

Műemléképítés, műemlékrombolás és az elveszett klasszicizmus művészete

Nagyvárad barokk és neoklasszikus városképének felszámolása a XIX. század végén¹

Fő állítások

Köztudott, hogy Közép-Kelet Európa országai számos példáját adják annak a jelenségnek, amelyben a kis és egykori középhatalmi státusban létező államok örökösei a megrongálódott történeti emlékeiket gyakran olyan állapotba hozzák, hogy azok alkalmassá váljanak a modern nemzeti identitás közvetítésére. Ezt a műemlékek helyreállításaként és tudatos műemléképítésként egyaránt jellemezhetjük. Vagyis nem kell azt egyértelműen azokra az esetekre fenntartani, amikor a múlt valamilyen stílusát karolják fel és másolják le annak érdekében, hogy valamit szándékoltnak autentikusabbnak tüntessenek fel. Persze ez nem csak Európának erre a régiójára jellemző. Számos példa említhető Francia- és Németországból vagy a skandináv országokból. Ami ezekben a példákban különösen érdekes, nem is az, hogy melyik volt alkalmasabb egy bizonyos fajta nemzeti identitás közvetítésére. Hanem az, hogy a régióként egymással is versengő közösségek (például a történelmi Magyarország keleti területein a román és a magyar) hasonlóan álltak hozzá a helyi és regionális sajátosságok műemléki jellegű kezeléséhez, és sokszor egyöntetűen azok megváltoztatása mellett foglaltak állást. Az új bátran felülírta, sőt akár az új világ számára megfelelőbbé is tudta tenni a régit. Ezekben az esetekben tudatosan hanyagolták el azt, amit az adott korban Alois Riegl történeti, és azt is, amit ugyanő régiség-értéknek nevezett. Vagyis sem az épületek idealizált-elképzelte ideális képét, sem pedig annak régről fennmaradt eredeti állapotának elemeit, az objektum ódonosságát nem tartották mérvadónak. Az új konstrukciók ódonná vagy autentikussá tett hangulati elemeinek kellett megjavítaniuk a régi, számukra felemás képét. Ez pedig segített vállalni a műemlékrombolásnak egyébként már a műemlékek idealizált „megjavítása” esetén is alkalmazott, de itt mégis jóval drasztikusabb gyakorlatát.

A századfordulós műemlékrombolás hatalmas témáján belül kivételes és keveset kutatott esetnek számítanak az urbanisztikai tervek, illetve különösképpen az egységes történeti városképek átalakítása. Ez azért is lényeges, mivel a XIX. század második felében egyre tudatosabb műveletté váló várostervezés során sokszor gondoljuk

azt, különösképpen Közép-Kelet Európában, hogy az azelőtti városképek alakítása nem annyira precíz döntések, mint inkább organikus körülmények folyománya. Közismertek a reneszánsz ideális várostervei vagy az augsburgi Fuggerei léte, de mégis gyakran gondoljuk úgy, hogy valamikor az 1860-as években, tulajdonképpen Haussmann báró tevékenysége nyomán kezdtek el tervezetten történeti városmagokat bontani, sugárutakat építeni, új lakónegyedeket, kislakásos telepeket építeni. Az urbanisztika történeti perspektívái egészen biztosan csak az 1980-as évektől kerültek vissza az őket megillető helyre, és vezettek máig fontos eredményekre.² Ennek ellenére a műemlék-destrukció esetében a nyugati szakirodalom még ma is inkább egy módszertanilag individualistább szemléletet alkalmaz, amelyet egészen jól lehet követni az egyházi műemlékek „megszépítő” restaurációja, „modern archaizmusa” során.³ A századfordulós lendület azonban – ez az én állításom – nemcsak egyéni építményeket és műemlékeket, hanem teljes, kiépített, önálló karakterrel rendelkező városnegyedeket alakított át a megkívánt változás vagy az üdvös modernizáció jegyében.

A nagyvárad Szent László (Fő, Kis Piac, 1918 után Unirii, vagyis Egyesülés) tér és közvetlen környezete ennek a folyamatnak tökéletes példáját nyújtja. Ez 1900-tól kezdve olyan rohamos fejlesztéseknek adott helyet, amelyek felvonultatták a protomodern, illetve nemzeti romantikus stílusok kronologikusan is jól elkülöníthető sokaságát. Mindezt annak érdekében, hogy egy klasszikus, négyzet alaprajzú, tervezett alföldi mezővárosi főtér beépített tömegének arányait teljes mértékben megváltoztassák. Ennek az átalakításnak a vezéraldozatai pedig elsősorban provinciális barokk, copf és neoklasszicista jellegű épületek voltak.

Az, amit itt elveszett klasszicizmusnak nevezek, nem sajátosan nagyvárad jelenség, hanem sokkal inkább jellemzi Budapest századfordulós városfejlődését. Ellenben éppen az egyesült ikerfőváros és Nagyvárad rohamos fejlődése között vont, és az irodalomtörténetből is jól ismert párhuzam vonalán elindulva érdemes megnézni, hogy a nyilvánvaló előnyök mellett milyen hátrányokkal járhatott egy kétszáz évig folyamatosan fejlődő városkép felszámolása a XIX. század utolsó éveitől kezdve. Ez a folyamat

tulajdonképpen 1945-ig és kis részben utána is tartott, valamint sokáig egyöntetű lelkesedésnek örvendett etnikumtól és vallástól függetlenül.

Nagyvárad szerepe.

A város újkori főterének átalakítása

Nagyvárad sokak szemében pezsgő kultúrájú, elsősorban a hozzáadott értékről és a kreativitásról nevezetes helyként tűnik fel. Ezt a benyomást a város három szinten (reneszánsz, barokk, szecesszió)⁴ ma is leképezhető épített öröksége, illetve az itt – főleg az utóbbi években – megvalósult műemléki rehabilitáció mértéke is erősítette.

Az elmúlt évszázadban folyamatosan épített arculat, vagyis Nagyvárad mint avantgárd kultúrváros képének a magyar (majd kis részben a román) kötődésű emlékezetpolitika nyomán kialakult helyzete azonban éppen azokra a – nagy részben protomodern – építészeti műtárgyakra volt alapozható, amelyeket többek között a város főterén, a Szent László téren és annak környékén emeltek 1900 és 1914 között.⁵ Az bizonyos, hogy az említett szűk másfél évtized döntő, hiszen az előző törzsökös hagyományörzés, majd az óvatos-takarékos fejlődéshívő konzervatív városvezetés után a XIX. század utolsó évtizedében a város élére olyan vezetői garnitúra került, amely maga is hajlandó volt használni a századfordulóra bejáratottá vált, sokszor igen kedvező hitelkonstrukciókat.⁶ Mindezt annak érdekében, hogy nagyobb léptékű víziókat tudjon finanszírozni. A Sebes-Körös két partján levő két központi tér, a Bémer László püspökről elnevezett kisebb teresedés bővítése és díszterré alakítása, illetve az osztrák adminisztráció karteziánus városterve szerint kialakított déli tájolású, de mindenképpen dél felé elnyúló, és a városfejlődést alapvetően befolyásoló, a két nagy kereskedelmi útvonal természetes metszéspontjába helyezett Kispiac (a későbbi Szent László tér) nagyvárosias fejlesztése, a Körös központi szakaszának jórészt optikai rakpartosítása, a központot átszelő patakok (a Páris- és Hévíj-, népi nevén a Pece) elterelése,⁷ csatornázása, a köztemető felé húzott sugárút vagy a tömegközlekedés kiépítése és annak villamosítása egyértelműen ilyenek.

