



Fekete Ilona

## Purizmus mint történeti revízió

A korai műemlék-helyreállítás gondolati háttere és megvalósulása Kassán

„*Was haben die Alten zur Gotik verstanden?*“ A mondat a szójhagyomány szerint<sup>1</sup> Steindl Imrétől származott, műegyetemi tanársága idején. „Mit értettek a gótikához a régiek?” felkiáltása elárulja a historicista építész önbizalmát. Horler Miklós szerint az effajta hozzáállás egy európai léptékű válságjelenség, mely több okra is visszavezethető: „*a műemlékvédelmi gondolkodás tudományos és világnézeti megalapozatlansága, a romantikus töltésű nemzeti mozgalmak lelkesedése, az ezt saját céljai érdekében kihasználó hatalmi tényezők, a műemléki adminisztrációk hivatalnoki kiszolgáltatottsága, a közvélemény ösztönös de tehetetlen ellenérzése, végül a historizmus széleskörű elterjedése az építészetben.*”<sup>2</sup>

Horler megfogalmazásával szemben mégis kirajzolódik egy határozott gondolkodási rendszer a purista-historicista műemléképítésszek írásaiban, amely a hermeneutika schleiermacheri, diltheyi szabályai szerint írható le. Ennek alátámasztásául használok fel Henszlmann Imre és Steindl Imre írásait, kifejezetten a kassai dóm példája révén, ahol az elméleti és gyakorlati alkotó gondolkodása egymással fedésbe került. Ennek felvezetéséül szükségesnek tartom a 19. századi gótizálás helyzetét és fontosabb elméleteit felsorolni, mivel ezek hatása és ötvözete általánosan értelmezhetővé teszi a gótizálás és a historizáló műemlék-helyreállítás hermeneutikai gondolatrendszerét.

### Gótikus újjáéledés

A gótizálás első megjelenése a 18. századra esik mint egy új divathóbort<sup>3</sup>, a 19. század derekának gótizálása pedig már tudatos másolás, amit azzal akart még pontosabbá és hűbbé tenni, hogy a szerkesztés titkát fejtette meg.<sup>4</sup> Ennek háttérében az a hit állt, hogy a középkor építészetét – amin legtöbben az érett gótika alkotásait értették – az antik építészethez akarták méltóvá tenni megszerkesztettsége és rendezettsége révén. Ezek a tulajdonságok eddig nem tartoztak a gótikához, így a közönséget meg kellett győzni tudományos és esztétikai megalapozottságáról. De mi tette elfogadhatóvá a gótikát a klasszicizmuson kondicionált elme számára? Erre minden építésznek, minden országnak megfelelő válasza született.

A gótika *Angliában* a hannoveri ház trónra lépése után jelent meg újfent, de csak a 18. század végén éledt fel nagy lendülettel, megindult a *gothic revival*, a gótikus újjáéledés. Az angliai mozgalom nem ragaszkodott a gótika formáihoz, inkább annak összbenyomását, a titokzatos középkort és annak titokzatos építőpáholyait akarta magáévá tenni. Ennek legkorábbi példái a *picturesque* angol kertekben megjelenő építmények voltak: a múrom, a pavilon.

A kertművészet romantikus pavilonjaitól száz évnek kellett eltelnie, hogy az angol Parlament is gótikus stílusban épülhessen fel. 1834-ben a régi parlament leégése után csak



a Westminster Hall maradt meg, amely megadta a stílust az építész, Pugin számára.<sup>5</sup> Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) egykori emigráns francia család leszármazottjaként az angol pittoreszk építészet képviselője lett. Két elméleti munkája nagyban hozzájárult a gótikus újjáéledés elméletéhez. Az *Ellentétekben* (*Contrasts*, 1835) szembeállította a 19. század eleji Angliát a középkori Angliával nemcsak építészeti, hanem társadalmi szempontból, mivel az építészetet véleménye szerint nem lehet az őt megalkotó társadalomtól függetlenül megítélni. Igaz gótika tehát csak keresztény, sőt római katolikus hitből fakadhat. 1841-ben *A csúcsíves építészet igaz alapelveiben* (*True Principles of Pointed Architecture*) kifejtette azt a nézetét, amely szerint az épület díszítése az épület szerkezetének részét kell, hogy képezze, nem lehet csupán járulékos elem. Funkcionálisnak tekintette az építményt, már a tervnek meg kellett egyeznie annak céljaival.<sup>6</sup> Objektív alapelemek alapján magyarázta a gótikus építészet igazát, a részt az egésznek elengedhetetlen részeként. „Először is az épületnek nem szabad olyan vonásokkal bírnia, amelyek nem szükségesek kényelméhez, szerkezetéhez vagy funkciójához. Másodszor pedig minden díszítésnek az épület alapszerkezetéből kell kiindulnia.”<sup>7</sup>

Pugin és társai hatására vált a *gothic revival* nemzeti divattá, stílussá Angliában, ahol az 1840-es években több műemlékekkel foglalkozó műkedvelő társaság jött létre. Ezek közé tartozott Cambridge-ben az *Ecclesiological Society* (Egyházművészeti Társaság), amely folyóiratának, az *Ecclesiologist*nek köszönhetően széles ismertségre tette szert az angol nyelvterületen. Ennek templomépítési, illetve „felújítási” láz lette a következménye.<sup>8</sup> Az *Ecclesiological Society* úgy tekintett a 13. századi gótikára, mint egy fejlődési folyamat csúcsára, így számukra az azt követő építészet csak degeneráció volt. John Ruskin (1819–1900) műkritikus-író, maga is tagja volt egy építészeti társaságnak, az *Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture* (A gótikus építészet népszerűsítésére alakult oxfordi társaság)-nek, és személy szerint elítélte a cambridge-i társaság templomfelújításait. Ruskin számos könyvet írt az építészethez kapcsolódóan *Az építészet hét lámpása* (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849), *Venecia kövei* (*Stones of Venice*, 1851–1853), melyek közül az első magyarázza a gótikához való viszonyulását. Akárcsak Pugin, Ruskin nézetei is szemben álltak az ipari forradalom fejlődésével, mivel az ember így elvesztette a fizikai munka szellemi dimenzióit.<sup>9</sup>

