

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 1

*Cahiers d'histoire de l'art*

AKADÉMIAI KIADÓ  
BUDAPEST

1

Mojzer Miklós

TORONY,  
KUPOLA,  
KOLONNÁD







MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 1  
CAHIERS D'HISTOIRE DE L'ART

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KIADVÁNYAI

Főszerkesztő

ARADI NÓRA

Szerkesztő bizottság

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, POGÁNY Ö. GÁBOR,  
RADOCSAY DÉNES, VAYER LAJOS

Technikai szerkesztő

SZABÓ JÚLIA



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST, 1971

# TORONY, KUPOLA, KOLONNÁD

Írta

MOJZER MIKLÓS



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST, 1971

© Akadémiai Kiadó · Budapest, 1971

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő : Dr. Szucsán Miklós

Műszaki szerkesztő: Waller Klára

Burkoló-kötésterv Kulinyi István munkája

Ak 1251 k 7173

71.70572 — Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Printed in Hungary

## TARTALOM

Bevezetés	7
A torony	7
A kupola	9
A kolonnád	10
A magyarországi tornyok	13
Későközépkori előzmények	13
A magyarországi barokk kastélyok tornyai	15
Templomtornyok	18
„Nagytemplomok” és városházák	20
A Mátyás-templom	22
A népművészet toronyformája	22
Kitekintés	25
A magyarországi kupolák	31
Középkori, reneszánsz és török előzmények	31
Egyházi épületek kupolái	34
Világi rendeltetésű kupolák	35
A gödöllői típus	35
A „Babilon-forma”	36
Modern középületek kupolái	44
A kupolamotívum a népművészetben	48
A kolonnád	51
Előzmények	51
Barokk kolonnádok	52
Kapuzatok	53
Oltárok	53
A kolonnádos homlokzat és belső tér	55
A klasszicista kolonnád és portikusz	56
A „nemzeti emlékmű”	57
A kolonnád felújításának legújabb kísérlete	59
A kolonnád a népművészetben	61
Utószó és kitekintés	65
Irodalom	73
Summary	75
Képek	79





## BEVEZETÉS

E három építészeti forma a legalkalmasabb arra, hogy velük kapcsolatosan vizsgáljuk meg az újkori magyar építészeti jelentéstartalmát. A vizsgálat merőben újszerű ezen a téren. A magyar építészeti kutatásában a stílári, funkcionális és elsődlegesen történeti szempont mellett a sajátos jelentés szempontja eddig csak elvétve merült fel. Az utóbbi nélkül nem lehet teljes építészettörténeti képünk.

A torony, a kupola és a kolonnád évezredek építészeti formák. Bizonyos fokig és nagy általánosságban időtől, stílustól, nemzeti jellegtől is függetlenek. Egyiküknek jobban kedvez bizonyos kor, stílus vagy irányzat, mint a másoknak, azonban általában minden korban megtaláljuk őket — legalábbis egyiküket. Ha az építészetnek egyáltalában alapformái lennének, akkor ez a három bizonyára köztük tartozna. Érdekeségük, hogy nem szükségszerűek. Ahhoz, hogy a hidegtől, melegtől, széltől, ellenségtől, férgectől és vadállatoktól megvédjük magunkat, sem most, sem semmikor nem volt és nincs szükségünk toronyra vagy éppen kolonnádra. Óvakodunk attól, hogy a három formát valamiképpen építészeti ősfornaknak vagy ilyenek tagjainak nevezzük, de a legalapvetőbb, kialakult építészeti kánonokhoz bizonyíthatóan és évezredek óta hozzátartoznak. Ez a három forma látszik leginkább összeforni a mindenkor emberi társadalommal, amennyiben meghatározott világgéppel rendelkező közösséget föltételeznek — és mert olyan építészeti formák, amelyek mindenki által felismerhető jelrendszert alkotnak. Az elsődleges és merőben gyakorlati építészeti igény helyett megszületésükben tehát (technikai-materiális szempontból másodlagos) közösségi azaz társadalmi és ezzel eszmei igény a fontos. Mindhárom forma esetében kimutatható az elsődlegesen imaginárius mozzanat, amely a funkcionálissal jobban vagy kevésbé társul. Mindhárom forma jelentést hordozó, és sokszor többirányú jelentés hordozója. A torony, a kupola és a kolonnád imaginárius-szimbolikus értelme ezért még aránylag provinciális szinten is híven és szembeszökően tolmácsolhatja egy-egy kor művészeti igazodását. Azt kell vizsgálnunk tehát, hogy a három adott építészeti forma miként válik története folyamán jelvényé. Az így meghatározott jelvénynek stílári, esztétikai és társadalmi, hatalmi, azaz funkcionális értelme van. A technikai megoldás ezeken belül érvényesül. Ehhez az értelemhez járulhat a művek, illetve a jelvények nemzeti sajátossága is.

### A TORONY

A három építészeti forma közül a torony a leginkább elvonatkoztatott, szinte képletes építészeti forma. Gyakorlati, használati jelentősége az összes épületek között a legkevesebb. Építészetikonológiai jelentősége a hasznossággal éppen for-

dítva arányos. A tornyok nagyrészt jelentésük és eszmei funkciójuk miatt épülnek.

Míg a kupola és a kolonnád külső és belső téralakító forma, a torony kizárólag a külső hatás kedvéért és bizonyos magasság megközelítése céljából ölt testet. A tornyoknak csak külső terük van, és testük az esztétikai hatás szempontjából homogén tömb. A kolonnádhoz hasonlóan a torony antropomorf ízü építészeti forma. Áll, mint az emberi alak, vagy mint a többször emberi alakot mintázó, tartó szerepű oszlop. A tornyok különféle lezárása – sisakja, pártája, koronája – az emberi viselet szoképeinek megfelelő alakzat. A tornyok a mindennapi szóhasználatban is gyakran szerepelnek az emberi karaktert jellemző módon („lange Jan”, Middelburg, Zeeland; „Alte Steffel”, Bécs, Stephansdom; „Le vieux Jacques Tour”, Párizs, St. Jacques; „Big Ben”, London; egykori István-torony, Buda; Salamon-torony, Visegrád; „Nagy Iván”, Moszkva stb.). Átvitt értelemben a tornyoknak is van tartó szerepük. Azonkívül, hogy önmagukban is jelentést hordoznak, rendszeren címert vagy jelvényt mutató-viselő funkciójuk is van. A tornyok hangsúlyoznak valamit, mint a mondat végén a felkiáltójel. Az összes építészeti formák között a torony a leghangsúlyosabb. Imaginárius és szimbolikus jellege és ennek megfelelő formája miatt a legnehezebben elegyíthető más építészeti műfajokkal. A torony extrovertív alkatánál fogva nem simulhat teljesen környezetéhez sem, hanem kiemelkedve belőle, mindig távolabbi térre, magasságra utal. A torony uralkodni hivatott forma, és ebben minden más architektonikus formát megelőz. Falut, várost, teret, tájat és vidéket a torony jellemezhet leginkább, mintegy magába szíva és kicsúcsosítva azok távolabbról egyszerre nem látható jellegét és hangulatát. A torony az ember építészeti működésének legigényesebb formája, amely a legszembetűnőbben és „legmaradandóbban” fejezi ki azt, hogy a természetet formálni tudjuk. A toronyépítéssel számos művészetszociológiai kérdés is összefügg. Számunkra ezúttal azonban a jelentéstartalmi és a vele összefüggő történeti kérdések a fontosak.

A toronyépítés történetileg megragadható legrégebbi példái szakrális jellegűek. A mezopotámiai kultúrkörben, a IV. évezredben az uri toronytemplom, majd ennek későbbi és nagyobb változata, a babiloni torony a toronyépítés közmondásosan jellemző példáivá lettek közel négy évezreden át – korunkig. A távol-keleti és indiai toronyépítkezések korai példái is vallási eszmék jegyében fogantak. Az egyiptomi és a klasszikus görög kultúrtörténetben a toronyépítés jelentéktelen. Ez a forma idegen a görög művészettől és világképtől. A görög körben jellemző kivétel a hellenisztikus-kori pharosi torony, az antik világ csodáinak egyike. Építészeti-konológiai jelentésében túlsúlyban látszik lenni a hatalmi, és éppen az államhatalmi mozzanat a vallási mellett. Korábban a római építészet is mellőzi a tornyot. Csak a késői, császárkori római építészetben válik a kupolával koronázott torony – a keleti példák hatásával erősítve – uralkodói jelvényé.

Fontos államhatalmi jelentése van a tornyos homlokzatoknak, kapuknak, palotáknak a római császárkori művészetben. A tornyok új vallásos jelvényrendszerét a középkorban a katedrálisok valósítják meg, ami mellett a világi emlékekkel kapcsolatos szimbolika egyre differenciáltabban jut szóhoz. Sajátos csoportot alkotnak az olasz városokban épült családi, nemzeti tornyok. Csaknem egész Európára érvényes és a modern korig terjedő jelvényrendszere van a városházák

tornyának. Többféle világi, hatalmi, társadalmi értelem hordozója a várkastélyok és várszerű paloták toronydísze. A XVI. században Itáliából erősen kiszorult toronyépítés a következő évszázadtól új erőre kap, míg az északibb országokban megszakítatlanul folytatódik csaknem korunkig. Az egyházi építészetben a toronyépítés mindvégig az egyik legfontosabb forma. Természetes, hogy a vallásos és hatalmi jelentés a művek esetében egymáshoz idomul és egymásba ötvöződik.

## A KUPOLA

Az extrovertív és magasbatörő torony mellett a kupola valamit magábazáró, külső és belső esztétikai hatását egyensúlyban tartó zárt építészeti forma. Míg a torony magába sűríti építészeti képletének mindkét oldalát, a kupola csak az egyiket. A torony lényege vertikális erővonala, amely bizonyos magasságú — azaz bizonyos magasságnak felel meg. A torony alaprajza egyszerűsítve a pont lehet. A kupola alaprajza ilyen értelemben a kör, amely közrefog valamit. Amit közrefog vagy rejt vagy beborít, aminek a kedvéért épült, az nem építészeti forma, s nem is azonos anyagú vagy hasonló értelmű, mint maga a kupola. A kupola ebből a szempontból csupán keret, amely valamely kiváló személyt vagy e személy miatt szent helyet keretez. A kupola képletében a formai tézis tehát a másik oldalon az elképzelt személy „tézis”-ének felel meg. A torony uralkodik, a kupola dicsőít. Mindkét forma a technikai lehetőségek határáig igyekszik teljesíteni hivatását. Természetes, hogy az építészet éppen ebben a két formában teremti meg mindenkori csúcsteljesítményeit.

A kupolaépítés története folyamán a leginkább differenciálódik. A toronnyal ellentétben a kupola más formákkal és épületegyüttesekkel inkább társítható alakzat. Történeti alakulásában sok emléken természetesen forr egybe a kolonnáddal. Egységbehangelése a toronnyal mindig újra és újra felmerülő feladat.

A kupola a legkorábbi emlékeitől — sokszor a legutóbbiakig — égi vagy természetfölötti képzetekkel és többnyire politikai értelemmel kötődik össze. Bizonyíthatóan: a kupola sem pusztán gyakorlati szükségességéből született építészeti forma. A forma és jelentése megelőzte a kupola maradandó technikai megoldását. A korai kupolás építkezések fából készültek. — A legkülönbébb pogány, keresztény, iszlám, keleti és nyugati, valamint az európai építészet történetének csaknem két évezredében megszakítatlanul élő és változó forma. Sírok, aedikulák, mártíriumok, baptistériumok, templomok, tűztemplomok, mosék, kihallgatási termek, paloták, emlékművek a legváltozatosabb módon kupolás megoldásúak. A kupola építészetikológiai jelentése a sátor, baldachin, cibórium jelentésével rokon vagy azonos. A szíriai és palesztinai képzetek és formák segítségével a korai kereszténység főleg a római és hellénisztikus példák alapján használja mint templomépítési formát. A római császárkortól a Karoling-koron át az uralkodói hatalmat szimbolizáló építkezéseken fontos szerephez jut. Végig uralkodó és uralkodói, valamint szakrális építészeti forma a bizánci birodalomban és az általa inspirált területeken az újabb időkig. A korai középkorban a kupolás-hatalmi építészeti szimbólumok történeti folytonossága az érmeiken, miniatúrákon, díszítéseken megszakítatlan. Új és a római építészettől inspirált kupolaépítési kort jelent az



olasz reneszánsz, amely legigényesebb és kevés kivétellel csakis szakrális építészeti alkotásaiban használja a kupolát. Roppant gazdagság jellemzi a barokk egyházi építészetének kupolamegoldásait, amelyek mellett a kupola egyre többoldalú világi rendeltetése figyelhető meg az uralkodói, majd a főúri építészetben. Érdekesen jellemző, hogy a kupolák, cibóriumok, baldachinok és tabernákulumok formái gazdagságuk és technikai bravúrjaik mellett építészetikonológiai jelentésükben ugyan differenciálják, de lényegében alig lépik túl legrégebbi őseik szimbólumtartalmát. A klasszicizmus korában csökkenő vagy másodlagossá váló ikonológiai jelentőség a romantikus inspirációjú alkotásokban inkább érvényre jut, míg a régi ikonográfia és ikonográfiai típusok elhalása után is joggal kereshetjük néhol a modern kupolák régi értelmű jelentését korunkban.

## A KOLONNÁD

A torony lényegét tekintve önálló épület, amelynek más épülethez kapcsolása nem szükségszerű. A kupola épületrész, amely koronázó szerepű. A kolonnád a leg-tökéletesebbnek tekinthető építészeti dísz, amelyben az építész a leghatásosabban mutathatja be a művészi építőtevékenység értékét a tartók és terhek szerepében. A kolonnád épített dísz.

A kolonnád eleme az oszlop. Az oszlop hengeres törzsű tartóelem, amelyhez történeti alakulása eredményeként fejezet és lábazat tartozik. Míg a torony határtalan tér igényét képviseli, a kupola pedig ég-sátor hatású, az oszlop teret oszt: kint és bent, lent és fent, emberi mű és természeti környezet elsősorban az oszloppal, helyesebben az oszlopokkal válik érezhetővé. Természetet, szemléltetőket és látogatókat az oszlop köt a műhöz; az oszlopnak összekötő szerepe is van. Az oszlop mint épületrész egyedül: fehér holló – legalábbis párosával fordul elő. Azt, hogy kettő, négy, öt, hat, nyolc vagy több oszlopot alkalmaznak-e, az épület nagysága, többféle értelmű igénye dönti el. Valójában nincs éles határvonal a kapuzatok oszloppárja, a kétoszlopos portikuszok és az oszlopokkal tagolt homlokzatok vagy árkádok kolonnádjai között. Mindezek hasonló építészeti értelem vagy jelentés hordozói. Kolonnádon ezért vizsgálatunkban az oszlopok reprezentatív alkalmazását értjük.

A kolonnád építését éppoly kevésbé írja elő a technikai szükség, mint a toronyét vagy kupoláét. Technikailag az oszlop, illetve a kolonnád teljesen mellőzhető, hiszen a pillér, pillérsorok vagy pillérkötegek statikailag általában erősebbek amazoknál. Vannak korok és körök, amikor az utóbbiak valóban fontosak, csaknem kizárólagos szerepűek és a kolonnád ritka. Jellemző viszont, hogy pilléres megoldások gyakran társulnak a kolonnáddal, vagy – provinciális szinten – igyekeznek kolonnádatásúak lenni.

Az oszlop fenti meghatározása ezek után egyoldalúnak – egyedül technikai-nak – tűnik, amellyel nem elégedhetünk meg. Anélkül, hogy az oszlop „ideológiai” körvonalazásában jobban elmerülnénk, ezúttal csak azt emeljük ki, hogy az stilizált építészeti elem. Fontos tény, hogy a vájatos oszloptörzs és a fejezetek a hajdani fatartók formáiból erednek, azaz stilizálódtak. A stilizálás tehát nem közvetlenül a természet nyújtotta példára támaszkodik, hanem már az emberi

műben alkalmazott még nyers darabról látszik áttevődni és kristályosodni a kőoszlopon. (A sátoralak — kupolaforma alakulása többszöri áttételben némileg hasonló ehhez.) Az oszlophoz tartozó gerenda egyben a kolonnád kerete és foglalata; arányában és minőségében az oszloptól függ. Az oszlop, gerenda és párkányzat adják az oszloprendet.

Az oszlop másik jellemzője, hogy a leginkább antropomorf vonatkozású architektonikus elem. A különféle oszlopok nemekhez, magatartásokhoz, emberi alakokhoz hasonlítása a legrégebbi építészeti szakirodalomig nyomon követhető vagy feltételezhető tény. Az oszlop leginkább közelíti meg az emberi test arányait. Megjelölései — „fej”-ezet és „láb”-azat — az emberi tagokra utalnak. A tartószerepet esetenként oszlopalakok, kariatidák, ún. hermák, perzsák, Atlaszok veszik át. Ismét a toronnyal és a kupolával összevetve: a kolonnád fokozottan scénáris jelentőségű, minthogy állandóan ismétlődő introitus a szemlélő számára, aki az épülethez éppen a kolonnád segítségével férkőzik vagy jut közelebb. Torony és kupola inkább lehetnek függetlenek az emberi méretektől, míg a kolonnád szerepénél fogva elfogad és befogad minket, vagy a mögötte és a benne rejlő általa közöl velünk valamit. A jelképet alkotó, teret formáló és „beszélő építészet”-nek a kolonnád a leginkább költői vagy „mitologikus” tartalmú formája. Hajlunk arra, hogy az építészeti formák e három tagját szerepüknek és jellemüknek megfelelően a torony esetében a filozófiai alapon kialakult világképhez, a kupolánál a liturgikus ceremoniális szokásokhoz, a kolonnádban a költői tartalomhoz társítsuk, illetve leginkább ilyen irányú mondanivalót értsünk belőlük.

A harmadik jellemző a legsajátosabb: a torony- és kupolaformákkal ellentétben az oszlopformák különbözősége szigorúan korlátozottnak mutatkozik. A klasszikus görög építészet két oszloprendi formát ismer: a iónt és dórt. Ezekhez társul, mint új oszlopforma, a korinthoszi. A később konstruált kompozit és toszkán, valamint a manierizmus- és barokk-kori oszlopkonstrukciók alig módosított variációi az első háromnak. Az európai építészet oszlopformáját a görög művészet fogalmazza meg, és ameddig az oszlop egyáltalán él az építészetben, csekély változtatásokkal csak a görög oszlopformákról beszélhetünk. A módosításokkal továbbélő görög oszlopot az európai művészet egyik állandó formájának tekinthetjük a modern korig, amikor a görög oszlop — s ezzel maga az oszlop is — eltűnik az építészeti elemek közül.

A görög archaikus korban a dór és ión oszloprendet a külsőben kizárólag a szakrális építészetben alkalmazzák. A nagyszerűség hatását a kolonnád biztosítja, amely a korai és a klasszikus korban több még, mint dísz: a templomépítés egész rendszerét jelenti. Kolonnádot alkalmaznak a középítkezésekben a buleuterionokban, az athéni Akropolisz Propylaiájában, a sztoákban, az athéni Odeonban, színházakban. A magánépítkezésben (palota, magánház) később jelenik meg a kolonnád, amely felhasználást nyer a síremlékekben is. A kolonnádos utcákat, agorákat a római építészet is átveszi, amely templom- és középület-, valamint palota- és házépítésében (atrium), a kolonnádot tekintve bazilikáiban, diadalívjeiben, templomaiban és emlékműveiben a görög építészet eredményeire támaszkodik.

Az oszlop a bizánci, majd a középkori építészetben tér el leginkább görög példájától. A gerendát és párkányzatot fölváltó ívet alátámasztó oszlop, majd pillér és pillérköteg egyre inkább eltávolodnak az antik eszménytől. A hengeres törzsű

oszlop végső soron azonban soha sem szakad el teljesen görög ősétől. Minden oszlopnak van fejezete, hengeres törzse és — a kisebb számú kivételtől eltekintve — lábazata. Az épületet alkotó építőanyagok között mindig a legnemesebbnek számítót használják föl az oszlopban. Tartó szerepén kívül minden oszlop ünnepélyes célú. A középkori művészetből kiszorult kolonnádot — az eredetileg a későrómai palatiumtól ihletett — „király-galéria” látszik hatásosan képviselni a nagy középkori székesegyházakon.

A kolonnádot — a kupolával együtt — az olasz korareneszánsz teremti újjá. A korábban templomhajóban és palotaudvaron gyakoribb belső kolonnád a XVI. században hangsúlyozottan a külső díszé is lesz. Az érett- és későreneszánsz terméke a kolonnádos épülethomlokzat, amelyen az óriásoszlopok vagy óriáspillérek „közé” helyezett nyílásokkal magát a homlokzatfalat sikerült kolonnádosítani. A Palladio és a palladianizmus által alkalmazott óriáspilléres homlokzati alakításokat jellemző kolonnádalkotási szándéknak tekinthetjük.

A barokk művészet állandó és leggyakoribb formája a kolonnád, amelyet a legváltozatosabb szerepben és elgondolások szerint alkalmaz. A kupolaépítéshez hasonlóan a barokk művészet teremti meg a kolonnád csaknem végtelen variációjával bővelkedő példatárát. A klasszicizmus korának kolonnádjai a kolonnádépítést jobbra az antik templomokra utaló példákka és utalássá szűkítik, míg a historizmus általánossá és olcsóvá teszi a kolonnádformát is. A szecessziótól kezdve a kolonnád a visszahozhatatlan megoldások közé sorolódik. Sajátos és elszigetelt modernkori kísérletet jelent e téren az az irányzat, amelyet korábban szocialista realizmusnak neveztek, s amelynek legkedveltebb formáját éppen a kolonnádban láthatjuk.

\*

Az építészetelméleti irodalomnak közel háromszáz éven át, a XIX. század elejéig a legtöbbet tárgyalt kérdése az oszloprendekről való tanítás. A Vitruvius nyomán értelmezett és kutatott görög és római építészet központi kérdését a reneszánsz- és a barokk-kori elméletírók az oszloprendekben keresik, amelyeknek fogalmát valójában a stílusokkal azonosítják. E „stílusok” helyes alkalmazását az oszlopokhoz fűződő nézetek ismeretében és a helyes arányok kánonjában látják. Az oszloprendekben megtalált helyes arány eszerint a jó építkezés kulcsa. Az épület mértékévé ezért az elméleti irodalomban maga az oszlop válik.

A dór, ión és korinthuszi rendekhez a római (kompozit) és a toszkán oszloprend járul. A néhol feltűnő hatodik oszloprend mindig egy új stílus megkonstruálásának szándékát jelzi; valójában már a római és a toszkán is ilyen volt. A fel-feltűnő hatodik oszloprendben ezért a nemzeti stílusterkvések legkorábbi példái is felfedezhetők. A francia oszloprend első nyoma a XVI. század harmadik negyedében merül föl, és éppen egy évszázaddal később a Louvre kolonnádjainak építésében gyakorlati-hivatalos igénnyé válik. A némileg ide sorolható németalföldi, illetve német „rom”-oszloprend a XVI. század utolsó negyedében tűnik föl, míg a föltételezhető első magyar oszloprend gondolatát (másolat idegen eredeti után?) a XVIII. század második feléből ismerjük.

## A MAGYARORSZÁGI TORNYOK

### KÉSŐKÖZÉPKORI ELŐZMÉNYEK

A magyarországi középkori templomok tornyairól ikonológiai vonatkozásban nagyon keveset tudunk. A tőlünk nyugatabbra eső országoké mellett a magyar emlékek — tornyaikat tekintve — sokkal szerényebbeknek látszanak. Magyarországon a bécsi Stephansdom tornyának nincsen megfelelője. Valamelyes eredményre vezető vizsgálatot az Árpád-kori székesegyházak tornyai ügyében lehetne folytatni. Székesfehérvár, Pécs, Nagyvárad egykori emlékei jöhetnek legelőbb szóba.

A világi rendeltetésű toronyépítés ikonológiai mozzanatában jobban megragadható az egyházinál. Nagy általánosságban kétféle tornyos elképzelést különböztethetünk meg: a lovagvárét és a városét. A lakótornyok vizsgálata még a jövő feladata. A lovagvárakat nemcsak a romantikában és a későbbi képzetekben, hanem a valóságban is sok-tornyosnak építik. A lovagkirály Nagy Lajos diósgyőri vára a legszebb és talán a legkorábbi magyar példája a jellemzően lovagvárnak épült emlékeknek. A várat főrendi birtokból visszavéve maga a király veszi igénybe. Királyi parancsra épül a vár négy saroktornya és lovagterme, amely hazánkban a legnagyobb ilyenemű belsőség. Rövid ideig a vár királyi rezideálás helye is. A vár a négysaroktornyos, szabályos alaprajzú várak leszármazottja. A típust igen sokfelé megtaláljuk: az egykori El palacio del Bosque de Valsain vagy az El palacio del Bosque de el Pardo XV. és XVI. századi spanyol, a hajdani versailles-i kastély francia, a bécsi Hofburg, illetve a bécsújhelyi vár osztrák uralkodói építkezései jellemző kiragadott példák lehetnek a korabeli európai, hasonló uralkodói épületek sorából. Magyarországon a diósgyőrin kívül a hasonlókorú zólyomi, a Zsigmond király által épített tatai, az Újlakiak birtokában levő várpalotai, vagy a kismartoni várak hasonlóak. A szabályosan elhelyezkedő, magasba nyúló tornyok művészi hatása és toronyikonológiai jelentősége ebben a vártípusban a leginkább szembeszökő.

E vártípus kedvelésének egyik oka talán éppen heraldikus jellege. A típus elterjedése arra az időre esik, amikor az európai várépítészetben a pusztán gyakorlati-védelmi szempontok mellé egyre inkább lépnek esztétikai mozzanatok. Esztétikain ezúttal értelemszerű, szimbolikus, illetve heraldikus és művészi igényt kell értenünk. A szabályosan elhelyezett tornyok — többféle más jelentésük mellett — a címerábrázolásokban állandóan visszatérő tornyos alakzatokkal rokonok. A négyzetes alaprajzú, és talán a római castrumok elrendezését őrző, szögletes saroktornyos várak az olasz trecento architektúra nemességét idézik. A diósgyőri vár egyike azoknak a világi építményeknek, amelyek világosan áttekinthető, emblémaszerű keretűl szolgálnak építetőkjük személyének és életének — itt éppen udvartartásának.



A csaknem egy évszázaddal későbbi vajdahunyadi vár a későgótikus lovagvárak legigényesebb magyarországi példája. A vár föltűnően soktornyos külseje XIX. századi restaurátorait torony- és sisakmagasításokra csábítja, de az épület régi formájában is hangsúlyozottan soktornyos. Itt is találkozunk személyes vonásokkal fölruházott tornyokkal: Nebojsza-, Kapisztrán-, Hímes-torony („az utóbbi mert kívül föstött”). Az eredetileg hadászati célból épült várat a XV. század közepétől családi lovagvárként építik tovább. Az épületegyüttes külső képét tornyosbástyás művészi megformálással kívánják emblematikussá tenni. Belső díszére ugyanez a törekvés jellemző: igen sok faragott családi és ország-címer maradt fenn az épületben. A címerek fölvonultatását a Mátyás-loggia „föstött” címersorozata teszi teljessé. A címerhordozó szerepű kapuk, ajtók, pillérek mellett éppen a tornyok biztosítják a vár külső képében a címerszerű, jelvényt alakító formát.

Hasonló elvek mozgatják a budai királyi várpalota építését. A budai vár művészi és az említett értelemben esztétikai célú kiépítésének kora Zsigmonddal kezdődik. Zsigmond építkezései közül a Friss-palotán kívül a később abba hagyott, (ezért) „Csonka-torony” építését tartjuk a legjellemzőbbnek. A budai vár építészeti hangsúlyát, legfeltűnőbb jelét csonkasága ellenére még a későbbi időkben is ez a torony adja. A Csonka-torony tervében és elgondolásában érdekes, nagyszabású uralkodói és építészeti elgondolásnak lehetünk tanúi. A Zsigmond-kori építészet ebben a toronyban képzeli el megmutatni a budai királyi rezidencia képét. Bár a tornyot később nem fejezték be, a vár Mátyás-kori építkezései is ebben a „tornyos” irányban folynak, s láthatóan Mátyás is soktornyossá kívánja tenni a királyi székhelyet. A Schedel-krónika ábrázolását a királyi várról éppen az jellemzi, hogy igyekszik ezt a soktornyos jelleget kidomborítani. A korabeli és a későbbi, főleg török leírások is ezt hangsúlyozzák. A többször emlegetett aranyozott toronygombok, illetve gömbök a számos tornyot kívánják még inkább érvényre juttatni. A későközépkori magyar királyi székhelynek elsősorban tornyai biztosítják uralkodói jellegét – mint a francia, Loire-menti királyi váraknak bravúros építészeti kialakítása is főleg a tornyokat teszi ügyessége és hivalkodása tárgyául.

A címeres-tornyos építészeti tartalomnak Budán jellemző emléke az első várudvaron állt Címer-torony. Akármilyen alakban is képzeljük el ezt a tornyot, az kétségtelenül hasonló szerepű, mint a XV. század elején a Luxemburgi Zsigmond építette tocniki vár heraldikus fríze, vagy a bécsújhelyi címeres oromzat. Mindkét utóbb említett forma uralkodói-heraldikus köemlék, amely Buda esetében jellemzően torony-alakban fogalmazódik meg.

A „városi” tornyoknak aránylag kevés sajátosan magyar vagy magyarországi építészeti emléke maradt fenn. Pozsony, Kassa, Sopron, Késmárk, az erdélyi száz városok templom- és várostornyain kívül a régi várospecsétek tanúskodnak leginkább az emblematikus jelentőségű tornyokról vagy ezek képzetéről. A tornyos várkapuk, illetve a tornyos városjelvények főszereplői a magyarországi városi jelvényeknek az esztergomi latinusok pecsétjétől a későközépkorig. A tornyos címerábrázolások még ott is természetesek, ahol e jelvényeknek nincs is helyi épület-megfelelője. A torony ezekben az esetekben éppen úgy építészeti-ikonológiai tartalma miatt kerül a pecsétekre, illetve címerekre, mint ahogy a címerek

természetszerű hordozójává a torony válik a városokban és a várakon. Város és vár a toronnyal tart igényt a környező tájra, falukra vagy földekre, és a toronyban vagy a tornyon mutatja föl jogának vagy hatalmának jelvényeit.

## A MAGYARORSZÁGI BAROKK KASTÉLYOK TORNYAI

A XVIII. századi magyarországi kastélyokban föltűnően sok toronnyal találkozunk. Egy nagyarányú és alapos összesítésből kiderül, hogy a magyar kastélyok építészetileg igényesebb és jelentősebb fele tornyosan vagy toronnyal épül. A bevezetésben ismertetett szempontunkból nézve mellékes most, hogy technikai szempontból milyen tornyokról van szó. Számunkra a huszártornyok, kiugró kerek és szögletes saroktornyok, az emeletről indított toronymegoldások is fontosak; és érdektelen, hogy az épület alaprajzában ezek láthatók-e vagy sem. Jelen-tése oldaláról minden tornyot számításba kell vennünk, amely kastélyokkal kapcsolatos.

A tornyok XVIII. századi hazai divatját egyrészt a szükségszerű adottságok magyarázzák. Erdélyben csaknem kizárólag, a Felvidéken túlnyomó többségében az előző századokban épült várakat, várkastélyokat alakítják át barokk kastélyokká a török háborúk után. A tornyok majd mindenütt adottak, legfőljebb új nyílásokkal, sisakkal és új köntösben kell a modernebb együttesbe illeszteni őket. A főnemesi és nemesi építkezésekben — a barokk korig — folytonos a tornyok hagyománya, de ez a hagyományokon kívül mást is rejt.

A Dunántúlon és az Alföldön csak a Rákóczi-szabadságharc után indulnak meg az építkezések. Itt nincs vagy nagyon ritka az átalakítás. Azon a kevés helyen, ahol még maradt valami az egykori erődítések eredetileg is szerény tornyaiból: legfőljebb építőanyag nyerhető, de nem megőrizhető forma. A XVIII. század utolsó harmadáig mégis itt is gyakoriak és kedveltek a tornyok. Tornyosan épül meg a régebbi pilisi, acsai, a későbbi újszászi, cserhátsurányi, sziráki, hajósi, edelényi, gödöllői, nagytétényi, gyulai, felsőtárkányi, sümegi, zalaszentgróti kastély — a fontosabbak közül. A kastélyokkal épült tornyoknak semmiféle hadászati jelentőségük vagy jellegük nincs. Ilyenre nincs is szükség: e korban ostromokról, megrohanásokról nem tudunk. S miért hódol e szokásnak még olyan építész is, mint Fellner, aki tornyokkal építi fel a tatai és a cseklészi (a szárnyakon!) kastélyokat, és a veszprémi püspöki palotának a várfalakra könyöklő tömbjeit is toronyszerűen oldja meg?

Felmerülhet az a lehetőség, hogy a hazai tornyos kastélyok sajátos művészi irányzat termékei és divatjukat a tervező mestereknek vagy építészeknek köszönhetik. Ezt a lehetőséget, közelebbről vizsgálva, teljesen ki kell zárunk. A tornyok a legkülönbébb igazodású építőmesterek és építészek kastélyain jelentkeznek az 1700–1770 közötti időben. A közép- és kelet-európai későbarokk számos remekművű toronyépítkezésével egyik magyarországi emlék sem hozható kapcsolatba. A kor építészeti elméletiróit és építészeti példaképeit nem foglalkoztatja a tornyos kastélyok kérdése. Az idősebb Fischer von Erlachot, Hildebrandtot, Deckert, Boffrand-t, Blondelt, a német és francia építészeket a torony alkalmazásával különben igen rokon pavillonos kastélykonstrukciók érdeklik. A tornyos kastélyok

formai kérdései nem nőnek föl a grand art szintjéig, és még egyszerűbb építőmesteri szinten is csak alkalmiak maradnak. A magyarországi kastélyok tornyai pedig mindig szerény formákba öltöznek: láthatólag önmaguk miatt fontosak. Stílusukról, formai gazdagságukról, sajátos művészi céljukról csak erősen másodlagos helyen szólhatunk. Valami provinciális íz és ezzel együtt csökevényes jelleg van bennük, amely aránylag hosszú életükben ellene mond annak, hogy a tervezők pártolják őket. Divatjuk gyökerét a megrendelők óhajában kell keresnünk.

A legkorábbi XVIII. századi nagy kastélyépítkezések egyike a magyarbéli. Jó példa a XVII. századi, saroktornyos várkastélyok formájának XVIII. századi alkalmazására. A díszudvaron érződik még a zárt várudvar aránya. A rézsűsen álló saroktoronyok egy századdal korábbi építkezés reprezentánsai. A középső rizalit tetejére épült tornyocska a várkastély-kaputoronynak a csökevénye. A kastély – tornyai számát tekintve – várkastély szerepét játssza. Ugyanaz az építető vidéki, kisméretű nyári rezidenciáját Hajóson építteti meg. Az akkoriban földszintes, kúriaszerű épület a magyarbéli kastély rézsűs saroktoronyait idéző tornyokkal épül. Ugyanezt a formát veszi át szerényebb méretekben, ugyancsak négy rézsűs saroktoronnyal, egy a század közepéről származó tervrajz a kalocsai érseki levéltárban. A főúri építkezésben honos épületforma ezzel az átvétellel a kisebb nemesi kúriák szintjére száll le. A kúria kis méretekben, magas tetejével, kiemelkedő toronytetőivel, kiugró tornyocskáival várkastély képét idézi: az ismertetett esetben éppen egy bizonyosét, a magyarbéliét. Nyilván az építetőkben tehát elevenen él a tornyos elképzelés. Különösen azon a vidéken erős ez a szokás, ahol a hagyomány erős még. Ilyen alapon tornyosak a kisebb kastélyok és kúriák: Sáta, Taktabáj, Tomor, Vásárosnamény, Vencellő, Bercel. A korábbi századokból fennmaradt várkastélyok tornyát a XVIII. században sokszor csaknem féltékenyen őrzik; az átalakításokban meghagyják, sőt hangsúlyozzák őket. Kismarton, Körmend, Felsőelefánt, Déva, Gács, Hédervár, Tavarnok várkastélyait sok társukkal együtt éppen tornyaik teszik sajátossá XVIII. századi köntösükben. Márkusfalva, Mohora, Marosvécs, Monyorókerék, Monok (parkjában egy bástyát is meghagytak), Mosonmagyaróvár, Mokragy földrajzilag távol esnek egymástól, de váraik átalakítása – a többitől függetlenül – inkább hangsúlyozza várkastély-jellegüket, mintsem rontaná azt. A kalocsai régi érseki kastélyon barokk köntösben meghagyják a középkori tornyot (rajza a kalocsai Batthyány-albumban). A várkastély-jelleg biztosítása tehát fontos szempont az átalakításoknál. Az alsósztrégovai, apponyi, bonchidai, brunóci, geletneki, girincsi, keresdi, ónodi, osgyáni várkastélyok további példákkal szolgálhatnak e tételre. A magyarbéli kastélyal egy időben épülő és átépülő cseklézi kastély építetője – az építészet iránt erősen érdeklődő főúr – egészen sajátos és jellegzetes tornyot terveztet kastélya lépcsőháza fölé. A szárnyakra később majd Fellnerrel rakatnak másféle tornyokat. Még a tornyokkal általában nem díszelgő gödöllői kastélytípus egyes emlékein is vannak tornyok. Ilyen a nagytétényi kastély. Méginkább figyelemre méltó, hogy a típus névadó és legfontosabb emléke, a gödöllői kastély is sarkain a XVIII. században még tornyokat visel, legalábbis a kastély kertjének egy korabeli ábrázolása szerint így érzik helyénvalónak. Az utóbbi két esetben pedig csak a XVIII. században épült tornyokról lehet szó. Máskor a meglévő tornyot teszik a kúria vagy kastély egyetlen építészeti érdekességévé, mint a nagykereki ún. Bocskai-

váron, amely valójában kúria. Az egytornyos földszintes kúriák sem ritkák, mint a tépei, nagyoroszi, sződligeti, egyik gombai, ecsédi, vagy a különösen várszerű középrizalittal rendelkező szikszói kúria. Az összes várkastélyszerű emlék közül messze kiemelkedik a még reneszánszkori falakat, elemeket romantikus barokk egységbe fogó szentbenedeki várkastély. A példák még szép számmal folytathatók.