Ráadásul a városrendezési és -modernizálási víziók tervezéséhez és kivitelezéshez előszeretettel vették igénybe külső szakértők véleményét. Ennek voltak presztízs- és gyakorlati okai is. Az új városháza tervezésénél például Ybl Miklóst és Steidl Imrét kérték fel a pályázatok bírálójára, majd végül Hauszmann Alajos javaslatainak figyelembevételével készültek el a végleges tervek.⁸ Volt olyan helyzet, amikor egy kivitelezési gyengeség miatt összeomlott bérház terveinek átdolgozásához Vágó Józsefet és Lászlót hívta meg a városi főmérnök, illetve záratott ki ideiglenesen minden helyi építész a közreműködésből.⁹

Sok családi vagy akár szakmai kötődés vezetett oda, hogy budapesti építészek rendszeresen vállaltak nagyváradai megbízásokat, vagy egyszerűen elindultak Nagyváraddal kapcsolatos pályázatokon. Impresszív a névsor. Az itt építők közül a Vágó fivérek, Jakab Dezső, Bálint Zoltán, Spiegel Frigyes, Sándy Gyula és Mende Valér közül csak a legutóbbinak nem volt családi kötődése a városhoz vagy a megyéhez (legalábbis nem tudunk róla). Ez is eredményezte azt a sajátos helyzetet, hogy Nagyvárad századfordulós építészetében nemcsak kontextuális elemként, eseti kapcsolatként, hanem tulajdonképpen tömegével és szervezen voltak jelen a budapesti nagy építészek, és legalább annyira meghatározták a város arculatát, mint a helyi kis- és középmesterek, akik közül kiemelkedik a két – idősebb és ifjabb – Rimanóczy Kálmán.¹⁰ Az ifjabb Rimanóczy szerepe azért is fontos, mert a korszak egyik jellegzetes építész típusaként abban a stílusban tervezett, amelyet a folyamatosan változó megrendelői igények elvártak tőle. Így kalocsai hímzésmotívumokkal díszített szőnyegszerű homlokzatot, francia florális stukkózatot, konzervatív historista városházát, velencei gót hatású városi palotát, neobizánci elemekkel tarkított püspöki székházat és reklaszicizáló vasbeton épületet egyaránt tervezett 1900 és 1914 között. Ezért lehetséges, hogy Nagyvárad századfordulós építésze nemcsak a korabeli vidéki Magyarország jellegzetességeinek, hanem a budapesti protomodern építészeti nyelvnek is egyfajta szabadteri múzeumává vált az I. világháború kitöréséig.

Ennek ára azonban az volt, hogy a város megszabadult provinciális, ámde egységes alföldi mezővárosi arculatától. Az átalakítások lényegi elemévé vált, hogy a város főterének (a későbbi Szent László térnek) még a XVIII. században kialakult épülethierarchiáját egyéni törekvések és ambíciók jegyében módosítsák. 1900-ig az épületek alacsonyága ugyanis nemcsak az álmos provincializmust hirdette. Hanem azt is, hogy a tér alapvetően kereskedő funkciókat szolgált ki, mivel azon fizikai értelemben is, szimbolikusan is keresztezte egymást az a két régi kereskedelmi útvonal, amely egyrészt a Baltikum felől vezetett Belgrád, másrészt pedig Bécs és Budapest felől Kolozsváron keresztül Brassó és a Tömösi-hágón keresztül Havasalföld felé. A tér referenciapontjai az azonos magasságú római és görögkatolikus, valamint görögkeleti plébániatemplomok voltak, amelyek mind XVIII. századi eredetűek, és egyöntetűen egyemeletes vagy földszintes tetőgerincek fölé magasodtak. A piactér horizontális kiosztását így csak az egyházi épületek részben hitéleti sajátosságokkal magyarázható vertikális tagolása tagolta. A két püspöki székház (az egykori, már csak a váradai társaskáptalan által igazgatott római, illetve a görögkatolikus), a Fekete Sas fogadó, a kereskedőházak és lakóépületek tömegüket és ereszmagasságukat tekintve jórészt egylényegűek voltak,



vagyis hierarchiájukban nem akartak a piactér funkciókkal konkurálni. Ebbe komolyan belenyúlt a városháza építése (a portikuszos, huszár tornyos római katolikus püspöki lak helyére) 1902–1904-ben, valamint a város által szorgalmazott, a Fekete Sas fogadó hatalmas telkén emelt új „Sas-palota” létrejötte 1909-ben. A Sas-palota tulajdonképpen egy korabeli léptékkal mérve is monumentális bevásárló-szórakoztató központ volt, amely legalább két szinttel emelte meg a kereskedőházak magasságát és – akárcsak a Városháza tűzoltótornya –, homlokzati óratornya révén a három plébániatemplommal is egyértelműen konkurált.¹¹ A Kossuth utcai oldalhomlokzatban rejő barokk utalások azonban éppen a szűk utca és az itt épült házak takarása miatt is történeti utalásként zárványnak maradtak, és ezen a helyzeten csak az 1980-as évek központi épületbontásai segítettek valamennyire, paradox módon éppen két történeti házsor teljes felszámolása révén.

A városfejlődés természetes velejárójának tekintették,¹² hogy nemcsak a kisebb világi épületektől, hanem a nagyobb kiterjedésű egyházi tömböktől is megszabaduljanak. A római katolikus püspöki lak helyét, mint említettük, éppen az új Városháza vette át. A görögkatolikus püspök, Radu Demetriu ifj. Rimanóczy Kálmánt bízta

meg a püspöki palota teljes áttervezésével és a legtöbb épületrész elbontása után egy reprezentatív új székhely megépítésével.¹³ Az épület eredeti tömegéből semmi nem maradt: az új palota szándékosan keltett masszív hatást, belül sokszor rabricráték révén generált optikai csegyeles boltozást azért, hogy a román görögkatolikus egyház bizánci-keleti gyökereinek identitásformáló szerepét is ki tudja domborítani. A ház sarkára Demetriu egy toronyszerű elemet is terveztetett, így 1905-ben ő is beszállt a nem imahely funkciójú épületek frissen támadt konkurenciaharcába.

A Sas-palota hatalmas tömbje a lechneri magyaros szecessziós dekoráció révén felvállaltan identitásközvetítő szerepet is játszott: vagyis Adorján Emil és Kurländer Ede neológ zsidó ügyvéd és vállalkozó magyar identitásának fontos emlékműveként állt elő. Hasonlóan jártak el a Vágó fivérek is, akik az élelmiszeripari érdekeltségeik révén megvagyonosodott Moskovits Adolfnak és fiainak terveztek egy a Sas-palota ereszmagasságához igazított multifunkciós bérházat a tér keleti oldalán. A keresztaszemes öltés kerámiába áttett motívumai és az élelmiszeripart kiszolgáló mezei munka jelenetei az épület frízdekorációján egyértelművé tették, hogy a régió falvainak urbanizálódó vagy legalábbis az urbanizáció folyamatába bekapcsolt

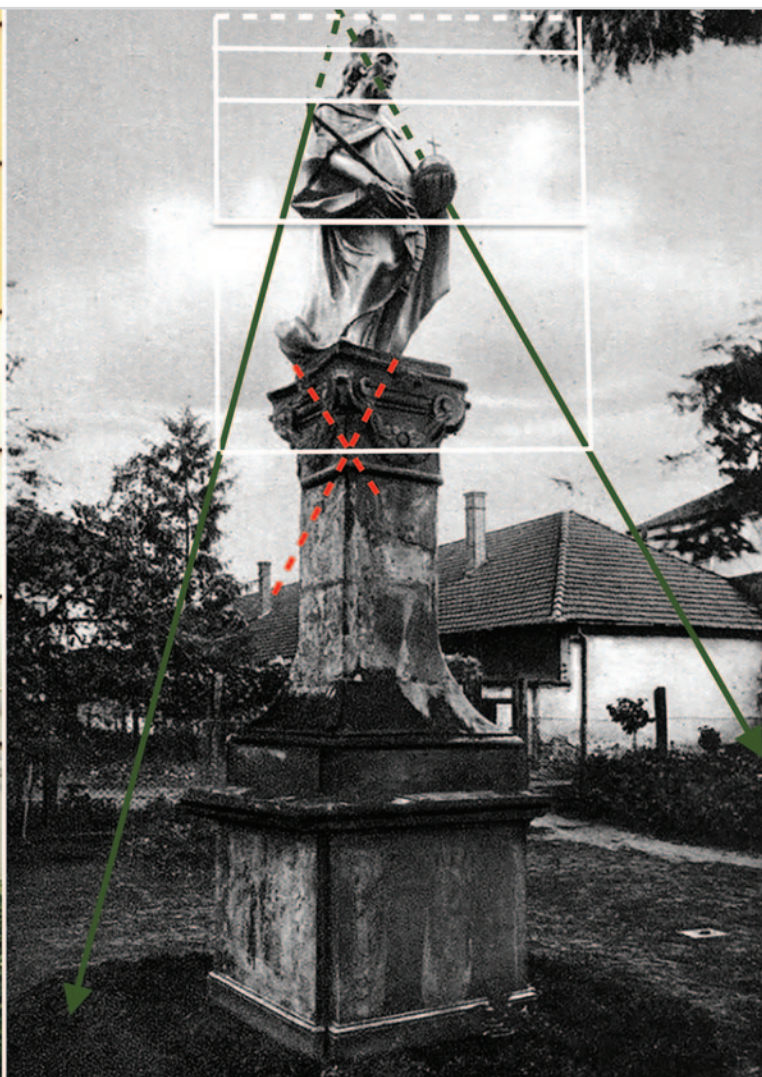
Századfordulós képeslap alapján a Fekete Sas-palota tömegvizsgálata a környező alacsony épületek kiemelésével
© Zuh Deodáth

lakossága számára is jól érthető jelentéseket kell közvetítenie. Így pedig a mezőgazdaság és az ipar kapcsolatait is egyengetni kellett a kereskedelmi ethosz felkarolása mellett. A főterre csak egyik sarkával néző, de a görögkatolikusok püspöki palotájának oldalhomlokzatával szemben álló, szintén a román egyház kezében levő iskolaépület jóval később, az 1930-as években kapott újromán nemzeti romantikus stílusú formát Szallerbeck Antal¹⁴ tervei szerint. Az eredeti ház a provinciális neoklasszikus és XIX. század közepi romantikus elemeit elveszítve kapott új jelleget.¹⁵