A német területeken a gótikus stílus eleinte mint az angol trend követése jelent meg. A gótikához való viszonyulásban döntő fordulatot hozott Johann Wolfgang Goethe meditációja a strassburgi katedrálisról, *A német építőművészetről* címmel (*Von deutscher Baukunst*, 1772). Goethe a német építészeti csúcsainak tartotta a gótikus katedrálisokat, egyenrangúnak az antikkal. Gótikus elragadtatással írt első látogatásáról a strassburgi székesegyházban 1772-ben. Írása Erwin von Steinbach sírjának keresésével indult, a katedrális építészeinek hittek – ma már tudjuk, hogy valószínűleg csak a homlokzat egy részét építette. Majd Goethe elszenderült a templomban, ahol az építész szelleme meglátogatta őt. „Mily váratlan érzéssel lepett meg a látvány amidőn elébe álltam! Teljes nagy élmény töltötte be lelkemet, amelyet, mivel ezernyi egybehangzó részletből állt, ízleltem és élveztem ugyan, megismerni és magyarázni nem tudtam. Amikor először mentem a Münsterhez, fejem tele volt a jó ízlésről szóló általános ismeretekkel. Hallomásból tiszteltem a tömegek harmóniáját, a formák tisztaságát, a gótikus cirádák zavaros önkényességének esküdt ellensége voltam.”<sup>10</sup> Noha később a klasszicista Goethe visszakozott ifjúkori medializmusától, írása profetikussá vált a német gótikus újjáéledés szempontjából.<sup>11</sup>



A gótikus építészetet a német nemzet kollektív szellemi géniusának tulajdonította ezért *deutsche* építészetnek kell hívni. Így az egykori gúnynev tiszteletbe fordult át.<sup>12</sup>

A napóleoni háborúk (1808–1814) idején felerősödtek a gótikához kötődő nemzeti érzelmek. A francia hadsereg saját céljaira használta fel a katedrálisokat, a középkor óta befejezetlenül álló kölni dómban gabonát tároltak, majd osztrák hadifoglyokat szállásoltak el benne. Napóleon még székesegyházi rangjától is megfosztotta az épületet.<sup>13</sup> A háborúk és a megszállás végeztével szükségszerűen merült fel a dóm befejezése (1840–1881). A kölni dóm esete jó példa egy műemlék nemzeti emlékművé válására. Sulpiz Bosserée, liege-i származású építész a franciák által megszállt Kölnben kutatta a műemlékeket, összegyűjtötte a középkori egyházi műkincseket, felmérte a templomokat. A dómról 1808-tól pontos rajzokat készített, apróbb részleteiről is, és egy 17. századi jezsuita, Hermann Krompach rézmetszeteit használta fel a templom rekonstrukciós terveihez. Az 1814-ben Darmstadtban megtalált eredeti tervek még inkább megerősítették a rekonstrukció fontosságát. Goethe közvetítése révén IV. Frigyes Vilmos is engedélyezte az újjáépítést, ami 1821-ben meg is kezdődött. Az antikvitáshoz<sup>14</sup> visszatért Goethe viszonya azonban mint ha kihűlt volna a gótikus szellem iránt: „Az 1810-es esztendőben, egy nemes barátom közvetítésével szorosabb kapcsolatba kerültem a Boisserée fivérekkal. Megosztották velem fáradozásaik ragyogó bizonyosságait: a kölni dómról készült gondos vázlatok, részint alap részint különböző oldalrajzok olyan épülettel ismertettek meg, mely pontos vizsgálat után bizonyára megérdemli, hogy az első helyet foglalja el ebben az építészeti stílusban... Magának a dómnak a belseje, ha őszinték akarunk lenni, bár jelentékeny hatással van ránk, mindazon által nélküli az összhangot.”<sup>15</sup>

Az újjáépítés 1821 és 1842 között folyt. 1842-től már a hiányzó középrészt építették, egészen 1880-ig. Ennyi idő alatt megfordult itt Közép-Európa legtöbb historikus építész. Részt vett a munkálatokban Friedrich Schmidt (1825–1891) is, aki a bécsi Stephansdom későbbi helyreállítója, a *Dombauhütte* felelevenítője lett.

Míg a gótika a konzervativizmus jele volt a német területeken, az osztrák császárságban más volt a politikai üzenete: a porosz birodalmi törekvésekkel szemben álló arisztokrácia, a nemzeti ellenállásukat kifejező cseh arisztokrácia ragaszkodott hozzá az osztrák birodalomban.<sup>16</sup> Amikor Leo von Thun gróf mint cseh konzervatív, emellett császárhű arisztokrata foglalta el 1859-ben a kultuszminiszteri posztot, feloldódott az ellentét a gótika és az osztrák birodalom között. Bécsbe hívatta Friederich von Schmidet, akit ott idegenkedve fogadtak, mivel a gótikát ekkor pángermán stílusnak tartották. A bécsi akadémián tanította a középkori stílusokat gyakorlati tervezés révén, tanítványai között volt Steindl Imre (1839–1902) is.<sup>17</sup> Schmidt eltávolodott a kölni iskolától, jobban alkalmazkodott a körülményekhez, igényekhez és tanítványait is erre oktatta – ez főleg az újjépítésű gótikus épületekre volt igaz.

A gótika kialakulásának elsőbbségét mégis *Franciaország* vitte el, és az 1850-es évektől megjelenő *Rendszeres építészeti szótár* (Dictionnaire raisonné de l'architecture) – Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) műve – tette ismertté. Tízkötetes munkája (1854–1869), amely tulajdonképpen a gótika francia eredetének tisztázása és rendszerezése, a francia építészetet vette át címszavakban a 11. századtól a 16. századig. Viollet-le-Duc számára a gótika titka az elasztikus konstrukció statikai elvei<sup>18</sup> voltak, azaz az épület magasba nyúló struktúrájának szerkesztését tartotta meghatározónak. A korabeli műemléki eljárások valószínűleg ebből a műből származhattak. A gótikát nemzeti