A tornyos kastély vagy kúria nemesi építészeti forma. A XVIII. századi Magyarországon bármiféle tornyot építtető személy csak főnemes vagy nemes lehet. A templomok és városok tornyait közösségek emelik: az egyház, a szerzetesrendek, a tanács, esetleg a kormányzás szervei. Tornyot építtető egyén csak az a nemes, aki vidéki birtokán kastélyt vagy kúriát építtet. A kastély vagy kúria rezidencia, amelyet jelképesen elsősorban tornya (vagy éppen kupolája) különböztet meg a polgárok és jobbágyok házaitól. A nemesi lakóhelyet többnyire elhelyezése is kiemeli ugyan környezetéből, de igazán „nemesi jegyei” teszik kiválóbbá a többi épületnél. A dísztelen, kis- vagy közepes méretű nemesi lakóhely méretében kisebb és díszében akár egyenlő lehet egy barokk magtárral, de az utóbbin nincs nemesi jel – se torony, se kupola, se portikusz vagy kolonnád.

A kastélyok tornya eszerint sajátosan nemesi jel. Ez a jel hivatott arra, hogy a környező birtokon élőt vagy az arrajárót a hely birtokosának hatalmára, illetve jogára intse. A torony a várra vagy várkastélyra utalva a birtokosok ősi jogát hangsúlyozza, amelyet a birtokát vissza- vagy megszerző magyar nemesség éppen ekkor erejét megfeszítve szokott bizonyítani. Talán belejátszik ebbe a ténybe a valóságos vagy fiktív jogfolytonosság hangoztatása, s talán az ősök keresése is, akikre hivatkozva foglalhatja el a főnemes vagy nemes rendi helyét és ezzel együtt birtokát. A torony egyfelől allusio ad predecessores, az ősökre hivatkozás, akiknek arcképeivel és relikviáival rendezi be minden nemesi család otthonának közép-pontját. A magyar barokk kor nemesi szemléletében ettől a ponttól követhető a tornyos tradíciónak még messzebbre is vezető szála, amellyel itt nem foglalkozhatunk.

A kastély-várkastély képzet a formák tanúságán kívül is tapasztalható a XVIII. században. A gácsi kastélyt például bástyákra épültek, várszerű együttesnek ábrázolják egy XVIII. századi metszeten. A gödöllői kastély új tornyaival – vagy akár azok ellenére is – korának (1740-es évek) legmodernebb hazai alkotásaihoz tartozik. Tulajdonosa és családja a levelezésben, végrendeletekben mégis következetesen „arx”, másutt az ennek megfelelő magyar „vár”, „várunk” szóval emlékezik meg róla. Hasonlóan említenek erdélyi kastélyokat; vagy következetesen „püspökvár”-nak titulálják a veszprémi püspöki rezidenciát. A vár itt igazán meglevő; de jellemző Fellner alkalmazkodása hozzá, hogy a várképzetnek megfeleljen. Semmiféle vár vagy várszerűség nincs a szombathelyi püspöki palotán; a köznapi szóhasználatban mégis a mai napig „püspökvár”-nak nevezik. Ismét jellemző viszont, hogy az egykori kerek, bástyatoronyszerű várépületet Hefele első terve hangsúlyozva hagyja meg az új épület díszudvarában.

A tornyos tradíció még Eszterháznál is hat. A legnagyobb magyar kastélyegyüttes tervezését maga az építtető szabja meg. Az építészeti megoldás talán leginkább egyéni jellemzője a kolosszus toronyszerűen kiemelkedő középső rizalitja. Eszterháza, két nagy példaképétől, Versailles-tól és Schönbrunn-tól ebben üt el a legjobban. A francia, a német vagy a cseh kastélyok nagy része ehelyütt sátólortót



vagy kupolát viselne; Eszterházának a térben szétfutó tömegei, parkjának útjai azonban ebben a nagy toronyszerű tömbben futnak össze, amelynek uralkodó-reprezentáló, jelvénytörő és kilátó-szerepe teljesen egy toronyé.

## TEMPLOMTORNYOK

A toronyépítés majd mindig versenyjellegű. A babiloni toronyépítés a Bibliában kétszeresen is annak számít. Minden emléknél nagyobb és maradandóbb kíván lenni, és megalkotásában építője mintegy versenyre kíván kelni az isteni terem-téssel. „A nagy ditsőség reménsége indította tudniillik szíveket a nagy' goromba épületnek fel-emelésére; hogy tudni-illik méltóságokat 's ditsőségeket a' jövendő emberi nemzet az épületnek pompájából megesmérné” — mondja a bábeli torony-ról Molnár János (A Régi Jeles Épületekről Kilentz könyvei. Nagyszombat 1760).

A keresztény művészet sokban differenciálja a toronyépítés tartalmát templo-main az évszázadokon át. Az eredeti „vád” alól azonban aligha menthetné mindig föl magát. Bármennyire „ad maiorem Dei gloriam” épül a templomtorony, sokkal több a pusztá jelnél. Hivalkodó és éppen művészi volta monumentális vallomás. A XVIII. században legalább annyira fontos, hogy ez a vallomás a sajátunk, mint az, hogy ezt Istenért tesszük. A barokk típusú vallásosság tele van kérkedő voná-sokkal, amint erényessége is narcisztikus hajlamú. Az építetők saját nagyságuk és meggyőződésük képét akarják látni építményeikben. A hitbéli meggyőződés legalkalmasabb kifejezője természetesen a templomtorony. Az erényekben való versengés a tornyokban válik láthatóan maradandóvá. A tornyok ezért egymás között versenyeznek magasságban és gazdagságban, akár az erényekre törekvő építetők. (Építészet és erényesség a reneszánsz nyomán szorosán összefüggő gondolatok: az építészeti stúdióknak ez a morális mozzanata fontos kísérője a külföldi és a hazai építészetoktatásnak is.)

A kastélyépítészetnél a toronyalkotásban megszorításokat tehattünk. Az egyén kedvéért kizárhattuk a közösségeket, a főnemes és nemes kedvéért pedig a jobbá-gyot és polgárt. A rendi társadalom kereteiben ezeket a lehetőségeket nem is kell kodifikálni, annyira természetesek; sem a parasztság, sem a városi iparosok vagy kereskedők nem kívánnak maguknak tornyos lakóhelyeket. — Más a helyzet az egyházi építészetben. A tornyot építetők közül (e téren) nemcsak kizárhatjuk a más felekezeteket, hanem azokat II. József koráig törvényesen is kizárják. A ren-delet éppen annak az építészetikonológiai tartalomnak alapján tiltja az utóbbiak-nak a toronyépítést, amelynek alapján az egyház a saját toronyműveit pártolja. Hasonló vagy még nagyobb elszántsággal küzdenek azonban a protestánsok temp-lomaik tornyaiért. A Türelmi Rendelet előtt épült és nem engedélyezett vagy le-bontásra ítélt tornyokért szívós és ügyes küzdelmet folytatnak az alföldi mező-városokban. A Türelmi Rendelet kiegészítő intézkedése nyomán végül a protes-táns toronyépítés is lendületet nyer. A versengés ettől fogva nyílt térre lép. Az esé-lyek többnyire egyenlőtlenek. A nagyobb városokban katolikus részről addigra megépültek azok a templomtoronyok, amelyeket a protestáns fél tornyai legalább magasságban megközelíteni igyekeznek. A kecskeméti katolikus Nagytemplom tornyát szántsándékkal tervezik valamivel magasabbra a közeli református temp-

loménál. A későbbiekben a tűzkár utáni átalakítások, megújítások nyomán a katolikusok és a protestánsok is a toronysisakok magasításával igyekeznek legalább kissé túltenni egymáson. A debreceni református Nagytemplom tervezésének első fázisában a debreceni Szent Anna-templomot veszik mintául — alig félreérthetően az azt túlszárnyalás céljából is. A református Nagytemplom végül magasabb, uralkodóbb tornyokkal épül föl, mint régebbi, katolikus társa. Ilyen versengésre mutatnak az 1770-es években épülő makói katolikus és néhány évvel későbbi református templomok tornyai és sisakjai. Félreérthetetlenül versengve épül az 1780 körüli években a nagykállói katolikus templom tornya és az ugyanakkor átépülő, érdekes református harangtorony. Nagyjából egy időben épülnek Gyula görögkeleti, református és katolikus templomai. Az előbbi kettő tornya után később, valamivel magasabbra épül ki a katolikusé. A példák csak kiragadottak és folytathatók. — A templomtorony a vallás jelvényhordozója és maga is jel. A templomtorony az alatta élőknek, képletesen a hozzá tartozó közösségnek jelvénye is. Nagysága a városon belül az ugyanazt a hitet vallók számát, erejét (gazdasági és erkölcsi erejét), egyáltalán építészet-hitbeli vallomását példázza.

A XVIII. században a protestáns templomépítés torony- és alapformái még teljesen a katolikus példákhoz igazodnak. Építészetikonológiai frázisaik Péchy Mihály és Erdélyben talán Ugrai László felléptéig a katolikusok formáiból valók. A tornyok jelentősége és jelentése annyira általános szükség, hogy megszokása alól egy emberöltőig a protestánsok sem vonhatják ki magukat.

\*

A legigényesebb magyarországi templomtornyokat a püspökségek, illetve a püspökök és a szerzetesrendek emelik. Az utóbbiakét ikonológiai tartalmuk nem különbözteti meg a hasonló külföldi emlékektől, míg a püspökiek bizonyos fokig elkülönülnek azoktól. Kalocsa, Vác, Szombathely, Nagyvárad és Pápa, valamint a tervezett egri és esztergomi tornyos együttesek jönnek ezúttal számba. Ezek tervezésében nincs semmiféle megkötöttség. Mindegyiket előlről kezdve, kisvárosokban kell fölépíteni, ahol nosztalgikusan intő példa a sokévszázados nemzeti — Szombathelyen az évezredek antik — múlt, de nagyon szerény építészeti habitusú a jelen. A kalocsai, váci, szombathelyi és esztergomi vagy nagyváradi székes-egyházak és a pápai templom nem városuknak épülnek — csak ott vannak. A hatalmas templomtest mindegyiküknél kiemelkedik a környezetből, a tornyok pedig a messzi vidékhez szólnak. Nemrég bizonyított tény, hogy a tervezett váci, egri és a megépült pápai toronymegoldások szorosan összefüggnek. A tervezők különbözőek, az építető viszont ugyanaz. A torony mondanivalóját tehát több vagy egyes esetekben a mecénás határozza meg. — A magyar püspöki vagy érseki metropolis-építkezések nem városiasak, hanem egyházmegyei jellegűek. Az építető többnyire megyei méltóság, főispán és nagybirtokos amellet, hogy az egyházmegye feje. XVIII. századi püspökeink egyházmegyéjüknek építenek. A székesegyház képe az egyházmegye szimbóluma vagy jele lesz. Tornya az anyaegyház messziről látható jele, amely Vác esetében kupolával társul. „In hoc signo” születnek néhol az egyházmegye fontosabb helyein templomok, tornyok vagy homlokzatok: Vác nyomán Kecskeméten, Kalocsa nyomán Szabadkán. A református

toronyépítés legnagyobb emléke a debreceni Nagytemplomé; ezt a példát követi Szentesen a református egyház tornya.

A legigényesebbek a kéttornyos homlokzatok. Egyesek valóságos monumenumként öltenek testet: a szombathelyi és a pápai a legjobb példák erre, míg a nem-püspökiek közül a tatai plébániatemplom ilyen. Az utóbbi kettőnek a hatásában, elhelyezésében határozottan érvényesül egyféle imponáló uradalmi színezet. A magyarországi barokk toronyépítkezésnek ezek a leggazdagabb emlékei. A pápai templom homlokzatán a megrendelő egyszerűsít, laposít Fellner elgondolásán, de jellemző módon a tornyok díszességéhez nem nyúl. Ezek az építetők és ezzel a földesúr hitét, meggyőződését és emlékszerű ígéhirdetését példázzák. A tornyok és sisakok a „megvallás” emlékművei. Hefele szombathelyi (eredeti) toronytervén a sisakok golyókon álló gúlák; ez már a XVI. század építészeti kelléktárában meglévő, a piramisokat idéző forma. A piramis a nagy és jótékony építetők dicsőségét hirdeti: „Gloria de’ Principi, che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi, con lequali si mostra essa gloria” – mondja Cesare Ripa Iconológiájában (1630).

## „NAGYTEMPLOMOK” ÉS VÁROSHÁZÁK

Minden város vagy falu képét tornya vagy tornyai határozzák meg. Az idegenben katonáskodó alföldi magyar emlékezetében tornyaival rögződik szűkebb hazája képe. A hazavágyó szívesebben nézné a tornyos városképek közül „az abonyi kettőt, mint Mailandban azt a harminckettőt”. („Campanilismo” – mondhatná rá akkori milánói kortársa, szintén toronyképpel fejezve ki nyelvén a provinciális ízű helyhezragaszkodást.)

Petőfi költői képeiben a torony mint a hely és táj kedves jele többször tér vissza. Ma is olyanok az alföldi tornyok szemünkben, mint amilyeneknek ő látja; s úgy látja, ahogy akkor és régebben láttatni is kívánták. A céhlevelek városábrázolásain a tornyok megörökítése a legfontosabb. Rézmetszetű képeiken csak a tornyoknak van egyéniségük, míg a házak uniformizált közösségben húzódnak meg lábaiknál. A tornyokat az ábrázolások sokszor aránytalanul nagyítják környezetükhöz képest; metsző és néző jól tudják, hogy a helységet karakterizálni csak tornyával lehet. A valóságban a városi tanácsok és protestáns helyeken azok presbiter tagjai igyekeznek kialakítani hatásosan tornyos város- és faluképet. Az alföldi városok és mezővárosok vezetnek ebben a XVIII. század utolsó harmadától csaknem egy évszázadig. A városok „nagytemplom”-ot építenek. Az elnevezés eredetileg a helység két azonos hitű templomának megkülönböztetésére való. Az elnevezés tartalma azonban többnek látszik ennél. A „nagy” egyben „fő” templom értelmű. Ennek legjellemzőbb korai példája a jászberényi Nagytemplom (megkülönböztetésül a ferencesek még középkori templomépületétől). A mű a Jászságnak épül. Szokatlan, de nagyon érthető módon a tornyot építik föl legelőbb. A torony az Alföld legdíszesebb toronyműve. Íves timpanonjára, ahol a tornyok címertartó hivatásuknak tesznek eleget, a jászberényi Lehel-kürt ábrázolása kerül. Az egyszerű külsejű, nagyméretű templom csak ezután épül meg, s tervezője alig tudja ezt a már meglévő toronyhoz illeszteni. Ezzel a Jászság főtemploma születik meg.

A nagy- vagy főtemplomnak még számos példája származik a XVIII. század utolsó harmadából. Szamosújvárott (az örmény Nagytemplom), továbbá Marosvásárhelyen, Szabadkán, Szentesen, Kecskeméten építenek főtemplomszerű épüzeteket. A legnagyobb, e téren klasszikussá váló példa a debreceni református Nagytemplom. Az ősi hivatkozás még ez utóbbi esetben sem hiányzik (mint a Lehel kürtje esetében): az épület elhelyezését és részben alapformáját a középkori templom falai határozzák meg. A gyöngyösi Szent Bertalan-nagytemplom (!) is tiszteletben tartja akkori mértékkel a gótikus épületet.

A nagytemplomok építetője a városi tanács. A magyar középületek sorát a templomok nyitják meg, amennyiben ezek városi, közösségi és polgári igényűek is azon kívül, hogy templomok. A még szerénynek is alig nevezhető magyar barokk középületeket e templomok és – igen érthetően – a tornyaik pótolják. A torony ezúttal nemcsak vallásos, egyházi jel, hanem városi is. A feliratok a polgári építetőkről emlékeznek meg: a toronyra a városi közösség büszke. A pesti belvárosi templom egyik tornyát maga a tanács építteti föl. A nagyon szerény város- és tanácsházák tornyát a templomé pótolja. Ezzel együtt a templomtorny látható világi funkciót is kap: tűztoronynak használják, és toronykörüljáróval építik meg. A tornyok többé-kevésbé profanizálódnak.

A profán torony püspöki építkezésen jelenik meg. Az egri egyetem – utóbbi liceum – csillagvizsgáló tornya ez, amely jellegzetesen-furcsán társul a város templomtornyaival együttesébe. A másik ilyen is csillagvizsgáló: a budai királyi várpalota kupolájának helyén emelkedő hatalmas torony, amely Buda és Pest városképének egy időre jelentős eleme lesz. Mindkét emlék célszerű épületrész, egykorú és fontos építészettörténeti tény, ikonológiai szempontból azonban önmagában már sovány alakzat. A szorosabb értelemben vett funkcionalista építészetnek a későbarokkban – nálunk a jozefinus korban – vannak a kezdetei, s ezt a körülményt példázzák többek között a csillagvizsgálók, vagy az ugyanakkor épülő magtár- és takarmánytornyok. Mindezek azonban magukban nem jelentenek vagy „mutatnak” valamit, s így kieshetnek vizsgálatunkból.

A tornyok világiasodása Magyarországon lassan halad. A pozsonyi városháza vagy a felvidéki várostornyok a XVII–XVIII. században mind templomtornyszerűek. Az egykori győri tűztorony, mintegy a város címer-épülete, a nagykőrösi városháza tornya, majd a szegedié: mind a kapuépítményre, illetve a városházákra helyezett, talapzatukról lementszett templomtornyok. A hagymasisakok, lizénák, párkányok a városi hatalomról prédikátori stílusban deklamálnak. A formájában és tartalmában is valóban profán torony Magyarországon csak a klasszicizmussal tűnik föl a városházák homlokzatán. Korai példája az egykori pécsi városházáé. Legszebb példája az egykori pesti városháza tornya. Kissé hűvös, magas alakja, puritán dísz, kimérten egyszerű lezárása a legnemesebben racionális, polgári alkotássá avatja toronytársai között. Aránylag elég kevés társa akad: a zombori, a szabadkai várostornyok puritánsága rokon vele.

A városházák esetében a tornyos tradíció napjainkig él; sőt ez a XIX. században is töretlen. A bécsi, berlini, müncheni, stockholmi városházák a legnagyobb tanúi e hagyománynak. Magyarországon a szecessziós tornyos városházák sorából a győrire (a hajdani tűztoronyra utaló tornyával!), pécsire, kecskemétire, (átalakított) szegedire, szabadkaira, újvidékire, zentaira, (tervezett) magyarkanizsaira,

nagybecskerekire és marosvásárhelyire utalhatunk. Az építészeti hangsúlyt és városképet meghatározó torony napjainkban is érthetően foglalkoztatja a „tervezőket: a debreceni új állomás vagy a dunaújvárosi tanács egyik-egyik terve szintén toronnyal kívánja biztosítani az újszerű városkép új tartalmát, illetve jellegét.

## A MÁTYÁS-TEMPLOM

A magyarországi városok és falvak tornyos látképét túlnyomórészt a XVIII. század alakítja ki. Az egyházi toronyépítkezések a XIX. század derekáig ritkulva folytatódnak, és a század második felében erősen elapadnak. A városképet emblematikusan alakító új toronyművek ettől fogva ritkaságok.

„Országos” jelvénynek és programszerű tartalommal egy torony épül az újonnan egyesített fővárosban: a budai Mátyás-templomé. Az 1867-es kiegyezés után itt koronázzák meg a királyi párt. Ezt megelőzőleg csak egy magyar királyt koronáznak itt: Róbert Károlyt 1309-ben. A két koronázás közül az utóbbi emeli „koronázó főtemplom”-má az addigi Boldogasszony-templomot. Ennek az új és nemzeti jelentőségű funkciónak ad építészeti formát a templom 1871–96-os átépítése.

Az átépítés díszessé és nemzetivé kívánja formálni a nagy múltú emléket, amely a lelkes hazafiak zarándokhelye lesz ezután. Ahhoz, hogy a mű a lelkesedés tárgya lehessen, az anyagok, formák és színek dúsítása, sőt halmozása szükséges. A bécsi iskolázottságú tervező kitűnő felkészültséggel és romantikus lelkesedéssel, hatásosan és megkapó ízléssel tesz eleget a feladatnak — úgy, hogy közben elpusztítja mindazt, ami munkájának alapját jelenti és amire hivatkozik. A templom eredeti voltát — minden ostromnál jobban — ő számolja föl.

A legnagyobb mérvű átalakítás a toronnyal kapcsolatos. Az új torony semmiféle formát nem őriz meg a régiből; azon kívül, hogy köréje és föléje épült, nincs más köze hozzá. A budai várnak — a palotától eltekintve — ez a torony az uralkodó motívuma. A tornyot és a templomot tér veszi körül, az utcák feléje vezetnek. A magasba nyúló díszes toronytest a koronázóhely „mutatója”. Nemzeti jelentősége hangsúlyozására ez a torony — vagy egy tán róla szóló adat — lesz az átalakított templom névadója. Egy középkori adat szerint a budai Boldogasszony-templom tornyát — vagy egyik tornyát — Mátyás-toronynak nevezték. Mivel az eredeti állapotban álló tornyon Mátyás címere volt látható, ez tekinthető a Mátyás-toronynak — s innen van az új, alig százéves elnevezés is. Az utolsó nagy nemzeti király nevével a nemzeti, koronázási célhoz illően átkeresztelik az épületet úgy, ahogy át is alakítják. A „kéz a kézben” egyházi és nemzeti gondolat romantikus építészeti megfogalmazása ebben a toronyban ölt utoljára testet.

## A NÉPMŰVÉSZET TORONYFORMÁJA

Természetes, hogy a műalkotások és ezzel maga a művészet sokféleképp rétegződő, mint az emberi társadalom is, amelyben születik. A rétegződést többféle szempontból ragadhatjuk meg. A jelentéstartalom nézőpontjából is vizsgálhatjuk az alkotásokat, szellemi szerepük (spirituális funkciójuk) szerint is osztályozhatjuk.

A nagy történeti stílusok korában az uralkodó, helyesebben az irány- és példamutató művek a grand art körébe tartoznak. Az építészeti grand art elsőrendű példái azok az alkotások, amelyek föléje vagy messze túlnőnek közvetlen gyakorlati szerepükön. Az épület műalkotássá válik, és mindennapi használati értéke másodlagos lesz. Az épített alkotás ideális tartalma inkább szembetűnő ekkor, mint az építmény hasznossága vagy akár célszerűsége. A művek szellemi igénye a grand art szintjén természetszerűen a legnagyobb. — A grand art-tól a kisebb-szerű művészetig és egyáltalán a provinciális művészi igényig az átmenet sokrétű és fokozatos. A provinciális művek kevésbé igényesek a művészi kifejezésben, kisebb közösséghez szólnak, egyszerű vagy együgyűbb formában jelentenek vagy szimbolizálnak valamit. Provinciális és grand art nagy egészükben azonban összetartoznak, egyszövetűek. Az uralkodói székhelyek, városi paloták, vidéki kastélyok, kismemesi kúriák: a rendi társadalomnak mintegy megfelelő „rendi típusok”. E típusok között fokozati különbségek vannak, de a különbségek nem jelentenek különféleséget. Az előbbiekkal szemben a népművészet más síkon alkot.

Népművészetben ezúttal paraszti (ebben pásztor-, falusi mesterember-) művészetet értünk, mert a magyar népművészet a tárgyalt korban az. A paraszti művészet szemlélete, tárgya, anyaga, szerepe tekintetében jórészt vagy egészen elüt a grand art-tól. Az előbbi nem ábrázoló (nem „képző” vagy „képező”), hanem elsősorban díszítő; az utóbbival szemben személytelen, hagyományokhoz ragaszkodó, a földet kezük munkájával művelők életformájához kötött művészet. A paraszti művészetet nem tanulmányozhatjuk képzőművészeti formulákkal. Rokon, de más kérdés, hogy ikonológiai megfontolásokkal egyáltalán — vagy hol és mikor — vizsgálhatjuk-e.

Az ikonológiai megközelítés legelőbb ott látszik indokoltnak, ahol a „nagy művészetből” kölcsönözött formákkal találkozunk. Különösen akkor igazolt az ilyenemű tárgyalás, ha az átvett formák többé-kevésbé eredeti szerepükkel (funkciójukban) kerülnek át a paraszti világba. Ilyen átvett műfaj a toronyépítés.

A püspöki, szerzetesrendi és városi templomtornyok — egyszóval az egyházi toronyalkotások —, valamint a főnemesi és nemesi rezidenciák és a városházák polgári-közösségi, azaz profán tornyain kívül vannak „paraszti” toronyművek is. Ilyenek a falusi, mezővárosi fatornyok, a faharanglábak. A történeti Magyarország területén mindezek igen változatos és művészileg is értékes minőségben léteztek vagy vannak ma is.

A haranglábak torony-igénnyel készülnek. Gyakorlati céljuk a messzehangzó harangok tartása és az őrködés biztosítása. E céljukon kívül sajátos módon töltik be a kőtornyok jelvényt szerepét is. Formáikra a középkori várépítés- és kőtornyomegoldások hatnak. A valóságban vagy csak az ábrázolásokban fennmaradt fatornyok szinte kivétel nélkül a XVII—XVIII. századból származnak. Kevés kivétellel tehát barokk-koriak. A reneszánsz és barokk formák alkalmazása mellett azonban egy jellemzőjük közösnek tekinthető. Közös vonásuk a középkori hagyomány hangsúlyozása. A hegyes gúla alakú zsindeletetők, a fiatornyok, a megjelenés többnyire komor mozzanata szembeötlőek. A fatornyok láthatóan ősiek — akkor is, ha csak két-háromszáz évesek, mert formáik már akkor is régiesnek számítanak, amikor készülnek. Inkább népművészeti műről, mint képzőművészeti alkotásról lévén szó, az archaizálás elsődlegesen nem tudatos. Sem az



építtetők, sem a kivitelező mesteremberek nem stílusfogalmakban gondolkodnak, és nem kívánnak gótikus formákat. Az archaizálás csak másodlagosan tudatos, amennyiben az ácsok vagy építőmolnárok és a megrendelők önmagában régies faépítészeti „műfaj”-ban alkotnak. Számukra a toronyépítés, azaz az igényesen alkotott fatorony a fontos. A fatoronyra mint az ácsmesterség legigényesebb építőformájára van szükség, amely gyakorlati célján kívül reprezentálni hivatott. A harangláb fa-monumentum. Lehet fogadalmi emlék, mint a gácsfalvi hatalmas fatorony, „amelyet 1673-ban Makkfalvi János, a Forgács-uradalom »gondviselője« építtetett török fogságból való kiszabadulása emlékére”. Persze ez inkább kivétel; a fatorony az egy hiten levő közösség monumentuma. Túlnyomó többségben az evangélikusoké, reformátusoké, unitáriusoké, akik a XVIII. század utolsó évtizedeiig nem építhetnek kőtornyot. A fatornyoknak ez az egyházi vagy hitbéli szerepe a kőtornyok „vallási” szerepét idézi. A harangláb-torony a népművészetbe jutó épülettípus, amely megőrzi a toronynak a grand art-ban szokásos jelentés-tartalmát.

A népművészet oldaláról tekintve: a fatorony az egyedüli olyan alkotás, amely – már szerepéből következően is – a maga módján igényes alkotásaiban monumentális. Érthetően határeset a grand art és a népművészet között. Népi vagy paraszti jellege sajátos fa-mivoltában rejlik.

A régi magyarországi falvaknak nincsenek középületeik. Sajátosan közösségi célú építmény a faluban a templomon kívül csak egy van: a harangláb. A templomnak I. István rendelkezése óta, legalább elvben, kőből épültek – ex solidis materialibus – kell lennie. A fatemplomok a magyar vidékeken csak a kőtemplomok pótlásai; amint anyagi lehetőség adódik rá, szétrombolják vagy eladják őket és helyükbe kőtemplomot építenek. A kőtemplom általában már nem népművészet alkotás. Tervét, formáit nem a paraszti társadalom és nem ősi építőgyakorlat teremti meg.

A fatorony tehát az egyetlen közcélú, a népművészet körében egyedül monumentális igényű alkotás. A barokk-kori épített-ácsolt alkalmi dekorációkkal összehasonlítva válik kézzelfoghatóvá különleges volta. Fatornyokat és díszépítményeket ugyanis a későreneszánsz korától egyre gyakrabban és sokfelé emelnek. Alkalmi díszépítmények tervezése megtisztelő feladat, és rendesen a legkiválóbb udvari vagy városi építészek tesznek eleget neki. A diadalkapuk, -tornyok, katafalkok, szabadtéri díszletek ábrázolásokkal gazdagított fa- és drapériaépítmények. A „nagy művészet” ilyen alkotásai tisztavirág-életűek; lényegükben fölépített látszat-architektúrák csupán. Ácsolt és festett valójukban úgy igyekeznek hatni, mintha nemes anyagú márvány- vagy legalábbis kőépítmények lennének. Stílusosan vagy esztétikailag is elsősorban így ítéljük meg őket.

A tornyos faharanglábak azonban nem alkalmi építmények, akkor sem, ha kőtornyot pótolnak. Inkább tekinthetők nagyobb vagy szerényebb ács-remekműnek, amely ki tudja elégíteni az alatta élő közösség torony-igényét. Ez az igény a paraszti művészetnek megfelelően módosult. A „nemesebb” anyagú kő helyett a torony fából épül és a faanyagnak megfelelő formában. Sem az építő, sem a közösség nem gondolnak arra, hogy a torony bármely részében vagy egészében kőből épültek lássék. A feliratok tanúsága szerint az alkotók éppen kiváló ács-voltukra büszkék. A toronyban látható egyfajta ősi jelleg – magával ezzel az épülettípus-

sal együtt — nagyrészt ebben az öntudatban gyökerezik. A „régí jó mesterség” többévszázados vagy talán még régebbi hagyományokat őriz és kedvtelve alkalmaz. A kiváló mesterség révén a faanyag a toronyban igényes, értékes építőanyag-gá válik. Így a torony az egyhitű falusi közösség lakóhelyének jelképe és egyetlen sajátos középülete, amelyet csak fából építhetnek föl. A külső hatalom és az anyagi eszközök csak ezt teszik lehetővé, illetve a paraszti, a népművészet csak úgy kivitelezheti, ahogy azt művészetében és a mesterségben elődeitől örökölte. A torony-igény ősi faépítészeti példái pedig talán a kőtoronyokéval veteksenek. Priskos rhétor Attila fapalotájáról szólva külön kiemeli, hogy a palotának legjellemzőbb vonása az „élességre” és a nem „erősségre” szolgáló fatornyokkal díszített kerítés.

## KITEKINTÉS

A magyar királyi székhely XV. századi, tornyos jellegű építésével közel egy időben jellegzetesen soktornyos célzattal épül egy keleti székhely, a moszkvai Kreml. A Mátyás király alkalmazásában Budán is működött bolognai Aristotele Fioravanti építi föl III. (Nagy) Iván megbízásából az Uszpenszkij-székesegyházat, majd Aloisio Novi az Arhangelszkij-katedrális. Az előbbi a cárok koronázó, a másik pedig temetkezési temploma lett. Bár tervezőik olaszok, a művek maguk az orosz építészet remekeivé váltak. A vendégművészeknek ugyanis teljes mértékben alkalmazkodniuk kell az orosz hagyományokhoz, és szigorúan előírt példaképek szerint kell alkotniuk. Így lett az Uszpenszkij a vlagyimir — szuzdali templomtípusnak és a novgorodi építőhagyománynak példaszzerű ötvözetévé. Mint a cárok főtemploma, az Uszpenszkij a monasztikus- és székesegyház-építkezésekre szinte döntő hatást gyakorol két évszázadig. Az ortodox egyház hivatalosan elismert templomtípusa éppen ez; Nyikon pátriárka a XVII. század közepén írásban és a gyakorlatban (a Tizenkét Apostol-katedrális a Kremlben) ezt kodifikálja. A cár és a pátriárka egyetlen és szétválaszthatatlan autokrata és teokrata monarchiának társuralkodói, s ez a politikai tanítás az építkezésekben is megnyilvánul. A Kreml építkezéseiben a XVII. század végéig ezt az egységet látjuk érvényesülni.

A moszkvai hercegi székhelyet körülvevő falakon a XV. században közel hús torony áll. Ezek elsődleges célja persze védelmi, de együttesükben ezek a székhely jelzői is. Az óratorony mint főbejárat a későbbiekben — s talán már előbb is — diadalkapunak számít. A XVII. században a legnagyobb bástyatornyokat nagy magasságúra és díszesen kiépítik — ezúttal már nem hadászati jelentőségük, hanem torony-jelentésük miatt. A díszes bástyatornyok egyszersmind a Kreml templomainak torony- és kupolaerdejét is keretezik. E torony- és kupola-sokaság mind ortodox egyházi forma. A legrégebbi templom, a Szpasz na Boru, az Uszpenszkij, az Arhangelszkij, a Blagovescsenszkij, a Tizenkét Apostol és még számos templom között fölmagasodó, XVI. század eleji Nagy Iván-harangtornyot ugyancsak a XVII. században formálják meg mai alakjában. Moszkvának sokáig ez a legmagasabb tornya — és tudatos hirdetője a nemzeti függetlenséget kivívó uralkodónak, aki először nevezi magát cárnak. A későbbi moszkvai toronyalkotások mind ezzel a legmagasabbal versengve születnek. A XVII. század végén emelteti Nagy Péter a



Szuharev-tornyot, amellyel a sztrelec-lázadás idején hozzá hű regimentnek állít emléket. Néhány évvel később készül a Mensikov-torony (a Gábor arkangyalnak szentelt templom), amely eredeti terve szerint a Szuharev-tornyot is túl kívánja szárnyalni magasságával.

Mindezen toronyépítkezéseknek csak egyik összetevője a hivatalos hatalmi célzat és ennek építészeti kifejezése. Az orosz művészetben mélyebben gyökerező faépítészeti formák és éppen a fából készült toronytemplomok a tanúságai, hogy a szakrális toronyalkotás nagyon gazdag múltra tekint vissza Oroszországban. A XVII–XVIII. századból fennmaradt fa toronytemplomok sokkal régebbi, néhol talán egészen ősi formákat idéznek, amelyeket a téglalapításban később is hasznosítanak. A kőből és téglából való orosz toronytemplomok eddig ismert legkorábbi példái után – mint a Kolomenszkójében, Gyakovóban, Osztrovóban állók – rögtön következik a sajátosan orosz építészet legmerészebb remeke, a moszkvai Vaszilij Blazsennij-székesegyház. Mindezek a XVI. század derekán épülnek. A Vaszilij Blazsennij mintegy nemzeti fogadalmi templom, amelyet Rettegett Iván a kazanyi és asztrahanyi kánokon aratott győzelme emlékére emeltet. Az orosz templomépítés népies-nemzeti iránya ebben a nyolc-, illetve kilenc-tornyú (a harangtoronnyal), mesésen gazdag alkotásban csúcsosodik ki.

A toronyépítés az orosz építészetnek a XVIII. században is jelentős és különös fejezetét alkotja. A továbbra is épülő toronytemplomokon kívül a kolostorokban, a templomok mellett vagy között helyet foglaló hatalmas harangtoronyok az orosz szakrális építészet sajátos alkotásai. Ezek is versenyszerűen épülnek: az orosz művészetben sokszor jelentkező „a minden addigig túlszárnyalni kívánó nagyság” óhajával. A legnagyobbnak tervezett és a legjobbnak ígérkező meg sem épül: Rastrellinak a pétervári Szmolnij-kolostorba szánt torony-óriása. Egy másik hasonló alkotás viszont, a zagorszki Szent Szergej-kolostorban kiváló későbarokk beteljesítője a kolostornak a középkortól a XVIII. századig megszakítatlan tornyos-bástyás-kupolás építkezéseinek. A romantikus orosz nemzeti stílustörekvések, majd a historizmus korában a torony alkalmazása csaknem mellőzhetetlen kelléknek látszik: az Orosz Múzeum Moszkvában, középületek, pályaudvar (a Kazanyi pályaudvar Moszkvában) épülnek tornyos formában. A torony csak ekkor veszti el Oroszországban szakrális funkcióját – és helyette elsősorban nemzetiessé válik.