E történet tipikus eleme az, ahogyan a város lakói, és érdekes módon a műtörténeti szakirodalom is reagált Szent László király Fő téri (Kis Piac tér) szobrának esetére. Az 1738-ban tett adományból, Csáky Miklós püspök idején emelt köztéri barokk homokkő szobor 1892-ig állt a város főterén, és az ott eltöltött másfél száz év végére lát-szólag a közneveltség tárgyává vált. Bunyitay Vince akadémiai székfoglalójában csalódást keltő „kicsi, kezdetleges műnek” nevezte a szobrot,¹⁶ majd a korabeli sajtó „szerény

emlékműnek” és „ütött kopott, viharviselte szobornak” titulálta az alkotást, illetve ünnepelte Tóth István még 1892-ben annak helyén felállított ércmunkáját, amely egyébként az I. világháború végéig a helyén állt.¹⁷ Biró József nevezetes doktori értekezése, amely Várad barokk és neoklasszikus emlékeit tekinti át, szintén nem kíméli a régi szobrot. Szerinte a város főterén álló alkotás a század végéig „a váradiak nagy szomorúsága” és az „idegenek gúnyolódására” állt ott. Majd így folytatja: „négyzetes alapú, felfelé karcsusodó s füzéres ión pillérfő-formában végződő talapzaton áll egy aránytalan, ormótlan alak; vállán palást, fején korona, balkezeiben az ország almája s ezek a szent jelvények egy öreg gyermeket ékesítenek, ki aránytalan nagy fejével, meredt szemével egy szomorú karrikatúra (sic!) benyomását kelti [...]. A »mester« neve nem maradt ránk s ez egy nagy nyeresége a derék embernek.”¹⁸ A kiváló művészettörténész ítélete azért is sajátos, mert egyrészt ismerte a szobor eredeti magas talapzatát, amelynek köszönhetően a rövidülésben faragott

Szent László király szobrának tömegvizsgálata a jelenlegi (bal) és a XVIII. századi eredetinek megfelelő installáció szerint © Zuh Deodáth



szobor eleve nem adhatta azt a túláradóan diszharmonikus hatást, amelyet a gúnyos szavak egy jóval alacsonyabb pellengérré állítanak. Másrészt könyvében furcsa módon mindeközben azt a főtéri építményt illeti a legdicséretesebb szavakkal, amelyet a városfejlesztés örvében még az 1890-es évek végén is el akartak bontani, vagyis a főtéri Szent László-plébánia templomát, az összes itt álló egyházi építmény legegyszerűbbikét és legdísztelenebbikét, amelynek legfeljebb ha régiségértéke volt. A perspektivikus szemlélet érdekében faragott, jellegzetesen XVIII. század közepi vidéki barokk szobor több mint kívánatos eltávolítása mellett a Szent László-templom falusias tömegének nagyon szakszerű, fölöslegesen részletes leírása végén „Várad legszebb toronysisakjáról” és a „fejlődő város képét” mutató, az építéstörténet révén is izgalmas, megőrzendő emlékről beszél.¹⁹ Elfogadjuk Biró heves ízlésítéletét és hasonlóan, esetleg még provinciálisabb műtárgyak felmagasztalásában vállalt szerepét, vagy sem, az bizonyos, hogy ez a jellemzés nagy hatással volt a későbbiekben. Egy először 2006-ban kiadott monográfiában a helyi Körösvidéki Múzeum munkatársa is „merev, statikus tartásról”, „anatómiai aránytalanságokról” beszél.²⁰ Ez a mai talapatz által befolyásolt állapot és az archív fotók (amelyeket ő is közöl) által igazolt eredeti installáció összehasonlító tömegvizsgálata nyomán kijelenthetően csak részben tekinthető igaznak.

Az itt elmesélt történet jelentősége bizonyosan nem helytörténeti. Inkább azt mutatja, hogy hogyan terjedhet el egy részben ízlésítéletek által motivált gondolat a szakemberek körében egy ilyen helyzetben. Ezt pedig inkább a fejlődésről szóló diskurzus melletti (a mindennapi szinten nem feltétlenül helytelen) elköteleződés és nem a helyzet megértésének vágya hajtja. Ebben az esetben pedig a barokk, vagyis a kortársak szemében, történeti perspektívában is újító, korszerű stílus bizonyos teljesítményei nem mentek át a fejlődés kívánta esztétikai rostán.

Az egyetlen ellenpélda Nagyváradon az a Spiegel Frigyes maradt,²¹ aki már 1914 előtt is tudatosan reklaszicizált, nem épített a város reprezentatív történeti és régiségértékkel rendelkező tereire, vagyis nem nyúlt a történeti épülettömeg legfontosabb elemeihez. Ráadásul az utolsó itteni, még a protomodern stílusokon belül maradó épülete, a Markovits–Mathézer-féle ház (1910) – a téglaburkolat és a fa kombinációjának köszönhetően – inkább északi hatásokat mutatott, mint helyieket. Nagyon sajátos, hogy a Magyar Általános Hitelbank, amely a háború előtti hitelek kezelésének érdekében telepedett meg a városban 1920 után, új székháza (1924) külső képében egyfajta északi, részben brit klasszicizmus elemeit tűzte a zászlajára. A tervező itt is ugyanaz a Spiegel volt, aki hasonló stílusban, jórészt a brit városi sorházak szerkesztési elveit tükrözve, teljesen emberi léptékben gondolta el a bank

igazgatói lakásának épületét (1924–1925). A Tanácsköztársaság építészeti életében tevékeny részt vállalt Spiegel 1926-ban, a Bethlen-féle konszolidáció jegyében hirdetett általános amnesztia nyomán visszaköltözött Budapestre. Ezzel viszont a vidéki, emberléptékű, neoklasszikus és a modern értékek összefüggéseit hirdető építész távozott el a városból. A két világháború között a magyar után már a román nemzeti stílustörekvések, majd pedig egy nemzetközibb modernizmus jegyében ugyanazt a munkát folytatták. Nem új negyedekben, hanem a város történelmi központjának átalakítása révén igyekeztek közvetíteni egy megváltozott világ törekvéseit.

Magyar sajátosságok

A magyar szellemi környezet és a magyar kontextus általában tipikus példája volt a nemzeti identitással kapcsolatos versengő perspektíváknak, amelyek soha nem vezettek konszenzusos eredményre, és egy részben elképzelt rossz állami politikával (a modern építészet erős elutasításával) folytatott szimbolikus harcra fakadtak.

Ennek emblematikus esete, amikor Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter (aki az új középiskolai hálózat kiépítésének finanszírozásáért is felelt) egy 1902-es alsóházi beszédében²² a magyar nemzeti stílustól idegennek tartott „szecessziós stílus” ellen érvelt, amelyre nem volt egyértelmű meghatározása, csak negatív leírása: az nem hasonlítható a vágyott módon magyar népi ihletésű ornamentikához. A végén kifejezi, hogy nem akar szerződést kötni olyan építészekkel, akik a nemzeti stílust pusztán az ornamentikával akarják elérni. Akik a „szecessziós stílus” per se modernként kezelték, néhány már parlamenten kívüli, de az Országgyűlésben történetekre reagáló cikkben azt válaszolták, hogy a modern stílusmozgalom – és mutatis mutandis – a „szecesszió” és a nemzet önképéről, formakultúrájáról, designkultúrájáról újszerűen gondolkodó mozgalom ugyanaz. Sőt, az építészeti stílusok egyetemes történetét sokan koncipiálták úgy, mint a konzervativizmus és az innováció állandó és dinamikus folyamatát,²³ amely még a barokkot is szecesszióssá, vagyis szakítás-, változáspártivá tette abban a kontextusban, amelyhez tartozott. Nagyvárad esetében az egykori Lechner-tanítvány, Jakab Dezső²⁴ ugyanezt a megjegyzést tette a város építészeti örökségéről: a modern stílus különböző típusai mellett a történelmi fejlődés sajátosságai és az egyéb történeti stílusokkal való szembehelyezkedése miatt az érett és kései barokknak szintén „szecessziós” jellege van.²⁵

Ráadásul amit Wlassics „szecessziósnak” nevez, az nem más, mint az architektónikához nem illeszkedő dekoratív stílus, és ebben a tekintetben akár más szót is használhatott volna. Amire Lyka helyesen rámutat, az éppen az, hogy

a szó már a korban annyi jelentést szívott magába, hogy ezt *genus proximum*ként, majd egyértelműen, a „magyarossal” való ellentét felvázolására használni, nem vall túlzott körültekintésre. Abban Wlassicsnak mégis igaza volt, hogy a magyaros és szecessziós stílus egymással nem azonosítható, sőt ellentét is feszül közöttük. De ez – és ebben áll esetleges tévedése – nem azért van, mert a szecesszió a magyaroséval ellentmondásos (kizáró) jelentést hordoz, hanem azért, mert teljesen bizonytalan, hogy a szecesszió és a nemzeti itt melyik jelentésében használatos.