építészetként is támogatta, terjesztette, szemben a francia akadémia klasszicizmusával. Viollet-le-Duc megközelítése mégis eltávolodott a formulák ismétlésétől, nagyfokú rugalmasságot vitt a restaurálásába.<sup>19</sup> Szerkezeti eredményei teoretikusak voltak, különösen a vas felhasználást tekintve volt előremutató, amit ebben az időszakban gazdasági, kereskedelmi célú épületeken kezdtek el használni. Viollet-le-Duc gótika szemlélete a technikai forradalmat így történetivé tette.<sup>20</sup>

### Értelem és érzelem – Viollet-le-Duc és Ruskin

A gótikához való viszonyulás két eltérő felfogását tanulmányozza Nicolaus Pevsner egy 1969-es előadásában: John Ruskin és Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc példáján keresztül Hozzáállásuk másságát alaphelyzetük is befolyásolta: Ruskin csak elméleti alapon tudta az építészetet megközelíteni, míg Viollet-le-Duc alkotó építész volt. Mindketten az érett gótika lelkes hívei voltak, de azon belül is a 13. századé (Reims, Amiens, Westminster Abbey). Mindketten ismerték egymás munkásságát, de csak Ruskin fordult tisztelettel Viollet-le-Duc munkáihoz.<sup>21</sup> Elméleti munkáikat az építészethez való eltérő közeledésük jellemzi. Ruskin szerint az építészet hét lámpásának a következőknek kellene lenniük: Sacrifice, Truth, Power, Beauty, Life, Obedience, Memory /szentség, igazság, erő, szépség, engedelmesség, emlékezet. Ezek nem csupán építészeti, hanem morális, sőt keresztény értékek. Pevsner szerint Ruskin, mint mélyen vallásos evangélikus számára az épület szentsége elengedhetetlen volt. Az engedelmesség és az emlékezet, pedig a régi korok épületeihez való tiszteletet hangsúlyozta, mivel koruk az, ami megadja számukra a méltóságukat. Az igazságról a következőt írja Ruskin: „Egyáltalán nem hazudhatunk: mint például az eredetitől eltérő alátámasztás sejtetése; a valóditól különböző anyagot sugalló felületfestés, mint a márvány a fán vagy vakolat használata az öntött gipsz díszítéseken.”<sup>22</sup> Azaz elítélte a hamis illúziókeltést, vagy a historizmusban oly gyakori „vakolat-építészetet”, ami bármilyen korúvá formálhatta egy épület felületét.

Viollet-le-Duc megnyilvánulása a *Dictionnaire*-ben kevésbé költői, valódi enciklopédia-ként tíz kötetben át építészeti szócikkeket tartalmaz. Az 1872-es *Beszélgetések az építészetéről* (*Entretiens sur l'architecture*)-ben árnyalta nézeteit, és az igazságról hasonlóan nyilatkozik, mint Ruskin, azaz az építész nem építhet az igazsággal szemben. De ő az igazság alkalmazását építészként máshogyan értelmezi: „A kérdés nem csupán a kettős kapcsolódás (ami nem jelent mást mint egy [építészeti] eljárás lemásolását egy másikra) hanem, hogy ezeket a kapcsolódásokat teljes mértékben alkalmazni kell az igazsághoz, ez az [építészeti] kivitelezés.”<sup>23</sup> Ezért nem utasítja el az új anyagok – vas, vakolat – alkalmazását az épület szerkezetében. Pevsner szerint mindkettejükénél megtalálható a viktoriánus „igazságra-való-törekvés”.<sup>24</sup> Az igazságra, mint erkölcsi értékre való törekvés Ruskin esetében az építészet valláserkölcsei értelmezésében rejlik, nem viktoriánusságában. „Az építészet kifejezi építőinek erkölcsi értékeit, befolyásolva azokat, akik használják.”<sup>25</sup> Ez a gondolkodás jelenik meg a mindenkori vallásos építészetelméletben is.<sup>26</sup> Ruskin igazságfogalmához hozzátartozik, hogy az építészet minősége elárulja az építő ember értékét, és ez érvényes a tervezőtől a mesteremberig mindenkire: „A megfelelő kérdés az épületdíszítésekre vonatkozóan az, hogy örömmel készültek-e, boldog volt-e a faragómester, amikor dolgozott?”<sup>27</sup> A mesterembert tiszteli különösen, aki két kezével alkotta meg az épület külső díszítését, az épületet is éppen ezért meglévő állapotában tiszteli, amin a mindenkori mesterek dolgoztak.



Viollet-le-Duc, mint építész, az intelligens tervezőnek szentel figyelmet. A keresztboltozat statikai elveivel értelmezte az öntöttvas szerkezeteket, olyan csuklós szerkezeti kapcsolódásokkal, melyek a szerkezeti feszültségeket kiegyenlítik. A szerkezet a megfelelő arányrendszerek alapján működött, melynek alapja keresztboltozat egysége volt. Az építészeti racionalizmust – vagy pozitívizmust<sup>28</sup> – a 13. századi észak-francia városok polgárságának és az *esprit laïque*-nak („laikus szellem”) tulajdonította.<sup>29</sup> Racionalizmus miatt javasolta a modern épületek stílusául a gótikát. A funkció és nem a lelkiség határozza meg számára az épület szerkezetét – „*egy épület tervezésekor alaposan kell ismerni azt, hogy mit, kit fogad majd magába.*”<sup>30</sup> Ez homlokegyenest más, mint Ruskin elképzelése – amely viszont Puginéval egyezik meg –, azaz Viollet-le-Duc nem állít olyat, hogy igaz hit nélkül nem lehetséges megfelelő épületet alkotni.<sup>31</sup> Ez határozta meg a műemlékvédelemmel kapcsolatos szembenállásukat is. Ruskin esetében a monumentalitás egy átalakulási folyamat eredménye, a műemlék fokozatosan emelkedik ki a mindennapi tárgyak sorából.<sup>32</sup> Ruskin az Ecclesiological Society ténykedése kapcsán is kifejtette ezt, de a többi purista helyreállításra is igaz: „*Restaurálás jelenti az épület legteljesebb rombolását, amit egy épület elszenvedhet.*”<sup>33</sup> Viollet-le-Duc a Dictionnaire-ben a Restauration (restaurálás) címszó alatt ezt írja: „*Egy épület restaurálása, nem megóvás, javítás vagy újraképzés, hanem egy olyan teljes állapotba való visszaállítása, ami egy adott pillanatban sosem létezhetett.*”<sup>34</sup> Itt jól érzékelhető az újraképzés tudatossága, amely csupán fikcióra támaszkodik, nem feltétlenül a valós régészeti leletekre.