Az emlékszerű toronyépület kérdése az 1920-as évek szovjet avantgarde építészit is foglalkoztatja. A fejlődés a későbbiekben azonban nem ezek elképzelései szerint alakul. A toronyszerűre tervezett Izvesztyija-székház alacsonyabban épül meg a tervezettnél, és a szovjet építészet sorsát – éppen a toronyházakkal kapcsolatban – egészen máshogyan dönti el a Szovjet-palota tervpályázata a harmincas években.

A Szovjet-palota a Szovjetunió egészének és a marxi – lenini tanítás monumentumának készül. Eredeti terve szerinti 320 méteres magassága a New York-i Empire State Buildingével majdnem vetekedett volna. Gyakorlati funkciója a kormányhivatalok elhelyezését célozza. Tetején óriás méretű Lenin-szobrot kívánnak elhelyezni. – Az épület sem eredeti, sem később módosított terve szerint nem épül meg – bár építése a második világháborúig folyik.

A Szovjet-palota tervével és elképzelésével a tornyos-képzet és -formula győz minden más építészeti gondolaton. A legmagasabbrendű építészeti forma a szovjet fővárosban, új ideológiai tartalommal, ismétcsak a toronyépítés lesz – vagy inkább marad. Ennek az ízlésnek megfelelően jut a szovjet főváros új arculatához. 1947-ben, a városalapítás 800 éves jubileumának ünneplése idején rakják le annak a nyolc toronyháznak az alapját, amelyek az új városképet hivatottak megadni. Ezek az új építkezések bizonyára a legérdekesebbekhez tartoznak a modern európai építészet történetében.

A moszkvai toronyépületekről senki sem állítja vagy állíthatja azt, hogy azok szükségszerűségéből születtek. A gyakorlati cél ebben az esetben aligha jöhet szóba. A szigorúan funkcionális építészet korának alkotásai között a moszkvai épületek bámulatra méltó kivételek. Moszkva építőinek sohasem kellett vagy kell helyhiánnyal küzdeniök. Különösen akkor nem, ha a telkek államiak vagy városiak és kisajátításuk semmiféle nehézségbe nem ütközik. A telekárak tehát az építkezésekre nincsenek hatással. Indokoló mozzanat lehetne még az új építési technika, új anyagok alkalmazása, vagy forradalmian új konstrukciók bevezetése. Közélebről vizsgálva a dolgot, ez a szempont is elesik. A tornyokat hagyományos vas- és vasbetonszerkezettel építik föl, és technikailag a már régebben szokásos építómódszereken ezek egyike sem lép túl. Fontos ok lehetne még az, hogy építésük gazdaságosabb, olcsóbb, mint a nem-tornyos konstrukcióké. A valóságban azonban éppen az ellenkezője bizonyosodik be, mert sokkal drágábbak azoknál. Mindezen indokok ellenére marad még egy ok, amely elégséges arra, hogy mégis megépítsék e kolosszusokat. Ez a gyakorlati-funkcionális ok: hogy az ilyen épületek felelnek meg a legjobban a bennük elhelyezendő intézménynek. Ismereteink alapján azonban ezt is kétségbe kell vonnunk. A toronyházak ugyanis hasonló típusúak, és tömegelosztásában sem különbözik lényegesen egyik a másiktól. A Szmolenszkaja téri és Lermontov téri magasházak adminisztrációs célra épülnek; a Vossztanyije téri és a Kotyelnycseszkaja rakparton állók lakások; az Ukrajna-szálló hotel; a Komszomol téren álló ugyancsak hotel (Leningrád-szálloda), a leninhegyi pedig az új Lomonoszov-egyetemet fogadja magába. Miből indulnak ki tehát a tervezők a típus megalkotásakor?! A lakásépítésből, az iroda-, szálloda- vagy egyetem-építésből, vagy valamilyen palota-elgondolásból?! Bizonyíthatóan egyikből sem. Az a cél-ok, amely szerint építenek, nem gyakorlati-funkcionális, vagy legalábbis nem az épületek belső rendeltetése szerint az.

A toronyházak a szovjet főváros különböző pontjain épülnek. Helyüket gondos mérlegelés határozza meg. Majdnem mindegyikük összefutó utcák tengelyében és téren áll. E sajátos felhőkarcolók tehát abban is különböznek nyugati társaiktól, hogy térigényesek. A tervezők városképi súlypontokat határoznak meg velük, egyáltalán: a város új arculatát kívánják megalkotni így. Az új városképben a világias elemnek kell döntővé válnia az addig kizárólag egyházi-tornyossal szemben. A versenyszerűen épített tornyok modernkori példái a Kreml templomtornyaival és kupoláival – a történelemben nem először, hanem ismételten – versenyre kelve határozzák meg az új köntösű fővárost. A város addigi jelképe a diadalkapunak is használt óratorony volt. Ezután egyre inkább a leninhegyi egyetem emblematikus formájával találkozunk hasonló szerepben. Az itt és a legnagyobb

méretben megfogalmazott építészeti szózat még hétszer visszhangzik a városképben.

A szovjet főváros hatalmas méretű kiépítése a második világháború után indul meg. A győzelmes Nagy Honvédő Háború után, az 1947-ben 800 éves Moszkva – a régi Oroszország történetéhez is hasonlítva – a szovjet állam és nép legnagyobb győzelmét ünnepli. Az új városkép ezt a győzelmet dicsőíti és erről emlékezik meg. A toronykolosszusok jellemzően győzelmi, triumfális építkezések. Ebben az értelemben a leninhegyi egyetem a legemlékezetesebb alkotás, amely a leghaladóbb tudomány székhelyéhez megfelelő külsőt kívánja fölmutatni. Az épület reprezentatív belső tereiben fölhasznált anyagok a legnemesebbek az országban találhatóak között. Az épület kolosszális szobordísz a főváros és a táj fölött messze hirdeti tervezőinek és építőinek monumentális szándékát és alkotásbeli elszántságát.

Az elszánás óriási célra vonatkozik: Moszkvát világvárossá kell tenni. A Szovjetunió a legnagyobb világhatalmak közé emelkedve a két legelső közül az egyiknek tudhatja magát – és fővárosa külső képének is ki kell ezt fejeznie. A szovjet főváros világvárosias arculatát emblemátikus toronyformái biztosítják. A jelképszerű magasbatörés korábbi terveiből addig Moszkvában kevés valósult meg. Tornyos a moszkvai Kijevi Pályaudvar (1912–17). Az avantgarde torony-ideái közül Tatlin híres terve a Harmadik Internacionálé Emlékművéhez (1920), Liszickij különös és szinte látnokian forradalmi „Felhővasaló”-i, valamint Leonyidov tervei kimagaslóak. Utóbbi a moszkvai Lenin Intézetet 15 millió könyv elraktározására alkalmas toronnyal építené fel. Ezeknek a terveknek ideális és elvont jellege szembeötlő. Természetes, hogy egyiket sem építették meg – márcsak a technikai nehézségeik miatt sem. A hagyományos toronyformák élete viszont szívósabb. Az 1937-ben épült himki folyami kikötőállomás a Moszkva-csatorna mentén a sík tájon emelkedő, messzire mutató torony-obeliszkjével lett építészeti súlypont. Ilyen, de sokkal súlyosabb és uralkodóbb architekturális tételekbe foglalják a főváros képét is, amelynek felhőkarcoló-szerű toronyépületei a tengerentúli felhőkarcolókkal versengve születnek meg.

A moszkvai felhőkarcolókat alapvető különbségek választják el amerikai kollégáiktól. Az amerikaiaknak ugyanis semmiféle ikonológiai tartalmuk nincsen. Nincs köziük semmiféle hagyományhoz, nem „jelentenek” vagy hordoznak valamilyen gondolatot, célt, amely legközvetlenebb funkciójukon kívül esne. Az amerikai felhőkarcolók célszerűen és egyszerűen magasak – és semmi több! Még művészi igényük is minimális. A szó igazi és mélyebb értelmében a tengerentúli felhőkarcolók nem is tekinthetők tornyoknak; csupán magasházak, szakszerűen együgyű épületóriások, amik ekkorára nőttek. Moszkvai kollégáikat viszont roppant hivatástudat, múltat és jelent, nemzetit és népit, internacionálist és klasszikust összeegyeztető művészi igény, valamint sajátos stílustörekvés jellemzi – [s mindemellett felhőkarcolók is kívánnak lenni, Gyakorlati értelmük csak messze ezek mögött kerül szóba.

A leninhegyi egyetem építészeti gondolata a korabeli művészeti és ideológiai elképzeléseknek óriásméretű példatára. A mű nemcsak abban igyekszik fölhasználni a régi orosz művészet motívumait, gondolatait, hogy a külső és belső dekorációban alkalmazza őket. Hanem a sajátos toronyszerűséggel a konstrukcióban

is érvényesíti: négyyszögű alaprajzból a sokszögűre váltás fönt, a törtvonalú pártázatok hatását idéző dísz-felépítmények, a lent egyenes, fölfelé egyre lazuló formák, toronysisakok, díszek. Az el nem titkolt ősök a Kremlnek a XVII. században díszesen kiépített bástyái, amelyek a tervezők fantáziáját jogosan ihletve környezik újszerűen egy új tudományosság székhelyét. (Talán nem egészen véletlen, hogy a korszak egy jeles mondása a tudományt „vár”-ként emlegeti.)

Az új Lomonoszov-egyetemnek és társainak legszembeütőbb sajátossága a szigorú szimmetria. Középen a toronyszerűen fölmagasodó, toronycsúcsokban végződő hatalmas épülettömb áll, amelyet kisebb-nagyobb szárnyak végén álló, egy-egy bástyaszerű kisebb toronytömb kísér. E tornyos-bástyás képnek emblematikus jellegét nem kell külön hangsúlyoznunk. A legerdekesebb azonban, hogy ott, ahol ez a tagolás nemcsak egy nézetből, hanem az épület mind a négy nézetében hasonlóan érvényesül, ott a tornyos-saroktornyos, ünnepélyes külsejű épület roppant méretű emlékművé válik, mint valami masszív, de magasba törő votív-építmény. Az Ukrajna-szálló a folyókanyarban épült, minden nézetből szimmetrikus tömbje különös módon mellőzi a kedvező táji adottságokat és az építészeti környezetet. Óriási tömbjének monumentális hatásába vegyül valami olyan színezet, amely megcsodálóját egy hatalmas méretű szabadtéri oltárra emlékezteti.

Az ötvenes évek elejének moszkvai típusú triumfális építészete a népi demokráciákban is hódít. Ebben az időben épül a prágai Druzba-szálló (eredetileg a népi demokráciák közös ügyeit tárgyaló küldöttségek számára), a bukaresti, toronnyal díszes Scinteia-palota a népi demokratikus román sajtó és nyomdai központ részére, valamint az utolsó és legnagyobb a sorban: a varsói Kultúra és Tudomány Palotája, amely a szovjet nép ajándéka a lengyel fővárosnak. Az utóbbi a legigényesebb alkotás — és céljaiban is a leginkább összetett.

A varsói kolosszus születésének már a ténye is páratlan. Ajándék-épületeket ugyan ismer az építészettörténet, de ezek mindig személyes jellegűek és egyetlen országon belül ajándékozottak. Az, hogy egy állam és nép ilyen ajándékkal tüntesse ki a vele szövetséges szomszédos országot, amely földig lerombolt fővárosa lehető újjaépítésén dolgozik: egyedülálló és megható tény.

Az ajándékozók hasznos, közérthető és felejthetetlen ajándékot készítenek. Szinte fantasztikus gyorsasággal, alig két év alatt a magasba emelik a palotát, amelynek tornya az egész lengyel főváros képét, sőt a távoli vidékét is egycsapásra meghatározza. A torony tervezése ezúttal különösen odaadó gondtal történik. Ennek az épületnek lengyel külsőt kell öltenie, és a tervezők a lengyel torony- és palotaépítés formáiból merítenek. A poznani tornyos városháza, valamint a lengyel reneszánsz és barokk emlékek nyújtják a külsőhöz a példát. „A Kultúrának” szentelt toronypalota egyszersmind monumentum és a művelődő tömegek zarándokhelye kíván lenni. Célja az, hogy a látogató e helyen mindent megtaláljon: színházat, mozit, könyvtárat, klubot, társalgót, politikai gyűlésekre termet, zenetermet, hivatalt — és madártávlati kilátást a városra, amelyből ide följött. A toronypalota minden igényt kielégítő Gesamtkunstwerk, amelyben a művészeteken kívül a tudományok és az adminisztráció, sőt még a társadalmi élet egy része is zajlik és megtalálható. A moszkvai leninhegyi egyetem látogatóit azzal fogadják az ottaniak, hogy az egyetem hallgatója, ha hivatásául választja az egyetemi pályák vala-

melyikét, ott lakhat, családot alapíthat, élhet, s még professzor is lehet az épületben anélkül, hogy onnan kimenjen, mert a hatalmas együttesben mindent megkaphat. Ugyanígy kívánja ellátni a varsói Kultúra és Tudomány Palotája is a vendégeit. A kultúra értelmezése ennek a toronynak az esetében az a mindenki számára megkapható dolog, amely ünnepélyes keretek és építészeti külsőségek között kerül „kiosztásra” egy toronyépületben azért, mert az építészeti jelvények és reprezentációs lehetőségek között ez tűnik akkor a leghatásosabbnak.

A magyar építészet e korban, 1948–55 között nem alkot toronyszerű műveket – egyáltalán semmiféle tornyot sem. Az ikonológiai tartalmú toronyépítésnek ez a hazai fejezete megíratlan marad.

## A MAGYARORSZÁGI KUPOLÁK

### KÖZÉPKORI, RENESZÁNSZ ÉS TÖRÖK ELŐZMÉNYEK

Nem minden kupolához vagy kupolaszerű boltozathoz fűződik ikonológiai értelem. Nem valószínű, hogy a magyarországi centrális alaprajzú román kori emlékek formáját és boltozatát, ritkán kupoláját elsősorban valamilyen kupolaképzet határozza meg. Egyetlen emléknél vagyunk csak meggyőződve arról, hogy hajdani kupolája különleges jelentésű. Ez az emlék éppen a legkorábbi fennmaradt román kori templomunk, a feldebrői.

A feldebrői alaprajzából határozottan következtethetett legutóbbi méltatója, hogy kupolás templommal kell számolnunk. A fennmaradt pillérek nagyságából ítélve arra hajlunk, hogy az egykori kupola fából készült. Téglakupolára kevésbé gondolhatunk, a kőkupola lehetősége pedig statikai és technikai nehézségek miatt itt kizártnak látszik. Az örmény és grúz emlékekre utalás Feldebrővel kapcsolatban talán szintén alátámasztja a fakupola lehetőségét, hiszen azokon a területeken fontos szerepű egykor e faépítészetben is gyakori forma. Bizáncban, Kisázsiaiban, Szíriában is sokszor építenek fakupolát.

A feldebrői templom sírtemplom, és zarándokhely központja. Erre mutat a kettős lejáratú altemplomból nyíló sírkamra; az előbbit a felső templomból nyíló kis ablakokon át is lehet látni. A sírt az egykori kupola alatt, csaknem a közepén, az apszisokkal formált keresztbe helyezik el. Az épület alaprajzában, lépcsőivel, altemplomával ezt a sírt veszi körül. Valószínű, hogy a templom külseje is kifejezi ekkor az itt eltemetett személy sírjának, a kultusz középpontjának fontosságát. Az egykori kupola ezt nyilván hasonló alkalmazásban mutatja, mint a martyriumok esetében szokásos. A kupola a martyriumok csaknem állandó kísérője, jelvénye. A feldebrői föltételezhető fakupola távolabbi és régebbi ősei: az egykori Marneion (Marnas), Gaza, a jeruzsálemi Szent Sír-templom (amelyet Nagy Konstantin rendeletére építenek, majd a XII. századig háromszor építenek újjá; fakupolás, az első újjáépítés után kettőshéjú fakupolával), Nazianzus (nyolcszögletes alaprajzon), a jeruzsálemi Sion-templom (két fakupolával) fakupolái, valamint a faépítés hatását mutató örmény, kupolás martyriumok lehetnek. Mindezen kupolás elképzelések kulcsa a jeruzsálemi Szent Sír-templomhoz fűződő kupolás sírtemplom képzete, amely Krisztus sírja fölé borul.

Egyelőre merészség lenne arra gondolni, hogy az egykori feldebrői kupola talán ennél többet is jelenthet. A martyriumokon kívül ugyanis az uralkodói sírok szoktak kupolás-halotti tholos-szerű építmények lenni. Diocletianus Spalatóban, Constantinus Konstantinápolyban, Teodorik Ravennában, Nagy Károly Aachenben sírjaikat mind palotáik mellett építtetik föl, többnyire kupolás alakban. Több más emlék is vall arra, hogy a kupolás sírok a martyriumokhoz hasonlóan sokszor uralkodói síremléknek épülnek. Ebben az építészetikonológiai összefüggésben

még érdekfeszítőbb az a kérdés: kinek a sírját jelzi a hajdani feldebrői kupolás templomtömb?

Évszázadokkal későbbi kupolás emlékünk is sírtemplom, illetve sírkápolna. Az esztergomi Bakócz-kápolnát építtetője Maria Annunciata tiszteletére, „élete fő művének szánta, egyben sírhelyének és ezen keresztül örök monumentumnak”. A kápolna úgyszólván jogi személyiség és Bakócz legfontosabb örököse lett. A centrális alaprajzú épület hajdani kupolája aranyozott és vésett bronzlapokon Krisztus és a szentek életének ábrázolásával s külön kupolafedésű laternával ékes.

Az Alpokon túli legszebb olasz-reneszánsz kápolna Esztergomban nem kultusz-helynek épült, hanem valójában fejedelmi sír. Építtetője az az egyetlen magyar egyházfő, aki a pápaság után is megkísérli kinyújtani a kezét. Mint kortársának, II. Gyula pápának, neki is rendületlen és határozott hite van abban, hogy cselekedeteit és terveit Isten pártfogásával viszi végbe. Házeit díszítő jelmondatában: „Dominus auditor et protector meus” – mintegy büszkén látszik igényelni Isten segítségét. Politikai pályafutása a kormányzás legfelső rétegeibe ível, és a halála körüli időben őt tekintik az ország leggazdagabb személyének. Az alacsony sorból bíborossá és főkancellárrá emelkedett Bakócz a kápolnában mint síremlékében és hagyatékában foglalja össze életművét.

A kápolnával „auctor”-a versengeni kíván. Tökéletes és minden tekintetben leggazdagabb monumentumot akar. „A tökéletes építészeti forma” kérdése az itáliai centrális alaprajzú, kupolás építményekben akkor már jó két emberöltő óta időszerű. Ezt a „tökéletes” formát találja meg a mecénás a toszkánai mester terveiben. Ezt írja le Széless méltatásában „perfecta Sacelli idea” és „ipsa molis totius artificiosa proportio et simmetria” szavakkal. „Amit Leon Battista Alberti . . . kívánt az épületektől, a »concinnitas«, a teljes harmónia, az tökéletesen megvalósult a Bakócz-kápolnában” – írja Balogh Jolán. A centrális-kupolás Bakócz-kápolna tehát mint a tökéletes építészeti mű példája kerül kivitelezésre Esztergomban, amelynek minden más korabeli gótikus és reneszánsz alkotáson fölül kell emelkednie tökélyével. Architektonikus eszméjében a Bakócz-kápolna kicsiben a firenzei dómnak vagy a majdani római San Pietrónak megfelelője, egyház-fejedelmi sírkápolnává módosítva.

Föltételezhető, hogy a kápolna teljes vörösmárvány architektúrája különleges szándékból teremtődik meg. Az esztergomi érsekség tulajdonában levő bányák vörösmárvány termelése kézenfekvő oka ugyan az anyag itteni alkalmazásának, de a belsőben való kizárólagos alkalmazásban közrejátszik egyfajta sajátos megfontolás is.

A kő, féldrágakő és drágakő alkalmazása a különböző művészeti műfajokban több tekintetben mutat azonosságot a középkori művészetben. A kő- és téglapépítészetnek a márvány hasonlóan legnemesebb anyaga, mint az ötvösművészetnek a drágakövek. A kő- és téglafal az építészetben olyan foglalat a márványnak, mint az arany vagy ezüst az ötvösségben a drágakőnek. Végző soron márvány és drágakő – kövek. A csillogó, simára csiszolható, kemény, színes és magában az anyagában tetszetős márvány a legmaradandóbbnak szánt emlékek, szobrok, feliratok megörökítője régi idők óta. Az Esztergom környéki, kitűnő anyagú vörösmész-kő a magyarországi művészetnek kezdetei óta korunkig márványnak számít és számított. A hazai – és részben a közeli külföldi, például egyes lengyelországi,



– márványt igénylő építkezéseket, szobrászati munkákat magyar vörösmárvánnyal látják el. Kapuzatokat, szobrokat, oltárokat, síremlékeket, ajtó- és ablakkereteket, címereket, feliratokat – általában nagyobb művészi igényű műformákat – vörösmárványból készítenek. A vörös szín nagymértékben látszik hozzájárulni e márvány kedveltségéhez. Ausztria, Csehország, Lengyelország és éppen Magyarország középkori címerszínei a fehér és a vörös. Az esztergomi Porta Speciosának az egyházi és világi hatalmat jelképező és ábrázoló programja éppen egy vörös- és fehérmárványból szerkesztett együttesen történik a XII. század végén. Csásbító föltételezés, hogy a márványok színének a Porta Speciosán valamilyen heraldikus értelme lehet, mint Siena városa fehér–fekete színeinek a sienai dóm esetében. (Vagy esetleg éppen fordítva? Az emlékekből tevődik át a címerekre? – Ez szintén megengedhető.) E föltételezés egyelőre azonban több mint bizonytalannak tűnik. – Tény viszont, hogy a vörös szín a magyar nemesi viseletben a XVIII. századig uralkodó szín, sőt adat van arról, hogy Bethlen Gábor erdélyi fejedelmet vörös gyászpompával temetik el a XVII. században. Előtte Mátyás királyról tudjuk, hogy bíborban ravatalozzák föl. Vajon lehet valami képszerű kapcsolat az építettő bíborosi és egyházfejedelmi méltósága és sírkápolnájának „bíbor”-színű márványarchitektúrája között?

A kérdéshez közelebb vezethet az a körülmény, hogy a Bakócz-kápolna az egyetlen tisztán vörösmárvány-belsőjű építmény hazánkban. (A valószínűleg hatása alatt épült füzérvári „piros márványköves ház”-at, azaz termet nehéz elképzelnünk tisztán márványborításának.) A vörösmárványt itt nem egyes építészeti elemek kiemelésére, szebb megformálására alkalmazzák, hanem a szó szoros értelmében „építenek belőle”. A „színmárvány”-ból készült falak színarany ötvösművek pompájával kívánnak hatni, amennyiben nemcsak felületük utánozza a fölhasznált nemes anyagot, hanem belőle is készült. Az építmény konstrukciójának tökéletességéhez ebben a vonatkozásban anyagának tökéletessége járul. Éppen azért azonban, hogy a falak teljesen vörösmárványból készülnek, színhatásukban (és értelmükben) mégis követni kívánnak valamit. A kápolnának éppen legelső utazó-leírója 1527-ben, Ursinus Velius (I. Ferdinánd udvarából) – aki királyi történetíró – tudja vagy csak érzi ezt a legjobban, amikor a márványt „porphyr-kő”-nek nevezi.

Porfirba temetkezni a bizánci uralkodók szoktak. Palermóban porfir uralkodói síremlékek találhatók. „Bíborban született Constantin” nevében a „Porphyrogenetos” azt jelöli, hogy a viselője a császári palota porfirtermében született. A porfir a császári vagy általában az uralkodói bíbor jelévé válik. A hiányzó porfirt a későbbi uralkodói síremlékek vörösmárvány anyaga látszik idézni. A székesfehérvári királysírok anyagában előszeretettel használnak vörösmárványt. Bécsben, Krakkóban ugyancsak gyakori az uralkodói síremlékekben e bíborhatású kő. A Bakócz-kápolna mint síremlék a legnagyobb vörösmárvány sírmonumentum. A bíboros és egyházfejedelem Bakócz nem születésére, hanem elért méltóságára hivatkozva épített „porphyr-kő” kápolnát, amelybe holtában tér. A kápolna két uralkodó színe az arany és a vörös; ez uralkodói, illetve szakrális színegyüttes.

Az egykor aranyozott fémkupola a kápolna „tökéletes architektúra”-jának legkevésbé architektonikusnak látszó része. Csak külső formájában építészeti jellegű; valójában inkább ötvösműszerű alakzatként kell rekonstruálnunk. Ahogy a



vörösmárvány falak a porfir impresszióját, úgy az aranyozott réz — vagy bronz, tehát érc — kupola arany ötvösművek hatását kívánja kelteni, s mindezt a firenzei tisztán reneszánsz építészeti keretben. Ez teszi az építményt sajátossá — és az érckupola értelmét ez a dialektikus tétel segít megértenünk.

Az arany- és porfirhatású épület mintegy ereklyetartója annak, akinek a sírjául épült. Nem kultuszhely viszont, hanem sajátos temenosz. A Bakócz-kápolnában az építetű mint kincs- és műgyűjtű egyházfejedelemnek és éppen mint mecénásnak állít önmagának emléket. A síremlék ebből a nézőpontból kincstár-jellegűvé válik, illetve önmaga is kincs-szerűen formálódik meg. Építetűje földbirtokokat, várakat, házakat hagy a kápolnára, amely mellett Magyarország akkori leggazdagabb kincstárát is birtokolja. A csegelyeken Ulászló királyé mellett Szathmáry György pécsi püspök címerét látjuk, akinek mint végrendelete végrehajtójának a kápolna dicsőségéből is részt ad az érsek; míg a másik két csegelyben a saját címerét ismételve faragatja ki.

A síremlék igazi jelvényét azonban az érckupolában látjuk, amelyet építetűje a kápolnával és a misealapítványával együtt „aere perennius”-nak hisz. Éppen az aranyozott érckupola gondolatával lesz teljes és igazán sajátosan „reneszánsz” a Bakócz-kápolna.

A magyarországi emlékek különleges csoportját alkotják a török templomok és a fürdők. A török építészetben mindkét épületfajta következetesen kupolás szerkezetű. A török templomok kupoláinak ikonológiai tartalma azonos forrásokból ered, mint az európai építészet kupola-emlékeié.

A közel másfélszázados törökkori mohamedán építkezés idegen fejezet a magyar építészettörténetben. Teljesen indokolatlan lenne korabeli kapcsolatokat keresnünk a hazai török vagy magyar emlékek között. Érdekesebb, bár kevés emlékre korlátozódó ága viszont a hazai építészetnek a török formák XVIII. századi visszhangja.

A pécsi, a szigetvári, a palkonyai és több kisebb mecsetet a felszabadító háborúk után keresztény templomokká alakítanak át. A szigetvári mecset kupolájára triumfális tárgyú freskó kerül: Szigetvár felszabadítását és Zrínyi halálát ábrázolja rajta Dorfmeister.

A török kupolaforma a mecseknádasdi püspöki nyaraló melletti barokk kápolna kialakításában tér vissza. A törökösség ekkor már kuriózzummá válik, mint a késő-barokkban az indiaias, a négeres, vagy a chinoiserie.

## EGYHÁZI ÉPÜLETEK KUPOLÁI

A magyarországi építészet a török után a XIX. századig nem alkot kupolát. Az egyik legnagyobb barokk mecénás, Esterházy Károly püspök, nem tartja ezt a formát hazánkban jól alkalmazhatónak. Szily János püspök Hefele eredeti, kupolás terve helyett kéttornyos-hosszhajós formában építetű föl a szombathelyi székesegyházat. Canevale váci kupolája elszigetelt jelenség: érdekes import-mű. Évszázadokon át nincsen olyan magyar építész, sem olyan mecénás, aki kupola építésére vállalkozna. Az első nagyigényű magyar kupolának — Péchy Mihály debreceni Nagytemplomán — nem akad kivitelezője. Mire a hazai építészet megéri arra,

hogy az építészeti formáknak ezt a legnemesebbjét újraalkossa, a kupolákból kikopik már ikonológiai mondanivalójuk értelme. A magyar klasszicizmus kupola-építményei a régi ikonológia határán innen esnek. Többé-kevésbé mindegyikük az öncélú építészeti szellemében fogant, ahol kevés hely jut az értelmi-teleologikus szempontoknak. Az esztergomi székesegyház kupolaóriása Rómára (és részben Máriára: „Assumpta est Maria in coelis gaudent angeli” feliratával) hivatkozással tart meg leginkább valamit a régi kupolaértelmezésből. Jellemző, hogy a torony-hagyomány mennyivel erősebb Magyarországon a kupolákkal kapcsolatos elképzeléseknél. A magyar klasszicizmus nagy templomépítkezésein a kupola és a torony mindig együtt szerepel. Építészeti összehangolásukra lankadatlan törekvést látunk Hildtől Ybl Miklósig.

A pesti Bazilika nagyarányú építkezése az esztergomi székesegyház után a második legnagyobb templomépítés a múlt században. A mű csak kívülről nevezhető sikeresnek; belseje a szükségessé vált átépítés eredményeként meglehetősen kiábrándító. Éppen a „jelentés” értelmében kell kiábrándítónak neveznünk. Az alkalmazott formáknak nincs már miértjük. A tervezők önkényesen, a múlt formai kincstárából válogatva szerkesztenek. A „tisza építészeti” iskolás szelleme ekkorra tökéletesen elfelejti, hogy az építészeti „ábrázoló” művészet is. A liturgikus művészet ettől fogva más értelemben válik alkalmazottá, mint a korábbi stílusok idején. Az egyházi rendeltetésű alkotások a régi példák külső formáit alkalmazzák, értelmük nélkül. A pesti Bazilika kupolája így önmagáért való; külsőséges, és inkább a városnak épül, mintsem vallásos célra (az előbbi szerepében sikerültebb is). A Bazilika tömegére hivatkozva a városképben ölt majd testet az Országháza; amely arra mutat, hogy a profán kupola értelme, ikonológiai tudata tovább él, mint az egyházié.

## VILÁGI RENDELTETÉSŰ KUPOLÁK

Világi épületen a kupola Itáliában már a XVI. században megjelenik. Palladio villáiban van kupola (a Villa Rotonda eredeti formájában). Kupolás tempiettó-szerű vidéki lakot javasol Serlio (aki társadalmi igényekhez szabott recepteket ajánl hatodik könyvében az építetőknek) egy királynak: „Loggiamento del re per uso piacere alla campagna.” A francia építészetben a profán kupola csak egy évszázad múlva tűnik fel először (Vaux Le Vicomte), s ez szolgál például a francia, angol, német, osztrák barokk kastéllyal, palotával kapcsolatos kupolaépítéseknek. Az osztrák építészet első ilyen emléke a bécsi Althan-nyáripalota 1730 körül, illetve a ráckevei kastély Magyarországon 1702-ből. Az utóbbi két emlék döntően hat a magyar barokk kastélyépítészeti gödöllői típusának kialakulására.

### *A gödöllői típus*

A gödöllői kastélytípus lényege az építészeti erősen hangsúlyozott középső rizalit, amelyet konvex-konkáv ívű, nagytömegű tető koronáz. A típus legkorábbinak látszó emléke a gácsi vár átalakításának eredményeként tűnik föl; klasszikus példája azonban a pár évvel későbbi gödöllői kastély. Ide tartozik részben a budai királyi

vár, valamint a pozsonyi Grassalkovics-palota, a babatípusztai, aszódi, péceli, nagytétényi, felsőtárkányi, egykori gyömrői (?), geszti, gyulai (eredetileg is egyenes vonalú tetővel?), hatvani, geryeszegi, tarnamérai, nagykállói, bükkösi kastély. Csaknem mindegyikük 1740–1770 körül épül; a legkésőbbiek is 1790 előtt. Építtetik és tervezőik valamennyien hazaiak. (Felsőtárkány tervezője talán az egyetlen kivétel.) A típus Magyarországon alakul ki, és formája szembeötlően megkülönbözteti a külföldi rokon típusoktól. Mai tudomásunk szerint a gödöllői az egyetlen sajátosan magyar kastélyépítési forma.

A gödöllői kastélytípus kupolája építészeti szerkezetében valójában nem kupola, hanem csak – végső soron a francia építészetből osztrák közvetítéssel jött – tetőforma. Az ácsolt tetőszerkezet alatt síkmennyezet van; a külső formának nincs megfelelő belső tere. A megoldás elsősorban a külső hatást célozza. A sajátosan magyar barokk építészetnek Fellner előtt nincsenek gazdag belső terei. A kastélyok Magyarországon főleg külső megjelenésükkel kívánnak jeleskedni. Még Eszterháza is ilyen.

A konvex-konkáv tetőforma nem a szükségszerűség szülötte. Sok hasonló típusú kastélyon magas sátozott tető van a középső épülettömbön. Ezeknek a magas tetőknek építészetikonológiai értelme hasonló a kupolaformához. Ahogy a különféle toronyformák is külső jelei a kastélyoknak, a tető-kupola is kifelé reprezentáló jel. A további vizsgálat bizonyítja, hogy a tető-kupola szerepében is rokon a toronnyal.

Elterjedése révén a gödöllői kastélytípus az alföldi vagy egyáltalán a sík tájnak megfelelő építési formát képvisel. A gácsi és a budai vártól eltekintve a típus többi emléke is sík vidéken foglal helyet. Három a Dunántúl szélén, egy Erdélyben (mindegyik síkokon), a többi valamennyi az Alföldön áll. E forma külső megjelenése esztétikai és értelmi nézőpontból mintegy gyökerében föltételezni látszik a sík tájat.

### A „Babilon-forma”

Levelezésben, újsághírben, ábrázolás feliratában egymástól független kortársi említések a típus más-más emlékével kapcsolatban a középső tető-kupolás tömböt „Babilon-formá”-nak vagy egyszerűen „Babilon”-nak nevezik. A kifejezés mint toronyra vonatkozó elnevezés még a XIX. században is él (Jókai). A „Babilon-forma” az egyetlen magyar barokk kastélytípus lényeges részének sajátos magyar elnevezése.

Az elnevezés alapja a francia „pavillon” szó, amelynek magyar népies változata a XIX. századi kaszárnyai szókincsben még megvan. A szó végső soron a latin „papilio”-ból ered, ami sátrat, hadisátort jelent. A francia „pavillon” magában és összetételeiben mennyezetes ágyat, költőileg az eget, a lobogót (amelyet megcsókolva vagy amelyet meghajtva valaki előtt elismerjük annak a fennhatóságát), kerti házat jelöl. Liturgikusan a cibóriummal, tabernákulummal, illetve az ezeken levő drapériával (conopé) kapcsolatban használják. Zászlót és lobogót is jelent, amelyeken a nemzeti színek vannak, s amelyek a hajóorrokra foglalnak helyet (pavillon national, pavillon admiral). Számunkra különösen tanulságos ebből, hogy a francia pavillon szó az ősi kupolaikonológiával összefüggő fogalmakat és

képzeteket őriz (sátor, égbolt, hatalmi vagy felségjel, cibórium, tabernákulum, baldachin) – s hogy zászló-lobogó értelmében jelvényviselő, azaz a címerhordozással rokon értelmű.

*A „Babilon” mint torony.* A francia „pavillon”-ból azonban nem szükségképpen válhat a magyarban éppen „Babilon”. Ehhez a változathoz már meglevő toronyképzet kell, hiszen a francia „pavillon”-ból éppen ez hiányzik. Segítségül jöhetne talán a latin *babylonicum*, amely babiloni tetőt, szőnyeget (tehát ismét drapériás formát) jelöl, de toronyértelme ennek sincs. Szükséges valami képzelt párhuzam a toronnyal és ezzel együtt a legismertebbel, a babilonival.

A tornyos tradíció erejét a középkori, reneszánsz és barokk korban töretlenül látjuk érvényesülni nálunk. Ehhez az általánossághoz mint konkrétum járul az, hogy a gácsi és geryeszegi kastélyok középső rizalitját középkori vár kaputornyából alakítják át Babilonná. Gödöllőn – a képzeletben – egykor saroktoronyok egészítik ki a babilonos együttest. A nagytérenyi belső udvarra a Babilon alatt nyílik átjárás. A „Babilon” így a korábbi kastélyformák középső tornyának helyét foglalja el a kastélyokon. Érdekesen jellemző itt az istvántornyai kastély egykori alakja. A kastély nem tartozik a gödöllői típushoz, de ikonológiai tartalmában rokon vele. Középső kéttengelyes (!) torony-forma rizalitját különös, hagymasisakszerű tető koronázza. A barokk alkalmi dekorációk, diadalívek és tornyok e vidéki és állandó jellegű változatán a drezdai Kronentor provinciális visszfénye kísért. Az istvántornyai torony-formában a torony-, a gödöllőiben inkább a kupolaforma uralkodik, de mindkét alakzat toronyeredetű. A kapu fölött emelkedő torony XVI–XVII. századi várkastélyainkon (Rohoncon, Sárváron, Sellyén, Sályon, Aranyosmeggyesen, Nagybiccsén át az erdélyi várkastélyokig) általános. Az úgynevezett „Babilon” mindegyik emléken magában foglalja a kapuzatot. A „Babilon”-hoz szükségelt képzethez tehát a kaputorony szolgáltatja a torony-mozzanatot. A „Babilon” megjelölés a XVIII. században a toronyszerű vagy toronyszerepű épületekre, a gödöllői kastélytípus középső tömbjére vonatkozik; ezzel kapcsolatban alakulhat ki (korábbi előfordulásáról forrásaink nem tudnak). A „Babilon”-gondolat mögött más, szélesebb hagyomány vagy képzet áll-e – ez bizonytalan. Mindenesetre érdekes, hogy a XIII. században Kézai Simon a babiloni tornyot építtető Nimrudot (Nimrót) Ménróttal azonosítja – és így magyar-nak hiszi.