A sors iróniája, hogy Wlassics gondolata sokkal nagyobb karriert futott be, mint amilyen konkrét hivatali idő adatott annak végrehajtására. Másrészt pedig Wlassics szinte hajszálpontosan ugyanazt mondta 1902-es beszámolójában, amit a Lechner egyik fő időskori pártolójának számító Vágó József 1930-ban.²⁶ Az épületre aggatott sajátos dekoráció nem teszi az épületet valamilyenné, különösen nem egy olyan nehezen megragadható fogalom esetében, mint valaminek a „nemzeti” jellege.

Mindezek a harcok azonban nem voltak igazából érezhetők a vidéki perspektívából, amely sokkal inkább profitált azokból a lehetőségekből, amelyek az állam konszolidált fejlődése révén vagy pedig a – szintén állami kontroll mellett működő – magántőke előnyös felhasználásának köszönhetően adódtak. A nemzeti identitást erősítő beruházások nagyon sokáig kéz a kézben haladtak a modernizációt elősegítő tervezetekkel, még ha ezek az I. világháború után – már a független királyi Magyarországon – igen élesen szembe is kerültek egymással.

Román sajátosságok

A román építészeti kontextussal kapcsolatban látszólag – módszertanilag – könnyű dolgunk van, hiszen a századfordulós fellendülés időszaka, különösen Nagyvárad tárgyalásakor kiesik a kutatható állományból. A román nemzeti törekvéseknek volt egy sajátos, akár építészeti arculata Erdélyben 1914 előtt, de az mégsem a román állam kontextusában volt értelmezhető, még ha a Bukarestre való fokozott figyelmet minden magyarországi román sajtóorgánumból, politikai kezdeményezésből könnyű is volt kiolvasni. Annál jellegzetesebb viszont a történet, ha figyelembe vesszük, hogy a román nemzeti romantika, vagyis a román nemzeti építészeti stílus megítélésének egyáltalán nem ártott meg, sőt fejlődését nem is térítette el az I. világháború vége.

A román nemzeti stílus fejlődése ugyanis mindig megőrzött egyfajta egyöntetűséget, amelynek alapja a magyar nemzeti stílustörekvéssel szemben egy évtizeden át fenntartott konszenzus megléte volt: az újromán megújulás soha nem veszítette el a „nemzeti” formanyelv szerepét, illetve meglepően jól illeszkedett a nemzetközi moder-

nizmus törekvéseihez. A román nemzeti stílus eszméjének nemcsak hibridizmusa²⁷ volt mérhetetlenül erősebb a környező országok hasonló törekvéseinél, hanem sokkal rugalmasabb is volt azoknál. Jóval több nemzeti–nemzetközi párhuzam lehetőségét tudta megvalósítani egyöntetű tetszést aratva, mint szomszédai építésze.

Átütő sikere részben a nemzeti stílus megteremtésében alkalmazott, az elejétől fogva elfogadott, úgynevezett fordított perspektívájának volt köszönhető, amely ebben az értelemben világosan talán Alexandru Odobescu (1834–1895) esszéiben bukkant fel: a nemzeti stílus nem vitázó szakemberek generációjának kutatómunkája során jutott érvényre, amely hosszas mérlegelés, kiérlelés után tárta az eredményt a laikusok elé, elismerést keresve. Éppen ellenkezőleg: a szakemberek tudatosan állították össze, hogy a laikusokat a saját formakultúrájuk révén kapcsolják a kor szintjén is modern építészethez. Az építészeknek – mondja Odobescu –, akiknek egyébként kiváló anyag- és technikai ismeretekkel kell rendelkezniük, „be kell hatolniuk az élet építészeti szellemébe, a nép kell hogy legyen az új építészeti eszmék kifejezője. Mint ahogyan a kínaiak a sátorformát fogadták el egész építészetükben, a román építészek a parasztház és a kalyiba alakját kell elfogadnia. Épületét csak akkor fogja az egész nemzet elfogadni, ha a román paraszt is fel fogja ismerni a középületek és paloták vonalaiban a maga kis házának vonalait.”²⁸

Másképp történt mindez, mint a magyar nemzeti építészeti próbálkozások esetében, amelyek mindig revidálták a kérdést, hogy miben is áll pontosan a magyar formakultúra. A román nemzeti stílusnak tudatosan románnak kellett lennie, vagyis azt kellett közvetítenie, hogy kifejezetten Romániából származik – ezen belül pedig az egykori havasalföldi fejedelemség területén élő, ideáltipikus parasztember házát választották az azonosíthatóság legfontosabb elemének. A román nemzeti és állami identitás megerősítése érdekében világos stratégiára van szükség. Ezért az ebben részt vállaló építészek sem szerződhetnek arra, hogy aprólékosan mérlegeljenek sokféle elképzelést arról, hogyan lehetünk egyformán európaiak és románok.

A skandináv kontextus

Az északi klasszicizmus a Tiszántúlra és a partiumi régióra tulajdonképpen semmilyen közvetlen hatással nem volt ugyan, de mégis nagyon lényeges erről néhány szót ejtenünk. A skandináv építészeti, főleg a két világháború között, előszeretettel nyúlt olyan eszközökhöz, amelyek erősíthetik az emberi léptékű építés elterjesztését. Az északi modern neoklasszicizmus a II. világháború után legtöbbször alig kapott figyelmet, pedig a legtöbb modern építész számára ez adta a legjobb stíláriskö-

rülményeket saját hangjuk és látásmódjuk megtalálására. Az időtálló megoldások és az egyetemes érthetőség a klasszikus itáliai emlékek vizsgálatában döntő élménynek bizonyult számukra. A kortárs kutatók is felhívták viszont a figyelmet arra, hogy ezek az építészek nem feltétlenül az elsőrendű, a szakma csúcsán levő alkotókra tekintettek akkor, amikor inspirációt kerestek.

„Ezeknek a hallgatóknak és építészeknek az ókori klasszikus és reneszánsz építészet első kézből való tapasztalata nagymértékben erősítette a klasszikus építészet időtlen minőségébe és folyamatos aktualitásába vetett hitét. Ami talán még meglepőbb és teljesen váratlan volt, hogy olaszországi utazásaik során az itáliai névtelen népi építészet – az úgynevezett *Architettura Minora* – iránti érdeklődésük is megnőtt. Hilding Ekelund a Vicenzában tett látogatásakor állítólag ezt jegyezte fel: »Palladio, Palladio egyenruhában, minden utcasarkon oszlopokkal, architrávokkal, párkányokkal – az egész arzenál. Lenyűgöző, de fárasztó. Közöttük egyszerű, csupasz házak, csak falak és lyukak, de határozottan harmonikus arányokkal.«²⁹

Ebben a kismesterek és „megbízható helyiek” iránti vonzalomban találták meg annak a lehetőségét, hogy külföldi tapasztalataikat, pontosabban egy nagyon különböző régió architektonikus sajátosságait ki tudják aknázni saját céljaik számára. „Ugyanakkor a regionalizmus ellenáramát, amely a nemzeti romantika fő mozgatórugója volt, nem hagyták el teljesen. A kihívás, amelyre az északi klasszicisták válaszoltak, az volt, hogy magukba szívják Itália civilizált városi kultúráját (ahelyett, hogy egyszerűen megpróbálnák azt a skandináv országok hidegebb északi éghajlatán lemásolni), és azt saját aszketikus északi protestáns kultúrájuk és népi építészetük elemeivel fonják össze.”³⁰

A skandináv, emberközpontú racionalizmus azonban soha nem terjedt el igazán Közép-Kelet-Európában. Ha a klasszicizmus (a) és az emberi lépték (b) kombinációjából indulunk ki mint a skandináv kontextus központi eleméből, akkor talán soha nem is lehetnénk messzebb Románia és Magyarország két világháború közötti építészetétől. A két tényező egymástól elválasztva megjelent ugyan, de egymással kombinálva vagy akár egymással egyetértésben annál ritkábban.