### ***The importance of being...gothic, avagy Gótikusnak kell lenni***<sup>35</sup>

A gótika különösen nagy népszerűségét főleg történeti magyarázatának köszönhetette. A gótikát gyakran az európai polgárság megerősödésének példjaként értelmezték: „*a gót építészet e neme a feudalizmus elleni visszahatásnak köszöni egyik lendületét, midőn a városok polgári szabadsága és alkotmányuk kivívásával utalva lőnek közgyűlekezési, tanácskozási, választási termék és csarnokok alkotására.*”<sup>36</sup> Ipolyi Arnold ezt már egy későbbi időszakban, a magyar Parlament épületével kapcsolatban említette, de a gótikus templomokkal kapcsolatban is ez volt a vélekedés.<sup>37</sup> Még nem létezett a védelem olyasfajta fogalma, amely ezeket az épületeket elzárta volna a használat elől. A nemzeti múlt felidézése, a restauráláshoz kapcsolódó események a téglajegyek kibocsátásától a felszentelésig új társadalmi közmegegyezést feltételeztek.<sup>38</sup>

A normatív purizmus tétele szerint a műemlék legyen hű képe a kornak, amely építette, és azt a benyomást későbbi hozzáépítések, kiegészítések nem zavarhatják.<sup>39</sup> Ez az eljárás az épület fejlődését semmisítette meg, amit Alois Riegl *élő szervezetnek* tekintett, amelynek fejlődésébe senki nem avatkozhatna bele.<sup>40</sup> A hagyományoktól is távol állt az az elképzelés, amely elszigetelt épületként kezelte a műemlékeket. Viollet-le-Duc és tanítványai egyetlen építési korra tisztították vissza az épületeket. A tisztogatás során minden későbbi vagy tiszta stílusból eltérő jegyet, műtárgyat félredobtak, és gyakran került a gótizált katedrális egykori barokk oltára helyébe 19. századi neogótikus alkotás. A történeti toldalékok csak „*foltok voltak a bazilika elméleti arcán.*”<sup>41</sup>

A magyarországi műemlékvédelem és művészettörténet kialakulásának kezdete erre az időszakra esik. A hazai művészettörténet alapítói Rómer Flóris, Ipolyi Arnold és Henszlmann Imre is felismerték a műemlékek védelmének szükségességét. Már az 1840-es évektől foglalkoztak a hazai emlékekkel, de intézményes védelem szükségességét





a külföldi példák és a hazai politikai változások is elősegítették. Így lett 1867-től a *Műemlékek Országos Ideiglenes Bizottságának* első előadója Henszlmann Imre. A hazai műemlékvédelem első korszakának jellemzői az európaihoz hasonlóak voltak: a rekonstrukciók, felújítások esetében egy stílusra való törekvés, ami főleg a középkor volt. Ennek legolcsóbb formája a tönkrement keretkezések újrafaragása volt analógiák alapján, nem pedig a műemlék saját történetéből kiindulva.<sup>42</sup>

### Nemzeti stíl

Henszlmann Imre (1813–1888) – aki felnőttként sajátította el a magyar nyelvet – első magyar nyelven írt munkája a *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Több későbbi megállapítása nyomokban már ebben az 1841-es művében is feltűnt. A könyv valamennyi művészeti ág fejlődésével, illetve a művészeti oktatással foglalkozott. Fontosnak tartotta a művészet tanulmányozásánál az árnyalt, sok területre irányuló figyelmet: társadalomtörténet, földrajz és gazdasági háttér. Műismerővé az válhat, aki a „*historia studiuma mellett főképpen és még sokkal inkább műemlékeket tekintse és kutassa, és minden korszak legjelesebb művészeivel és azok legkitűnőbb munkáival megismerkednie*.” A történelem és emlékek kutatása volt a historizmus programja.<sup>43</sup> Henszlmann szerint a művészeti korok és stílusok esetében az időbeli egymásutánosság és térbeli egymás mellettség érvényesül. Herder gondolatát tagadja: „*mi magyarok most a haladás korát éljük, és hosszú álmunk utáni fölébredésünkben nyakra före rohanunk a javításokban*”.<sup>44</sup> Őv a beleérzés nélküli másolástól, ugyanakkor lehetségesnek tartja, hogy ha „*a másoló az eredetit magába fölveszi, s' azt képzelőtehetségében újra teremtettként előadja, akkor képezménye új művé válandik, melly sokszor még az eredetinel is tökéletesebb*.”<sup>45</sup> A jelenben a művésznek – ha a benne élő művészet eszményétől nem akar eltávolodni –, saját korától kell eltávolodnia. Schlegel kultúrákritikája a *saját kor* fogalma: az a kor a művész saját kora, amely iránt a legnagyobb affinitást érzi, ehhez pedig el kell hagynia a jelenkort, a hanyatlást.<sup>46</sup> A művész ilyen lelkületből létrejött műveit nem lehet másolatnak tekinteni, hiszen azok belőle fakadnak. A művész saját környezetéből meríthet, ezért a magyar művészet fejlődéséhez a hazai művek ismeretére van először szükség, és csak utána a külföldiekére. Szükség van „*nemzeti stíltre*” – Henszlmannál a nemzeti az egyénit jelenti –, amit az egyes korok művészegyéniségeinél lehet még felfedezni.