*A „Babilon” mint kupolás forma.* A tornyos képzet mellett a „Babilon”-hoz hozzátartozik, hogy ácsszerkezetű tetejét kupolának, Kuppelnek nevezik. A forma kívülről és távolról nézve egyértelműen kupolát sejtet, és építőinek is ez a szándéka vele. A kupolában megkülönböztető jelről van szó, mint a torony esetében. A kupola szakrális jellegéből csak éppen annyit tart meg ezúttal, amennyit építetőségétől rendi helyzetének megfelelően elvárnak. Az addig szakrális körben általánosan megszokott forma nemesi, helyesebben főnemesi rezidenciális jelvényé válik. A nyugat- és közép-európai kupolás-középrizalitos kastélyépítési kánon a gödöllői típusban sajátosan és provinciálisan érvényesül. A kupolának itt csak az illúziója van meg: szinte csak a körvonalai. Olyan kupola ez, mint ahogy a barokk múmárvány – márvány, a látszatarchitektúra – épület, s ahogy az

illuzionista festett kupolabelső — kupola. Ez utóbbi festett lényével csak a benne, alatta levőhöz szól; a gödöllői típusú kupola ezzel szemben csupán a kívülről illúzióját igényli. A „Babilon” jellegzetesen illuzionisztikus alakzat, és díszruhaszerű, melyet béléssel ölt magára viselője s amelyen kívülről sujtások és díszek pazarkodnak. A „Babilon” e sajátossága ezt az építészeti formát közelebb hozza a barokk alkalmi, ünnepi dekorációihoz, a diadalkapukhoz, -ívekhez, tempiettókhoz — és a színpadi díszletekhez, amelyeknek alig vagy egyáltalán nincs belső terük, s amelyek sokszor többnézetű, térbeli kulisszák. A barokk kerti pavillonok, gloriettek, tempiettók, emlékművek, oltárok mindmegannyi kupolás formája, ugyanannak az építészeti eszmének változata, amelynek egyike a „Babilon” is.

A „babiloni forma” két esetben még gazdagabb értelműnek látszik, mint a többi gödöllői típusú emléken. A gödöllői kastély egymás mögött álló, kettős kupolájára gondolunk és a budai királyi rezidencia ugyancsak kettős, íves vonalú tetőkupolájára. Mindkét esetben ugyanaz az építető dönt ezt a külön formát illetően. Az előbbi esetben a saját, a másikon a királyi színhely külsejét kell e kettős jellel megfogalmaznia. Az utóbbi feladat annál is bonyolultabb, hiszen Európa egyetlen olyan uralkodói színhelyének kiépítéséről van szó, ahol az uralkodó nincs jelen és a tervezésbe nem szól bele.

A gödöllői és budai kettős kupola kérdésére egyelőre nem tudunk válaszolni. A majdani választ talán könnyítheti két itt említendő tény.

A francia királyi színhely, a Louvre tervezésével kapcsolatban nemrég váltak ismertté az olasz tervek. Ezek közül Pietro da Cortona, Rainaldi és Candiani kupolás elképzelései koronás, illetve baldachinos kupolaformákat öltenek; Rainaldi egyik tervén a kupola éppen a francia koronát utánozza. Ezeknek a sokrétűen érdekes és izgalmas terveknek a jelentőségére itt nem térhetünk ki. Megjegyezzük azonban, hogy az építész-dilettáns Candiani alaprajza szerintünk különösen rokon az osztrák Escorialnak, Klosterneuburnnak Franz Allio-féle tervével. Különös, hogy éppen a sokkupolás kolosszusnak tervezett Klosterneuburg kupoláin a Habsburg-ház országainak koronáit kívánják ábrázolni és jelképezni is (amelyek közül csak a német-római császári koronát tartó kupolatömb épült meg). Nem tudni, állhat-e a budai rezidencia elképzelése valamiféle távolabbi vagy esetleg közelebbi kapcsolatban a francia és osztrák tervekkel. A felvetett lehetőség ugyan több érdekes adattal és sejtéssel támogatható még, ezek azonban egyelőre ingatagnak látszanak. Kérdés, hogy a bár más alaprajz szerinti, de éppen egykorú, ugyancsak kétkupolás drezdai Japanisches Palasthoz, amely szintén királyi építkezés, fűzi-e valami a budai palotát.

*A „Babilon” mint sátor.* A kupolával társított sátor képzete a kupolaépítés történetének legkorábbi szakaszában is kimutatható. Különösen a világi rendeltetésű barokk kupolaformák utalnak sokszor sátorra. A vidéken történő építkezések esetében — nyári- és vadászkastélyoknál — a sátor-idea a leginkább kézenfekvő. Boffrand a bouchefort-i királyi vadászsházhoz sátorkupolás tetőt tervez, amelyre koronát helyez. Hasonló jelentéstartalmú vadászsház tervét készíti el ugyanő Max Emanuel bajor választófejedelemnek. Kerti építmények is gyakran épülnek sátorszerű formában. Pacassi Ideálplanjában a laxenburgi Das grüne Lusthaus drapériás-sátorszerű, és korábban Paulus Decker Fürstlicher Baumeisterének

kert- és orangerie-terveiben gyakoriak a sátrakra utaló építmények. A francia „pavillon” szó az emlékeket illetően a sátor- és a sátorszerű formákban mutatja meg leginkább latin (papilio = sátor) eredetét.

A sátor, különösen a vezéri sátor eszméje némely alkalommal szembeötlően tűnik fel a barokkban. A clemenswerth-i vadászkastélyt mint vezéri sátrat veszik körül a sátortetős Kavalierhäuser. Az elrendezés, a tetők körben felállított sátor-táborát idéznek. Csak két további — és a magyarországi barokk szempontjából fontos — példát említünk még. Johann Bernhard Fischer von Erlach nagy schönbrunni tervén a hatalmas kastély a háttérbe szorul. A középtér közepén ugyanis az uralkodó jelenlétét hirdető sátor van felütve, és a metszeten fölvonulók sokasága ez elé vagy köré csoportosul. A vezéri sátor gondolata még erőteljesebben mutatkozik meg Hildebrand bécsi Belvederéjének sátortetején. A régi bécsi néphagyomány úgy tartja, hogy a tetőt török sátor mintájára tervezték. Nézetünk szerint sokkal komolyabban kell vennünk azt az „auch selbst irriger Volksglaube”-t, amelynek „liegt . . . doch auch ein Fünkchen Wahrheit zugrunde”. Bizonyos, hogy a hagyomány ezúttal pontos volt. A Belvedere győzelmi építkezés: dísztermének összes szobrai, díszai a török legyőzését ábrázolják vagy allegorizálják. A díszterem fölött e tető csaknem pontosan idézi a török sátorformát, amelynek szép emlékei maradtak fenn. A török sátor mint zsákmányolt zászló, jelvény, címer — s mint ezeket is viselő trófea: egy vezéri sátor — kerül a Belvedere tetejére. Mellette az alacsonyabb tetők is sátorszerűek. Éleik, felületük finoman homorú, mint a sátraké. Végül a Belvedere pavillonjainak tetején a lambrinák világosan mutatják, hogy ezek is textil-, illetve sátormintát követnek. A törökön győzelmes hadvezér és államférfi ezen a sajátos és legszebb Lustschlosson olyan sátorosdrapériás gondolatot valósított meg, amely e korban a francia építészettől (a „bancs d’oeuvre” műfajában pl. a legszebb fennmaradt: Saint-Germain-l’Auxerrois-ban) a drezdai udvarig általánosan ismert (Pöppelmann palota- és alkalmi dekorációtervei). A gondolatot ezúttal talán egy hasonló jellegű görög példa is támogatja. Plutarchos szerint az athéni Odeon a győzelmes perzsa háborúk után Xerxész sátrának mintájára épült. Valószínűleg hasonló párhuzamnak lehetünk tehát a Belvederével tanúi, mint a schönbrunni vezéri sátorral, ahol talán a Nagy Sándor sátráról szóló apokrif hagyományt láthatjuk érvényesülni. A bécsi udvarnak és környezetének építészeti gondolatköre ekkor tele van hasonló historizáló párhuzamokkal.

A sátor-idea Magyarországon különösen időszerű még a XVIII. században. A század első két harmadából számos adat tanúskodik a nemesi sátorhasználatról. Különösen figyelemre méltók a nagyobb események alkalmával használt sátoríráások. Ilyen a Vajdahunyadon említett „Palota-sátor”, az ónodi országgyűlésen szereplő „Tentorium Regni” azaz „Ország Sátora”, és Barkóczy püspöknek éppen a kastélyformával rokon dízsátora, amelynek közepén nagy ebédlő van. Ennek „tentorium palatii” a neve. A nemesek és főnemesek fürdők látogatásakor, utazáskor, vadászatkor, gyűléseken a XVIII. században többször használtak sátrakat.

A „Babilon-forma” tetőmegoldások sajátosan vidéki, igazában nyári-kastély-szerű építkezésekhez tartozván, a bécsi Belvedere tetőzetével rokonult sátorformát is idéznek. A sátor mindig címerhordozó szerepű: a babilonos pavillonok orom-



zata, a kupola vonalát ismétlő falazat is az. A címerek a konvex-konkáv oromzaton foglalnak helyet. A sátortetős középső pavillonú kastélyok (például az alsópetényi, fáji, keszegi, köpcsenyi, mándoki, nagycenki, nagymányai, nagylévárdi, pétervásári, nagyberki, szécsényi, váli, valamint az erdélyi nagyteremi, mező-sámsondi, és a gödöllői tetőformát követő bonyhai kastély) középső tetőtömege egyszerűbb sátrat látszik alkotni, a „babilon”-osé díszesebbet. A tetők ilyen értelmezésével kapcsolatos kételyeinket a tetők részletformái oszlatják el. Az aszódi kastély kupoláján régi fényképen még láthatók a lefüggő, bojtos lambrinák, és ilyenek vannak a geryeszegi kastély fennmaradt tervének kupoláján is. Ugyanennek a lambrinamotívumnak a csökevényével találkozunk a budai palota alkupoláján. A keszthelyi kastélyhoz készült XVIII. század végi terven (Andreas Fischer) a sátortető díszes lambrinákat hordoz. Fellner cseklézi tornyait ugyancsak lambrinás sátortetővel fedi. A „Babilon” tetejét illetően tehát föltétlenül drapériagondolattal kell számolnunk. A kolozsvári Bánffy-palota homlokzatán oszlopok-tartotta sátortető-forma utánoz baldachint, amelyen drapériamotívumok láthatók.

*A „Babilon” mint tabernákulum-baldachin.* A dízsátor szerepét már mi sem választja el a baldachinétól. A kupolás formájú, konvex-konkáv íves baldachin már a XVII. század olasz művészetében megjelenik, jellemző módon talán legelőbb — színpadon. Guercino parmai díszletterve díszudvaros, amelynek középpontjában kupolás-drapériás tempietto-forma áll. Ugyanennek a később számtalan variációt számláló elrendezésnek sorában utolsó helyen a pilisi újabb Belez-nay- és a boconádi kastély áll. A pavillon-tempietto-szerű, toronyhoz hasonló kocsiáthajtó látszik ugyanis udvaruk felől nézve a középpontban, amelyhez kétoldalt úgy járulnak a díszudvar szárnyépületei, mint az oszlopos architektúra a színpad két oldalán. Ezek a kastélyformák a motívum végállomásai: az építészeti gondolat ennél tovább nem egyszerűsíthető.

A pavillonban keretül sűrűsödő formák — a benne, illetve alatta tartózkodónak építészeti dicsőítésére — végső fokon azonosak a legnagyobb pavillonos kastélyoktól a legkisebbekig. „Babilon”-os kastélyaink tabernákulum-építmények, amelyek szoros rokonságban vannak a barokk oltárokkal.

Építészeti panegyricus veszi körül a főrendi építetűt életében, és architektonikus színpadon távozik belőle halálakor. Az alkalmazott építészet — feliratokkal dúsitott — ódai fortisszimója a castrum dolorisokban szólal meg. Az elnevezés jellemző: a fájdalomnak kastélyra, sőt várkastélyra van szüksége ahhoz, hogy igazi és monumentális, jól látható legyen. Igazivá, monumentálissá, láthatóvá az építészeti forma teszi, amely egyszerre nosztalgikus, dicsőítő és emlékszerű.

A bécsi Althan-Gartenpalais-hoz, a „Babilon-forma” osztrák előzményéhez visszatérve, tanulságosan látszik, hogy az „Ehrentempel”-alakzat mennyire lényeges formája az osztrák barokk építészet javának. Az osztrák grand art-nak ez a „központi” eleme egy évszázados útján a legkövetkezetesebben halad az idősebb Fischer von Erlachtól Hefeléig — és Maulbertschig. A sor főbb állomásai az Althan-Gartenpalais mellett: a klosterneuburgi s a bécsi Burg tervei, a Hofbibliothek, a Karlskirche; az oltárok és az alkalmi építmények közül a mariacelli kegyoltár és a Triumphforte der Fremden Niederleger, az Ehrentempel auf dem

Graben s VI. Károly gyászkatafalkja az Augustinerkirchében. A mariacelli kegyoltár hatása alatt tervezi Hefele a győri Mária-kegyoltárt. Ez a típus él a század végéig a castrum dolorisokban: Gode pozsonyi castrum doloriumában Esterházy Józsefnek, Canevale Wenzel Lichtenstein hercegnek, Valery Mária Terézia halálára, II. József eljegyzésére, Hefele II. József halálára, II. Lipót koronázására, II. Lipót halálára tervezett és épített gyász- és dísztabernákulumáiban. Maulbertsch hasonlóan érvényesíti művein Hefele palladiánus architektúráját, mint két évszázaddal korábban Palladióét Veronese. A kupolás formák közül Maulbertsch freskói kapcsán a bécsi Maria-Treu-templomét, a hradistei templom freskójához készült rajzát, a mühlfrauni (Dyje), pápai, szombathelyi, strahovi freskók díszépitményeit emeljük ki. A Fischer von Erlach–Hefele-féle architektúrának a festészetben ezek a legnemesebb echói. Rokon alakzatok vannak a magyarországi architektúra-festészetben a század végéig (a sok közül pl. a nagytétényi kastély építésének idejéből a nagytétényi templom két festett mellékoltárát említjük itt).

A magyarországi barokk kastélyépítés – az említett ifjabb fischeri példától eltekintve – stílárisan inkább a hildebrandi hagyományokba látszik kapaszkodni. Ikonológiai formulái azonban éppen a „Babilon”-os kastélyok esetében hasonló tartalmúak, mint az Ehrentempel-gondolatkörben fogant műveknek. Talán a dél-német kastély- és oltárépítészet hatásának beszüremlése alapján, valamint az osztrák, később kissé népiesebb ízű barokk példáknak megfelelően, a lazább és provinciális szövetű magyar barokk képében az alkalmi-dekoratív, kissé csiszolatlanul ünnepeyes vonások inkább érvényesülnek. Ezt a megállapítást ismét a „Babilon”-okra értjük. A fenti rövid kitérés után továbbra is mellőzhetjük a stíláris szempontokat.

A baldachin-idea szembetűnő, ha a „Babilon”-oknak immár egészét nézzük. Az épülettömb falán a félpillérek (Geszten féloszlopok) pilléreket és oszlopokat utánozva tartják a drapériás tetőt. A „Babilon” így három világosan elkülönülő részre tagozódik. A nyomottabb földszinti részen van az egyszerűbb vagy díszesebb kapuzat, amelyet introitusnak tekinthetünk. Fölötte a felmagasodó piano nobile, amelyet óriás-félpillérek vagy oszlopok díszítenek. Ez az épített, illetve az épített urának vagy eszményének szintje. A középső termet koronázó tetőkupola a természetfölötti vagy a mitologikus szféra: a mennyezeten – ha van – festett, mindig égi jelenettel. Kívülről, az oromzaton ebben a magasságban foglalnak helyet a drapériák között lebegő címerek, amelyek mögött a tető „drapériája” szinte olyan, mint e jelvények címertakarója. Festett ég és felhő, épített és faragott drapéria, jelvények a magasban – az építészeti együttesben ez a harmadik szint a leginkább feloldott, kevésbé megragadható architektonikus forma.

Ugyanezek a szintek és felépítés jellemzi a XVIII. századi oltárokat még akkor is, ha azok történetesen nem is tartoznak a cibóriumos-baldachinos típushoz. A XVIII. században érvényes oltárépítési szokások (ezzel együtt a castrum dolorisoké és a hasonló díszépitményeké) azonosak a kastélyokéval. A pommersfeldeni kastély középső tömbjének metszete teljesen megfelel bármely korabeli nagy oltár architektúrájának. – A díszes lábazati rész, a kolonnádos piano nobile és az égi szféra oltáron és kastélyon a XVIII. században szinte törvényszerűen azonos. A kastélyokon ez természetesebb, hiszen a kor gyakorlati céljai támogatják e



megoldást. Az oltárnál azonban íratlan szabály: lent a lábazati részen mindig csak domborművek vannak, s ezek rendszeren a biblikus előképeket ábrázolják; a középső, nagy, oszlopos részen szobrok, főalakok, „a történet”, fent csak az isteni személyek angyalokkal — itt szenteket csak a legritkább esetben ábrázolnak a XVIII. században. Az oltárra kerülő címer a két felső szféra közé kerül — sohasem lejjebb, mint korábban szokásos volt. A dél-német oltárok gyakori felső drapériaborítása, függönyszerű keretezése a kastélyok baldachinszerű tetejének megfelelője. Az oltárokon megjelenő koronák mindig baldachinnal vannak összefüggésben, s a baldachin-korona-cibórium az építészeti keret vagy az ábrázolt személy koronázására szolgál. E keretezési-koronázási vágnak köszönhetik a középkori szobrok magas barokk koronáikat, a régebbi tornyok barokk sisakjait, a középkori boltozatok stukkódíszüket, a gácsi kastély régi tornyai pedig az álkupolákat. — A főrendi mecénás építészeti környezetében éppúgy megkívánni látszik ezúttal az épített-faragott drapériát, mint arcképen vagy szobrán is drapéria emeli ki és körbeveszi személyét.

A „Babilon”-ok egyik legközelebbi párhuzamául a magyarországi cibóriumos oltárok kívánkoznak. Ezek építészeti és ikonológiai megfelelői a gödöllői kastélytípusnak. Az oltárok között e cibóriumos-baldachinos építmények hasonlóan egyszerűsített tételei műfajuknak, mint a kastélyoké a „Babilon-forma”. Az említett oltárok elterjedése Pozsonytól és Pesttől kísérhető végig ugyanabban az időben — az 1730-as évektől 1790-ig, Erdélyig —, amikor a gödöllői kastélytípus is él. Az ismertebb emlékek: a pozsonyi dóm egykori, a pesti invalidusház egykori, a pécsi székesegyház egykori, a gödöllői kastélykápolna, a pozsonyi prímási nyáripalota kápolnájának, a kalocsai székesegyház egykori, a gyulafehérvári székesegyház egykori főoltárai. A kisebb emlékek: Máriatölgyes, Zólyomóhegy, Tamási, Zsámbok, Eger (ferencesek), Veresmart, Csíkszentmárton, Csíksomlyó, Csíkkozmas, Kászonyújfalú, Székelyudvarhely, valamint Galgóc, Garamszentbenedek, Munkács, Trencsén, Vargony, Turbék, Zsömle templomainak oltárai. Sok helyütt a Mária-kultusszal függ össze ez a forma (Regina Coeli, Patrona Hungariae). Pozsony esetében az uralkodói jelvény is ábrázolt: az oltár „drapériája” maga a magyar korona. A gondolatot pár kisebb helyen is átveszik: Máriatölgyes, Trencsén. A tempio-oltár—kastély sorban e cibóriumos oltárok őseihez tartoznak a már idézett Louvre-tervek, Pietro da Cortona és Rainaldi koronabaldachin-kupoláival. A festő-építész Pietro da Cortona e tervei természetesen függnek össze oltárterveivel.

A legnagyobb és legismertebb oltárbaldachin a Szent Péter sírja fölé épült Bernini-féle „tabernákulum”. Ez az első példa, amely a barokk oltárok egyik legfontosabb típusának sorát nyitja meg. A XVIII. század elején ugyanebből a formából a profán építészeti nyelv egyik közhelye lesz. Decker Fürstlicher Baumeisterében az uralkodó hálólhelyét körbeveszi Bernini tabernákulumának valamivel gazdagabban drapériás változata. A sor persze nem itt, hanem a nemesi bútoron, aztán a népművészet körében a parasztbútor superlátos ágytípusaiban ér véget.

*A „Babilon” mint az Adventus Regis jele.* A „Babilon”-ok tetőzete többnyire faszindelyes. A faszindelyt a XVIII. században vasoxidos festékekkel sokszor vörösré festik, mint például Sümegen vagy Gácsfalván. Bádgorítású sátoztetők is

festenek vörösre, mint a kalocsai érseki palotán. Több mint gyanítható, hogy a „Babilon”-ok tetői között is vannak egykor vörösre festettek, mint a nagytétényi kastély egykori kupolatetője. A technikai szükség mellett ennek értelmi oka is lehet. A vörös — azaz a purpur, a bíbor — a baldachinokat s ezzel az uralkodókat vagy a főnemeseket, nemeseket megillető szín. (A másik kedvelt és előkelő drapéria-szín a zöld, amely Raffaello Sixtusi Madonnájának függönyétől a XVIII. század freskó- és táblaképeiig s az építészeti „drapériák”-ig — minők az oxidált réztetőök — roppant kedvelt. Csáky Imre bíboros útikápolnájához nagy zöld baldachint is szállít a kápolnás kocsi.)

Tisztázandó még az a kérdés: kinek épül végső fokon a „Babilon”? Mint kastélyegyüttes — és benne a „Babilon” — természetesen legelőbb építtetőjének épül, aki Decker szavaival: „... über Land und Leute zu gebieten hat und dessen hohen Character, welcher Ihm Gott dem Herrn beygelegt worden, auch an der ausserlichen Magnificence seines Staats und Aufführens sich erkenntlich zeigt...”

Másrészt a kastély az építtető barátainak és vendégeinek épül, ahogy ezt a legkülönbélebb kapuzati és homlokzati feliratok hirdetik. A kastélyban rendezett mulatságok, ünnepélyek, társas örömök építészeti keretet igényelnek, amint a közérdekű bánat és fájdalom is építészeti nyelven szól a castrum dolorisokban. A barátok és vendégek között első helyen az uralkodó áll.

A barokk kastélyt uralkodói látogatás alkalmával találjuk funkciójának teljességében. A főrendi építtető tevékenységének az Adventus Regis a vizsgálja és megcsóválása.

Ismeretes tény, hogy az osztrák barokk kolostorok Kaisersaaljai — mint Herzogenburg, St.-Florian, Melk, Altenburg, Göttweig esetében (a legnagyobbak közül) — és a profán kastélyarchitektúra hasonló elrendezésű dísztermei közeli rokonai, sőt megfelelői egymásnak. Ausztriában, továbbá részben Cseh- és Morvaországban a középponti, a pavillonoknál nagyobb épülettömb, amely a dísztermet zárja magába, az osztrák kolostorok rendszerével rokon. A kolostorok dísztermét többnyire, a kastélyokét kisebb részben Kaisersaalnak lehet tekintenünk. Freskódíszük a kolostorok esetében majd mindig, a kastélyok esetében némelykor az uralkodó tetteinek, személyének allegóriáját ábrázolja. A díszterem a történeti párhuzamok ábrázolásának is helye. Ahol nemcsak allegorikusak vagy mitológikusak az ábrázolások, ott a jelenetek historikusak. A kisebb kastélyokban, kúriákban az ősök, másutt az antik vagy a nemzeti hősök, uralkodók képeit tartják a középső teremben. A magyar egyházfői rezidenciákban, Kalocsán és Szombathelyen a régi helyi és az aktuális történeti eseményekkel vonnak párhuzamot. A díszterem a kastélyokon belül távolabbi és magasabb rendi, gondolati síkra utal: allegorikus-mitológikus vagy historizáló díszével szakrális ízű, cerimonális mozzanatú vendégváro hely. A Kaisersaal és derivátumai az ellátogató uralkodó építészeti korrelációja. — A baldachinos-kupolás keret a diadalkapuk és építmények állandóan ismétlődő építészeti formája, amely maradandó alakzatban az uralkodó helyét vagy jelenlétét hirdeti a bécsi Karlskirche oratóriummegoldásában vagy már idézett tempiettószzerű építményeken.

A gödöllői kastély és a budai királyi várpalota ugyanazon királyi látogatáskor részesülnek az uralkodói jelenlétben. A budai várpalota ezt megelőzően abban a

lelkes és naiv reményben épül, hogy az uralkodó — legalább részben — ide fogja áttenni székhelyét. A királyi jelenlét céljából épült palota „Babilon”-os formája ennek a jelenlétnek a kedvéért alakult ki. Az építkezés irányítása a gödöllői kastély építtetőjének kezében van, aki legfőbb szószólója a Magyarországon rezideálás gondolatának. A gödöllői kastélyban rendezett látványos fogadás is ennek a gondolatnak a körében történik. A kupolás-baldachinos, tabernákulum-szerű kastély „Babilon”-ja ezúttal azt fogadja vagy keretezi, akinek a megjelenését már előzőleg várta és a jövőben is a környéknek és a vidéknek mutatni fogja.

A gödöllői díszterem egykori berendezését ma még adatokból sem ismerjük, de bizonyosra vehető, hogy a látogatásnak a külső formán kívüli emléke is látható volt e helyen. A hajósi érseki nyárikastély dísztermében például az uralkodó család egészalakos képei őrzik egy uralkodói, illetve főhercegi látogatás emlékét. A gödöllői építtetőt pedig halála után először e díszteremben ravatalozzák föl. A „Babilon” ezúttal mint hatalmas castrum doloris jelenik meg. Az egykorú forrás e helyet éppen ez alkalommal „királyi terem”-nek nevezi, amely megjelölés történeti és ikonológiai értelemben is a legpontosabbnak látszik.

## MODERN KÖZÉPÜLETEK KUPOLÁI

A XIX. században a profán kupolaépítés egyre inkább elveszti individuális-személyes jellegét. A század klasszicista kastélyai monumentumszerű, purista módon épülnek a kupolával — de ritkán, és egyre inkább elvétve. A kupola a személytelen „köz” számára ölt leginkább testet. A kupolaépítés a középítkezésben tör előre; színház, múzeum, akadémia, országház sokszor fogalmazódik meg tervekben és gyakorlatban is kupolával. Nem tulajdoníthatunk építészetikonológiai értelmet minden kupolaformának. A Magyar Nemzeti Múzeum pompás kupolás terme nem középpont, s nem is „temploma a múltnak” vagy bárminek. Kitűnő architektúra, de szerepe csak egy hatásos elő- és elosztócsarnoké. A takarékpénztárak, bankok, biztosítótársaságok, nagyobb lakóházak, szállodák, kiállítási csarnokok, fürdők kupolaformáihoz alig fűződik már a historizmus idején különleges értelem. Tanulságos, hogy építészeti mondanivaló — sőt valóságos szózat — és reklám között milyen áthidalhatatlan a különbség. A kupola mint jelvény eddigre olyan üressé válik, mint a többi jelvényre vált forma. A szakrális szerep fokozatos tűnését a világi értelmezés és funkció kopása követi.

A historizmus korában új jelenség, hogy a formák helyett az alkalmazott stílusok kapnak ikonológiai értelmet. Ha módszerünkhöz hűek maradunk, az utóbbi száz év alkotásainak inkább alkalmazott stílusát kell jelnek vagy jelképnek tekintenünk és csak másodlagosan építészeti formáit.

A modern kupolaépítés sorából tudatos ikonológiai értelme miatt három válik ki. Az Országház kupolája az első.

A romantikus építészet nemzeties-gótizáló emlékei után vagy másfél évtizeddel a Magyar Tudomány Akadémia tervpályázatán Henszlmann Imre fogalmazza meg azt a tételt, amely szerint a gótikus stílusban épített alkotások a legmegfelelőbbek a magyar nemzeti építészet számára. A stíluskategóriák ekkortól válnak a magyar építészetelméletben nagyrészt normatív jellegűekké. A stílusok alkalma-

zását ez időtől kezdve vizsgálhatjuk ikonológiai nézőpontból – vagy kilencven évig. – A historizáló nemzeti, gótikus stílusú normának Steindl Országháza felel meg a legjobban. Nincs még egy olyan hazai épület, amely annyira díszlet-igényfű lenne, mint az Országház. Ábrázolásaiban fölvonul csaknem az egész magyar múlt – mindaz, amire egy emlékező nemzet visszanézhet. Az épület stílusa azt a kort idézi, amelyben egy nemzeti király alatt az ország hatalmas és elismert volt. Az építészeti formákba az angol historizáló gótika – és a londoni parlament – komoly hangja vegyül. A legnagyobb múltú európai parlamentnek, az angolnak építészeti kerete ekkor mintegy néma intésül és jelül szolgál a magyar parlamentnek, amely saját hagyományait és tekintélyét szívesen mérné amazéval. Míg a londoni parlament azonban tornyos, a magyar kupolás lett.

Steindl tervének elfogadásában a legfontosabb szerepet a magyar parlament két házának és ezek egységének építészeti jelképezése játssza. A pályázat eredményének kihirdetésekor ezt hangsúlyozzák. A felső- és alsóház szárnyának két kiemelkedő házforma tömbjét a kupola fogja az épület egységébe. A kupolával ezúttal – Friedrich Schmidt itt példát mutató templom-kupolaterveinek alapján – az Országházba valami szakrális mozzanat tér vissza. Az épület a kupolával a magyar államiság – helyesebben alkotmányosság – jelképeként kap formát. A polgári alkotmányosság a XIX. században a parlament-építkezések egész sorát produkálja, amelyben egyik uralkodó és mindig visszatérő elem a kupola. A parlamentkupola-formák ezen épületek funkcionális jelvényeként tanulságos mutatói a bennük sűrűsödött képzeteknek. A kupola, a lépcsőház, a külső és belső díszek egyértelműen föltételezik az apostoli királyt, aki a magyar alkotmányosságot biztosítja, a főrendeket a főrendiházban, a polgári képviselőket a képviselőházban – talán még az utódokat kötelező, nagy múltra való hivatkozásokat és beszédek is. A nemzet képviselői e környezetben a nemzeti történelem építészeti díszlet-színpadára lépnek, hogy szerepüket történeti fikciók szerint megalkotott környezetben játsszák el. Az első benne megszavazott törvénycikk a millenáris törvényé, amelyben király és nemzet kölcsönös jóakaraturól biztosítják egymást. Az Országház kupolájának jelentése egyféle közérdekű általánosság, ami a nemzeti egységet van hivatva szimbolizálni. A kupola az épületnek és az utcáknak valóságos, az országnak pedig eszmei középpontjában épül meg, mintegy szívét jelölve a hazának.

A második jelvénné vált és ikonológiai mondanivalót tartalmazó kupola az Iparművészeti Múzeumé. Ez az épület is a millenáris ünnepekre készül el; a felavatáson jelen van a király is. Formája céljának úgy kíván megfelelni, mint a gazdagon díszített ékszeres ládika a benne levő drágaságoknak. A francia kastély-építészeti és a keleti motívumok példái alapján ez a mű sajátos magyar művészeti múzeumnak és – alkotásnak épül. Véletlen, hogy toronyszerűen előrelépő jellegzetes tömbje és kupolája a magyar „Babilon”-os kastélyok építészeti képletével rokon. A kupola alatt itt is díszterem van; maga a kupola itt is csak tetőforma. Építészeti értelmében, a már ismertetett szempontok szerint, fontosabb számunkra ezúttal a „stílus-alkalmazás” kérdése.

A tervező Lechner Ödön személyében a magyar szecesszió a nemzeti stílus érdekében megy Keletre, egészen Indiáig. A magyarság keleti eredetének korabeli hangoztatása a regényesség áhított szintjére emeli a stíluskeresőt. A tervező erede-

teket, ősokeket, feledésbe ment leszármazást keres valaki számára. Ez a valaki a korában annyit emlegetett „a magyar”, akit a kor öntudata éppen keleti eredeténél fogva mint nagy ősök leszármazottját, vagy inkognitóját megőrzött, de nagyon előkelő személyt ismer.

A keletre-vonulás azonban csak fiktív: Lechner sohasem járt példaképeinek hazájában. E példák valóságos és részletes kutatására, igazán alapos ismeretére nincs is szükség; elég ha azok ötleteket és ihletet nyújtanak neki. Az indiai formák Lechner számára pium desiderium tárgyai. Az ábrázolásokból ismert „indus” elemek hazai talajba való átültetésébe nosztalgikus ízek vegyülnek. Lechner egy távoli, keleti kultúra grand art-ját a magyar népművészet díszítőmotívumaival kívánja fölhasználni egy új grand art megteremtésében. Törekvését soha ki nem eléggő vágy jellemzi.

Az Iparművészeti Múzeum és a benne levő művészeti iskola elsősorban palota – és csak azután múzeum. Ez is díszépület, mint az Országház. Ez az építészeti alkotás is föléemelkedik szerepének vagy funkciójának, mint amaz. Az az építészetikonológiai többlet, amelyet építész múzeumi anyaghoz keretül adhat, az Iparművészeti Múzeum épületében a legjelentősebb a magyar múzeumépületek között. Tervében egy keleti uralkodó palotájának és kincstárának képe idéződik. A színesmázás kerámia pompázó külső és belső alkalmazása sokszerűen „művés-sé” teszi a palotátömböt. A magas tetők, oromfalak, a kupola kiemelik az épületet a környező házak tömegéből; sőt, ez az egyetlen múzeum a városban, amely a távolabbi városképben is alakító jelentőségű (sem a Nemzeti Múzeum, sem a Szépművészeti Múzeum nem azok). Az épületnek ezt a távolból is látható jelentőségét kupolája jelzi. Az építészeti mondanivaló ebben a keleti, indiai formájú szecessziós kupolában csúcsosodik ki.

Lechner stíluskeresése nagyon lényeges ponton különbözik főleg fiatalabb kortársaiétól. Míg kortársai inkább a magyar népművészetből indulnak ki, Lechner a népművészetet csak felhasználja – és grand art példaképei alapján sajátos magyar grand art-t kíván alkotni. Éppen a kupolát nem tekinthetjük Európában népművészeti formának – Lechner pedig a múzeumon sikerrel alkalmazza, sikeresebben, mint bármelyik magyar kortárs a bárhol másutt. Ebben a formában hatalmas építészeti igénynek, sőt valóságos programnak vagyunk tanúi. Hauszmann budai királyi palotájának kupolatömbje és a pesti Lechner-féle kupola kapcsán mérhető le az a különbség és távolság, amely a stíluskereső Lechnert és az igazában kiábrándult szellemű Hauszmann irányát jellemzi. A lechneri kupola valójában egy ideának épül, amely fantasztikus, időben és térben távoli kapcsolatokat idéző monumentum kíván lenni. A rapszodikus, ideális és ellenzéki ízek legalább annyira összevegyülnek az Iparművészeti Múzeum kupolával koronázott tömbjében, mint ahogy a számító, a bevált példákra alapozott, hivatalos vagy szenvtelenebb mozzanatok érvényesülnek a királyi vár egymást követő újraépítéseiben.

A királyi várpalota kupolája a harmadik jellemző, világi célú, ikonológiai tartalmú kupolaépítményünk. A második világháborúban kiegészített, részben lerombolt palota újjáépítése immár nem uralkodói rezideálás céljából történik. A palotának egy ideig van ugyan új gazdája, de nincsen célja. Az új cél végül az, hogy a budai várpalota a párizsi Louvre, a leningrádi Ermitázs, vagy a nápolyi, müncheni, bukaresti, krakkói uralkodói rezidenciákhoz hasonlóan nagy nemzeti gyűjtemény

székhelye legyen. Az új célt meghatározó vitákat kisvártatva a kupola megépítésének vagy feladásának vitái követik. A kupola ellenzőit félreérthetetlenül a korábbi Hauszmann-féle koronáskupola-képzet zavarja, amelyben érzik a hagyományos kupolaikonológia uralkodói mondanivalóját. Ennek a kupolaelképzelésnek, időszerűtlensége miatt, vesznie kell. — Az új kupolát pártolók helyesen ismerik fel e forma itteni városképi szükségét, igazsággal hivatkozhatnak az Országház már meglévő kupolájára és a palota megépült tetőihez kíváncsozó kiemelkedő, emblematisztikus jellegű építészeti hangsúlyra. Mivel az épületet barokk megformálása óta az idők folyamán többször átépítik és bővítik, a megfelelő kupola megalkotásában ismét döntő kérdésként jelentkezik a stílus-alkalmazás problémája.