A román közegben elszerűtlenül nyúltak az itáliai-mediterrán forrásokhoz, de ezek inkább az észak-mediterrán villa és a román vidéki családi ház/kúria (az úgynevezett *conac*) jellegzetességeinek ötvözésével igyekeztek jelentéseket közvetíteni. Ezeket az elemeket nemcsak villák, hanem több nagyszabású, monumentális hatású középület is viselte. Ennek jellegzetes példáit nemcsak a világkiállítási pavilonok esetében láthattuk,³¹ hanem a két világháború közötti títustervek között is megtaláljuk, mint azt

az állami egészségbiztosítási pénztár hálózatának Ion Ionescu által tervezett épületei jól mutatták.³² Ennek ellenére a neoklasszikus hatásoknak igazából nem volt emberi léptéke Romániában. Azok leghangsúlyosabb példái itáliai jellegű kvázikoloniális, monumentális épületek voltak (mint a bukaresti Északi Pályaudvar), amelyek távol állnak attól, hogy a finom arányok és az észszerű alaprajzok révén valamiféle lakhatási kifinomultságot, otthonos, de élhető terek hangulatát közvetítsék.

Magyarországon a legtipikusabb „újklasszicista” egy ideig az a Ligeti Pál volt, aki főleg nagyobb hatású városi térformálásban gondolkodott, ami a városépítészet ókori és reneszánsz hagyományaiból és léptékszámításaiból inspirálódott. Az sem véletlen, hogy az olasz műveltség mellett a két világháború között egyértelműen lándzsát törő Vágó József a skandináv nemzeti romantikában is inkább Ragnar Östberg stockholmi Városházájához és a velencei dózsék palotájának monumentalizmusa iránt mutatott egyértelmű vonzalmat.³³ Amikor 1937-ben Budapest művészi újjáépítésének tervezetét vázolta fel, gyorsan kiderült, hogy tervei egy hatalmas volumenű utópia javasolnak, amely éppen csak – szó szerint – hellyel-közzel kínálták fel egy-egy kisebb léptékű történeti műemlék megtartását a teljes mértékben felszámolt városnegyedek szerencsésebb sarkaiban.

A klasszicizmus XX. századi magyar és román kutatástörténetének néhány epizódja

A klasszicizmus historiográfiája mind Magyarországon, mind Romániában több közös vonást mutatott, különösen az után, hogy az 1930-as években a szakemberek aktívan kezdték el mérlegelni a XVIII–XIX. századi műemlékek rombolásának igen magas arányát.

A klasszicizmus művészet- és építésztörténeti szempontból korszakos monográfiáját 1933 és 1943 között Zádor Anna és Rados Jenő írta meg. Felmérésük akkor úttörő, de általuk is vállalt módon hiányos volt. Mindketten azt a nézetet vallották, hogy a XIX. század eleji klasszicizmus a regionális és nemzeti fejlődés időszakának legfontosabb művészeti párhuzama volt. De Nagyváradról és a Partium vidékéről csak néhány említést tettek.

Korábban Biró József 1932-es doktori disszertációja szülővárosa barokk és neoklasszicista örökségéről adott támpontokat a „ritkulóban levő”, majd „a XIX. század második felében és azt követően elbontott” közép- és alsó középosztálybeli épületek későbbi elemzéséhez.³⁴ Biró kiemelten érdeklődött a barokk korszak, valamint a vallásos művészet és építészet nemzetközileg is figyelemre méltó példái iránt. De – néhány kivételtől eltekintve – nem sok mondanivalója volt arról, hogy a provinciális harmónia és a népi racionalitás a XVIII. század végén és



Részlet Nagyváradról

A nagyvárad
Fő tér keleti
oldala
a Szent László-
templom
tornyából,
1900 körül.
Fotografika
az MVM
vonatkozó
kötetének
192. és 193.
oldala közötti
külön táblán.
Fotó:
ismeretlen
szerző

a XIX. század elején hogyan volt jelen a Tiszántúl és a magyar Alföld peremvidékein.

A román klasszicizmus kutatója hasonló kérdésekkel szembesült, illetve útját több ponton keresztezték azok a problémák, amelyekkel magyarországi társa is rendszeresen találkozott. A kutatás alapvető dilemmái a keleti szomszédnál még nagyobbak voltak. Hiszen a klasszicizmus megbecsültsége a XIX. század végén Romániában annak ellenére is igen csekély volt, hogy annak közepén a nemzetépítésre is számottevő hatással volt.³⁵ A XX. századra azonban elvei ellentétbe kerültek a román nemzeti építészeti poszt-Beaux-Arts mozgalmával, a havasalföldi építészek modern „autochtonizmusával”, amely jórészt Ion Mincu hatását tükrözte. A moldvai egyházi építészeten van néhány példa a XVIII. század végi itáliai hatásokra és néhány palladiánus elképzelésre, de a neoklasszikus formákhoz való kifejezett visszatérést leginkább az 1930-as évek végi modernizmus, majd a szocialista realizmus katalizálta, amely sajátosan harmonizált néhány erősen modernista hazafi, például George Matei Cantacuzino háború utáni munkáival (például a jászvásári ortodox metropolisz új épületei).³⁶ A Ceaușescu-kormányzat szemében a klasszicizmus mint nemzetépítő művészeti nyelv nyilvánvalóan veszített az újromán stílussal (vagy a kevésbé pontos kifejezéssel az új-Brâncoveanu stílussal) szemben. Ezt a jelenséget azután paradox módon a Nép Házának (a román parlament épületének)³⁷ neoklasszicista poszt-modernizmusa és az urbánus-vernakuláris klasszicizmus szisztematikus lerombolása tetőzte Bukarest belvárosában.³⁸ Bizonyos neoklasszikus épületekre, mint a régi Nemzeti Színházra utaló elemeket jelzésszerűen visszahelyeztek ugyan eredeti helyükre a 2000-es évek gazdasági fellendülésének folyamán. De ezek megvalósulásukat nem annyira stílusuk jelentőségének, hanem ultraközponti fekvésüknek köszönhetők.

Ezzel részben párhuzamosan a partiumi barokk és neoklasszikus emlékek kutatása mindig is az erdélyi középkori és reneszánsz műemlékek árnyékában maradt. Birónak igaza volt abban, hogy „helyi, speciálisan nagyvárad stílusról nem beszélhetünk”.³⁹ Mégis, a historista eklekticizmus, majd pedig a protomodern stílusok XX. századi életforma-értelmezése a XIX–XX. századi városfejlődés rengeteg jellegzetes elemét tüntette el. Ezáltal pedig éppen a Bauforschung központi elemét, vagyis magának az épületnek a dokumentumjellegét károsították visszafordíthatatlan módon.

Borbíró Virgil kései figyelmeztetése és a történet zárata

Az építőművész és építészeti író Bierbauer Virgil (1943-as névváltoztatása után és a továbbiakban ebben a tanulmányban: Borbíró) a két világháború között az első magyarországi modernista építészeti folyóirat, a *Tér és Forma* alapító szerkesztője lett, és támogatta minden kezdeményezést, amely a nyugati modernizmus ideológiáját nemzetközi vagy regionális formákkal próbálta ötvözni. Ebből a szempontból nézve a Bauhaus és Kós Károly „transzilvanizmusa” könnyen összhangba került egymással. Ebben a minőségében kezdeményezései a két világháború között a magyar közegben viszonylag ritka elméleti álláspontot képviseltek. Borbíró történészként a II. világháború előtt már a Magyar Nemzeti Múzeum érett klasszicista épületének tervezőjéről, Pollack Mihályról írta első fontosabb szövegét, amelyben éppen arra tett kísérletet, hogy a Főváros tervtárait átvizsgálva az építész olyan épületeit rekonstruálja, amelyek a századforduló vagy már korábbi fejlődés miatt adták át a helyüket új építményeknek.⁴⁰ Bár a II. világháború után Borbíró viszonylag gyorsan perifériára sodródott az építészeti közéletben, néhány, a neoklasszikus építészetről szóló megállapítása ma is figyelemre méltó módon foglalja össze azt, amit a XIX. század első felének közép-kelet-európai építészeti örökségéről tudni kell. Először arról beszél, hogy a neoklasszikus építés (a reneszánsz, majd a klasszicizmus) tulajdonképpen nem historista szemléletű ismétlése volt bizonyos szerkesztési és díszítőelemeknek, hanem egy szemléletmód adaptálása a meglévő igényekhez és a mindenkori társadalom sajátosságaihoz. „A hellén kultúra társadalmi, filozófiai, irodalmi és művészeti újjáébredését az emberre jellemző általánosítással szokták indokolni: a hellén világ az európai kultúra őstalaja, amelyhez mindig vissza kell térnünk. Ma persze már tudjuk, hogy a hellén világnak milyen sokféle arca van. A XVIII. század végén Winckelmann a »görög derű és fennség« fogalmát hirdette, száz év múlva a görög lélek tragikus vonását ismerik fel. [...] Az olasz reneszánsz mindig a saját hajlandóságainak je-

gyében értelmezte, sohasem utánozta, hanem teljes művészi szabadsággal alkalmazta azokat.”⁴¹