A csúcsíves/gótikus építészet csak egy volt a romantikus historizáló építészeti irányzatok között Magyarországon, igazi fénykora az 1840–1860-as években volt. Ezt a korszakot követően Steindl mint gótizáló építész, kényszerűségből fordult egyre inkább a műemlék-helyreállítás felé.<sup>47</sup> A romantikus építészettel együtt merült fel a kérdés, hogy mely stílus az igazán nemzeti. Meglepő módon Steindl véleménye szerint az még nem létezett, mivel a korábbi stílusok – romanika, gótika, reneszánsz – külföldi mesterek (olaszok, franciák, lengyelek) művei Magyarországon, egy rendezett állam szükséges a nemzeti stíl kialakulásához. Henszlmann másképp gondolkodott erről a kérdésről: *És kivált nekünk magyaroknak nem kell panaszkodnunk mert nekünk még sokkal több nemzeti életünk maradt hátra, mint az álmivelt nemzeteknek kik művészőket Olaszországba küldjük, hogy önéletökből és természetökből melliet lenéznek, kivetkezzenek*.<sup>48</sup> Henszlmann nemzeti-romantikus álláspontja még életében a korai magyar művészettörténet-írás keresztüzébe került, ellenében az európai fejlődést hozták fel.<sup>49</sup>



### Kassa, Henszlmann és Steindl

Henszlmann írásműve, a *Kassa városának ó német stylű templomai* 1846-ban jelent meg. Ebben két kassai templomról írt, de a füzet legfontosabb részét a kassai Szent Erzsébet plébániatemplom tette ki. Terve, hogy a plébániatemplom önálló monográfiáját megírja, később nem valósult meg. A templom a 14. század végén és 15. század első felében épült háromhajós, kereszthajós, nyugati toronypárjával – amely ma már centrális térként értelmezhető. Henszlmann szisztematikusan feltárta a templom múltját oklevelekkel, és datálási javításokat is tett ezek révén, azaz kimutatta, hogy létezett egy korábbi templom. Majd az alaprajzzal kezdődően sorra vette a templom egyes részeit. A purista szemléletből következően feltételezte, hogy egy tervezőépítész volt a templomnak, ami ellentétben állt a középkor építési gyakorlatával. „A kassai nagytemplom alkalmasint a XIII. század hatodik vagy legfeljebb hetedik évtizedében vette eredetét, magát alaptervét és legrégebben kiépített részeit tekintve, és itt meg kell jegyezmem, miképp kevés kivétellel az alapterv egészben és minden részleteiben egyöntésű, miért is kénytelenek vagyunk feltenni, hogy egyazon mestertől eredt.”<sup>50</sup> Ez az elképzelés feltételezi, hogy létezett a templomnak egy eredeti terve, amely mégsem valósult meg. A templomot arányvizsgálatoknak is alávetette, és a külső faltagoló elemeken bizonyítottan találta, hogy „az ó német építésszek minden munkájukban határozott számítás után indultak és semmi arányt csupán esetleg állítottak fel”.<sup>51</sup> Ez a vizsgálat azt is bizonyította számára, hogy az alaprajzon való aránytalanságok a későbbi koroknak tulajdoníthatók, akik nem foglalkoztak a helyes arányokkal és az eredeti tervvel. De a következőkben ezzel kapcsolatban ezt írta: „Ha már valakiben illy genialis eljárásra ismerünk, alig gondolhatjuk, hogy ez más esetben mind a szabályosságtól, melly az építészetben annyit nyom, mint a zenében az időmérték, mind pedig genialitásától egészen eltávozik; ilyesmit pedig kénytelenek volnánk feltenni, ha a’ nagy középtő tervezetét is, mellynek alaprajzát táblánk előadja, szintén eredeti építészünknek tulajdonítanók, mivel itt a’ szabálytalanság és a ’méregyen hiánya első pillanatra annyira felőtő, hogy a szemre kedvetlenül hat”.<sup>52</sup> A „középtő” a templom négyzetére vonatkozik, amely Henszlmann szerint az eredeti tervhez képest nem volt megfelelő helyen. Henszlmann ebben az esetben ismét nem vette figyelembe az esetleges időbeli eltéréseket az egyes mellékkápolnák építési idejében, illetve azok belső kialakítását is egységesnek vélte, noha a megrendelők különböző polgári családok voltak. A négyzeti pillérek nem feltétlenül utalnak nyolcszögű négyzeti toronyra, ami Henszlmann később talált katedrális ideáltípusán, a braine-i St-Yved-en (1190–1216) is megfigyelhető.<sup>53</sup> Így nem értékelhette a templom erőteljesen centrális templomra utaló alaprajzát. Az ekkor már félig elkészült kölni dóm befolyásolta Henszlmant,<sup>54</sup> és az oldalhajókon lévő kettős boltozatot akként értelmezte, hogy az eredetileg öthajós katedrálisnak épült volna. A templom korábbi keletkezését ugyan bizonyította levéltári anyaggal, ám az „eredeti” tervtől való eltérést nem tudta hasonló iratokkal alátámasztani. Így az alaprajz szélességét természetföldrajzi viszonyokkal indokolta, mégpedig a templom mögött folyó patakokkal.

Az arányokkal való vizsgálat meghatározó volt Henszlmann munkásságában. A szabadságharcot követően Angliában, Franciaországban tartózkodott. Pulszky Ferencsel együtt valószínűleg nemcsak emigráns voltak ismertette el tudós szerepüket, így kerülhetett sor 1853-ban a *Royal Institute of British Architects*-ben tartott előadására.<sup>55</sup> Henszlmann előadásában a gótikus épületeket jellemző arányokkal foglalkozott, egységes szabálynak



# 1 tudomány és társadalom

az arany metszést tartotta. Az arányokkal való kiemelt foglalkozás azért éledt fel a *revival* korszakában, mert az arányrendszer lett volna az, ami az antik építészetet, a középkort és a reneszánszt összekötötte volna.<sup>56</sup> Ez a feltételezés abból indult ki, hogy az antik építészet legfontosabb tényezője az arány volt. Henszlmann szerint, ha eltanulják a szépség elméleti alapjait, akkor mindent hibátlanul újra lehet alkotni, ami nem csupán formai másolás, hanem a számtani, mértani alapon meghatározható esztétikai érték létrehozása. Az ő arányelmélete azért tér el a többitől, mert nem csak szerkesztési, hanem esztétikai harmónia megjelenéseként értelmezi.<sup>57</sup> Az arányrendszerekkel Franciaországban is foglalkozott, ott jelent meg 1860-ban ezzel foglalkozó könyve az *Arányok elmélete (Théorie des proportions)* címmel.<sup>58</sup> Nincs adat arra vonatkozóan, hogy Viollet-le-Duc-vel személyes kapcsolatba került volna, vagy ismerte volna elveit.