A szecessziós-barokk kupola maradványainak lebontása után a barokk igazodás követelménye lazul meg. Az ötvenes évek szigorúan stílus-alkalmazó korából a barokkos igazodás teljesen hiányzik. A hivatalosan kinyilatkoztatott norma szerint a barokk stílus nem tartozik a „haladó” értékek vagy „haladó hagyományaink” közé. Maradéktalanul „haladó”-nak csak a reneszánszot tekintik. Az építészekből megkövetelt példakép a gyakorlatban a klasszicizmus. Az elmélettel foglalkozók és a tervezők szocialista realizmusnak hívják ezt az irányzatot, amely a köznyelvben mint „szocreal” stílusfogalom ver gyökeret. Be kell vallanunk, hogy a két elnevezés közül az utóbbinak a tartalma valóságosabb és megragadhatóbb. A majdnem egy évtizedig élő szocreal csaknem következetesnek tekinthető és hasonló intermezzója a magyar építészet történetének, mint a húszas-harmincas évek úri kedveltségű neobarokkjá volt. A budai várpalota tervezője sem az előbbit, sem az utóbbit nem használhatja. Nem tudhatjuk: egy igazán sikerült modern kupolás- vagy kupolaszerű terv elfogadásra talált volna a döntéskor?! — Mindenesetre a végső megoldás nem ez lett.

A megvalósult kupola stílusában tudatosan eklektizáló. Tervezője a firenzei dóm és a római San Pietro kupolaóriásainak gondolatát fogalmazza át és egyszerűsíti — ezúttal — teljesen világi célúvá. A kupoladobot a magas tetők miatt erősen meg kell emelnie; a kupolás tömb így toronyszerűvé válik. Az a súlyos ellentmondás, amely a magas manzárdtetők és a bármiféle valóságos kupolaforma között van, a közbülső sík, kőbábos-szobros szakasszal és a toronyszerűséggel oldható fel valamennyire.

A tervező a homlokzat kolonnádjainak kórusát a kupoladob oszloppárjain újra felcsendíti, amivel ismét következetesen jár el. Toronyszerűség, kupola, kolonnád — az építész e műben indokoltan eleveníti föl e formák gondolatát. Végül a kupola kissé nehéz íve zárja a palota tömbjének uralkodó részét. Itt és ebben — ahogy zár, de nem uralkodik — különös, de nagyon jellemző ellentmondással találkozunk.

A volt királyi palota új köntösében nagy kulturális centrum lesz. Benne foglal helyet a nemzeti könyvtár, a főváros emlékeinek múzeuma és éppen a dunai szárnyakon, a homlokzat mögött a Magyar Nemzeti Galéria. A kupolater maga csak másodsorban szolgál a nemzeti műkincsek elhelyezésére — ezek nem kívánnak éppen kupolateret —, elsősorban azonban a látogatóknak ölt testet. Kívülről Budapest lakosságához és vendégeihez, belsejében a közönséghez szól. Ezt a közönséget a kulturális centrum elképzelője „a mindent igénylő nép”-ként kezeli. Nem zárja ki tehát semmiből. A látogatási terv végigvezeti a látogatót a déli



szárnyakon, ahol a főváros történeti emlékeit mutatják be neki, lekalauzolja a falak alá, ahol a középkori maradványokat tárják eléje, innen fölkiéeri a földszintre, a középkori művészet alkotásaihoz, hogy majd a reneszánsz, barokk és modern képtár után a kupolacsarnokba vigye, ahonnan, ha kívánja, a kupola leg-tetejéről az egész fővárost bemutassa neki. A palota — bent — teljes egészében kiállítási csarnok, és a kupola tetején helyet foglaló rézkorong is „a kiállítás”, a legfőbb pontról nyíló panoráma kedvéért van. Ennek a gerezdes tagolású korongnak a kedvéért a tervező veszni hagyja a kupola ívét, mintegy alárendelve ezt a körütekintés céljának. A budai kupolának ez a forma mintegy jelvénye, illetve ezzel válik emblématikussá. Máris mindnyájan így szoktuk meg; így van. De ennek a különös megoldásnak sehol sincsen megfelelője; ebben a budai vár kupolája egyedüláll. A régebbi kupolák sokszor számolnak azzal, hogy látogatójuk tetejükre emelkedve szívesen tekint szét onnan. A firenzei dóm vagy a római San Pietro is ilyenek; s a már idézett Paulus Decker sem felejt el ezt a „Belvedere”-t ajánlani hercegi építtetőinek (1716). Ez a lehetőség, a felülről nyerhető panoráma azonban soha nem jut építészeti formában kifejezésre. Annyira járulékos vagy esetleges valami, hogy építészetiileg „említeni sem érdemes”. Ilyen „Belvedere” funkciója inkább a tornyoknak lehet; a kupolák erre alkalmatlanabbak, hiszen ez az építészeti forma távolból, közelről és bentről élvezhető, de rajta-fölötte állva kevésbé hatásos. A budai várkupola tervezője itt — teljes elgondolásával összhangban — egy modern televíziós torony kilátójának funkcióját láthatóan építi rá hagyományos formákkal szerkesztett kupolájára. A látogató kérdését ez az alakzat már messze megelőzi: föl lehet menni a kupola tetejére! A hatalmas tömb koronázó része ezúttal nem koronáz, hanem csupán lezár. Itt Hauszmann kupoláján, vagy a klosterneuburgi kolostorén, vagy a párizsi Louvre-terveken a korona áll, a régi profán kupolaikonológia három utolsó évszázadának megfelelően. Ennek a koronát hordozó és koronát vagy baldachint jelentő kupolatípusnak kíván új értelmet adni a budai várpalota kupolatömbje. Földrajzilag és történetileg ez szélső, végső helyet foglal el. Történetileg azért, mert a legújabb alkotások közé tartozik, de még a régi ikonológiai nézőpontból is hozzáférhető. Földrajzilag azért, mert a Duna-melléki nagy kupolás építmények között az utolsó nagy állomás. A weltenburgi apátság látványos theatrum sacrum kupolájú; a melki apátságé áhítatosan emelkedett, a klosterneuburgi dinasztikus és imperiális, az esztergomi szenvtelenül hierarchikus, a váci franciásan és furcsán bécsies, a pesti bazilika polgárian és iskolásan ügyes, az Országház historizálóan jól mesterkélrt kupolái után a budai várpalota új kupolája végállomás. A tetejére kapaszkodva, az újra feltett kérdésre alig lehet mással válaszolni, mint hogy kétségtelenül nekünk, kisembereknek épült.

## A KUPOLAMOTÍVUM A NÉPMŰVÉSZETBEN

A legnemesebb építészeti formának, a kupolának nincs népi változata a magyar építészetben. A népi vagy népies kupola éppúgy lehetetlen, mint ahogy a zenében nincs népi szimfónia, vagy az irodalomban nincs paraszti retorika. A kupola megalkotásához magas fokú technikai ismeret és fejlett ipari gyakorlat szükséges, amellyel a paraszti művészet nem rendelkezik. A kupola a társadalmi rend kívált-

ságos rétegéhez tartozik hazánkban. Míg a torony iránt van igény a paraszti világban, magát a kupolát a népi építészet könnyen nélkülözi, mert nincs szüksége rá.

Módszerünk és nézőpontunk azonban ikonológiai és nem szerkezeti, stílisis, vagy történeti-leíró. Ez utóbbiak szerint elsikkadhat egy olyan kérdés, amely számunkra itt elsősorban fontos lehet – legyen bár a népi építőművészet mégannyira is híjával a kupolának. A kérdés az: van-e a népi építőművészetnek olyan formája, amelyre a kupolaépítés hat, és úgy, hogy ez a hatás éppen a kupola jelvénytartó szerepéből ered?

A későreneszánsz architektúrában a kupolához mint tartó- és díszítőelem egyre gyakrabban társul egy új elem: a voluta. (Már a quattrocentóban fontos díszítőelem.) A görög oszlopok fejezetéről származó volutát különféle alakban, változatosan alkalmazzák. A voluta lehet konzol, lezáró díszítmény, valamit közrefogó épülethegyzék és főleg támaszték. (Görög oszlopfő-szerében is eredetileg ez lehetett.) Mint támasztékot használja Michelangelo a San Pietro kupoláján és Giacomo della Porta ugyane kupola lanternáján. A római későreneszánsz és korabarokk kupolák mellett, valamint a homlokzatok oldalsó-felső lezárásában gyakori a volutás formálás. A kétségtelenül legkövetkezetesebb példa a velencei S. Maria delle Salute kupola-megoldása, ahol a kupola tömbjét óriás-voluták tartják. A párizsi Invalidusok Dómja kupoláját szintén hatalmas voluták támasztják alá.

A tartó-támasztó-keretező voluta a német reneszánsz homlokzatokon, oromfalakon egyre inkább ékítmény lesz, majd az északi barokk építészetben és szobrászatban a leginkább gyúrható-alakítható építészeti dísz-kellékké válik. Az alsó-ausztriai kolostor- és oltártervező mesterek kezén még építészeti jellegét is alig tartja meg: a melki bencés apátság templom szobrai a súlyuk alatt kissé összelapuló, gyűrődő volutákon állnak. A voluták képlékenysége, cseppfolyóssága a leomló és lent csigavonalban összetekerődő drapériákra emlékeztet. Díszítményeken, címeresleveleken és magában az architektúrában is a voluták a drapériamotívumokkal rokonulnak.

A kupolát tartó voluták és a kerek tetejű sátrat vagy baldachint kísérő függőnyszerű drapériák lényegükben azonos alakzatok. Ezt a formát építik meg templom-homlokzatokon, oltárokon, kastélyokban, pavillonokban, castrum dolorisokban, alkalmi dekorációkban. Az igazi reprezentáció a barokk korban túlnyomórészt ebben a keretben vagy formában történik. Ezt a formát – vagy nevezzük egyfajta építészeti képletnek – az architektúrában a reprezentálás céljából ábrázolni is lehet anélkül, hogy megépítenék.

Ez a folyamat még a grand art terén meg is történik. Az osztrák barokk építészetben főleg J. L. v. Hildebrandt kastélyhomlokzatai nyújtanak erre példát. A bécsi Belvedere hátsó homlokzatán a középső pavillon oromfala félköríves-homorú lezárású. Würzburgban, és a német területeken is, többször szokásos a konvex-konkáv oromfal a pavillonok sátozteteje vagy kupolája előtt. A konvex-konkáv oromfal félreérthetetlenül a kupolás-volutás vagy drapériás építészeti képletnek síkba áttett „ábrázolása”, illetve alkalmazása.

A magyar kastélyépítészet e hildebrandti (és részben az ifjabb Fischer von Erlach-i) formából merít. A konvex-konkáv oromfalat – ritka kivétellel – éppen a kupolás igényű Babilonos kastélyokon találjuk meg. Gács, Gödöllő, Nagytétény, Hatvan, Pécel, Gernyeszeg és a hasonlóak félköríves-homorú oromfalai kupola-



ábrázolások, és egyben a mögöttük álló tetőkupola architektúrális szólamának bevezetői – vagy ha úgy tetszik: melléktételei. A kupolaszerű és kupolaformák ismétlése a tető magasságában hasonló művészi ismétlés, mint a tornyok sisakjai mellett kiemelkedő fiatornyok a fatornyokon.

A félköríves-homorúvonalú oromfalak mögött a tetőkupolát azonban nem mindig építik meg. A kisebb kastélyok, nemesi kúriák sokszor reprezentálnak e formával, de minden más kupola nélkül. Számukra a kupola „ábrázolása” is elég.

Azt, hogy ez a homlokzati vagy oromfalas megoldás nem egy mesterhez vagy körhöz kapcsolódik, hanem általánosan ismert, az ország különféle helyein való előfordulása jelzi. Devecserben uradalmi épületeket díszít, Nyírkércsen, Tuzséron, Sorostélyon, Sárospatakon, Balatonfüreden (Gombás-kúria) kúriákat és udvarházakat, Marosvásárhelyen a Toldalagi-palotát, Tápiószelén pedig a zsinagógát. Az utóbbi esetben látszik a legvilágosabban a kupolás eredet. A félköríves-törtvonalas oromfal elé portikuszt építenek, mint a kupolás templomtestek elé szokásos.

A paraszti művészet a konvex-konkáv oromzatformát a kastélyokról és kúriákról veszi át és a falusi házak utcai oromfalán alkalmazza. A félköríves-homorú oromzat a XVIII. századi falusi építészetben igen elterjedt, a XIX. században is gyakori, és még e század elején is találkozunk vele. A motívum provincializálódása, majd népiesedése tanulságos. A korábban csak a szakrális architektúrában mutatkozó formát átveszi a kastélyépítészet, majd a nemesi kúriák és udvarházak oromfalain át a motívum a parasztházakig „száll le”. Az eredetileg monumentális térkompozíció az épülettípusok szerint fokozatosan egyszerűsödik: a magyar kastélyokban már többnyire csak külső tér-forma, aztán csak a középső tömb oromfalas díszé, végül a parasztház utcai oldala. Ennél tovább az építészetben ez a forma sem egyszerűsíthető.

Fontos és érdekes tény, hogy a vázolt folyamatban a kupola, illetve a kupola-motívum mindvégig megtartja anagógikus (jelentésbeli) szerepét. Ahogy a párizsi Invalidusok Dómja vagy a bécsi Karlskirche dinasztikus programmal és erre célzó ábrázolásokkal, az uralkodók védőszentjei tiszteletére épülnek, úgy a kastélyok kupolái is dinasztikus-családi jelvények hordozói. A kupolás – volutás – drapériás díszű vagy ezt a képletet egyszerűsítő oromfalra kerül rá az építető címere és a saját dicsőségét hirdető jelvények. A kúriát és vele konvex-konkáv oromfalat építető nemes vagy kishemes ugyanide helyezteti címerét, mintegy egyszerűsített drapériakeretbe helyezve a saját jelvényét vagy nevét. A módosabb paraszti építető hasonlóan jár el. A magyar falusi háznak csak két reprezentatív oldala van: utcai homlokzata és udvari frontja. A többi rész a reprezentálás szempontjából teljesen igénytelen. A ház az utcai homlokzattal illeszkedik a faluba, egyáltalán a nagyobb közösségbe, s ez a része jelvényviselő. Mindig a kupolamotívum alatt, a szétlebbentett függönyök mozgását építészetileg rögzítő és egyszerűsítő vonalú oromfalon találjuk a ház építetőjének egyszerűbb vagy gazdagabb díszítésbe foglalt nevét, monogramját és az építés évszámát. A kupolából immár csak egy rajzmotívum és ikonológiai funkciójának egy megfelelő töredéke maradt.

### ELŐZMÉNYEK

Az ünnepélyesen megörökített személyt drapéria kíséri a festészetben és a szobrászatban. A drapéria alkalmazása stílusoktól és kortól csaknem független, csak az alkalmazás minősége más, ahogy az ünnepélyességnek az emberi gesztusai is változnak az idővel. A drapériának és a kupolának — azaz építészetnek — egyféle rokonságára a barokkban éppen a magyar példával már rámutattunk — a gödöllői kastélytípussal kapcsolatban. A drapéria mellett a képszerűen megjelenő személynek leginkább fennkölt kísérője vagy kerete az építészeti foglalat, részlet, azaz maga az architektúra. Építészeti környezetül vagy háttérül dísz-architektúra kívánkozik, s ez többé-kevésbé stílusoktól függetlenül oszlopos szerkezet szokott lenni. A megörökítésre méltó személy a történeti stílusokban a legtöbbször kolonnádos foglalatban jelenik meg. Különbéféle művészeti ágakban és alkotásokban a görög klasszikus kor óta megszokott formula a kolonnádos keret. Az i. e. IV. századi szidoni „Gyászoló nő szarkofág”, a római sírkövek számos emléke, a bizánci és románkori szent- és uralkodó-ábrázolások tekintélyes tömege, az ötvösművészetben pl. a baseli antependium (XI. század), a San Miguel in Excelsis-retabulum, a velencei Pala d'Oro, a klosterneuburgi ambo, a kölni Dreikönigenschrein vagy a textilművészetben éppen a magyar koronázási palást (1031) a legigényesebb jelzői a kolonnádos elképzelésnek. Középkori miniatúrákon, a katedrális-építészetben, fa- és rézmetszeteken általános az oszlopos-aediculás vagy csak oszlopos keretbe-foglalás.

Az oszlop minden esetben osztó, elválasztó szerepű. Az ábrázolt oszlop kiemeli a megörökített egyént vagy egyéneket. Elválasztja őket a mindennapi valóságtól; mintegy piedesztálra, a tisztelet helyére teszi őket. A megörökítésben, ahogy látatja alakjait, az építészet — pontosabban az oszlop, illetve a kolonnád — segít halhatatlanná tenni az ábrázoltat. A görög oszlopos emlékek, a későbbi kolonnádos diadalívok, az emlékoszlopok ugyanezt a megörökítést hivatottak megvalósítani. Az oszlop személyes emléket őrző, sőt érdemeket őrző alkotás. (A puritán érzésű Széchenyi a magyar nemzeti panteon tervével kapcsolatban éppen hivatkozott voltuk miatt kívánja mellőzni az „érdemoszlopok”-at.) Az oszlop egyéniségünknek, személyünknek legközelebbi építészetbeli, architektonikus megfelelője, sőt képe. Ezért is tekinthetjük az oszlopot a leginkább antropomorf építészeti alakzatnak. Ennek a ténynek felismerése még sokfelé elvezet; ezúttal azonban a következményeknek csak egyikével foglalkozunk.

Az oszlopnak vagy az oszloppárnak individuális oldala mellett tekintettel kell lennünk a kolonnád közösségi jellegére is. A kolonnád ugyanis ritmikus ismétlődésével nem individuális kiemelést reprezentál — mint a torony vagy a kupola —, hanem éppen kisebb vagy nagyobb közösséget léptet elő. Ha a torony imperativus-

nak érződik s a kupola megdicsőítőnek, akkor a kolonnád epikus jellegű, amely felsorolja és bemutatja példáit. A freskó- és szoborciklusokat árkádokban szokták elhelyezni. Az oszlopos reneszánsz árkádokat kolonnádoknak kell tekintenünk.

A régi magyarországi árkádok két csoportja a városházáknak és a várkastélyoknak árkádsora. A két árkádforma igazában ugyanaz, és többségében észak-olasz eredetű. A városházák árkádjai többnyire külső, a várkastélyoké belső árkádok. Mindkét esetben általában toszkán oszloprenddel találkozunk. Az előbbi esetében a magyarországi városfejlődés alig enged a provinciálisan otthonos megoldásoknál jobbat. Pozsony, Lőcse, Besztercebánya vagy Brassó városházáinak árkádjai a legjellegzetesebbek. Sopronban az árkád a várostoronyként szereplő tűztoronyra került. Különös, de jogosult a városi kormányzat e hazai középületeit egy pillanatra olasz rokonaikkal összevetni. A velencei doge-palota, a padovai vagy vicenzai „basilica”-k hatalmas árkádjai nemcsak a városi hatalom különbségét, hanem a művészi igény és eredmény szintjét is példázzák esetünkben.

A második csoport kiváló példája a dicsőítő leírásokból ismert budai királyi palota, amely oszlopos árkádjaival bizonyosan hasonló „udvari” reprezentálást valósított meg, mint amelyet a krakkói Wawel szerencsésen fennmaradt kolonnádja idéz.

A XVI. században és a XVII. század első felében épült árkádos udvari várkastélyok hangsúlyos építészeti dísze az árkád. A főúri építkezésnek hazánkban ebben láthatjuk első scénáris jelét. A példák provinciálisak — talán az egyetlen sárospataki loggia kivételével —, csaknem népiesek. A kolonnádban megjelenő építető és házanépe, illetve a kolonnád belső falára festett (mintázott) héroszok itt úgy jelenhetnek meg, ahogyan sok évszázada a megörökítés pózában szokásos. A nagybiccsei kastély hősokeket, köztük magyar királyokat és főurakat ábrázoló sorozata galéria is, amely kolonnádos keretbe foglalja ábrázoltjait.

## BAROKK KOLONNÁDOK

Az északi építészeti manierizmusnak vagy másfél évszázadon át, a XVII. század végéig, mintegy alapformája, állandóan visszatérő egysége a szélesebb értelemben vett kapumotívum (E. Forssman). A kapu a manierista és a barokk művészet diadalmotívumainak egyik legfontosabbja. A legnagyobbyszerű építészeti dísz pedig az oszlop, amelyet már Leon Battista Alberti az építészet legkiválóbb díszének jelöl meg. A manierista, illetve a barokk kapu ezért általában kolonnádos diadalkapu alakjában ölt testet.

Közel három évszázad építészeti irodalma és mintakönyvei dogmaként kezelik az oszloprendekről szóló és Vitruviuson alapuló tanítást. A tan tétéleit csak a kolonnádokon tudják bemutatni. Ami a nagyszámú építészeti traktátus példáiból a gyakorlatban leginkább megvalósítható, az az oszlopforma, a kolonnád-kapuzat és az ornamentika.

A „legfennköltebb” ornamentika természetesen mindig az oszlop, azaz a kolonnád marad. A kolonnádos kapuzat valójában folytatja az antikra támaszkodó hagyományt, amikor építetőjének a neki megfelelő architektonikus keretet nyújtja. Mert: „A Tusztziai rend oda kívántatik, ahová erősség kell, a dór a hadidolgok-

hoz tartozandóknak, a ioniai meg a' többi között olyannak tartatott, mintegy méltóságra termett tisztas asszonyi személy. Ezen okból szebb és pompásabb épületekbe helyeztetett, kivált templomokba. Most is igen a templomokba alkalmaztatik, kivált a' mellyek valami szent Asszonynak tiszteletére vagynak felszentelve. Azután a' palotákba, s' hol az igazság kiszolgáltatik, Nagy Asszonyságoknak szobáikba és más helyekre a' hol főképpen a békesség és tsendesség jeleskedik." (Révai Miklós, Várasi építésnek eleji. Buda 1780. — Vajon hol láthatott Révai barokk templomokban ión oszloprendet? Sehol! Vitruvius azonban ezt mondja, s az irodalmi igazság győz az építészetin. Ettől a ténytől eltekintve Révai csak az általánosan hangoztatott „igazság”-ot ismétli!)

Nem tagadhatjuk, hogy a barokk művészet legkésőbbi fázisáig az oszlopoknak mintegy tételes alkalmazása érvényben is van. A hozzáfűződő triumfális értelem a reprezentatív célú építészetben, a kolonnádban teljes uralomra viszi a korinthisz oszloprendet, helyesebben a korinthisz oszlopot. Dór oltárokkal a barokk korban nem találkozunk; ión oszlopos síremlékek sincsenek. Az oszlop és az oszlopformákat idéző pillérek és pilaszterfejezetek a barokkban is „jellemző”, bizonyos fokig „ábrázoló” elemei az architektúrának, amelyek az épület gyakorlati célján felül és azon messze túlmenően építettőjét reprezentálva születnek.

## KAPUZATOK

A kapuzat a reneszánsz és a barokk építészetben az épületnek jelvényviselő, azaz címerhordozó eleme, mint a torony, a kupola vagy a fölmagasodó oromfal. A kapu fogadó és átvezető szerepe a kolonnádéval rokon, és díszítése többnyire kolonnádos. Kapu és oltár testvér-alkotások; a kapu a társadalmilag és művészileg magasabbrendű belsőbe, az oltár a hit és a liturgikus élet magasabb szintjére vezet. Az osgyáni kastély kapuja és a XVIII. század első felének oltárai között alig van különbség; a gödöllői, nagytétényi, hatvani kastélyok kolonnádos kapuzatai és a kecskeméti, váci piarista templomok, vagy a kalocsai székesegyház kolonnádos kapuzatai és az oltárok szerkezetükben alig eltérőek egymástól.

## OLTÁROK

A magyarországi XVII. és XVIII. századi oltárokat alapvető különbségek választják el. A XVII. századi oltárművek hazánkban inkább tartoznak a bútorművészség, mint az építőművészet alkotásai közé. A tervezők nagy részét asztalos-építésszek vagy asztalos-szobrászok között kereshetjük, mintaképeiket pedig a mindedig figyelemre alig méltatott Schreiner–Baumeister-mintakönyvek receptjeinek körében kell meghatároznunk. XVII. századi oltáraink és epítáfumaink szakrális bútorkompozíciók, amelyeket tőlük különböző anyagból épített térben helyeznek el.

A barokk művészet egysége csak a XVIII. században válik teljessé Magyarországon. Az oltár is ekkor lesz az épület testéből és anyagából alkotott „architektúra”. A barokk oltár esetében az „architektúra” szónak különös jelentése van.

Ebben az esetben ugyanis az építészet olyan feladatra vállalkozik, amilyenre addig nem vállalkozott soha s amely a későbbiekben is kiesik sajátos köréből.

Az építőművészet tele van éppen nem építészeti, hanem ideológiai, sőt „képzetbeli” mozzanatokkal – amelyek mindazonáltal lényegéhez tartoznak, de a barokk oltárban új mozzanat jelenik meg ezek között. Ez a megépített látomás. (Itt meg kell jegyeznünk, hogy egészen más a szecesszió magatartása, amelynek víziós képei ettől elütő természetűek, és inkább közelíthetők meg az álomképek, mint valamiféle „látomás” oldaláról. A látomások történetileg nagyon jellemzőek szoktak lenni – vagy ha úgy tetszik, igen konkrétak. Ilyenek a barokk látomások is. Az álmok szétfoslóbbak és más anyagúak.) A számító és közönséget igénylő, racionális tudásra is támaszkodó barokk eksztázis architekturális csúcspontja az oltár (és nem a palota, nem is maga a templom). A szobrászaté ugyanez a hely, míg a festészeté elsősorban a freskó. A „beszélő építészet” a barokk oltárban szólaltatja meg fortisszimóját.

A barokk oltárművészet kérdései mindeddig nagyon elhanyagoltak. A sokféle ágazó kérdésekből az előbbieket folytatva, itt csak a kolonnáddal kapcsolatos részt vázoljuk.

A barokk oltár építészeti látomásának megkonstruálása – azt mondhatjuk, kizárólag – kolonnáddal történik. A kolonnád mellőzhetetlen kellékké válik, mint egyféle hangnem, amely nélkül elképzelhetetlen egyfajta zenemű. Két évszázad elméletírói, tervezői és építetői fantáziájában elsősorban a kolonnád – s vele a pilléres-oszlopos forma – jelenik meg. A barokk oltár mégis idegen az antik templomidézetektől – tehát a portikuszformától –, mert tudatosan és tökéletesen keresztényi kíván lenni. Mint győzelmi kellék, tovább él és uralkodik benne a korinthuszi rend és egyáltalán a kolonnád, de másféle szerepben, mint az antik példákban volt.

A korinthuszi rend a gyakorlatban és az elméletben a leginkább „keresztényesített” oszlopforma. Előzményének a jeruzsálemi templom két oszlopformáját tartják. A klasszikus oszloprendek mellett a teoretikusoknál már a XVI. században föltűnő „salamoni rend” a jeruzsálemi templom oszlopairól a XVIII. század végéig kísértő rekonstrukció. Liliomos vagy virágos oszlopféj-megoldása – talán áttételekkel – kiderítésre váró módon a gyakorlatban is sokfelé hathat. (Az oszloptörzs rekonstrukciója egészen biztosan: innen származik a csavart törzsű oszlop!) A korinthuszi oszlop Kallimachos-féle megszerkesztésének legendája pedig éppen alapot nyújt arra, hogy a görögök a korinthuszi oszlopot gondolatában a jeruzsálemi templomtól vették. Az építészeti elmélekdedések és traktátusok Villalpando hatalmas és ismert munkája nyomán (Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum. I–III. Roma 1596–1604) a korinthuszi oszlopban találják meg azt az oszloprendet, amely a többivel, a „pogány”-nyal szemben „keresztényi”, azaz ószövetségi eredetű és a Szentírással magával hitelesített (Kir. VI. 32 és VII. 19. 22). A pogány rendek pótolhatatlanok ugyan, de ezek után fontos és jó tudni, hogy a legkorábbi és az általunk is használt korinthuszi oszlop őstől valójában már az ószövetségi templom isteni sugallatú építészeti alkották meg (E. Forssman).

A csavart törzsű oszlop ugyancsak a XVII. században válik gyakori elemmé. Ezzel a barokk oltárépítés az antik-pogány kolonnádos hagyomány egyféle felhasználásával nem a görög templomot vagy építészeti eszméket, hanem a jeruzsálemi templomot idézi. Tudatosan vagy anélkül a barokk oltárkolonnádok mögött sokszor a képzeletbeli zsidó templom látomása lebeg.

A barokk oltárok kolonnádja emberfeletti mű, amelybe csak az eszmények képei jutnak el, a mindennapi ember már nem. Egy tipikus és nagyszabású példán, a pesti egykori pálos templom főoltárán a magas lábazati rész a küzdő és várakozó Egyházé (cerimoniális rész és a történések ábrázolásának helye); az oszlop-emelet a szenteké, a feloldódó égi szféra pedig, fent, csak az istenségé. E hármastagolás föltűnő rokonságára a kastély- és palotaépítésben már utaltunk — a kupolával foglalkozó részben. Az oltárkolonnádban a legszembetűnőbb azonban, hogy a megépített látomásban oszlop és hérosz vagy szent-alak egyneművé válik. Az építészet nemcsak műalkotás, hanem isteni sugalmazású szent teátrummal lesz. Az architektúra üdvözülni segíti a hívőt.

## A KOLONNÁDOS HOMLOKZAT ÉS BELSŐ TÉR

A korareneszánsz építészet vezet be a homlokzat díszítésében a kolonnádot (Leon Battista Alberti, Pal. Rucellai). A sík homlokzaton az oszlopokat pillérek helyettesítik; ebben egyféle kolonnádábrázolást láthatunk. A későreneszánszban föltűnő és fokozatosan általánossá váló óriás-pilléres-oszlopos tagolás a kolonnádábrázolás továbbfejlesztése. A barokk kolonnádos homlokzatok legigényesebb példái között említhetjük — a kontinensen kívül, Angliában — Sir Christopher Wren királyi megrendelésre épített palotahomlokzatait; a legegyszerűbbek körében pedig hazánkban azokat a későbarokk városi palotákat, amelyek óriás-pilléres homlokzatokkal csak „ábrázolják” az oszlopsort (Eölbey kanonok háza, Szombathely). A homlokzati kolonnádábrázolás Magyarországon a későbarokkban egyre inkább vissza-kolonnádosul; Eszterháza a középső rizalit még pilléres-timpanonos, Kőrmenden már előrelépő féloszlopos-timpanonos.

Nagyigényű homlokzati kolonnád nem épül a magyarországi barokkban. A többségében provinciális magyarországi barokk építészetben nem terem meg az igényes profán kolonnád. Az országban hiányzik az uralkodóház reprezentatív építőtevékenysége, a királyi vagy megyei, vagy városi, ugyancsak reprezentatív igényű középület-építés. A főúri építkezések túlnyomó része sem vállalkozhat ekkora, öncélúnak tekinthető föladatra. Az okok persze sokrétűek és mélyenfekvők, amelyekkel itt nem foglalkozhatunk. — Az egyházi építészetben inkább föltűnik a külső kolonnád (egri minorita templom, váci székesegyház), sőt a római S. Pietro kolonnádját idéző megoldás is a váci Pilgram-féle tervekben, de az utóbbi jellemzően terv marad. Fontos emlék a szombathelyi székesegyház homlokzatmegoldása. Az egyházi építészet terén az oltárokon kívül a belső kolonnád a későbarokkban jut fontos szerephez. Hildebrandt művein kívül Hefelegyőri székesegyház-átalakításában érvényesül erőteljesen a kolonnád-alkotó törekvés, amely a pozsonyi primási palota dísztermében a palotaépítés belső kolonnádjának egyféle — nálunk egyedülálló — példáját teremti meg. Mindezek részben tartoz-



nak a magyar művészet körébe: tekintélyes részük az osztrák barokk építészet magyarországi életének emléke. — Tanulságos, hogy a hazai Fellner Jakab munkásságából viszont szinte teljesen hiányzik a kolonnádalkotás. Ennek egyik okát Fellner Jozefinus-kori erősen „funkcionalista” magatartásában látjuk.

A külső profán kolonnádok jellegzetes csoportja a főleg Erdélyben gyakori, páratlan számú oszlopot számláló homlokzati kolonnád. A legszebb emlék a kolozsvári Bánffy-palota.

Szinte teljesen hiányzik a világi rendeltetésű belső kolonnád. A palotaudvarra sokszor jellemző kolonnádárkád (főleg Erdélyben) is inkább külső, mint belső oszlopdísznek vehető. Ezen a tényen, illetve hiányon egymagában mérhető le a magyarországi barokk építészetnek a belsőben szerény művészi igénye. Sokat jelentő hiány ez XVIII. századi építészetünkben.

### A KLASSZICISTA KOLONNÁD ÉS PORTIKUSZ

A magyar és magyarországi klasszicizmus építészete szorosan összefonódik a reformkorral. A klasszicizmus fogalma Magyarországon kevésbé árnyalódik a historizmuséval, mint az tőlünk nyugatabbra természetes. A hazai klasszicista építészet formulái hasonlíthatatlanul kevesebbek ugyan, mint a magyarországi barokké, de egységesebbek és többnyire kifinomultabbak azoknál. A nemzeti építészet Magyarországon a klasszicizmussal kezdődik. (Nemzetin most sajátosan hazait és társadalmilag általánosan elismertet és követettet értünk.)

A kolonnád a klasszicizmusban a legfő, szinte kizárólagos építészeti dísszé válik. A székesegyházak külső és belső részei, a városi paloták homlokzata, kapualja, díszterme, vidéki kastélyok külseje és reprezentatív belsőségei mind oszlopsorral ékesek. A kolonnád általános: még a jegenyefákkal szegélyezett utak is erre emlékeztetnek. A kis vidéki nemesi kúria, amelyet esetleg semmi más nem különböztet meg a parasztháztól, csak portikusza — ezzel máris — kolonnáddal ékes. A vidéki megyeházák, városházák, kisebb-nagyobb középületek oszlopos díszűek. Könyvtárak, fürdők, vámházak, székházak és az igényesebb magánépületek oszlopos díszükkel válnak ki a művészileg igénytelen vagy szegény környezetből. A klasszicizmusnak múlhatatlanul szükséges része a kolonnádepítés.

Féltreteve ezúttal a kolonnád többféle formáját: az oszlopsort, a falioszlopot, az „építészetileg ábrázolt” kolonnádot — csak a legfontosabbról, a portikuszformáról szólunk.

A portikuszforma a barokk művészetben is általános, de barokkosított formában, és csak egyike az építészeti példáknak. A klasszicizmusban a portikuszforma uralkodó, és elhagyja azokat a járulékokat, amelyek két évszázad óta kísérték. A portikuszal a görög templom többé-kevésbé eredeti alakjában tér vissza — immár ismételtelen — az építészetbe. Jelvényt szerepe új és lényeges mozzanattal bővül: magának a művészileg igényes építészetnek a jelvévé válik. Ezzel „monumentum”-má lesz, amelyet nem gyakorlati (s ezzel cerimoniális vagy „jelképező”) funkciójért, hanem önmagáért, a nemesen szép építészetért építenek. Ezzel és ekkor válik le a magyar építészetről a vallásos összetevő, kopik ki részben a társadalmi póz, veszti értelmét az „ábrázoló” vagy „szimbolizáló” architektúra. (A portikusz-



görög-templom forma ugyan ábrázoló szerepű is, de magát az építészetet „képezi” vagy ábrázolja.) Az építészeti értékekkel kombinált vallási kategóriák helyére az ésszerű és a morális szempontok lépnek. Az építészet „szent” tartalmát fölváltja a „nemes”. Természetes, hogy a fölsoroltakkal együtt mellékes marad a „nemzeti” jelleg szempontja, mint olyan, amely a szigorúbban vett architektúra körébe nem is tartozik. Az utóbbi céllal csak a magyar romantika jelentkezik. Különös ellentmondás, hogy e nem vállalt cél megvalósítása a későbbi romantikával szemben a magyar klasszicizmusnak sokkal inkább sikerül.

A lelkes pozsonyi Johann Schauffnak érdekes módon tehát igazának látszik lenni abban az éppen nem eredeti ötletben, hogy a nemzeti stílust nemzeti oszloprend megkonstruálásával kell kezdeni. A gyakorlati építészet nem ezzel kezd, ugyan, s ilyen célt közel fél századig nem is ismer, történeti távlatból nézve mégis elég hasonló eredményre jut, mint amit Schauff is óhajtott. Egészen provinciális szinten a kisebb vidéki építkezések egyikén-másikán föltűnő magyaros díszű oszlop- és pillérfejezetek jelzik a naiv művészi lelkesedés ez irányú helyi eredményeit.

A portikusz-monumentum forma mindenütt fölváltja a korábbi barokk kupolás-baldachinos tempietto alakzatot. Az oltárépítésben ez érthető elszegényedéssel jár. A bútorművészetben kevesebb változatosságot, de ezen belül érdekes kísérletezést hoz, amelyben az architekturális jellegre törekvés igyekszik egyensúlyra lelteni az egymástól egyre távolodó művészi műfajok és ágak között.