Ez a magyar klasszicizmus építészetében, különösen Hild és Pollack korában volt így, amelynek: „egy másik sajátosságára már előbb is utaltam: e stílus nálunk nemcsak a nagyurak, a gazdagok, a közületi építészet stílusa volt, hanem a kisvárosoké és a falvaké is. [...] A város és a falu illetően egyetértése a kor művelődési eszményeinek meglepő hasonlóságát fejezi ki.”⁴² Vagyis – és ez a legfontosabb – véleménye szerint itt átfogó építői elképzelésekről volt szó, amelyeknek nemcsak a reprezentáció (redoute-ok, vármegyeházák) és a profitfunkciók maximalizálásában (körfolyosós bérházak, palotabérházak), hanem a városi lakás és lakhatás kényelmességében (a budai hegyvidék villái) is elévülhetetlen szerepük volt.

Az emberi lépték a helyi klasszicizmus valódi természetéhez tartozott, mivel minden társadalmi csoportot és réteget elért. Borbíró példaként tizenegy templomot és zsinagógát, tizennyolc egyéb középületet, hét nemesi városi palotát, egy hidat, tizenkét főúri kúriát, négy kis- és közép-nemesi kúriát, illetve tíz vagyonos- és hat szegény-parasztházat sorolt fel, amelyek egymással való stílári hasonlósága könnyen felismerhető. A végén pedig további két példát hozott a háborúban (kezdvé az 1849-es szabadságharcra), illetve az új századfordulós városfejlődés hullámában elpusztult számos klasszicista épületről.⁴³

A Borbíró által említett jellegzetesség 1951-ben, a híres⁴⁴ építészvitában akkor került elő, amikor Lukács György a magyar szocialista realizmusban preferált, ámde emberi léptékétől sokszor megszakadt⁴⁵ klasszicizmus mellett tette le – kétségtelenül laikus – voksát. Az említett helyen Lukács így fogalmaz: „A magyar klasszicista építészet nemcsak vármegyeházákat és nemcsak falusi kastélyokat épített, hanem Budapest első nagyszabású nagyvárosi megjelenési formája, a Lánchíd és a hozzá alkalmazott alagút ebből a tradícióból nőtt ki és vált Budapestnek ma is egyik centrális szépségévé.” Lukács persze nemcsak hogy nem szólt a Duna-korzó sokáig egységes klasszicista városképéről, hanem hozzászólása éppen azt a nagyvárosiasságot emelte ki döntő faktorként, amellyel szemben Borbíró igyekezett kidomborítani a vidéki lakhatás kis léptékű, de szerves formáinak racionális szerkesztettségét. Vagyis pontosan arra helyezte a hangsúlyt, ami Borbíró szerint is a régi világban még fellelhető, él-

hető kilátások romlásához vezetett. Borbíró megemlíti azt is, hogy a XIX. század végi és a XX. század eleji hatalmas veszteségek helyrehozhatatlanok voltak, mert a – XIX. századi liberális felfogásban értett, nem etnikai, hanem kulturális alapon szerveződő – nemzet alig-alig tanúsított tiszteletet saját alkotásai iránt.⁴⁶

Ez az általános gondolat egybecsengett Budapest XVIII–XIX. századi épített öröksége első teljes jegyzékének bevezető szavaival, amelynek szerkesztője – egy másik kor szempontrendszerét érvényesítve – a „kapitalista földspekulációnak” és a „fasiszta háborús uszítóknak” tulajdonította a régi város (értve ez alatt annak középkori, török, osztrák, reformkori és XIX. század közepi korszakait is) pusztulását.⁴⁷

A magyar klasszicizmus kevés, de fontos maradványa tehát az 1960-as években került reflektorfénybe (Pollack nagyobb művei és a Hild család építészeti hagyatéka), majd 1989 után szórványosan felértékelődött. De ez leginkább a főváros esetében történt meg. A néhány álló klasszicista épülettel büszkélkedő Budapest belvárosa az elveszett XIX. század nosztalgiáját erősítette.⁴⁸

Egy határral odébb, a XIX. századi román klasszicizmus és a neoklasszikus építés újjáéledése az 1930-as évek végén kevés érdeklődést keltett a sztálini szocialista realizmus bukása óta. Erre nagy hatással voltak Ceaușescu Nép Házának paradox aránytalanságai: a többnyire neoklasszicista épületet az új Polgári Központ és a Kommunizmus Dicsőségének sugárútja vette körül, amely negyvenhektárnyi alacsony építésű történelmi városrész elpusztítását eredményezte. Bár a Nép Házának díszítése neoklasszicista volt, rossz híre még ma is problematikussá teszi az építészeti sajátosságainak alapját adó korstílus megbecslését.

Ennek eredményeként végül kijelenthetjük, hogy erőfeszítéseinket főleg az a vágyunk táplálja, hogy megértsük, miként veszítette el Budapest és néhány mai nyugat-romániai város a maga eredeti önképét. Ezek jellegzetes, emberi léptékű XVIII–XIX. századi városok voltak azelőtt, hogy a különböző, látványos fejlődésre törekvő modern nemzeti tendenciák áramlatai szerint vették volna őket kezelésbe. Ezek megértésének útját viszont, mint láttuk, gyakran elhomályosítja a helyi klasszicizmus elveszett művészetének problematikus és nem teljesen reális megítélése.

¹ A tanulmány alapja az az előadás volt, amelyet 2022 júliusának elején tartottam Zürichben, az ETH-n, a műemlékek kezelésének esztörténetéről rendezett konferencián, *Heritage Construction, Heritage Destruction and the Lost Art of Classicism* címmel. Az ezzel kapcsolatos előzetes vizsgálatok nyomán született meg az a cikk, amelynek témája a szecesszió és az újromán stílus helyzetének tisztázása volt a XX. század eleji nemzeti romantikus építészeti törekvések között. Ott is, és

itt is az derült ki, hogy Nagyvárad igen jó esettanulmányok számára szolgáltatathat anyagot. ZUH Deodáth: *Nemzeti építészet és nemzetépítés. Szecesszió és újromán stílus Nagyváradon = BUKSZ, 2022, 2. sz., 61–69.* Köszönöm Cosmin Mineának a konferencián való szereplés lehetőségét, illetve Dzsacsovszki Helkának és Moravánszky Ákosnak az előadásomhoz fűzött megjegyzéseit, amelyek nagyban segítettek a megszületett tanulmány jobbá tételét. A nagyváradi körülmények