Franciaországi tartózkodása idején részt vett két francia építésszel a lille-i Notre-Dame de la Treille pályázatán 1855-ben. Maga az építészeti pályázat nem maradt fenn, csak a műleírás. Ennek elején fejtette ki Henszlmann a racionális építészetre vonatkozó érveit, amit utána már máshol nem részletezett.<sup>59</sup> A terveírás bevezetésében a tervezés szellemi háttéréről, a keresztény hitről ír: „...*Határozott célt akartunk adni mély csodálatunknak a középkor legszebb korszaka iránt, a 13. század ezen korszaka iránt ahol a szellem erőteljessége, az akarat hatalma egy mély erkölcsi érzéssel párosul...*”<sup>60</sup> Az építészet erkölcsi tartalmaira való utalással Pugin és Ruskin gondolatait idézi fel. Ezt az eszményt támasztja alá több François René de Chateaubriand (1768–1848) idézettel *A kereszténység szelleméből (La Génie Christianisme, 1802)*. Chateaubriand könyve döntő volt az addig barbárnak tartott gótika hivatalos rehabilitálásában, mivel a gótikus művészet fejezte ki leginkább a keresztény érzületet. Esztétikai szempontok alapján bizonyította a kereszténység felsőbbrendűségét, s ezáltal a francia gótikus stílus piedesztálra emelését, mint a francia felsőbbrendűség bizonyítékát.<sup>61</sup> Erre példa a Henszlmann által idézett részlet: „...*a keresztény hit szellemi és misztikus természetű volt, ami tökéletesebb és istenibb szépségideállal látta el a művészetet, amire egy anyagi kultuszban született művészet nem képes...*”<sup>62</sup>

A terveírásban leírt szellemi kiindulópontnak fontos következménye az alaprajzi fejezetben részletezett arányelmélet: „*Elemi és alapvető része a templomnak a boltozat/pillérköz, és tanulmányaink és vizsgálataink alapján megállapíthatjuk, hogy a középkor építőmestere alpmértéknek tekintette e pillérköz hosszát, ami a fele volt a főhajó szélességének, kivéve néhány csekély eltérést. Ennek az általános szabálynak és a méretek pontosságának az volt az oka, hogy két pillérköz szabályos négyzetet alkotott, ami szükségyszerű volt, ha a boltozat élei két ívet kötnek össze.*”<sup>63</sup> A rész és egész viszonya, amit alkalmazott szabályként a középkori építőmester szándékának tulajdonítanak, nem meglepő Henszlmann számára, mert így „észszerű”.

Elméleti csomópont a kassai Szent Erzsébet templom helyreállítása, ahol Henszlmann Imre elméleti munkássága és a templomhoz készített tervei összekapcsolódtak Steindl műemléki tevékenységével. Ennek az összefonódásnak az volt a legfőbb oka, hogy Henszlmann Imre mint a Műemlékek Országos Bizottságának előadója szakmai kérdésekben egyedül dönthetett haláláig, 1888-ig.<sup>64</sup> Steindl pedig a bizottság tagja volt, részt vett a műemlék-helyreállítások, illetve az azokhoz készült tervek bírálatában, így első kézből tudott megbízásokat szerezni.

A korabeli Magyarországon a kassai Szent Erzsébet templom helyreállítása volt a legnagyobb restaurálási feladat. A kassai Szent Erzsébet templom felújítására 1875-től került





sor Friedrich Schmidt és Steindl Imre vezetésével. 1804-ben VII. Pius pápa az egri püspökség területéből alakította ki a kassai és szatmári püspökségeket, így szükségessé vált a plébániatemplomot, mint a püspöki egyházmegye székesegyházát, méltóan megújítani. Ebből a szempontból Steindl funkionalista építész is volt, aki a polgári plébániatemplom terét székesegyházzá bővítette. 1878-ban az addigi restaurátori munkáját felváltotta a „szabad építész”,<sup>65</sup> és lebontotta a déli előcsarnokot, majd terveinek megfelelően újjáépítette azt. Terve emlékeztet a Henszlmann által felvázolt ideáltervre, így nem meglepő a templom öthajóssá való bővítése. Ebben az évben tették le az első alapkövet, és innen számíthatjuk Steindl tevékenységének fénykorát a templomátépítésben. Ezt követően a szentély restaurálása, majd a négyezeti pillérek megerősítése következett. Egy pillér megrepedése miatt – amely nem statikai okok miatt történt – a huszártorony 1894-re készült el. A huszártorony a Henszlmann által hiányolt „nyolcszögű kúp” lett, ami sokban támaszkodott a kölni dóm tervváltozataira. Az öthajóssá bővített templom védelmében Steindl statikai érveket hozott fel: a túl tágas pillérállások előidézte lapos szegmensek kedvezőtlenek a csúcsívекnél – emellett a széttagolt melléktereket is megszüntette.<sup>66</sup>

A Henszlmann Imre vezette Műemlékek Ideiglenes Bizottságának Steindl a következő hibát taglaló épületeleírást nyújtotta be a munka megkezdése előtt, 1880-ban: *A fő és kereszthajó boltozatai csillagboltozatok, melyek valószínűleg már nem eredetiek, mint-hogy a bordák kiindulási pontjai nem felelnek meg a pillérnyaláb sudarainak a melyekből folytatólagosan kellene kiindulniok. Lehet ugyan, hogy eredetiek is, de ez esetben fel kell tennünk, hogy a boltozatok hálózatának tervezete önkényűleg megváltoztatott? Vagy hogy a boltozatok csak későbbi időben emeltettek – talán az eredeti boltozatoknak külbefolyások következtében történt bevonás folytán... A főhajó ablakai körül a hosszhajó és a toronytravéaban előforduló ablakok szélesebbek s magasabbak a kereszthajón túli Chorus travéek ablakinál. Eredetileg ugyan egyméretűeknek lehettek tervezve: elárulják ezt azon fülkeforma mélyedések a melyekbe a kisebbméretű ablakok profilja beilleszkedik. Az északi részen a Sz. József kápolnáját eltávolítani ajánlom és a mögötte levő régi falat eredeti alakjába visszahelyezni terveztem....*<sup>67</sup>

Henszlmann és Steindl terve mögött ott van a középkori építőpáholyok munkamódszerének az elképzelése. Ennek az ismérvei a neogótikus gondolkodásban a következők:

1. Létezett egy „eredeti” terv, amit a régészeti hajlandóságú építész a megfelelő korú maradványok alapján elkészít: az ideálterv. Ezt a munkamódszert erősíti meg a strassburgi páholyszabályzat: *Ha egy mester, bárki legyen is az egy... művet és épületet kézben tartott és birtokolt, meghalna, és egy másik mester jön és megfaragott követ talál ott, legyen az elhelyezett vagy elhelyezetlen kőmunka, ez a mester semmiféle elhelyezett kőmunkát nem emelhet le újból, sem a megfaragott, elhelyezetlen kőmunkát nem dobhatja el, más mesterek tanácsára és javaslatára sem, nehogy az urak vagy más tiszteletre méltó emberek, akik ilyen épületeket csináltak, felesleges költségekbe verjék magukat; de azért sem, hogy az a mester, aki halála után ilyen művet hagyott hátra, meg ne csúfoltassék.*<sup>68</sup>

2. Ez a terv az ős-építőmester által meghatározott arányok szerint jött létre. *A régi iskolák külön nemét képezték az építészeknek a „Bauhütten”, melyek Franciaországban keletkeztek hol ma már nem léteznek míg Németországban azok némely szabályainak nagyobb építészeti helyeken (Kölnben) még ma is engedelmességek: Ilyen a jegyek titkos kiosztása a legények számára, mely jegyek után egymást maguk közt megismerhetik. Hajdan*



ehhez a kellő arányok meghatározásának elve is tartozott.<sup>69</sup> Az okiratok hiányát pótolják el annyira, hogy a hol ugyan leg kisebb okirat sem létezik, mégis alig véthetni többet leg feljebb fél századdal, midőn valamely régi német épület részének építési korát egyedül stíljéből akarjuk meghatározni.<sup>70</sup>

3. Az eredeti terv megvalósulásához meg kell tisztítani a későbbi korok ráakódásaitól. A mű egy organicus egész és összhangzaton alapul, ha pedig ez utóbbit egybe nem férhető különféle részek behozatalával megsemmisítjük, legfeljebb is egy jó torzképet, de soha komoly művet nem szerezhetünk.<sup>71</sup>

Henszlmann a templom tervének kiegészítése kapcsán a következőket írja az arányszámról: *E szentség ház alapvonalának száma a 61,894<sup>n</sup>nyi szám, mely szám a templomnak 366,021<sup>n</sup>nyi számából legnagyobb szigorúsággal fejlődik. Igen nevezetes, hogy építő mesterünk, századok után, kitalálta a templomnak korábban bizonyosan elveszett alapszámát, melyet alkalmasint azon sokkal korábban mint ő élő mester, ki a templom közép töveit építette, már bizonyosan nem tudott, s' azért is tévedett el alkotásukban.*<sup>72</sup>

A homlokzati két torony helyreállítása döntő fontosságú volt a korszak normatív-purista restaurátorainak szemében, hiszen a homlokzat szimmetrikussá alakítása volt a cél. A nyugati toronypár tervéhez Henszlmann 1846-os műve szolgált volna alapul, mert abban a homlokzat rajza ideális állapotában is megjelent. A „befejezetlen” déli torony megtervezése teljesen Steindl feladata lett volna. A kassai templom millenniumi felszentelése után a déli torony még nem volt kész, de nem is készült el, mivel ekkor már a megóvó rekonstrukció vált erősebbé Magyarországon is. Steindl régi tervét elvetette a Bizottság, és felszólította az építész, hogy a torony fennálló részeit az eredeti állapotnak megfelelően javítsa ki. Az új kultuszminiszter, Wlassics Gyula, nem támogatta Steindl egykori tervét, így Steindl lemondott megbízatásáról, és Szehlo Ottó végezte el a feladatot.

### **Purizálás és a műemlék fogalma a hermeneutika rendszerében**

A műemlékeknek társadalmi funkciója és minden ezzel kapcsolatos városstervezési vagy építészeti döntés a műemlékfogalom bizonyos értelmezésén alapult.<sup>73</sup> A kassai dóm esetében ez úgy jelent meg, hogy a mellékkápolnák elbontásával egy modern városi tér jött létre szemben a középkori piac addigi zsúfolt terével. Az épület másik fontos jellemzője a kulisszaszerű homlokzat, amit öthajóssága miatt köszönhetett építőjének, ugyanakkor a műemlék a városkép részeként is fontossá vált.<sup>74</sup> Ez az elem előrevetíti a védelem későbbi szempontjait is, ami gyakran a városkép összességének, nem pedig az egyes épületek védelmére hivatkozott a 20. században.

Alig húsz évvel a templomszentelés után olvashatjuk Divald Kornél lesújtó véleményét a helyreállításról: *„A kassai dóm évszázadok folyamán temérdek viszontagságon esett keresztül, a legnagyobb csapás azonban, amely érte, múlt századbeli restaurálása volt.”*<sup>75</sup> Divald ítélete igaz, ha a pótolhatatlan középkori templomra gondolunk, amelyről újjáépítése során nem készült dokumentáció, így tudásunk sem elegendő ezt illetően. Azonban ha a templomfelújítást önálló alkotásként szemléljük, másfajta következtetéseket vonhatunk le belőle. Wilhelm Dilthey (1833–1911) úgy véli, hogy a műalkotás önálló struktúrát alkot saját magával való azonossága miatt, így önmagában is értelmezhető. Szerinte *„a zseni műve is egy kor és környezet eszméinek, lelki életének és ideáljainak valamely közösségét reprezentálja.”*<sup>76</sup> A purista épületrekonstrukció saját korának reprezentációjaként értelmezhető, mint egy korabeli másolat is.<sup>77</sup> Szilágyi János György szerint a hamisítás