#### A „NEMZETI EMLÉKMŰ”

A toronyról és a kupoláról a bevezetőben azt állítottuk, hogy az építészet ebben a két formában teremti meg mindenkori csúcsteljesítményeit.\* Csúcsteljesítményen technikai és művészi tökéletességet értünk. Esztétikai értelemben véve a kolonnád a harmadik olyan elem, amelyben egy klasszicizáló igazodású korszakot, stílust vagy sajátos szellemű építészeti törekvést ihletének csúcsein láthatunk. A klasszicista építés számára kolonnádokon át és kolonnádok által vezet a halhatatlanságba vivő út.

Az újabkori építészet a reneszánsztól az eklektikáig görög-római, klasszikus példákra alapuló művészet. A klasszikus oszloprendek hosszúra nyúló élete a gyakorlatban még változatosabb, mint az elméleti irodalomban és a mintakönyvekben. Az oszlop és a kolonnád évszázadokon keresztül a nemzetien sajátos architektúra hordozóinak egyike. A reneszánszban és a barokkban többnyire nem tudatosan, a XIX. században, az eklektizáló klasszicizmus korában céltudatosan „nemzeties” kolonnádokkal találkozunk. Jellemző ellentmondás, hogy a nemzeties célú művészi igazodás egész Európában akkor fordul sajátos nemzeti kívánalmakkal az alapjában klasszikus elemeket és éppen a kolonnádot többedszer

\* A „mindenkori” megjelölés itt persze a múltbeli építészetre érvényes; a modern architektúrában a térformálásnak olyan elemei, mint a torony vagy a kupola, már nincsenek meg, sem mint szerkezetek, sem mint ikonológiai tények. A ronchamp-i kápolna tornyai a hagyományos értelemben nem tornyok, és Nervi konstrukcióinak boltozatai nem kupolák.

újraalkotó és ismételtető építészethez, amikor e formák végleg kiöregednek, sőt értelmetlenekké válnak a kor architektúrájában. A historizáló klasszicizmus nemzeti céljai így hosszú korszakot lezáró, összegező alkotásokban valósulnak meg — és nem új korszak jelzői. Az angol, francia vagy olasz klasszicizmus a nagy nemzeti hagyomány korszerű összegezése. A német a tudós és ideális antik tanulmányokra támaszkodó művészi teljesítmény. Mindannyiuk „a régi” művészet utolsó fejezete.

Jellemző hiány Magyarországon a hazai művészeti akadémiáé, amely csak a XIX. század utolsó harmadában született meg. A magyar építőművészet a hazai művészeti akadémia működéséből kevés hasznot húz; az egyre inkább bomló művészi igazodások korában a régi akadémiák fontossága elvész. A XIX. századi magyar — és valójában nemzeti tartalmú — klasszicizmus így sem a saját korában, sem később nem válik akadémikus irányzattá; azért sem, mert nincs megvallott elméleti háttere, nincsen olyan törekvés, amely normákat keresne hozzá. Nem válhat alapjául, se példaképéül a későbbieknek, mert hiányzik belőle a szükséges szellemi feszültség, a hivatalos elismerés és a tudatosság.

A magyar építészetnek nincsenek nagy hagyományai. Amennyiben a XIX. században egyáltalán magyar hagyományról beszélhetünk, úgy ez a hagyomány korántsem akkora, hogy kényszerítő lehet — és nem rendelkezik monumentális példákkal a múltból. A magyar architektúra évszázados tragédiája: csak ritkán próbálhatja meg azt, hogy grand art lehessen; ha kivételesen meg is teszi, akkor sem kitartóan. E gyenge tőkének soványak a kamatai. A következetlenséget és szerény átlagot termő mezőben aztán néha nagyobb a jelentőségük a különcöknek, akik proféciával tudják pótolni a nemzeti — tehát közös — eredményeket. Száz év magyar művészetéből több ilyen vatest ismerünk: Csontváry kortársa, Lechner Ödön a legjelentősebb az építészek között. Az akadémikussá vált hagyományoknak ők ketten a legelszántabb mellőzői. Az akadémikus összegezés természetzerűen nem nekik, hanem éppen kortársaiknak jut hivatalos feladatul. A reprezentatív feladatok egy jellemző része az ezredéves kiállítással (és az ennek nyomán épülő maradandó emlékekkel) kapcsolatos.

Az ezredéves kiállítás a magyar és magyarországi kultúra legnagyobb történeti seregszemléje volt. Megrendezésére abban a korban kerülhet sor, amely alig két évtized múlva örökre visszahozhatatlanná teszi egy akárcsak hasonlóknak is a megisméltését. A kiállítás színhelyén, a Városligetben épül föl (később állandó jelleggel) a történelmi kiállítás épülecsoportja, amely akkori céljának megfelelően épületmásolatok és stílusváltozatok konglomerátuma. Az egykori kiállítás főbejáratának alkalmi megoldása szolgál alapul a Millenniumi Emlékműnek, amelynek maradandó építészeti formában kell hirdetnie a nemzet évezredes múltját. (Valójában ez a mű magának a Millenniumnak a hirdetője, annak az eseménynek, amelyről a kor méltán nyerte a nevét.)

Az oszlopos-kolonnádos, nemzeti célú építészeti reprezentáció e „magyar” és millenáris formájára a francia eklektika és a német (azaz a bajor és részben a porosz) klasszicizmus hat. A Ruhmeshalle, Walhalla, Bavaria, Propylea, a klasszicista kapu- és diadalívépítmények vagy éppen a római II. Viktor Emánuel-féle nemzeti emlékmű megfelelője az Ezredéves Emlékmű. Nem uralkodói síremlék — amelyek sokszor válnak nemzeti emlékművé —, hanem az ezredéves közösségé.

E műhöz a saját korunk igen jellegzetesen kapcsolódik. Előtte helyezik el később a Nemzeti Hősök jelképes sírját. A nemzeti monumentumok jellemző dialektikája itt is megvalósul: a nemzeti nagyságot csak múltjában lehet heroizálni; más szóval: csak azok vonulhatnak be Pantheonjába, akik meghaltak érte – s érdektelenek, akik még élnek. De eltekintve a nemzeti monumentumok szokásos himnikus nosztalgijától, művészi szempontból fájjalnunk kell, hogy műfajának e magyar-honi példája ennyire késői születésű. A hazai romantika korában vagy akárcsak a korábbi klasszicizmusban – úgy gondoljuk –, ha talán súlyosabbat is, de „hazaibb”-at, talán eredetibbet produkáltak volna kivitelezői. A többlet-nosztalgia, amellyel e művet nézzük, arra a tényre utal, hogy Kisfaludy klasszikus zengésű sorainak vagy Vörösmarty monumentális vízióinak nincsenek képzőművészeti, s különösen nem építészeti megfelelői.

A legnemzetibb célú magyar emlékmű stílusigazodása jellemzően klasszicizáló és – mindenekelőtt – akadémikus. Ez az akadémikusság nem a hazai talajból nőtt, hanem a már késői és internacionálissá szokványosult építőművészeti gesztusokból ered. A tér maga is klasszikus formákkal képzett. A Múcsarnok és a Szépművészeti Múzeum portikuszai között a Millenniumi Emlékmű hatásosan jó kolonnádjában galériaszzerűen láthatók a nagy uralkodók szobrai és a domborművekben a nemzeti élet jelentős eseményei. Középen, a hét vezér alakja fölé, hatalmas korinthoszi oszlop emeli Gábor arkangyal koronát tartó szoboralakját. A történeti hősök és a halhatatlanság, sőt a mennyei szféra között ezúttal utoljára közvetítő és megőrző szerepű az oszlop, valamint az oszlopsor. A Millenniumi Emlékmű meg nem tagadható nemzeti emlékművé vált ebben a formában, amely ma legalább annyira cerimonális jelentőségű, mint régen volt – ha nem jobban az. A nemzeti történelemnek ezt a profán oltárát nyilván még sokáig igényelni fogjuk, akaratlanul vagy céltudatosan örökébe lépve és léptetve hívőinek.

#### A KOLONNÁD FELÚJÍTÁSÁNAK LEGÚJABB KÍSÉRLETE

Az 1950-es évek építésze új, szocialista tartalmú és nemzeti stílusú architektúra megalkotására vállalkozik. Az építészeti gyakorlatot elmélet határozza meg. Az elmélet a „haladó hagyományok”-ban jelöli meg a példát. „Haladó hagyomány”-nak az számít, ami antik példákra hivatkozik: elsősorban a reneszánsz és a klasszicizmus. Az előbbi azonban időben messzeeső és csupán a neoreneszánszban kimerített példatárral szolgál; az utóbbi viszont hazai, sőt nemzetinek nevezhető példát mutat. Példává tehát az utóbbinak provinciális anyaga válik, mert az megfelelően népies is az elméleti eredmény számára.

A magyar szocreal építészet elvének leghatározottabb – azaz a határozott – pontja a stílusalkalmazás kérdésében van. Követésre csak klasszicista formák méltók. A nemzeti hagyományt a szocreal építészei úgy gondolják folytatni, mint Pollack Mihály és Hild József közvetlen örökösei. Mint a hagyományok igazi letéteményesei, a maguk szemében szinte a magyar klasszicizmus nagyjai tanítványaiként tűnnek; és egy-egy műben ma is úgy látszik, mintha a pesti Breinek vagy éppen a pécsi Piacsek műhelytársai vállalkoznának repülőterek, párházak vagy egy ipari egyetem megtervezésére. – Ha csak az írott vallomásokot és nyilat-

kozatokat, valamint a terveket nézzük, titáni vállalkozásnak lehetünk tanúi; nagyobbak, mint eddig bármely hazai építőművészeti irányzat volt, mert hatalmas és gyorsan készülő műveket igényel. A vállalkozók tele vannak a feladat nagyságával, és minden érdeklődésüket kimeríti a monumentális alkotások vágya. A monumentális gesztus elsődlegessé válik a tervezésben, s a hivatalos bírálatis elvárja az eleve mintegy önmagában létező monumentalitást. A szocialista építészet tíz évének összefoglalója jogosan emlékezik meg dicsérően és egyben számonkérően a miskolci Nehézipari Egyetem épületének tervezőiről, akiknek „szocialista palotá”-t kell emelniök. Igyekezett és sors ekkor építészeinket ugyanabba a szerepbe ejtette, mint a jó száz évvel azelőtti nazarénus művészeket és pártolóikat — akik nem vették észre, hogy hit, hatalom és művészet már akkor tragikusan elszakadtak egymástól.

A kolonnádépítés újra fölvirágzik. A lakóházak bejárata portikusszal épül, az épületek koronázópárkányt kapnak triglifes vagy ehhez hasonló beosztással. Pártházak, tanácsházak (Budapest, II. ker. pártház, később Kerületi Tanács; Szekszárdi Tanács), irodaépületek (Nyíregyháza, Debrecenben), vasúti pályaudvarok (Székesfehérvár, Győr), kultúrházak (a csepeli kultúrház tervpályázatának tervei; tolnai kultúrház), tűzoltólaktanyák (Budapest, XI. ker. laktanya a Déli-vasúti alagút mellett, óriás-pilléres), iskolák (budapesti Népművelési Gimnázium; Budapest, Műszaki Egyetem tervpályázata; a kivitelezett aulája) és a legkülönbözőbb épülettípusok kolonnáddal reprezentálnak (a Népstadion, alsó szint bent; Iparművészeti Főiskola; rendőrségi, hivatali és kutatóintézeti épületek). Egy vidéki repülőtér főépületének títustervét csakis sokoszlopos formában tudja elképzelni ekkoriban tervezője. Az egyszerűbb tömb-lakóházakon nehéz kolonnádos megoldást érvényesíteni, de ennek is sikerülnie kell; így az első emeleti erkély kap rendszeren oszlopos alátámasztást. A nagyobb igényű reprezentálást a homlokzaton csakis kolonnáddal, rendszeren óriás-oszlopos vagy -pilléres osztással valósítják meg.

A kolonnádépítést gyökerében az a régi tétel ösztönzi, hogy az oszlop — és ezzel a kolonnád — teszi nagyszerűvé az épületet. A mindenben heroikus szándékú építészetelmélet és gyakorlat ezt a célt csak a kolonnáddal tartja megvalósíthatónak, mint az évszázadokkal korábbi manierista építészeti mintakönyv-szerzők. A heroikus törekvések jegyében a bérháznak középület-jelleget kell öltenie. A középületnek valamiféle admirabilitáshoz kell hasonlúnia. A marciális dór oszlopok vagy az „erősség”-et mutató „tusztziai rend” különös leszármazottjai ezért jutnak nagy hat-nyolcèves — szinte kizárólagos — uralomra.

Az oszlopok vagy éppen az oszloprendek arányait az elmélet ezúttal semmiféle formában nem írja elő. Megkívántatik azonban a népiesség. A magyar vidéki kúria, a kismemesi lak s az igényesebb parasztház kolonnádos részletei adnak erre nézve leginkább útmutatást. Az arányok „népiessé” lesznek...

A népiességre való törekvés és a grand art vágya a kor szocialista építészetének különben jellemző ellentmondása. A kettő összeegyeztethető — ez abból a helyes elméleti fölmerésből ered, hogy a régi orosz népművészet és grand art sokszor egymásbamosódott. Ez a tétel a múltra nézve igaz, és most a jelenkor építészetének kell bebizonyítania, hogy a tétel a jelenben is és általánosan érvényes.

A népies és grand art ellentétnek föloldását, ha lehetetlennek is, de művészi célnak kell tekintenünk. Az azonban, hogy művészi gyakorlattal és éppen az építészettel elméletet bizonyítsunk, veszélyes tévedés. A formákkal zuggerált elmélet igazában megragadhatatlan. A megíratlan és főleg megépítetlen norma szinte fantommá válik, majdhogynem rögeszme lesz. A legjobban az oszlop sorsa mutatja ezt a folyamatot. A budapesti Műszaki Egyetem aulájának kivitelezett tervén karcsú, hosszú oszlopokat találunk, egy Derék utcai lakóház erkélye alatt egészen tömzsieket, a tolnai kultúrházon XIX. századi „kuriális” arányúakat. Az oszlop a vasbetonépítés korában pusztán dísszé vált, szerkezetileg fölösleges. Ebben a korban az oszlop minden funkció nélküli, de szükséges jelvény. Csupán mint oszlop fontos – valamiképp azért, mert így „bizonyít” –, s a formája csak másodsorban érdekes. A régi építészetelméleti írók és receptkönyvek oszlopformái helyett a magyar építészet típusnormákat keres. Mutatis mutandis: e típusformák a régi oszlopépítési receptek érvényességét és gyakorlati megvalósítását sem haladják meg.

A kizárólagosan klasszicista igazodás másfelől megóvja a magyar szocreal építészetet olyan túlzásoktól, amilyenekre a szomszédos országok némelyike ebben a korban nagyonyis hajlandó volt. Az igazságnak tartozóan kell megállapítanunk, hogy a magyar szocreal architektúra a hasonló külföldi törekvések között mértéktartó, s példája a magyar klasszicizmus irányában inkább nosztalgikus, mint vásári módon kitanító.

Az újabbkori építészetikonológiai vizsgálatnak utolsó – érdekes és páratlanul tanulságos – állomása a magyar szocreal építészet lehet. Az utána következő építészeti korszak ebből a szempontból kevésbé érdekes, mert vele a magyar építőművészet is eljut – több és korábbi előzménye után – a modern funkcionális építőművészetig, ahol a sajátos ikonológiai megfontolásoknak kevesebb a keresnivalója.

## A KOLONNÁD A NÉPMŰVÉSZETBEN

A magyar népi építőművészetnek sajnos csak újabbkori alkotásait ismerjük. A középkori magyar és magyarországi paraszti építkezésnek csupán elenyésző kis részét rekonstruálhatjuk. A török hódoltság korából sem maradt összefüggő rekonstrukcióhoz elegendő emlék. Mindezek ismeretében és a történeti adottságokkal számolva föltételezzük, hogy a maradandó anyagból épült paraszti lakóhely csak a XVIII. században, tehát a barokk korban válik művészi (vagyis népművészeti) szándék tárgyává, míg korábban ez valószínűleg kevésbé volt lehetséges. A vert fal, a vályog, a patics, a borona- és más falazási módok művészi formálásra alig nyújtanak lehetőséget. A faépítészet ezekkel szemben széles teret biztosít ugyan a remeklésnek, de alig mondható maradandónak. Igen kérdéses továbbá, hogy a középkori vagy a XVI. századi magyar falusi faházak milyen mértékben voltak művésziek. Az Alföldön vagy a Dunántúlon talán kevésbé, Erdélyben inkább gondolhatunk gazdag és igényes díszű ácsmesterségre. Mindezeket azonban ezúttal el lehet hanyagolnunk, mert a kolonnádot csak maradandó anyagú építkezésben, a kőben és téglában kell keresnünk.

A régi magyarországi építészet alkotásainak társadalmában „maradandó” és „időleges” („ex solidis materialibus” és „provisoria”) anyagú építmények között éles a különbség. A rendi társadalomhoz hasonlóan oszlanak meg az építőanyagok is a rendi kategóriák szerint: a földfalak, a fával-sárral tapasztással készülő építkezés általában a rendeken kívüli közösségé, azaz a jobbágyoké (ha lakóhely), és az eretnekeké vagy hitükben korlátozottaké (ha középület, azaz templom). A kő- és téglalapítás akarva nem akarva hazánkban kiváltság jelzője a XVIII. században, amelyet anyagi lehetőség és nem utolsó sorban társadalmi helyzet indokolt. A régi útleírók a kőből vagy téglából építés tényét ki szokták emelni. A kőháznak tekintélye van a vályog- vagy vertfallal szemben. Bár korlátozott általánosságban, de úgy tekinthetjük, hogy a kő- és téglalapítkezéssel válik a házból egyúttal „mű” is, míg a hamarabb enyésző anyagokkal csak „lakóhely”-et emelnek.

A „mű” szempontjából vizsgált parasztház sajátos forma, mert stílusosan határesetet a grand art köre és a népművészet között; erősen közel az utóbbihoz, vagy éppen benne, mint a faharanglábak is voltak. A művészileg legigényesebb magyar, kőből vagy téglából épült parasztház is megőrzi ugyanis a hazai paraszti házformát. Ezt a formát sorban egymás után következő helyiségek (egymenetes forma) és az előttük húzódó tornác jellemzi. A ház sohasem emeletes, és tengelyével az utcára merőlegesen épült. Keskenyebb homlokzata a közös tér, az utca felé, udvari homlokzata a „belső”, a saját szabad térre nézően művészi kiképzésű — azaz nézőpontunknak megfelelően azt mondhatjuk: reprezentál. (A ház másik két oldala, a szomszéd telek és hátrafelé mindig dísztelen.) A parasztház többnyire a falu egy darabja, épületközösségbe tartozó alkotás. Ez különbözteti meg a nemesi kúriától, amely a kastélyok elhelyezésével és alaprajzával tart rokonságot.

A kolonnádos forma a parasztházon a tornácban nyer alkalmazást. Az udvar felől a tornác teszi széppé a házat. Az utcai homlokzat — ugyanis — alig mutatja meg szemből, hogy a mögötte álló ház milyen nagy és milyen művészi igényű. A tornác hossza, szélessége, oszlopai vagy pillérei döntik el, hogy a ház mennyire hatásos. A Bakony és Balaton vidéki, a nyugat-magyarországi, a nyírségi, erdélyi vagy alföldi népi építőművészet az oszlopok vagy pillérek állásában tünteti ki az építettöt, azaz a ház lakóját. Az udvarra néző oszlopos-pilléres folyosónak eredete kétségtelenül az udvarházak és ezen túl az erődített várkastélyok és kolostorok belső árkádjában, kerengőiben és loggiáiban keresendő. A karintiai, stájerországi, alsó-ausztriai építészet, valamint a magyar udvarházak belső folyosói szolgálhatnak itt bő példatárral, Erdélyben pedig a bethlenszentmiklósi kastéllyal meginduló loggiás kastély- és udvarházépítés.

A tornác oszlopsora paraszti kolonnád, amely a népművészet módján, de hasonló értelemben keretezi a benne tartózkodók életét, megjelenését, alakját, mint az antik oszlopsorok, a középkori ábrázolások vagy a reneszánsz oszlopok építészeti reprezentációja. A tornácnak ez az oszlopos formája a leszálló kulturális javak egyike, amely Magyarországon (mai ismereteink mellett) a XVIII. és a XIX. században terjedt el — és korunkra teljesen eltűnik. — A népművészeté alakult kolonnádforma a magyar tornácokon barokk és klasszicista stílusú, de éppen példáinak alapján kiindulásában, úgy látszik, későreneszánsz előzményekre vezethető vissza, főleg Erdélyben. A magyar népi építőművészetnek ez a leggazdagabb, legváltozatosabb alkotórésze. Ahelyett azonban, hogy esztétikailag, stílusis



vagy történeti alakulásának részleteire kitérnénk, két egymásból következő kérdést említünk röviden.

A sokíves vagy sokoszlopos tornácú parasztházak jól beilleszkednek a szerényebb falusi házak közösségébe, de egyszersmind ki is tűnnek ebből. A paraszti művészetnek nincsenek ugyan fokozatai, jelentős igénybeli eltérései\* — mint ahogy a grand art-nak egész skálája lehetséges —, de a tornácok a hazai népi építészet művészi és technikai igényének tetőzését jelentik. A népművészet körén belül a kupolamotívum és a fatorony mellett ez a forma utal leginkább a grand art-ra, amelyet ehelyütt „a klasszicizmus”-nak is nevezhetünk. Állhat-e e mögött az építészeti képlet mögött valamilyen különös építészeti szándék?

Kúriák és kolonnádós parasztházak között határozottan megvonható ugyan a morfológiai határ, de sokszor nem lehet különbséget tenni méreteik között. Egy-egy nyolc-tíznyílású tornáccal vagy még több oszloppal rendelkező falusi ház sokszor nagyobb, mint némely vidéki nemes lakhelye.

Jellemző, hogy míg a kúria toronnyal, kupolával vagy éppen más „többlet”-tel is kitűnhet — azaz reprezentálhat —, a falusi lakóház csakis kolonnádjával válhat ki közössége átlagából. Ez a korlátozott lehetőség a parasztházból adódik, amely azért tornácával igyekszik rokonságba lépni a nemesi kúriával. A tornác ebben az értelemben jelvény. A paraszti kolonnád a népművészet körében „művészet-társadalmi” többletigénynek a mutatója. Aligha tévedünk, ha ezt a kézzelfogható aspirációt a korabeli nemesi-paraszti életforma sajátosságai között keressük. A XVIII. század közepén a magyar nemesség több mint egyharmada a nemesség és jobbágyság közötti társadalmi mezsgyén él. Az armalisták jó része jobbágytelken gazdálkodik. Sok az egytelkes nemes (nobilis unius sessionis). Ennek jó része, kevés kiváltsággal és földdel rendelkezvén, már jobbágysorba jutott. A jobbágyság és nemesség között egymásbamosódások vannak. A libertinusok, a jobbágysorból kiemelkedve, nemességre törekszenek. Mindezek igyeksenek megkülönböztetni magukat a paraszti környezettől. A nemesi falvak a „Nemes”-séget többnyire nevükben is viselik. A nemesi szokások éppen a családi címereslevélre, az armalisra hivatkozva ápoltnak, sokszor akkor is, ha mellettük jobbágyi életformát, paraszti munkát kell folytatni. A nemesi öntudat bőségesen öntözött veteménynek bizonyul, amelyet a XX. század gyomirtása is csak korunkban tud megszüntetni. A XVIII. században ennek az öntudatnak vagy az éppen erre törekvőnek van annyi alkotóereje, hogy ezen tudatnak építészeti formát is adjon. Ez a forma maradéktalanul jellemzi a paraszti életformában élő nemes vagy éppen nemességre törő libertinus magatartását. A nyírségi árkádós-oszlopos nemesi házak, a dunántúli emlékek a nemesi porták és góccok körül látszanak sűrűsödni. Ahogy az építető paraszti sorú, és a paraszti életformához kötött, háza is népművészeti, a paraszti művészet körébe tartozó mű. Azonban ennek árkádjá — a tornác — a grand art-ból származó elem, amely kiváltságot, a rendi társadalomra utaló keretet mutat. A paraszti építőművészetnek a tornácban látjuk szembetűnő „rendi”

\* Ezeket az igénybeli eltéréseket a paraszti művészet egy-egy néprajzi körén belül alig érezzük. Az egyes körök egymás között már jobban különbözhetnek. A dél-német, az osztrák vagy a magyar barokk népi bútorművészség például igényében is különbözik a másiktól; hasonlóképpen az építészet is.



elemét. Nyilván a módosabb jobbágysorban élők is szívesen építenek hasonlót házaikon, de a forma átöröklését a nemesi kezdetekben sejtjük. A „kolonnádos” tornác ebből a nézőpontból ugyanolyan jele az áhított vagy betöltött társadalmi pozíciónak, mint a toronynak vagy kupolának teljesebb vagy csökevényesebb formája a kastélyon vagy kúrián. Alaposabb család- és falutörténeti kutatás (létezhet-e jó szociológia és történetírás család-történetírás nélkül?), amelyet a népi építészet anyagának lelkiismeretes és nagyarányú összegyűjtése és értékelése egészít ki, bizonyára feleletet ad majd erre a kérdésre.

Tulajdonítható-e bizonyos fokú tudatosság a tornácos-kolonnádos formának? Nem tudjuk. A teljes tudatosság föltételezése nem szükséges ahhoz, hogy a tény igaz legyen. Érdekes, hogy a nemesi kolonnádos előtérnek, portikusznak, árkádnak és paraszti tornácnak is ambitus a neve. Az elnevezés csak a hazai, nemesi és közhasználatú latinból eredhet; és előbb jelölheti a várkastélyok, kastélyok, kúriák, megyeházák ilyen formáit, majd később az ezeket a formákat érvényesítő tornácot. A folyamat elképzelhetetlen fordítva. Az eredetileg is ambitus szóval jelölt forma az épületet körülvevő (természetesen leginkább belülről körülvevő) árkádforma lehetett; a tornác ennek csak egy darabja, ahol körbejárni már nem lehet. Az ambitus szó sorsa a formák módosulását és provincializálódását követi. Ambiare = körüljárni, választás útján hivatalt keresni, utánajárni – a régi értelemben. Ambitus = körül, körüljárás; fényleni kívánás, hiúság. Az ambiare szóból származik az ambitio = fáradozás, utánajárás, mások kegyének a megnyerése, másoknak tetszés, nagyravágyás, hiúság; esengő, alázatos kérés. Az épített ambitus az építészeti formák nyelvén nekünk is ilyen értelmekkel tűnik rokonnak.

Áttekintésünk végére érve igyekszünk lemérni annak értékét, illetve érvényességét. A tanulságokat további összefüggésekre való utalásokkal egészítjük ki.

Vizsgálatunk erősen morfológikus: elsősorban formákat vettünk tekintetbe, és ezeket jelvény-szerepükben néztük. Kimaradtak ezért az esztétikai szempontok, és nem igyekeztünk a történeti folytonosság megrajzolására. Az építetők és tervezők nevét szántszándékkal hanyagoltuk el, amint nem tértünk ki az ízlésbeli változásokra, sőt a kiváltképpen fontos stiláris mozzanatokra sem. Hiányzik a földrajzi teljesség: magyar emlékeket tárgyaltunk, és a történeti Magyarország egész, hasonló formát és magyar jelleget mutató emléktanyagából csak egy részt sorakoztattunk föl. — De ezeken az itt nem érvényesített nézőpontokon kívül még más oldalú vizsgálatokhoz is vezetnek utak. Meggyőződésünk, hogy társadalomtörténeti szempontú építészettörténet is lehetséges, sőt szükséges, és ezen túlmenően sokszor politikai indítékokat is kereshetünk építészeti formák és fogalmazás mögött. (Többek között a magyar „Babilon-formá”-ban indokoltan gondolhatunk ilyenre is!) — Mindezek azonban egyaránt rászorúlnak az alapos formai vizsgálatokra, és csak egymást kiegészítve nyújthatnak egészet. Az eddigi magyar építészettörténeti kutatásban elsődlegesen érvényesülő nemzeti nézőpont csak ezek mellett és ellenőrzésével érvényesíthető.

Hangsúlyoznunk kell, hogy traktátusunk roppant vázlatos. Kiragadott példái mögött sokszor a példák egész tömege áll, míg másutt fontos és érdekes tényekre nem volt alkalmunk kitérni. Az egykorú irodalom, szokások és képzetek analógiájára sem hivatkozhattunk. Ez sokkal terjedelmesebb összefoglalásra vár. Mentegetőzésképpen jegyezzük meg, hogy ezt a rövid beszámolót csak bevezető előadások közlésének érezzük — habár ezek sehol sem hangzóttak el.

Bizonyára alaposabb kifejtésre szorul a „jelvényt szerep” értelmezése. Az architektúra szimbólum-sajátossága ugyanis elég sokoldalú. A régi rend szimbólumává vált a párizsi Bastille, amelynek lerombolásával kezdődik a nagy francia forradalom; a pesti császári laktanya-kombinát földesúri hatalmát jelképezi — ormán a császári sassal — a madarasi jószágkormányozóság háza, amelyet a jász-kun megváltás alkalmával a kunkapitány vezetésével ugyancsak a földig rombolnak. Jelképes tartalommal épül az esztergomi Porta Speciosa a XII. század végén, és jelképező formában ölt testet az újabb pesti Országház a XIX. század utolsó negyedében. Lírai emlékek tanúsága szerint a budai vár képében találja meg a XVIII. századi nemesi nacionalizmus a múlt dicsőségének szimbólumát, és ehhez kapcsolja a nemzeti megújulás egyes eseményeit. Nagyonis tudatos érdeklenség kíséri hivatalos részről a székesfehérvári királyi bazilika végső romlását ugyanekkor, amely mint királyi temetkezési és koronázó hely, esetleg akkor nem kívá-

atos sanctuarium nationisszá lehetett volna. A szimbólummá vált épület-forma és a már eleve jelképes szereppel épített mű jelentéstartalma így eredeti mivoltán túl történetileg gazdagodhat, sőt módosulhat is. Magának a jelképi értelemnek is lehet története. A vajdahunyadi vár mint jelvény a családi lovagvár reprezentációját a nemzeti építészeti és múlt képével toldotta meg az Ezredéves Kiállításon. A jelvénné vált forma sokszor tovább él, mint a mű: a magyar városok kaputornyai eltűnnek, de a címerükben megmarad a toronyforma; a barokk kastélyépítés szívesen ápolja a korábbi várformák emlékét, holott haszna éppen ezekével ellenkezik; a bérház- és középülettervezés közel egy évszázadig igyekszik palotaformában reprezentálni, holott ez minden funkciószerűségüknek ellene szól. Forma és idea éppen jelvénytükrükben alig elválaszthatók egymástól, és sokszor elpusztíthatatlanabbak, mint a művek, amelyek láthatóvá teszik őket.

A fenti példák arra mutatnak, hogy a fogalmak, amelyekkel az alkotásokat megközelítjük, nagyon összetettek. Röviden legalább a jelvényt körvonalazzuk, mert ebből indultunk ki.

A jelvény több, mint jel, amely csak mutat valamire. A jelvény jelent, sőt mint forma, be is mutat valamit. A jelvény képlet, amelyben meglátjuk vagy fölismerjük azt, akire vagy amire vonatkozik. A jelvény — azaz szimbólum — eleve csak művészi mivoltú lehet. Művészi gondolat, idea nélkül nincs szimbólum.

A primitív és pusztán gyakorlati célú építkezés nem építőművészet, amint a hang vagy zöreje sem zene még. Az épület művészi voltahoz a gyakorlati cél fölötti többlet kell, mégpedig az, hogy az építő az épület segítségével közöljön valamit. A közlés annyit jelent, hogy az építményt valamilyen gondolat hordozójává kell tenni. Ez az építészeti téren való, azaz formákkal történő „fogalmazás”, amely némely tekintetben az irodalmi közléshez hasonló. Az építészeti nyelv formákkal szól, és a beszédhez hasonlóan föltételezi, hogy a formáknak hasonló megértőire talál, mint ahogy a beszéd a szavak ismeretére épül. A közlés célját szolgáló forma ezért több, mint valamilyen alak vagy alakzat. A sárputri, verem, kamra, ház nem képzelhető el alak nélkül, de nem szükséges, hogy valamit tudatosító formában öltözzön testet. Az építészeti forma a közlendő gondolat hordozójaként a gondolat építészeti képletévé, azaz szimbólumává lesz. Azt is mondhatjuk, hogy a gondolatot éppen szimbóluma, az építészeti forma teszi művészié. Az építő (és építettő) önmagáról és világáról vall, illetve magát reprezentálja az épületben — és igyekszik ezt a legjobb, számára leginkább igaz módon cselekedni. Az építészeti formában történő megörökítés gesztus és ezzel cerimonia, sőt liturgia is. Uralkodói, vallásos, nemesi, racionális és puritán, individuális és közösségi mivoltunkat építészeti formákban örökítjük meg. A megörökítés magunknak a jelenben és utódainknak a jövőben szól. „Exegi aere perennius” — az épület-monumentum szeretet halhatatlanságot igényelni. Építeni és építkezni nemcsak művészi, hanem ezzel együtt erkölcsös, helyesen szólva „épületes” dolog.\* A XVIII. századi magyar építészeti oktatás, az architektúra tanulmányozása és a rajzolás erkölcsi,

\* A magyarországi latin szóhasználatban az aedificatio = exemplum bonum = jó példa, épülés és aedificatorius = utilis ad pietatem = épületes. Hasonlóan átvitt értelmű a francia édifiant, az angol edificatory, az olasz és spanyol edificante, a német erbaulich (itt sich erbaut átvitt értelemben = épül és gyönyörködik-et is jelent stb.).

sőt a „nemzet csinosodása”-t szolgáló tanulság — önkéntelenül és naivan rokonulva így az olasz reneszánsz nézetéhez, amely a „disegno” fontosságában fedezi ezt föl. Az építmény az „épületes tett” jele.

Az építészeti műben megörökített „épületes tett” természetesen számít a társadalmi megértésre és visszhangra. Három építészeti forma esetében és a magyar építészet keretén belül igyekeztünk vázolni azt, hogy az építetői cselekedetnek gyakorlati céljával szociális arculata is van. Mivel azonban erkölcsös tényről van szó, a gesztusnak másik oldala is lehet, amellyel az építető megnyilatkozik. Éppen mert monumentumról, kőből állított emlékről van szó, amely hitbeli, erkölcsi és társadalmi létet, pozíciót tesz láthatóvá, a műnek a szociális szférán is túl kell emelkednie. Az igényes építészeti alkotás körvonalai az égre rajzolódnak. A középkori, reneszánsz, barokk vagy a klasszicista ihletésű tervező és építető érzi még az építészet metafizikus igényét, mert önmagát is a halhatatlanság hátere előtt képzelel el. Emberi dolog, hogy részt kérjünk a halhatatlanságból és hogy emléket állítsunk magunknak. A monumentumban naiv módon elégszünk meg az örökkévalóság egy csalóka darabjával.

Évezredek építőművészeti gyakorlatában fontos, sőt sokszor a legfontosabb feladat a síremlék-alkotás. Népek, korok és kultúrák többnyire éppen síremlékekben hagyták hátra építészeti alkotásaik legjavát. Uralkodók, arisztokraták, nemesek, polgárok, katonák, átlagemberek és szegények emléket igényelnek; és közös a vágyuk, hogy az emlék maradandó legyen. A porba térő ember tehát elsősorban kővel és kövekkel igyekszik megőrizni emlékét a világban, mert ezt ismeri legmaradandóbbnak. A kő az építészet nemes anyaga, amely a „klasszikus” vagy a jó építménynek, azaz a maradandó műnek szinte ideális kellékévé válik. A fa- és téglaeépítés sokszor utánoz kőformát vagy éppen kőszerű külsőt ölt. A kövek között is legnemesebb a márvány. Az ideális épület márványból készültnek szokott mutatkozni a valóságban és a képzeletben egyaránt. A kevésbé nemes anyagokhoz hasonlóan, ahogy azok követ vagy éppen márványt utánoznak, maga a kő is sokszor utánozza az építményben a márványt. A kőben, márványban megőrzött építészeti forma — a formában élő gondolattal, ahogy a kőbe vésett felirat is — a halhatatlanságra számít. Minél nagyobb vagy gazdagabb a forma, annál jogosabban igényelheti a vágyott örökkévalóságot. Tervező és építető önkéntelenül arra számítanak, hogy a forma tanúja lesz a végtelen jövőnek, amelynek életükben ők már nem lehetnek részesei. Igyekeznek tehát ezt a tanúságtevő jelvényt olyannak alkotni, hogy határok nélkül képzelt életének megfeleljen.