- objektív megítélésében nagyon sokat köszönhetek annak a közös munkának, amelyet a város műemlékeinek megismertetése érdekében az utóbbi években Hausmann Cecliliával folytattunk.
- 2 Ennek különösen jó példája KOSTOF, Spiro: *The City Assembled. Elements of Urban Form through History*. Little Brown, Boston 1992; second printing: Thames & Hudson, New York, 2005
 - 3 Lásd ehhez újabban DEEN SCHILDGEN, Brenda: *Heritage or Heresy. Preservation and Destruction of Religious Art and Architecture in Europe*. New York, Houndmills, Palgrave Macmillan.
 - 4 A városnak egyetlen területre, a középkori eredetű várra összpontosul a reneszánsz öröksége (ez az erődítményrendszer és a belső várkastély ötszögét foglalja magába). A város egyházi barokk épületei még ma is jelentős tömeget képviselnek, bár a civil barokk épületek jórészt csak maradványoknak tekinthetők a belvárosban és környékén. Erre épült rá a máig igen jelentékeny historista, illetve hatalmas részben protomodern („szecessziós”) épületállomány.
 - 5 Amint azt többször igyekeztem jelezni: Nagyvárad kereskedőváros jellegét a XX. század folyamán végig megőrizte, és a nagyobb volumenű kulturális beruházások mindig felemás módon valósultak meg. Lásd ehhez ZUH Deodáth: *Párhuzamos műcsarnokok. Sikeres és sikertelen műcsarnoképítések Erdélyben 1920 után, illetve ezek tanulságai = Magyar Művészet*, 2020, 3. sz., 61–70.; Uő: *Modernista művészek Nagyváradon = Újvárad*, 2022, 9. sz., 22–31. A város jelentős, gyors, de nem egyöntetű kulturális fejlődéséről rendkívül reálistan ír Kormányos László. KORMÁNYOS László: *Városfejlesztés Nagyváradon a 20. század elején*. [Partiumi Füzetek 39.] Kiadja a Partiumi és Bánsági Műemlékvédő és Emlékhely Bizottság et al., 2005. Ennek oka nem elsősorban a pénz volt, hanem egy olyan cizelláltabb akarat hiánya, amely képes lett volna tartósan összefogni a város tőkeerősebb és a kultúrátámogatásban érdekelt szereplőit. A művészetmecenatúra időről időre fel-lángolt, mind egyházi, mind pedig magánkezdeményezések váltották egymást, létre is jöttek olyan (elsősorban magán-) gyűjtemények, amelyek több mint figyelemre méltók. Azonban a döntő lépést egy szervezett modern művészeti közgyűjtemény, egy korszerű felsőoktatási intézmény felé igen későn, a II. világháború után sikerült csak megtenni, a városi kultúrpalotát/hangversenytermet soha nem sikerült felépíteni. A kulturális élet szervezésében a látványszerűség máig fontosabb, mint a szakmai alapon szervezett maradandó termékek létrehozása. Az 1900-as évek kezdetén a szellemi élet igen fontos impulzusait adó sajtó egy-egy újságíró-garnitúrája csak rövid időre tudott konsolidálódni, a progresszív kulturális kezdeményezések is igen gyorsan felszívódtak a rohamos fejlődésen átesett budapesti szcénában, amely a város geopolitikai helyzetének és a gyorsan kiépülő köztöppályás közlekedésnek egyenes következménye volt. Az 1908-as *Holnap* antológia szereplői közül már csak hárman éltek Váradon a kiadás évében, és a Sonnenfeld Nyomda által a pesti Singer és Wolfner bizományában megjelentetett kötetet gyorsan el is homályosította a városban az azonos évben indult *Nyugat*. Nagyvárad nyomdaipara technikailag és művészetileg a történeti Magyarországon az egyik legfejlettebb volt ugyan, de nem jelent meg itt helyi szerkesztésű kulturális folyóirat (még ha a *Nagyvárad* és a *Nagyváradai Napló* vagy a *Szabadság* kulturális írásai részben el is tudták látni a kérdéses feladatot). *Tipográfia régtől fogva. A nagyváradai nyomdászat 450 éves története*. Szerk. BOKA László, EMŐDI András, Bp., OSZK, Argumentum, 2016. Igazán furcsán hat, hogy a város egyetlen olyan kiadványa, amelyet tartósan kulturális tartalmaknak tartottak fenn, az a Iosif Vulcan által még a kiegyezés előtt (1865-ben) Pesten alapított, és 1880 tavaszán Budapestről tudatos döntéssel Nagyváradra települt, román nyelvű *Familia. Foaia enciclopedică și beletristică cu ilustrațiuni (Képes közismereti és szépirodalmi lapok)*, majd *Foaie beletristică și socială (Szépirodalmi és társadalmi lapok)* volt. A *Familia* szándékai szerint abból is inspirációt kapott, hogy a magyar állam területén élő románok kulturális életét bekapcsolja az összromán és a nemzetközi vérkeringésbe, amelynek legfontosabb eszközeként a szépirodalomra, a nyelv-

és történettudományra, illetve művészettörténetre, valamint a komolyzenére hivatkozott, miközben a helyi kultúrét klerikális, polgári és az idő előrehaladtával népi-identitáspolitikai elemeit is igyekezett csokorba gyűjteni. Ez a lap is megszűnt az idősödő Iosif Vulcan közélettől való visszavonulásával 1906. december 31-én.

 - 6 Lásd főleg FLEISZ János: *Nagyvárad gazdasága 1900–1950. Nagyvárad gazdasági fejlődésének szakaszai és sajátosságai a 20. század első felében*. Nagyvárad: Varadinum Script, 2022. Különösképpen a bank-szektorról írott fejezetek.
 - 7 Lásd ehhez PAȘCA, Mircea: *Arhitectul Anton Szallerbeck. Stil național românesc. Școli greco-catolice în Oradea și Beiuș*. [Szallerbeck Antal és a román nemzeti stílus. Katolikus iskolák Nagyváradon és Belényesben] Nagyvárad, Primus, 2011
 - 8 *Szabadság. Politikai Napilap. A Bihar megyei és nagyváradai Szabadelvű Párt közlönye*, 1900. augusztus 2.: „Hausmann” [sic!] Alajos 1900. július 31-i véleménye az új nagyváradai városháza alaprajzi kiosztásáról, illetve arról, hogy a főtér felé néző homlokzathoz a Körös-parti oldal-szárny derékszögben kapcsolódjon, és így a folyómeder által kijelölt utca nyomvonalával bezárt háromszögben egy előkert is kialakítható. Ugyancsak Hauszmann Alajos javaslata volt, hogy az óra- és tűzoltó-tornyot a városi rendőrszék helyével együtt vonják hátra, és az egyenes oldallomlokzat síkjából fordítsák vissza a Szent László tér felé.
 - 9 A Breider Ármin-féle házról történt, tizenhárom halálos áldozattal járó baleset nyomán kibontakozott krimiről hosszan írt a *Nagyváradai Napló* (1907. július 5.; 1908. január 9.; 1908. január 31.; 1908. szeptember 3.), majd az újjraépítés után 1909-től folyamatosan a „budapesti műépítészek” közreműködésének tényével mint pozitív sajátossággal hirdették a bérleményeket (1909. január 13.). A vidéki építési morál problémáin a műegyetemisták szatirikus lapja, a *Megfagyott Muzsikus* is élcelődött: „Mi a vasbeton? Beton, amelyben vasbetétek vannak, hacsak ki nem felejtik azokat, mint Nagyváradon vagy Maros-Vásárhelyt [sic!] szokás. (Akkor t.i. bedűlnék).” *Megfagyott Muzsikus. A Budapesti Műszaki Egyetem építész karán tanuló hallgatóinak periodikája*, 1908, 12. sz.
 - 10 Az idősebb Rimanóczy helyi szinten elsősorban sikeres tervező és kivitelező, de országos szinten is jelentékeny kivitelező volt. Ennek jó példája az Uránia palota felépítése Schmal Henrik tervei szerint. Lásd ehhez újabban RIMANÓCZY Jenő – FERKAI András: *A Rimanóczy építészdinasztia története. I. rész: A nagyváradai ág = Építés – Építészettudomány*, 2017, 3–4. sz., 249–270.
 - 11 Hauszmann Alajos már idézett szakvéleményében szintén tudatosan javasolta, hogy az új Városháza tornyát a főhomlokzatról vonják vissza. Ennek nyilvánvaló célja volt, hogy a Szent László-plébániatemplom és a városi előljárók új székhelyének tornyai hatásukban ne olták ki egymást.
 - 12 KÉMENES Mónika: *A nagyváradai római katolikus püspökök 18. századi régi rezidenciája = Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiség-tárából*. Szerk. PÓSTA Béla, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015, 121–151.
 - 13 *Familia*, 1903. május, 18–31., 239.
 - 14 A pozsonyi születésű Szallerbeck a Felső Építő Ipariskola 1905-ös elvégzése után került Temesvárra majd Bukarestbe, hogy végül a már román adminisztráció alá eső Bihar megyében a görögkatolikus egyház tulajdonképpeni udvari építészével váljon a két világháború között. Nagy valószínűséggel Bukarestben ismerkedett meg az újrómán nemzeti romantikus stílus elemeivel, amelynek egyik legautentikusabb bihari tolmácsolójává vált.
 - 15 Ugyancsak Szallerbeck tervei szerint kapott az egykori kapucinus kápolna egy közeli, orsó alakú téren (Kápolna tér, ma: Piața Rahovei) szintén újrómán jellegűt.
 - 16 BUNYITAY Vince: *A mai Nagyvárad megalapítása. Székfoglaló = Értekezések a történeti tudományok köréből [Az MTA II. osztályának székfoglalói]*. 12. kötet. Szerk. PESTHY Frigyes, Bp., MTA, 1898 (1895), 1.