A formálásba e helyütt olyan képzetek szólnak, amelyek túlmutatnak az alkotó mindennapi életén. A gesztus ebben a pillanatban már nemcsak az emberi közösségnek szól, hanem annak a másik világnak is, amelyhez magunkat mérjük. A formának vagy jelvénynek utalnia kell e halálunkon túli időre vagy síkra, vagy legalábbis kapcsolatban kell vele lennie. Életünket meghaladó nézeteink, hitünk és tudásunk a formát illetően normatívvá, mércévé válnak. Az elérhetetlen túlsó part oldaláról ítéljük meg, illetve szentesítjük jelvény-formáinkat. Az „épületes tett”, az „exemplum bonum” gesztusát az örök állandóság tükréből nézzük. Az építészeti forma, azaz jelvény e tükrökép rögzítése lesz. Aligha érthetünk meg helyesen építészeti formában történő közlést akkor, ha nem vesszük tekintetbe,

hogy ily módon az alkotó az épített műben az örök állandósággal korrespondál, amelyet a tűnő idő és a saját múlt élete korrelációjának érez.

Az építészeti formának mint jelvénynek azonban nem ezt az állandóságot áhító tulajdonságát, hanem éppen a másikat, a társadalmi igyekeztünk előzőleg vázolni. A kettő persze szorosan föltételezi egymást, ezért az utóbbi vizsgálatában nem szabad szem elől téveszteni az előbbit sem.

Ennyire vázlatos eszmefuttatásból oktalan merészség lenne általános következtetéseket levonnunk. A talált vagy fölismert jelenségek inkább arra utalnak, hogy az itt követett módszeresség folytatható. Az épített jelvény szerepéből kell kiindulnunk. A szerepben esztétikai hatás érvényesül. Az esztétikai hatás azonban tág fogalom. Benne és vele más tényezőkkel is számolni kell. A megépített forma ugyanis jelvény-voltával együtt életünk kerete is, amelyet nem tagadhatunk meg. A fölépített mű immár alkotójára és környezetére is hat, sőt bizonyos mértékig meghatározza életüket. Az „In hoc signo vinces” („E jelben győzz”) jelmondatát esetünkben „In hoc signo vives”-re („E jelben élj”) módosítva kell fölismernünk egyén és közösség architektúrális vallomását. A jelvény szerepének ilyenfajta fölismerése művészettörténeti megalapozás nélkül lehetetlen, de végső eredményében nem esztétikai és nem is művészettörténeti, hanem kultúrhistoriai és szociológiai jellegű. A módszer lényegét — nagyönis általánosan szólva — az ikonológiai módszerű kutatás kultúrszociológiai hasznosításában látjuk.

A fentebb körvonalazott értelmű formák születését és változását stílustörténetileg követhetjük nyomon. Az időbeli, a stiláris történeti alakulásra ez a megismerés a legalkalmasabb, amellyel időbeli határokat, párhuzamos és rokonjelenségeket is meghatározhatunk. A nemzeti művészettörténetírás alapján vizsgálhatunk földrajzi elterjedést, kölcsönhatásokat és általános történeti összefüggéseket. Ikonológiai alapon megközelíthetjük e formák értelmezését, ideák eredetét és az értelmeik változását. A művészettörténeti teljességből ezek egyike sem hagyható el, sőt — úgy látszik — nem is elég hozzá. A művészi vágy és magatartás ugyanis minden társadalomban meglevő és általános jelenség. Vágy, magatartás és alkotások azonban egy-egy társadalmi formán belül roppant módon különbözhetnek egymástól. A különbségek ebben az esetben nem stilárisak, nem földrajziak, nem nemzetiek, sőt sokszor még csak nem is ikonológiaiak. Más a XV. század végi főúri mecénás művészi igénye, mint hazai nagykereskedő kortársaié, más a XVIII. századi köznemesé, mint jobbágyaié, más a XIX. század első felének kispolgáré, mint a kor arisztokratáié. Az alkotásoknak társadalmi van; és ez stíluson, nemzetén, értelmi jelentésén belül tagozódik vágyak és lehetőségek szerint. Ha stilárisan esztétikai és időbeli mélységében, nemzeti szempontból földrajzi és nép-jellembeli kiterjedésében, ikonológiai jelentéstartalmú metszetében ismerjük meg a művészettörténetet, lélektani vizsgálatában pedig pszichikai síkon jutunk hozzá közelebb, akkor kultúrszociológiai vizsgálatra vár a művészetnek és éppen az építészetnek társadalmi mélységében való megismerése. Megfigyelésünk tárgyául tehát a formának (miután ismerjük értelmét) a szerepét kell tennünk.

A szerepet e helyütt úgy határozzuk meg, mint a jelvény, azaz forma alkalmazását. Az építészeti formák esetében az alkalmazásnak különös jelentősége van. A módszer kedvéért ezek után a formákat adottaknak vesszük, s azt figyeljük: mire, miben alkalmazzák vagy „használgják” őket.

A falu, város, táj és ország: a természet-nyújtotta otthonban épített művek közössége. Az alkotásoknak ez a közössége társadalmi produktum, és ezzel egyfajta tükre és tanúságtevője alkotóinak. Ezért azt mondhatjuk, hogy az épületek közössége a művek társadalma. Ahogy az emberi társadalomba beleszületünk, úgy örököljük annak vagy a még régebbi közösségnek építészeti habitusát. Ha építkezünk, új épületünk a már álló művek társadalmának lesz a tagja. (Folytatva a gondolatot: az építkező is házával lép a műveket alkotó emberi társadalomba, valamiképp hasonlóan a középkori város polgárához, aki csak akkor lehetett polgár a városban, illetve hivatalviselő, ha ott háza volt.) Igaz, hogy a mű tervezőinek „szabadsága” folytán megválogathatja rokonait és példaképeit, de csak megválogathatja, mert maga a rokonság le nem tagadható. Az építmény formáival lép kora műveinek társadalmába, és most az egyszerűsítés kedvéért egy azonnal nem teljesen evidens ugrással azt állítjuk: azokkal a formákkal, amelyek akkor az építetők számára és helyzetében időszerűek. Ebből a társadalmi aspektusból tekintve: a forma igazában nem is új, mert valamilyen módon, egy vagy több példában már meg is van, csak helyzetünknek és vágyainknak megfelelően alkalmaznunk kell. Magunkról és helyzetünkről immár nemcsak annyiban vall a jelvény vagy forma, amennyiben éppen azt választottuk, hanem annyiban is, ahogy fölhasználhatjuk. Döntő tehát az alkalmazás mértéke. Ez az a formákon belüli igénybeli különbség, amelynek a lemerésére utaltunk. Fölösleges újra hivatkoznunk rá, hogy a szokásos módokon erre a kérdésre csak részben lehet felelni. A „micsoda”, „milyen”, „miért”, „hol”, „meddig”, „mikor”, „hogyan” nézőpontokhoz természetesen csatlakozik még egy: az a kérdés, hogy „mennyiben”? Ebben látjuk elsősorban — de persze nem kizárólagosan — az építészetnek mint közösségi produktumnak a társadalmi metszetét.

Az építőművészet társadalmi aspektusból való vizsgálata módszerében szükségképpen eltér tehát a történetitől. Ha a történeti stúdiumot hosszmeteszétné tekintjük, akkor a társadalmi a keresztmeteszethez hasonlíthatjuk. A stílári szempon tú módszert mintegy ki kell fordítanunk, és a formák változása helyett azok módosulását kell követnünk. Ez azt is jelenti, hogy stílári tényeket „visszafelé” vizsgálunk s a folyamatot a fonákjáról nézzük. Nem a formában állandóan jelentkező új lesz ezúttal számunkra elsősorban érdekes, hanem a már meglevő régi, a hagyományos, az örökölt. A formát aspektusunk szükségképpen rögzíti, hogy alkalmazását nyomon követhessük.

A művek társadalmában az alkotás helyét legelőbb a közlés igénye látszik eldönteni. Lehet persze, hogy a művészi kivitel nem felel meg ennek az igénynek. Ez azonban esztétikai kérdés, és a „társadalmi” rangsorolásban korántsem döntő. Az igény azonban, amely az épület jelvényvoltát és funkcióját meghatározza, mindig és teljesen érvényesül. A közlés nagysága — milyen és mekkora közösséghez szól —, fontossága, imperativusa, alkalmazkodása vagy kijelentése határozza meg az épület műfajában, azaz kategóriájában annak „társadalmi” helyét. Az igény ebben az értelemben a megfelelő épületkategóriában a rajta, illetve vele alkalmazott jelvényjellegű formában mérhető. Az időszerű jelvényforma értékesítésének a mértéke az épület címereslevele, amellyel az környezetében helyet foglal. Az építető ebben látható módon szentesíti saját közösségi pozícióját is.



Áttekintésünkben szinte kizárólag a rendi keretek között élő társadalom építészeti arculatát néztük három forma nézőpontjából. Az utóbbi gondolatmenetből az látszik következni, hogy e korokban az emlékek között a rendi keretekhez hasonló osztályozást valósíthatunk meg. Ez azonban csak részben igaz. Világosan sorrendbe sorolhatók ugyanis funkciójuk és ennek megfelelő jelentéstartalmuk igénye szerint a rezidenciák, lakóhelyek, középületek, emlékművek, alkalmi dekorációk – de aligha tehetünk hasonló osztást például a templomokkal. Ezek jellemzően fogva más természetűek. Itt utalnunk kell a jelentés – jelvény értelem körvonalazott másik oldalára, amely kiegészíti és egyensúlyozza vizsgálatunkat.

A jelvény-szerep oldaláról közelítve az újabbkori magyar építészethez, kissé határozottabb körvonalakkal bontakozik ki előttünk egyes típusainak, irányzatainak esztétikai képe. A heraldikus hatásra törekvés leginkább a barokk kastélyépítészetben érvényesül, de áttételekben heraldikus mozzanatok törnek föl a templomok, sőt a középületek formálásában is. A heraldikus igény és művészi megfogalmazás egyensúlya néha az előbbi javára billen el: a művészi teljesítmény bizonyos fokig alkalmazottá lesz. A mű ekkor az előírt vagy rekonstruálható igények útján válik leginkább hozzáférhetővé. A feudális hagyományú, rendi társadalomban a magyar építészet művészi hegemoniája éppen ezért sokáig csak cél marad, amelyért – hogy Lukács György szavával éljünk – „a művészet szabad-ságharca” folyik.

Gondolatmenetünket egy korunkbeli és általánosan ismert példával zárjuk. A példa afféle határeset a művészettörténet és kultúrszociológia között, és tárgya éppúgy kiesik a művészet köréből, mint ahogyan a kombinált bútor, a nippek és az olcsó gyári perzsaszőnyeg sem tekinthető iparművészeti emléknek. Ezek a művészet pótlékai csupán, de szerepük vizsgálata az előbb vázoltak alapján nagyönis indokolt.

A magyar építőművészet horizontjáról immár két évtizede eltűnt az építettő individuum. Minden építészeti feladat közcélúvá vált.\* Az 1950-es évek közepéig vezető tervezőink monumentális építészeti tevékenység részeseinek tudják magukat, a központosított tervezői munka pedig típustervek megkonstruálásában látja elsődelfű, csaknem kizárólagos köteleességét. A tervezés a gazdaságilag legolcsóbb és tipizálható lakásformát keresi, amely egyszerű tömbökbe rakva minél több igénylő lakáskérését elégítheti ki. A magyar építőművészet a lakásépítésben most először tekinti egyenlő rangúaknak – és ezzel persze egyenlő igényűeknek is – a lakókat, akiknek otthont formál. Az igényeket a típustervezés határozza meg. A lakóházépítés közügy, amelyet központilag intéznek. Ennek megfelelően lakóházon ma már általában bérházat értünk, amelyben sok lakás és lakó van. Ez a lakóház nálunk sokáig és teljes mértékben középületként épült. A dolgozó ember hivatalába, üzemébe, gyárába jár dolgozni, míg gyermekei iskolába járnak, majd családostól vagy barátaival eljár moziba, színházba, sportcsarnokba, fürdőbe, könyvtárba, múzeumba, szállodába, kórházba, közhivatalokba ügyeit, pihenését, szórakozását, művelődését, egészségét szolgálni – és járhat haza: lakni. A lakóház a tervszerű városfejlesztés elemévé válik: kubus,

\* Újabb és tán jobb jövővel biztató ágazata a magánépítkezésben: a társasházépítés. (Mindezt 1967-ben írtuk; azóta a társasházépítésen kívül az egyéni építkezések is számosabbak lettek.)



amely a szocialista korában tiszteletre méltó középület jegyeit viseli („a lakóház az a hivatal, ahol laknunk kell” – alapon), újabban pedig puritán és jelvény nélküli.

A Magyar Építőművészet c. folyóirat – alapvető elvi kérdésekkel és monumentális középület-pályázatokkal foglalkozó cikkei között – csak 1955-ben figyel föl a mellőzött építetű individuumra és vele a családirház-építés kérdésre. A döbbenet túl késői, de még időszerű. Eddigre és a következő tíz évben, sőt napjainkig ezrével épülnek azok a típus-családirházak, amelyeknek igénytelen uniformizálása kezdi megváltoztatni a magyar vidék és a külvárosok képét. E házak formáját mindnyájan ismerjük. Kétszobás, többnyire „összkomfortos”, földszintes ház, két széles, az utcára nyíló ablaka mögött a szobákkal és ezután a mellékhelyiségekkel: elő- és fürdőszobával, konyhával, kamrával. Az alaprajz a négyzettől ritkán és kevésbé eltérő. A házon gúla alakú sátorotető.

A legszembetűnőbb tény e háztípus átütő sikere. Nyolc év heroikusan, gondosan vagy keservesen konstruált típusstervei között nincs ugyanis egyetlen egy sem, amely tizedennyire népszerűvé vált volna, mint ez a fattyúhajlás. Ha elterjedését vizsgáljuk, úgy találjuk, hogy a típus hazánkra jellemző, ami természetes is, mert eredete magyar. Az országon belül mindenütt megvan: hegyes és sík vidéken, s a legkülönfélébb építészeti hagyományú tájakon is. Építik kőből, téglából, vályogból, s cseréppel vagy palával fedik. Sajátos jellemzője még, hogy – mindenütt egyforma. Ha a ház nagyobb, akkor három széles ablak néz az utcára – de a forma ugyanaz.

Ennek a típusú szegényedett formának a népszerűségét sem az éghajlat, sem a táji jelleg nem magyarázza meg. Az építőanyagok ugyanígy indokolhatnának más formát is, sőt még a takarékoság is. S bár ez a típus jellemzően vidéki, bármiféle gazdasági hasznosság híján van. Nem lehet semmit hozzáépíteni; kamrája városiasan csak bentről nyílik; fészerre, műhelyre, szerszámok tartására, vetemény- és gyümölcsöskerti termények házi földolgozására nincsen benne megfelelő hely. Tornáca, verandája, kint-tartózkodásra alkalmas fedett helye nincsen. A legkülönösebb, hogy alaprajza ellentmond a teleknek, amelyen áll. A telek keskeny, a ház ezt kettévágja. Ha a homlokzat az utca frontjában van, a telek rosszhatású hátsó homlokzattal záródik; ha a ház beljebb áll, elől virágoskert nyílik (a reprezentatív oldal!; ebben az esetben csak egy van!), míg a telek hátrafelé kicsi és lomos hatású udvar marad. A türelmes turista az ezredik ilyen ház láttán bosszankodni kezd: hát nem tudtak valami mást is kitalálni? Megfellebbezhetetlen parancsra kellett ezeket így fölépíteni? – Ezek a kérdések jogosak, mert más típus máig nincsen. Ezt a formát azonban nem valamiféle típussterve vagy központi határozat és szavakba foglalt indoklás teszi általánossá (akkor bizonyára sokkal változatosabb lenne!), hanem egy sajátos képzet, amelynek az építetűk valósággal rabjaivá váltak.

Ehhez a házformához Magyarországon a villa képzelet fűződik. Mint háztípus, ez a forma a harmincas években jelenik meg a balatoni és a vidéki városok villáiban és a falvakban építetű körorvosok, jegyzők, kereskedők házaiban. Az ekkor még új forma többféle változatának megfogalmazói részben vagy jórészt építész-mérnökök. Az építömesteri gyakorlat ennek alapján „alkotja meg” a sablont. A sablon a paraszti életformát éppen feladó és a kispolgári vágyakkal eltöltött

tömegek ízlésének szíve közepébe talál. Számukra ez a házforma az egyetlen elképzelhető keret, sőt jelvény, amellyel megmutathatják, hogy kiemelkedtek a régi paraszti sorból — és új életformájukat immár nem falusi, hanem a volt úriás, a vidéki villáknak megfelelő épületben folytathatják. A forma — vagy inkább már csak a sablon — messze nem városias, hiszen valamiféle villáról van szó. Az építetők számára mégis ez a modern és ezzel együtt polgári — az egyre inkább rosszértelmű parasztival szemben. A magyar falvak inkább vagy alig tudatos városiasodása ennek a sablonnak egyre általánosabb alkalmazásában áll. Valójában persze nem városiasodásról, hanem sokkal inkább külvárosiasodásról beszélhetünk. Mintegy ebben az építészeti jelben történik ugyanis a vidékiek új honfoglalása a városokban is. A „villa” a külvárosok általánosan ismert lakásformája lesz. Az igazi családi otthon, a családiház tehát csakis ilyen lehet, mert ha másféle lenne, nem mutathatná az építetők által áhított lényegét. A sablon jelvény lett, és mellőzhetetlen. Ezért az újonnan és magánúton épülő külvárosok és faluképek jellemzően félszeg alakzatok. Az igényeknek megfelelően villatelepeknek kellene lenniük — de nem azok. A házaknak túl kicsi kertjük van. Az épület a paraszti építőformából furcsa módon egyetlen dolgot örökölt, de elszegényítve: azt, hogy a háznak homlokzatával az utca felé kell fordulnia. Míg azonban a paraszti házforma kéthomlokzatos, ez kizárólag egynézetes. Az igazi villának lényegéhez tartozik, hogy a táj vagy a kert szerint fordítja homlokzatát. Sőt, a villa a legindividuaisabb építmény, mert nem illeszkedik zárt rendbe, s rendesen kettő vagy még több homlokzata is van. Villasablonunkról mindez nem mondható el, mert ez a legprimitívebb módon társas lény. Ragaszkodik az utcához, a házsorhoz és főleg — az egyformasághoz. Ezzel a sablonnal nem formálható semmiféle tér; de erre nincs is igény. A házakat sorba-rakják, lehetőleg úgy, hogy „elváogólag” legyenek. Az ilyen külváros se nem falusias, sem a városhoz nincs köze; nem villatelep, ahol laknak, és nem nyaralóhely, hanem sajátos kispolgári ambíciókkal megépített tábor.

A villasablon nosztalgikusan idézi az általa modernnek tartott polgári villát, és a félig-vidéki életmód egyedül lehetséges keretévé és jelvényévé válik. Az építkező bányász, munkás, kishivatalnok — más híján — ebben ismeri föl a maga építészeti ideálját. Az ideális családiház képlete ez; plakátokon, hirdetéseken ezt látjuk.

A kultúrszociológus számára ezekből a tényekből még sok minden következhet. Számunkra itt csak annyi tanulságos, hogy amikor a művészt pótlék-művészi helyettesíti, a jelvény-forma eszmény helyett rögeszmét hordoz.

A tárgyalt három építészeti formának hasonló szempontú, építészetikonológiai vizsgálatáról eddig — tudomásunk szerint — nem jelent meg összefoglalás. A felhasznált irodalomból az alábbiakban részleges áttekintést adunk. A teljes jegyzetanyag meghaladná a szöveg terjedelmét.

Az általános építészetikonológiai művek között alapvető *G. Bandmann*, *Ikonologie der Architektur* (Jahrbuch für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1951) c. cikke és *H. Sedlmayr* számos, helyes indítást tartalmazó cikke (gyűjteményes kiad.: *Epochen und Werke*, Wien—München 1959). — Ikonológiai szempontú összefoglalások csak egyes és főleg a koraközépkorig terjedő időszakra nézve vannak. Közülük jelentősek (bő irodalmi utalásokkal): *P. E. Schramm*, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. I—III. Stuttgart 1954—56; *W. Mrazek*, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. Wien 1953.

A toronnyal kapcsolatos, elsősorban pszichológiai alapú eszmefuttatást *M. Révész-Alexander*, *Der Turm als Symbol und Erlebnis* (Haga 1953) c. könyvének köszönhetjük.

A kupolaikonológiában úttörő: *K. Lehmann*, *The dome of Heaven*. *The Art Bulletin* XXVII (1945), cikke főleg a közel-keleti és a római emlékekre. — *E. Baldwin Smith*, *The Dome. A Study in the history of Ideas*. Princeton 1950 és uő., *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton 1956 — az idézett Lehmann-cikk nyomában járnak. — Az Európában e tárgykörből megjelent művek között *L. Hauteceur*, *Mystique et Architecture, Symbolisme du cercle et de la couple* (Paris 1954) a legigényesebb munka.

A kolonnád ikonológiai vizsgálata a reneszánsztól korunkig még igen gyér. Nem egészen ilyen szempontú, kitűnő áttekintés: *E. Forssman*, *Säule und Ornament. Studium zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm 1956. — A magyar oszloprend: *J. Schauff*, *Theorie der Säulenordnungen sammt einer ungarischen Nationalsäulenordnung*. Pressburg 1790.

A magyarországi középkori emlékekre vonatkozóan: *Magyarországi Művészet Története*. Szerk. *Dercsényi D.* 3. kiad. Bp. 1964, irodalom; *Genthon I.*, *Magyarország Művészeti Emlékei*. I—III. Bp. 1959—1961.

A magyarországi kastélyépítészet máig egyetlen összefoglalása: *Rados J.*, *Magyar kastélyok*. Bp. 1939. 2. kiad. — Az alföldi protestáns templomokra: *Bibó I.*, *Az Alföld későbarokk és klasszicista építészetének néhány kérdése. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények* (1967) III—IV. — A metropolisépítkezésekre: *M. M.*, *Werke deutscher Künstler in Ungarn. Architektur*. Strassburg—Baden-Baden 1962. — A budai vár 1526-ig: *Balogh J.*, *A budai királyi várpalota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő* I (1952); *Magyarország Műemléki Topográfiája*. Budapest Műemlékei. I. Bp. 1955. — Fatornyok: *Balogh I.*, *Magyar fatornyok*. Bp. 1935 (a leggondosabb magyar faépítésztörténeti mű). — A régi orosz építészetre: *Art and Architecture in Russia*. *Pelican Hist. of Art*. Baltimore 1954; *Isztorija Russzkovo Iszkusztva*. I—XIII. Moszkva 1953-tól 1964-ig; az újabbkorra még: *Major M.*, *Építésztörténet. Tőkés és szocializmust építő társadalmak építészete*. Bp. 1960; *N. P. Bulinkin*, *Isztorija szovjetszkoj arhitekturu*, 1917—1956. Moszkva 1962.

A Bakócz-kápolna modern monográfiáját *Balogh J.* írta meg: *A Bakócz-kápolna*. Bp. 1955. — A torony-kupola összehangolására: *Zádor A.*—*Rados J.*, *A klasszicizmus építészete Magyarországon*. Bp. 1943.

A gödöllői kastélyról: *Magyarország Műemléki Topográfiája*. Pest megye műemlékei. I—II. Bp. 1958. — Gernyeszegre, Bonyhára s az erdélyi emlékekre: *Biró J.*, *Erdélyi kastélyok*. Bp. 1943 és uő., *A gernyeszegi Teleki-kastély*. Bp. 1938. — Felsőtárkány: *Szmrecsányi M.*,

Eger művészetéről. Bp. 1937. — Pécelre: *Zsindely E.*, A péceli Ráday-kastély. Művészettörténeti Értesítő IV (1956). — Az „*arx*” megjelölésre: *Závodszy L.*, A Grassalkovichok. Turul XLV (1931). — A sátrakra: *Szmrecsányi i. m.* és *Voit P.*, Régi magyar otthonok. Bp. 1943. — A bécsi Belvederére: *E. Hainisch*, Zum Baugedanke des Oberen Belvedere-Schlusses in Wien. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI. 1954. — Sátor-motívum: *P. Decker*, Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis . . . I—II. Augsburg 1711—16. — Nimród—Babilon: *Horváth J.*, A hun történet és szerzője. Irodalomtörténeti Közlemények XVIII (1963). — A budai vár formai szimbólumára: *Nyilas M.*, Pest-Buda a 18. század költészetében. Bp. 1961. — A Louvre kupolás tervei: *K. Noehles*, Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi. Zeitschrift für Kunstgeschichte XXIV (1961). — Az osztrák példákra: *H. Sedlmayr*, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien—München 1956; *Th. Zacharias*, Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien—München 1960; *B. Grimschütz—R. Feuchtmüller—W. Mrazek*, Barock in Österreich. Wien 1962 (további irodalommal); *K. Garas*, Franz Anton Maulbertsch. Bp.—Wien 1960. — Az idézett három modernkori kupolára: *Egry—Wellisch*, Az Országház. Bp. 1956; *Kismarty-Lechner J.*, Lechner Ödön. Bp. 1961.

Az oszloprendekre vonatkozóan: főleg *Forssman i. m.* — Wren: *E. Sekler*, Wren and his place in European Architecture. London 1956. — XVIII. századi magyar megnyilatkozás: Az Oszlopkokról. Egy Elmélkedés a „Szép Mesterségekről”. Tornokok, Obeliscusok és Emlékezetoszlopok. Uránia III (1764). — A Millenniumi Emlékműre: a *Szalai I.*, A városliget (Bp. 1966) c. művében közölt irodalom.

A klasszicizmus kolonnádjai két vezető építészünkénél: *Rados J.*, Hild József életműve. Bp. 1958; *Zádor A.*, Pollack Mihály. Bp. 1960.

A kolonnád följújtására: Magyar Építőművészet (1952-től).

## TOWERS, DOMES AND COLONNADES

By Miklós Mojzer

### SUMMARY

The three forms discussed in this volume are distinguished from other structural members by their primarily non-practical and symbolic function. Towers, domes, and colonnades are, therefore, particularly suitable for investigating the symbolic meaning of architecture in different ages. The tower is designed to rule, the dome to glorify, and it was precisely in these two forms that architecture reached its peak in the past. The colonnade may be regarded as the most perfect architectural ornament. Its variations are, however, more limited: the antique orders and their later versions lived on until the advent of modern architecture.

The analysis outlined permits the interpretation of the three architectural elements according to their role and character. Parallels for the tower may be sought in the world view evolved on a philosophical basis, for the dome in contemporary liturgical rites, and for the colonnade in the poetic (or mythological) message it was designed to convey.

The author's investigations are confined to the history of modern Hungarian architecture; its medieval and Renaissance antecedents are briefly touched upon. All three architectural forms, as well as their iconological function have been transplanted and still survive in folk art; changes in their meaning are discussed in brief. In order to show the generally prevailing ideas profane relics are treated in more detail.

Medieval images of profane buildings with towers may be divided roughly into two categories: that of the "knights' castle", and the "urban" type. The one-time Castle of Vajdahunyad and Buda Castle are characteristic Hungarian examples of the former, while town-hall towers are illustrative of the latter type. The tower has a symbolic role. With it the towns and castles claimed possession of the surrounding country-side, villages, or pieces of land, and it was by or on the tower that they demonstrated the symbols of their respective rights or power.

Most eighteenth-century Hungarian baroque halls were built with towers. The towered hall or manor house was the architectural design adopted by the Hungarian nobility. As a structural member reminiscent of fortresses or castles, the tower emphasized the ancient rights of its owners. In contemporary usage the word "arx" (fortified castle) was often applied to halls.

Tower building was practically always associated with rivalry, and this is valid especially for ecclesiastical architecture. Up to the time of Joseph II (†1790), Protestants had been denied the use of this architectural element. Later, however, they competed with other Churches, building towers mainly in the towns of the Great Hungarian Plain. The erection of towers was of major significance in the development of the Hungarian episcopal sees, and particularly in the building of cathedrals. The late baroque "great churches" and town-hall towers were designed to characterize and bore the symbols of the respective low-land town, and many of them demonstrated above all municipal power in an architectural form. The town-hall and fire-watch towers, originally following the ecclesiastic model, gradually assumed a profane character. Towers fully profane both in form and contents appeared in Hungary with the advent of the neo-classical trend in architecture. The last embodiment of the nineteenth-century ecclesiastic and national ideals in a romantic architectural style was the tower of Matthias Church in Buda.

In respect of folk art (works produced by peasant or village craftsmen) the iconological approach is justified in cases where forms taken from "the grand art" are encountered. Tower building belongs to this category. The "peasant" towers were wooden belfries developed under the influence of medieval constructions used on castles and stone towers. The wooden tower represented the highest form of carpenter work. Apart from its practical value, it was

destined to enhance the dignity of the village. The wooden belfry was erected for public purposes. It is the only work of monumental character within the sphere of folk art.

From among the medieval relics of Hungarian dome structures the wooden dome of the Feldebrő sepulchral church — a place of pilgrimage — and the dome of the Esztergom Bakócz Chapel (1506—10) are of outstanding interest. The original metal dome roofing and pure red marble architecture had lent the latter monument the characteristic nature of the temenos. The Bakócz Chapel renders the best architectural parallel to the then richest treasury of the country, which also was in the possession of the commissioner. Hungarian ecclesiastic domes built in the baroque style are few in number. The later neo-classic church domes are of but slight iconographic significance. "Applied architecture" was an end in itself; thus it is not so much the forms, but the styles employed that may constitute the subject of an iconological investigation.

The first profane dome built in Hungary was that of the Ráckeve Savoy Castle (1702), while the first to appear in Austria decorated the Althan Summer Palace (1730). It was under the influence of these two monuments that the so-called Gödöllő type of halls developed in Hungary. In the years 1730 to 1780 it represented the characteristic Hungarian version of the Central European castle design. Its essential feature was the architecturally strongly emphasized central ressaute crowned by a massive roof of convex-concave arches. Thus the profane dome was replaced by a sham structure. The contemporary Hungarian term for the central block of this type of castle was *Babylon* or the *Babylon* form. The designation derives from the Latin *papilio* or French *pavillon*, and is associated also with the concept of the Biblical tower of Babylon. In the case of the Gács (Halič) and Gernyeszeg (Gernești) castles the *Babylon* was constructed from the earlier gate towers of the respective original fortresses. The taste for the *Babylon* design may be traced back to a strong national tradition of tower-building and to the architectural reference of this structure to feudal rights. The *Babylon* constituted a modernized form of the earlier symbol-bearing tower. Owing to its tent-like shape it is rustic and provincial in character, while as part of a castle type designed exclusively for summer residence it is associated with the use of tents (or gala tents), *tenitorium regni*, *tenitorium palatii*, etc. which enjoyed great popularity in Hungary even in the eighteenth century. The image of the "leader's tent" haunted also many an Austrian architect. In the monumental design of Schönbrunn Castle by J. B. Fischer von Erlach, hosts of subjects are seen assembling before a tent erected in the middle ground to proclaim the presence of the monarch. Viennese popular tradition rightly maintains that Hildebrandt designed the pavilion-roof of the Belvedere on the model of a Turkish tent. In view of the triumphal character of the building this was an obvious solution. (It may be presumed that its choice was prompted by some association with the Odeon erected in Athens after the Persian war, as, according to Plutarch, this monument was designed on the model of Xerxes's tent.)

Shaped as a pavilion or dome, the *Babylon* was invested with symbolic meaning: it displayed above its surroundings the ensign or family coat-of-arms of the feudal lord owning the building. (In a broader sense the French term *pavillon* means also flag.) This type of castle or hall is a simple, epitomized form of the baroque tabernacle-type castle with a tempietto or baldachin-like structure in its middle. The aristocratic builder was surrounded by an architectural panegyric during his life, from which he parted at death on a similar architectural stage. The inscription-enriched odic fortissimo of applied architecture finds expression in the *castrum doloris*. It takes a castle to manifest dolour in its true, monumental reality, in a well visible form. Another structure beside the *castrum doloris*, also most closely related to the *Babylon* both in form and contents, is the *ciborium*-type altar. The textile motifs of the lambrequin decorating the castle roofs point to the fact that the aristocratic patron demanded built and carved drapery in his architectural surroundings, just as he wanted his portrait or statue to emphasize his person by a background of hangings. The *Babylon* form was used primarily to satisfy the aspirations of the proprietor who, according to Paulus Decker's description "... über Land und Leute zu gebieten hat und dessen hohen Charakter, welcher Ihm Gott dem Herrn bezeugt worden, auch an der ausserlichen Magnificence seines Staats und Aufführens sich erkenntlich zeigt . . ." (1711). It was on the occasion of royal visits that the *Babylon* was at the top of its function. Similarly to the Kaisersaal of Austrian monasteries, it then became the symbol and scene of the *adventus regis*. (Describing the lying in state of

the builder of Gödöllő Castle in the state-room of the edifice, a contemporary record refers to the place as "the royal hall".) The Queen paid visits to Gödöllő Castle and the Buda Royal Palace simultaneously and the builder of these two Babylon-style monuments was the chief advocator of the idea of transferring the royal residence to Hungary. But while the Hungarian baroque residence was one developed in the absence of, and, therefore, without any interference from, the monarch, the Babylon was a provincial version of the prevailing national ideal of the nobility.

Through the building activity of the nobility the symbolic role of the convex-concave-arched sham dome became further provincialized. Similar curves, suggestive of a dome, appeared on the frontispieces of provincial castles and halls. Till the end of the eighteenth century the curved frontispiece formed a kind of architectural drapery for the display of the coat-of-arms distinguishing the noble families.

From among the domes of modern public buildings three should be noted for the iconological sense they have been deliberately invested with. The dome of the Parliament (1884–1904) unites the two taller blocks of the Upper and Lower Houses into an architectural unit. Designed on the model of Friedrich Schmidt's church domes, it revives a kind of sacral motif. The building received its form to symbolize Hungarian statehood or constitutionality. The dome of the Museum of Applied Arts (1893–96) was built in fact to express an idea: it was intended to be a fantastic monument evoking associations remote both in time and space. Rhapsodic, ideal, and oppositional tendencies appear amalgamated in the dome-covered block of the Museum, whereas more speculative, official, or dispassionate motifs, based on time-tested models, prevail in the repeatedly reconstructed Castle of Buda, the former royal residence. The latest, eclectic dome of the latter is regarded as a final architectural solution adopted to house a museum and promote tourism in the capital.

In popular architecture the dome is substituted by the convex-concave shaping of the representative frontispiece of the village houses. Volutes, originally destined to support domes, appear on peasant homes reduced to a single plane or suggested merely by delineation. Carved draperies decorating baldachin-like structures simplified to the extreme are also characteristic features of cottage façades. On a provincial scale the role of this "architectural formula" is fully analogous with that of its original model: the decoration generally enframes the initials of the owner of the house, the date of building and the national coat-of-arms. Both in pictorial art and in sculpture, persons represented in solemn postures are usually brought into relief by hangings. The relationship between the draperies seen in products of baroque art and the architectural drapery employed on baroque castles and halls (and naturally also on altars) is striking. For portraits architecture, usually a structure of columns, provides the most lofty setting or background. The column separates us from everyday reality and puts the individual or individuals to a pedestal, that is, to a place of honour. It is also anthropomorphic in a figurative sense. The gate and with it the colonnade belong to the most important motifs symbolizing triumph in manneristic and baroque art. Three centuries of literature and pattern books treat Vitruvius' doctrine of the order of columns as an accepted dogma. The dogmatic application of the column persisted until the latest phase of baroque art.

Architecture has always been full of non-architectural, ideological, and even imaginary motifs which, however, belong to its very essence. The baroque altar added to the earlier series a novel motif by embodying a visionary mood in architecture. This was achieved by the construction of colonnades. Consciously or subconsciously the altar colonnades were often designed to evoke the vision of an imaginary Jewish Temple. The three levels of the eighteenth-century altar became canonized, as it were: the base serves for ceremonial purposes and is also the part showing religious historic events; the raised platform belongs to the saints, while the upper part, the celestial sphere, is reserved for the deity. In the altar colonnade the column and the hero or saint become congeneric. Here the architecture is not merely a work of art but the theatre of divine inspiration. It helps the believer to salvation.

Early Renaissance architecture (Leon Battista Alberti) introduced the colonnade in the decoration of façades. From that time on façades suggesting or representing colonnades became more and more frequent. Façades with giant pillars or giant columns prevailed in the late baroque and neo-classical periods. Monumental external colonnades were rare in Hungary in the eighteenth century, and profane internal colonnades did not exist. In the



neo-classical period, however, the colonnade became an almost exclusive architectural decoration, especially through the then prevailing design of portals. The monumental portal superseded the earlier baroque domed, baldachin-shaped tempietto. In the period of academic stylistic development "national monuments" were erected all over Europe. A Hungarian example of this type of architectural work is the Millennial Memorial in Budapest. The last attempt to revive the colonnade is associated with the architectural trend known as socialist realism.

In peasant houses the colonnade is applied to form the porch. In the manner of popular art, but in the same sense as the antique colonnades, medieval representations or Renaissance columns, it enframes the life of the people living within.

Finally, symbolic architectural motifs, and the application and analogical purposes of already developed forms are discussed.

ΚΕΡΕΚ





I. A pápai plébániatemplom (1774–83)



2. A magyarbéli (Vel'ký Biel) volt Csáky-kastély (1730 körül)

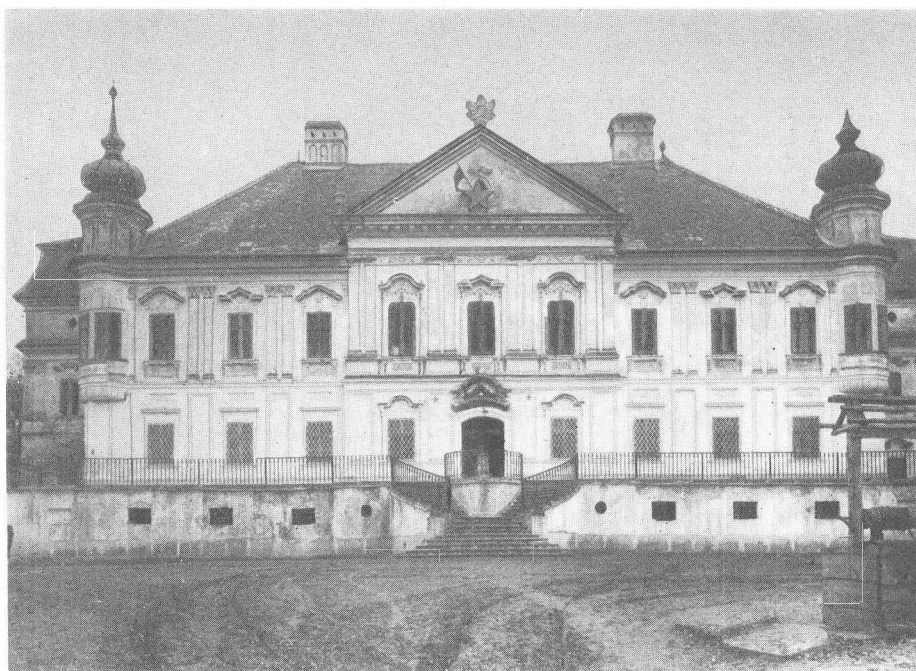


3. A jászberényi Nagytemplom tornya (1759–61)





4. A hajósi volt érseki nyárikastély (1720-as évek és 1739) — 5. A hatvani volt Grassalkovich-kastély (XVIII. sz. harmadik negyede)



6. A sziráki volt Roth-kastély (átépítése 1748-ban) — 7. A cseklészi (Bernolákovo) volt Esterházy-kastély (1722 körül, átépítés, bővítés az 1770-es évekig)

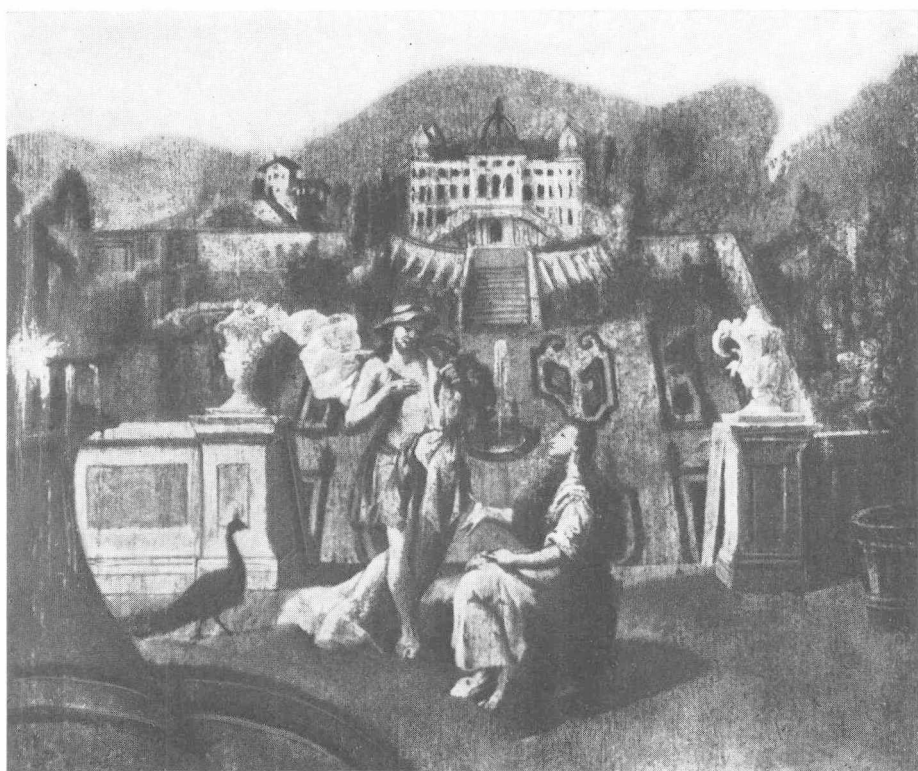
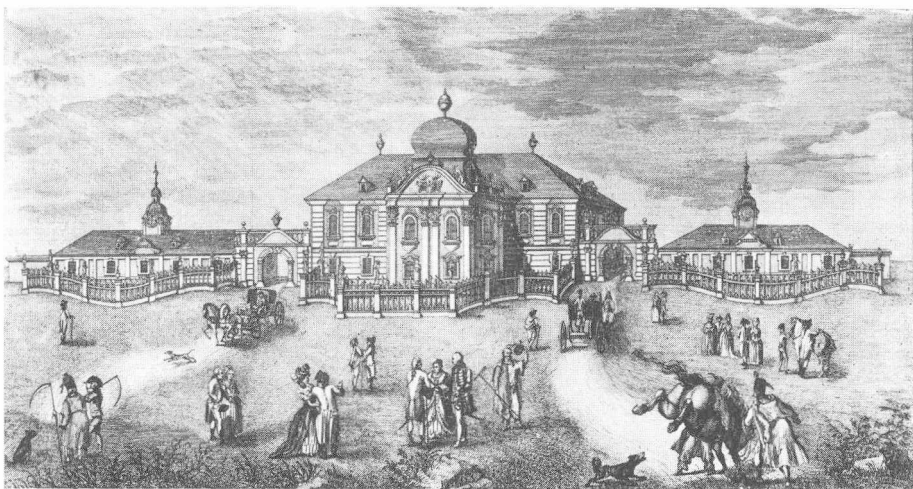


8. A nagykállói róm. kat. templom tornya (átépítve 1753–54 és 1783-ban)

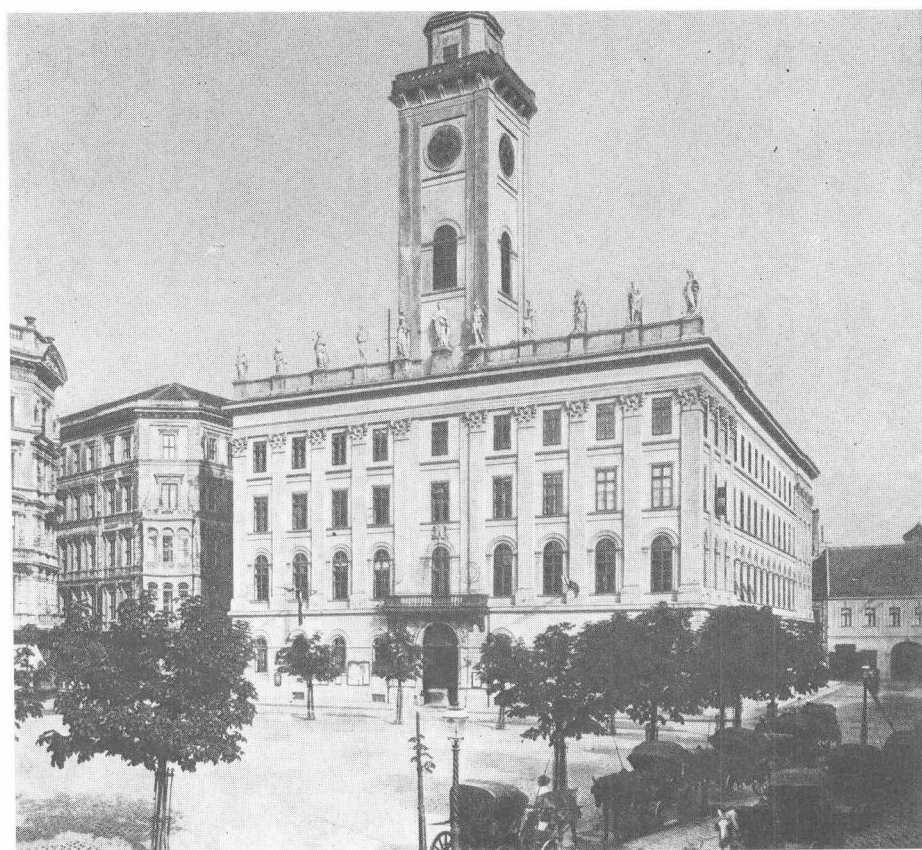


9. A nagykállói református harangtorony (mai formájában 1780 körül)





10. Az istvánornyai (Tornea) egykori Marczibányi-kastély (J. Tzetter metszete, 1796) —  
11. A felsőtárkányi egykori „Fourcontrasti” (1745–46) Huetter Lukács képéről

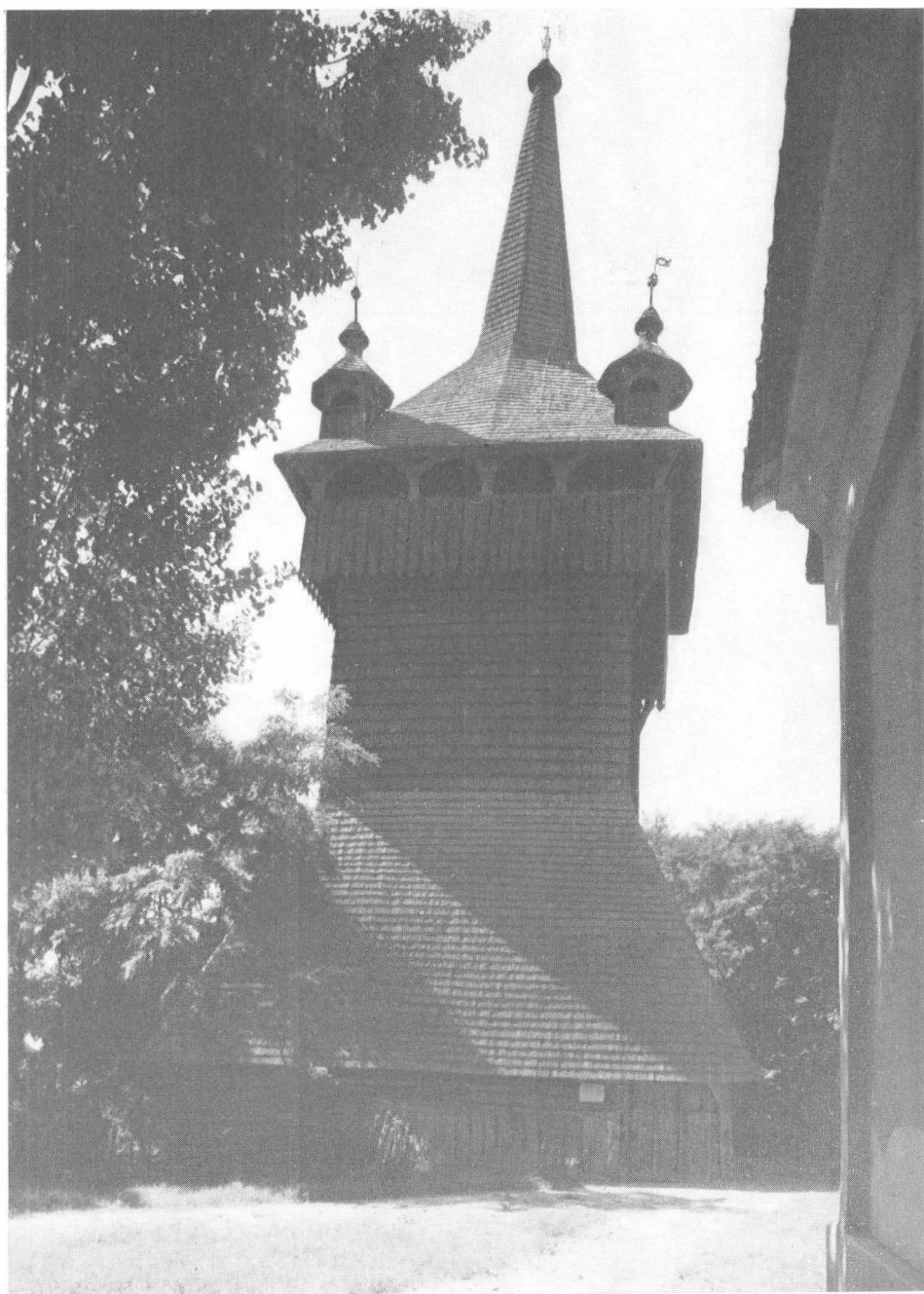


12. A budai királyi vár a Hartmann–Schedel-féle *Weltchronik*ből (1493) – 13. A régi pesti városháza (1842 és 1863)

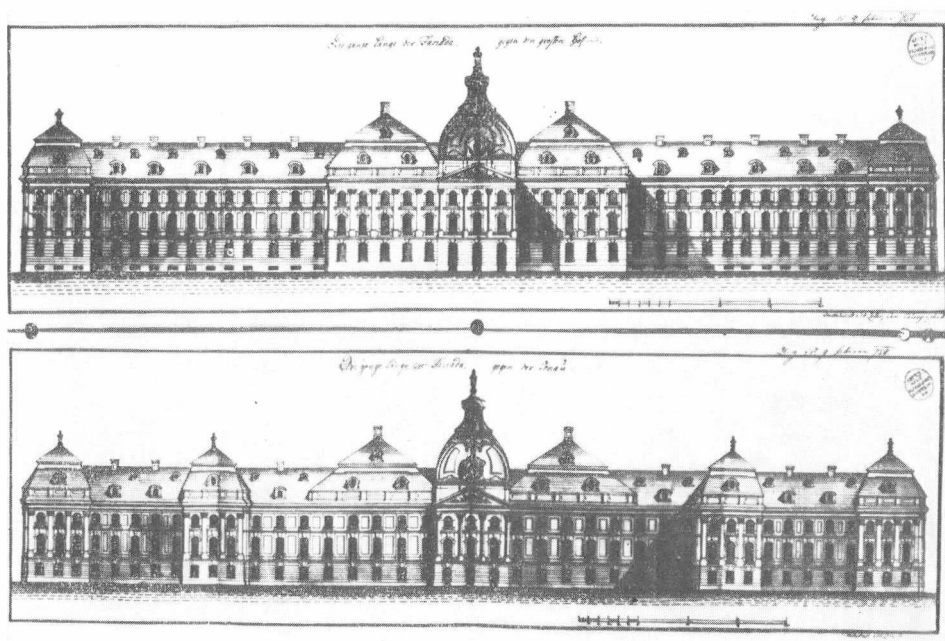
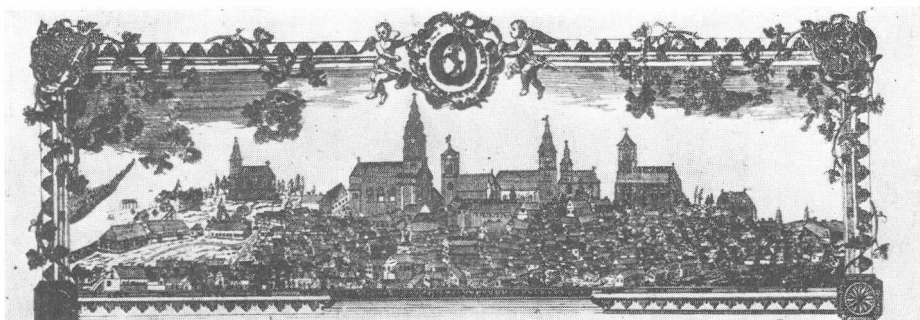




14. A magyarkeceli (Cătălul Unguresc) ref. templom fatornya



15. A nyírbátori ref. templom fatornya



16. Kecskemét város ábrázolása céhlevélen (XIX. sz. közepe) — 17. A budai királyi vár a XVIII. sz. harmadik negyedében (S. Zeller metszete)



18. A gácsi (Halič) kastély várszerű ábrázolása (XVIII. sz.)





19. A gödöllői volt Grassalkovich-kastély (1740-es évek), újabb kupolával



20. A gácsi (Halič) volt Forgách-kastély (átépítése 1740 körül és vsz. az 1770-es években) —  
21. A gácsfalvi (Stará Halič) fatorony (1673)





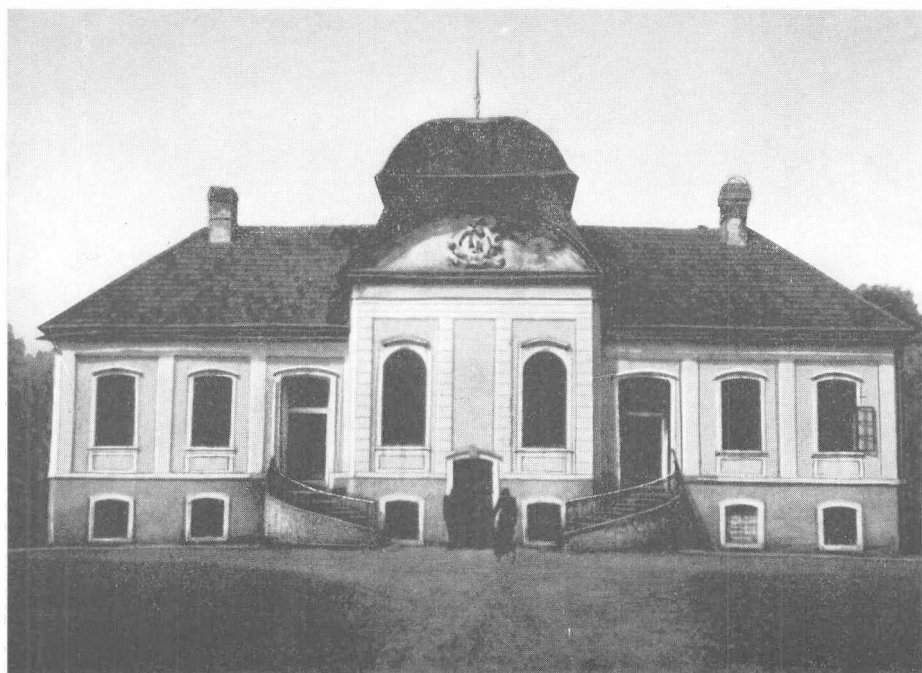
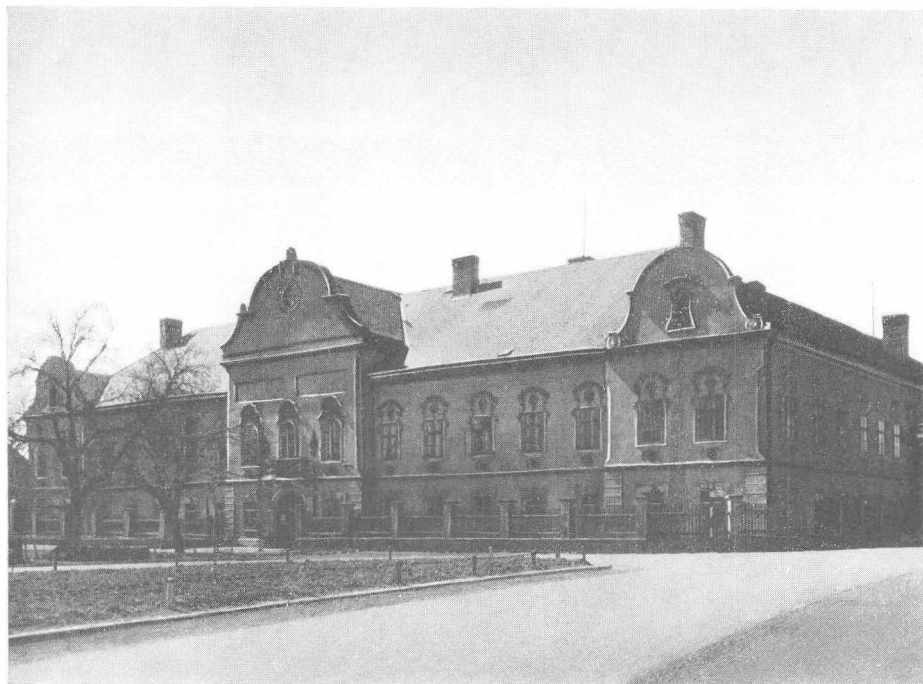
22. A nagytétényi volt Száraz—Rudnyánszky-kastély (átépítése 1743-tól) — 23. A péceli volt Ráday-kastély (átépítése 1755—66 között)



24. A gernyeszegi (Gernești) volt Teleki-kastély (1772–82) — 25. A bükkösdői volt Petrowszky-kastély (1786)

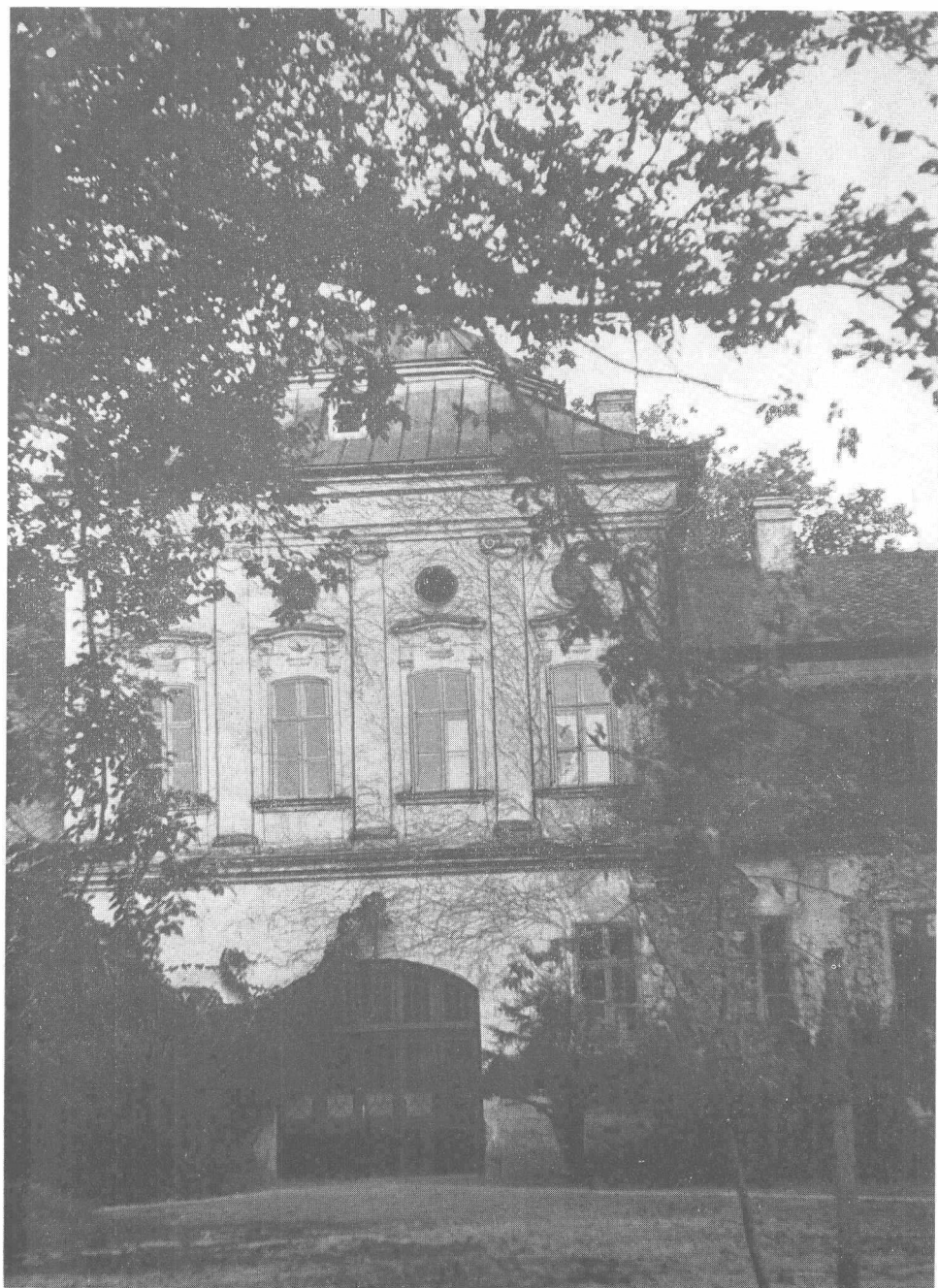


26. A gyulai volt Harruckern-kastély (1745 előtt és 1798 után) — 27. A pozsonyi (Bratislava) volt Grassalkovich-kastély (1760)

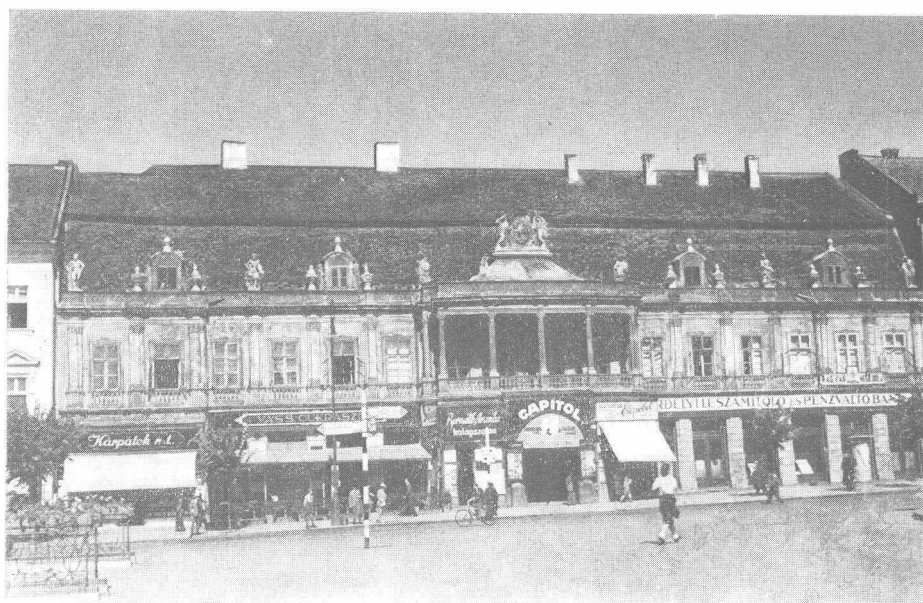
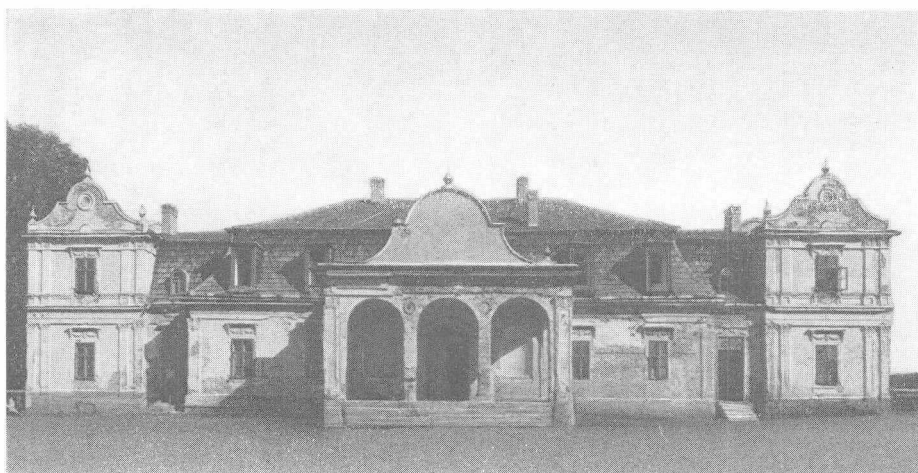


28. A nagykállói egykori megyeháza (1740) — 29. A tarnamérai volt Almássy-kastély (1780 körül)



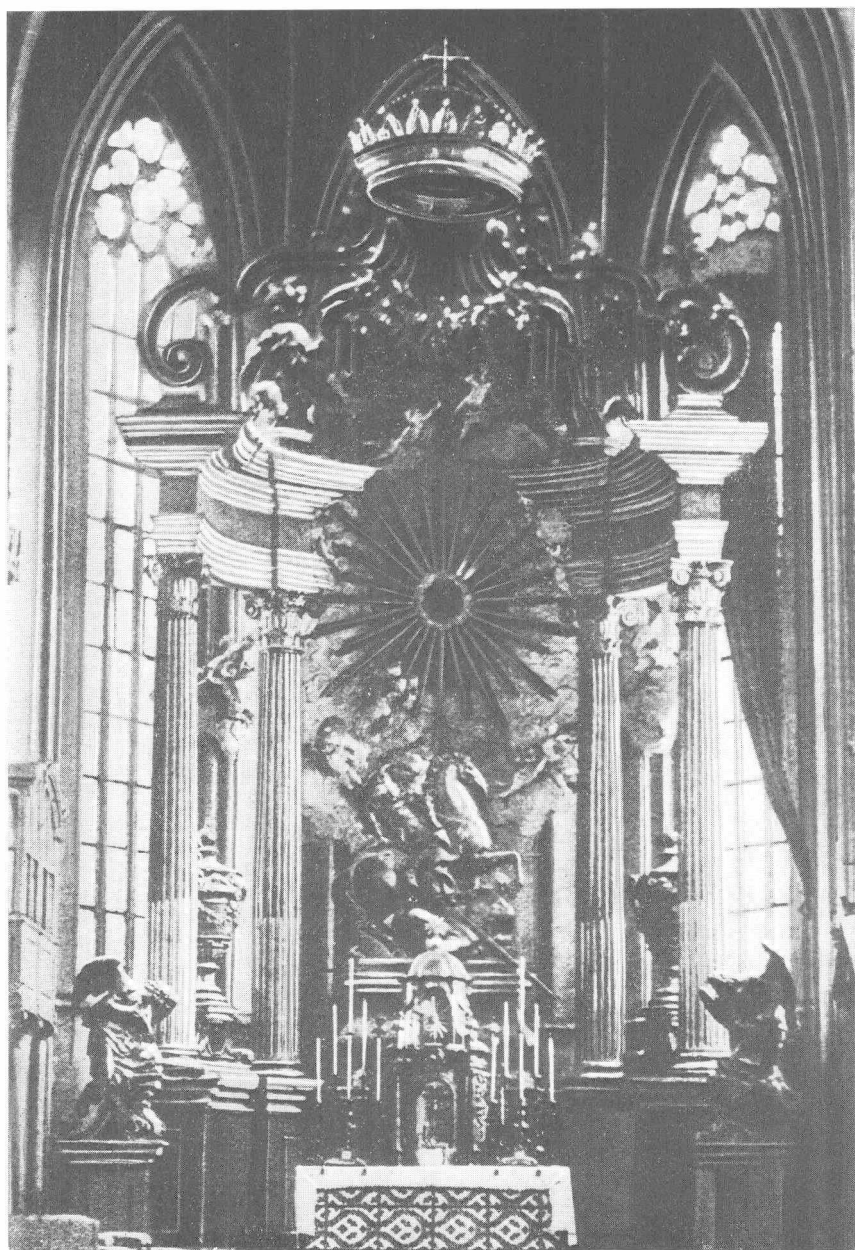


30. A geszti volt Tisza-kastély (1772)



31. A tuzséri volt Lónyay-kastély (XVIII. sz., bővíve 1880 körül) — 32. A kolozsvári (Cluj) volt Bánffy-palota (1773–85)





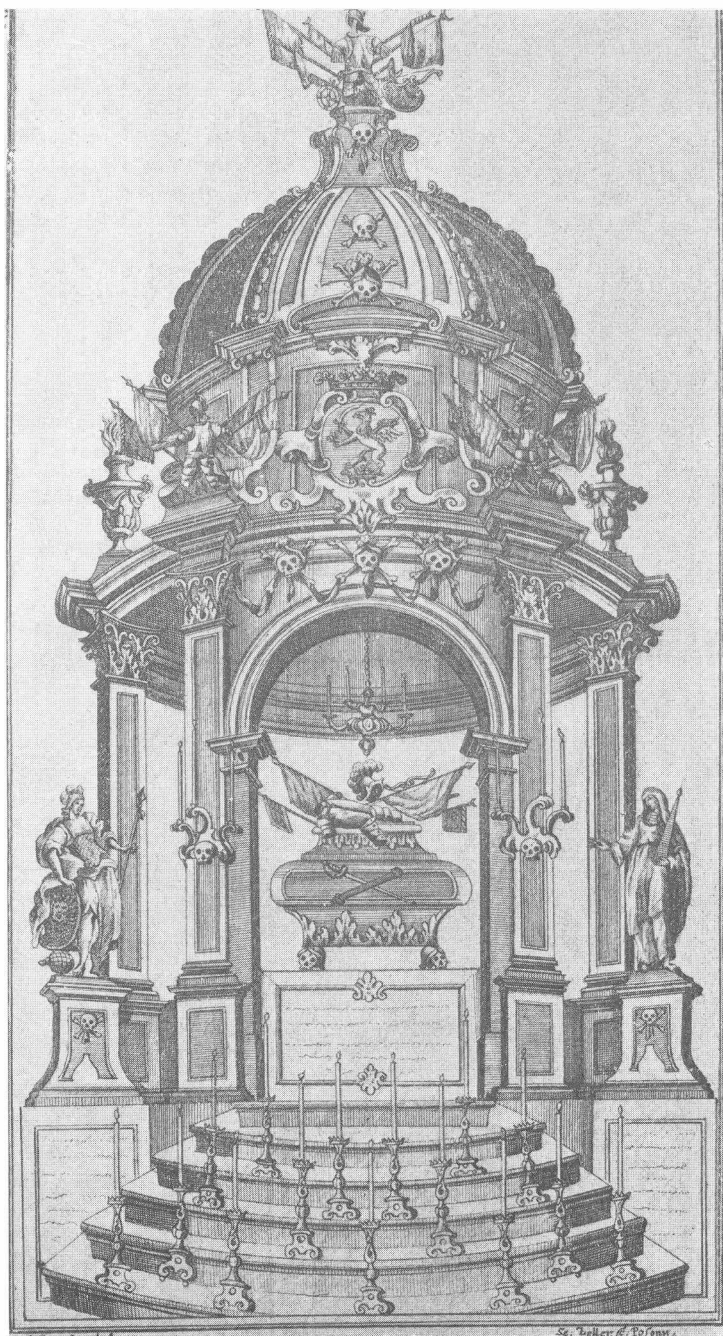
33. A pozsonyi (Bratislava) dóm egykori főoltára (1733–35)



34. A gyulafehérvári (Alba Iulia) székesegyház egykori főoltára (1755)

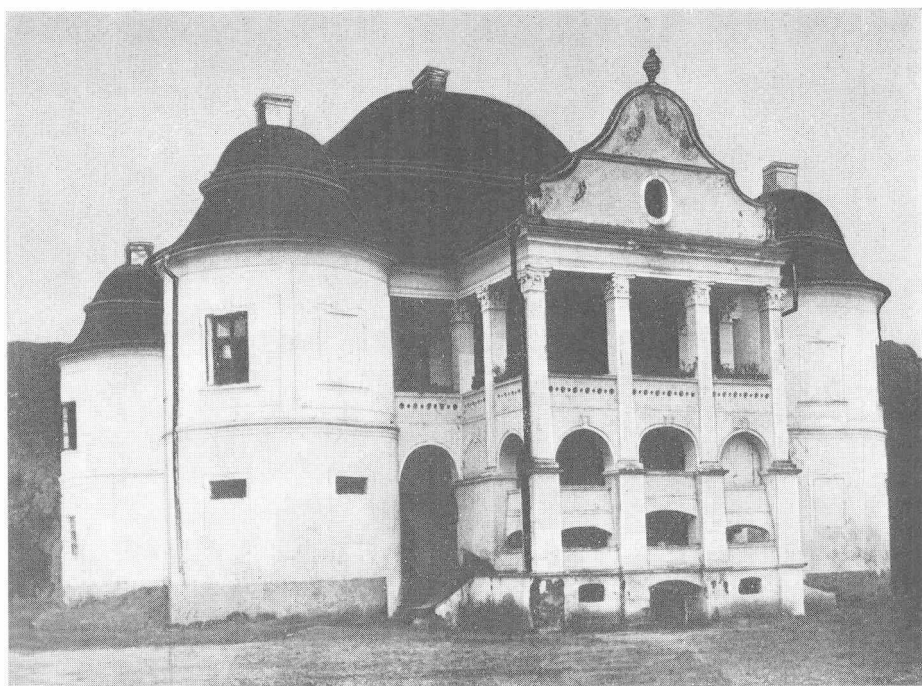


35. Festett oltárbaldachin a nagytétényi plébániatemplomban (1755 körül)



36. Esterházy József castrum dolorisa (L. Gode, 1748)





37. A bonyhai (Bachnea) egykori újabb Bethlen-kastély (utolsó átépítése a XVIII. sz. harmadik negyedében) — 38. Városlődi íves oromzatú, tornácos ház



39. Magyarpolányi íves-volutás oromzatú falusi ház — 40. Nyirádi klasszicista falusi ház, később ívesen kiegészített homlokzattal





41. Az aszódi volt Podmaniczky-kastély (1767)

100