- 17 SAS Ede: *Szent László emlékszóbra Nagyváradon = Ország-Világ*, 1993, 37. sz., 595.
- 18 BIRÓ József: *Nagyvárad barok [sic!] és neoklasszikus művészeti emlékei*. Bp., Centrum, 1932, 16.
- 19 Uo., 9. CHIFOR, Agata: *Oradea barocă*. Nagyvárad, Muzeul Țării Crișurilor – Arca, 2006
- 20 CHIFOR, Agata: *Oradea barocă*. Nagyvárad, Muzeul Țării Crișurilor – Arca, 2006, 231.
- 21 Vö. különösen PAȘCA: *i. m.* (2010). Spiegel Frigyes nagyvárad-i korszakáról egyértelműen ez az egyetlen összefüggő elemzés. Az építészműködése azért igen sajátos, mert egyike azoknak, akik nemcsak rendszeresen írtak is építészeti elveikről, hanem sajátosan gondolkodtak a modern építés, népiesség és a neoklasszikus stílusok viszonyáról. Spiegel sikertelen nagyvárad-i műcsarnoktervezetéről lásd még ZUH: *i. m.* (2020).
- 22 *Az 1901. évi október hó 24-re hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója. Ötödik kötet. Hiteles kiadás*. Bp., Athenaeum, 1902. Az 1902. április 17-i, csütörtöki ülésének leirata. A Nessi Pál interpellációjára adott válaszában Wlassics egyértelmű dolgokat mond, ellenben eltáncsolná az olvasókat attól, hogy ennek közvetlen következményeként lássák azokat a felhangokat, amelyekkel a nemzeti építészeti szecessziós formáját illeték az első világháborút követő években.
- 23 LYKA Károly: *Szecessziós stílus – Magyar stílus = Művészet*, 1902, 164–180.; LECHNER Ödön: *A magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* (1906) = LECHNER Ödön írásai. Szerk. SÜMEGI György, Bp., Corvina, 62–76. Lyka Károly cikke több, jól elkülöníthető érveléssel szolgál, amely a Wlassics felszólalása kapcsán támadt helyzetben próbált rendet rakni. Az egyik gondolata az, hogy a modern vagy az új (tehát: újító) és a szecessziós stílus tulajdonképpen ugyanaz, mert nincs olyan modernizációra törekvő művész, aki valamilyen szinten ne akart volna az aktuálisan legterméketlenebb („amelyek már nem képesek a fejlődésre”, 165.) hagyományokkal szembehelyezkedni, vagyis olyan dolgokkal, amelyek az adott formában nem vezetnek tovább eredményekre. A további, termékeny folytatás gondolata jól megfelel a kor tudományosságigényének is, vagyis annak, hogy a tudományos ambíciókkal (vagy ehhez hasonlókkal) fellépő diskurzus célja, hogy olyan eredményt mutasson fel, amely abban a formában még eddig nem volt ismert.
- 24 Vö. *Megfagyott zene [Beszámoló Jakab Dezsőnek a nagyvárad-i város-házán tartott nyilvános előadásáról]* = *Nagyvárad-i Napló*, 1908. február 19., 4.
- 25 Ezt a sajátosságot Várad esetében nem lehet eléggé hangsúlyozni. Komor Marcell és Jakab Dezső Sas-palotájának Kossuth utcai homlokzata egyértelműen egy közepizalitos barokk kastély sziluettjét idézi meg. Jakab előadásának tükrében ez az építészeti utalás egyáltalán nem meglepetés.
- 26 „A brutális módon felnagyított és »átstilizált« motívumok, az azóta piszkossá vedlett vakolatból értelmetlenül vannak a ház falára ragasztva. Gocar [sic! – Josef Gočárról van szó – Z. D.] ma letagadja ezt a tényleg csúf házat, amely úgyis indult el, hogy úttörője legyen nemzeti építészetiüknek.” VÁGÓ József: *Városokon keresztül*. Bp., Biró Miklós, 1930, 15.
- 27 Lásd ehhez a kifejezéshez TEODOROVICI, Dan: *George Matei Cantacuzino. Modernismul hibrid*. București, Simetria, 2016
- 28 ODOBESCU, Alexandru: *A művészetek jövője Romániában* (1851) = *Uő: Pseudokünetikosz*. Ford. M. FINTA Edit, Kolozsvár, Dacia, 1984, 24–42. 39. Különösen fontos, hogy már Odobescu számára is a fejlett technika és a nemzeti identitást sugalló jelentéses külső „öltözet” harmonikusan egészítették ki egymást.
- 29 STEWART, John: *Nordic Classicism. Scandinavian Architecture 1910–1930*. London, New York, Bloomsbury, 2018, 10.
- 30 Uo., 13.
- 31 Ilyen volt Octav Doicescu úgynevezett *Román háza* a Flushing Meadows-i Corona Parkban, 1939–40-ben.
- 32 Az úgynevezett mediterrán pitoreszk stílusban fogant épület négy darabja épült meg Désen, Segesváron, Azugán (a Prahova völgyében) és Ismailon (a két, ma Ukrajnához tartozó egykori moldvai tengerparti megye egyikében). POPESCU, Dragoș: *Pitoresc mediteranean in arhitectura Bucureștilui interbelic*. Bukarest, Igloo, 2022
- 33 VÁGÓ: *i. m.* (1930), 40–45.
- 34 Vö. BIRÓ: *i. m.* (1932), 76.
- 35 A katalán származású, majd Bukarest főépítészeként is tevékenykedő Xavier Villacrosse által 1846-ban tervezett, 1852-re felépült Román Nemzeti Színház épülete jellegzetes példája volt a neoklasszikus építésnek a XIX. század közepén. Különös jelentősége volt annak, hogy a román kultúrában máig központi szerepet betöltő színjátszás mintegy száz évig legfontosabb épülete neoklasszikus arculatot kapott. Még közel fél évszázadot kellett várni addig, ameddig a román nemzeti stílustörekvések végérvényesen más irányt vettek. Az 1944-ben bombatalálattal megromlott, majd később elbontott épület közepizalitos portikusát a 2010-es évek elején rekonstruálták.
- 36 A G. M. Cantacuzino tervei szerint épített ikerpalotákat, teljesen rendhagyó módon, 1957 és 1960 között fejezték be.
- 37 A Nép Háza (románul: Casa Poporului) megnevezést a szocialista rendszer használta az egyébként az eredeti tervezet szerint is több közéleti funkciókat helyet biztosító, gigantikus építmény jelölésére. Az erőfeszítések dacára ez a megnevezés ma is széles körben használatos.
- 38 Vö. ZAHARIADE, Ana Maria – MOLDOVAN Horia 2020. *Avatars of the Classical Tradition in Romanian Architecture = The Routledge Handbook of the Reception of Classical Architecture*. Eds. TEMPLE Nicholas et al., London, Routledge, 2020, 302–316., 307–315. Bukarest kiterjedt belvárosának a látványos 1930-as évekbeli fejlődés ellenére is megmaradt kertvárosiassága és vidékiessége gyakran mutatott fel neoklasszikus építészeti elemeket.
- 39 BIRÓ: *i. m.* (1932), 89.
- 40 „Persze az idők viszontagságai, Pest városának előre nem látott, nem várt rohamos ütemű fejlődése e palotáknak igen nagy részét elpusztították. Az itt tárgyalandó tizenöt ház közül alig hat áll.” BIERBAUER Virgil: *Polláck Mihály, a régi pesti paloták építőmestere = Magyar Művészet*, 1925, 534–546., 534.
- 41 BORBÍRÓ [BIERBAUER] Virgil: *A magyar klasszicizmus építészete*. Bp., Hungária, 1948, 6.
- 42 Uo., 8.
- 43 Uo., 13–105.
- 44 Lásd Lukács György 1951. április 24-i felszólalásában tett megjegyzését a magyar klasszicizmus pozitív örökségével kapcsolatban. MAJOR Máté: *Egyetlen vitám Lukács Györggyel – az építészetről = Valóság*, 1981, 3. sz., 37–41., 39.
- 45 Farkasdy Zoltán vagy Pintér Béla néhány 1950-es évekbeli épülete éppen XIX. század eleji emberi léptéke miatt tartalmazott „regionalista elemeket” az elemzők szerint. Lásd ehhez MORAVÁNSZKY Ákos: *Lehet-e építészeti tendenciáról beszélni? = Magyar Építőművészet*, 1984, 1. sz., 13–33., 29.
- 46 BORBÍRÓ: *i. m.* (1948), 11.
- 47 Vö. ZAKARIÁS G. Sándor: *Magyarország művészeti emlékei* 3. Bp., Képzőművészeti Alap, 1961, 6.
- 48 Vö. KOLLIN Ferenc: *Grüsse aus dem alten Budapest*. Bp., Corvina, 1988 (1984). A kötet több nyelven is napvilágot látott.