megértés, a hamisított kor technikai, elméleti és egyéb síkjainak mélyreható ismerete által lehetséges. De minden másolat egyben aktualizált a másoló saját korához.<sup>78</sup> Hasonlóképpen ír a beleérző másolásról Henszlmann. Az épületrekonstrukciókat bajos lenne hamisítványoknak tekinteni, de a helyreállító építész megközelítése hasonló kellett, hogy legyen egy jó másolóéhoz. Dilthey ugyan szellemi alkotások megértésénél említi, de ebben az esetben is érvényesül az utólagos megélés, amit minden hozzáférhető anyag segítségével ér el az építész vagy a másoló. Természetesen a forrásokba ugyanúgy beletartoznak az épület tervrajzai, vagy más ebben a korban készült épületek, mint az akkori építető polgárság élete. Henszlmann mindig fontosnak tartotta e külső tényezőket is, de a saját élettörténete szempontjából is figyelembe vette volna a kassai, szepességi polgárságot. Mintegy visszagazolás volt számára, hogy Viollet-le-Duc is a városi laikus szellem szerepét hirdette.<sup>79</sup> Természetesen már Winckelmann is fontosnak tartotta a természet-földrajzi-társadalmi meghatározottságokat, Henszlmann ezt kiegészítette a nemzet fogalmával. A kozmopolita korokat felváltják a nemzeti korok, vélte Henszlmann. A nemzet, aki úgy viselkedik és él, mint egy önálló személyiség, és művészetében is megjelenik „sajátságos jelleme”, ezáltal egyénisége, ami megkülönbözteti a többi nemzetétől.<sup>80</sup>

A nemzeti építészet körébe így nem minden historicista épület tartozott bele. A gótika mint a polgárság építésze és ennek felújítása feltételezi az építő azon szándékát, hogy a stílus szellemével is közösségben legyen. Az egyes építőpáholyok létrehozása is ezt a célt szolgálta, mert így volt lehetséges egy katedrális és annak alkotójának a kapcsolata. Henszlmann esetében ez nem csupán nosztalgia volt, hiszen a művészképzés esetében is szót emelt ennek szükségessége mellett. *A Párhuzamokban* a műhelygyakorlatot preferálta az akadémikus képzéssel szemben. Egyik érve az, hogy a tanuló az építő-műhelyekben az épületdíszítő elemeket és a művészet többi ágát is apró részleteiben ismerhette meg. (Ami visszautal későbbi arányelméletére is, azaz az épület kis részletéből az egészre lehet következtetni.) Hasonlót fogalmaz meg Dilthey is: *a szellemi alkotások megértése sok esetben csak arra az összefüggésre irányul, amelyben valamely mű egyes részei egészet alkotnak.*<sup>81</sup>

Henszlmann szerint szükség van saját nemzeti építészetre, amely Magyarország számára a késő-középkor volt. A tanulni vágyóknak azt kell tanulmányozni, ami feltételezi az *objektív szellemet*<sup>82</sup> az egykori alkotó és az azt tanulmányozó újraalkotó között. Eszerint a beleérzés megtörténik, és létrejöhet az utána-alkotás. „*Valamely millió és külsődleges élethelyzet minden élénk megjelenítése utólagos megélést vált ki belőlünk, amit erősíthetünk vagy csökkenthetünk, és így minden idegen lelki életet utólag megalkothassunk.*”<sup>83</sup> Dilthey itt az egyes emberi életek megértésének formájáról írt, de Steindl is sokszor csak a gótikus szellem miliójére támaszkodott, amikor egy általa teljesen lebontott előcsarnokot átépített, vagy felerősítette azt fantáziájával. A fantáziaerősítés sok purista építész jellemvonása volt, így ezek az emlékek, emlékrészek önmagukban az építész saját művei az ehhez idomított műemléken.

A neogótika teoretikusainak fő célja a stílustiszta mű létrehozása volt. A racionális építőelv, a geometriai szerkesztés elve miatt úgy tekintettek egy műemlékre, mint a múlt ideális tükörképére. Ha Ruskin példáját nézzük, akkor látható, hogy a később Alois Riegl által meghatározott régiség-érték fogalmat használta, amikor egy épület egyedi fejlődéstörténetéről és hatásáról ír. Így nem teljesen igaz az a megállapítás, hogy csak a századfordulón tiltakoztak volna a purizmus ellen.<sup>84</sup> Angliában ez, a neogótika korábbi megjelenése



miatt is, hamarabb jelentkezhetett. Egy műemlékekkel foglalkozó tervező számára nem volt éles határvonal a múlt épületeinek kijavítása, kiegészítése és az új építése között, amely köszönhető volt az eklektikus történeti építészképzésnek.

A Viollet-le-Duc által elterjesztett racionális technicista megközelítésnek két fontos eleme az arányrendszer és a szerkezet. Pozitívista gondolkodóként az érett gótikus katedrális létrejöttét csupán a technikai-szerkezeti újításnak a folyamatos finomításában látta.<sup>85</sup> A skolasztikus gondolkodás alapján a mérték nemcsak a szerkezet része, hanem narratív tartalmak közvetítője is volt a katedrálisokban.<sup>86</sup> A tervező szándéka volt ugyan, hogy a részből következtetni lehessen az egészre, aminek legjobb példája a *pillar cantonier* vagy a kötegpillér, ami kifejezésre jutatta a főhajó árkádíveinek arányát. Viollet-le-Duc nem látta ennek gondolatiságát, csupán funkcionalizmusát.<sup>87</sup> Viollet-le-Duc a gótikus szerkesztés elvét kiegészítette a klasszikus görög építészetből ismert arányrendszerrel<sup>88</sup> és normatív formatannal.

Arányelméletét Henszlmann a köbháromszögre alapozta, illetve Herderre, aki az arányban a művészet és természet közös jellemzőjét látta.<sup>89</sup> A hiányzó alaprajzi forrásokat, így alátámaszthatóan képes volt pótolni vagy javítani az épület későbbi „hibáit”: a köbháromszög és egész viszonya alapján a teljes szerkezetet rekonstruálni tudta.

Henszlmann az eperjesi evangélikus gimnáziumban folytatott tanulmányokat, ahol, mint protestáns iskolában, a kanti, illetve a posztkantianus hagyomány nem volt tiltva, bár annak főleg vallás- és erkölcsfilozófiai lehetőségeit használták ki.<sup>90</sup> Filozófiatanára Greguss Mihály (1793–1838), aki Pozsonyban, Tübingenben, Heidelbergben járt egyetemre, eklektikus filozófusként egyaránt tanította a felvilágosult racionalizmust, a kanti filozófiát, saját magát is „skeptiko-realistának” nevezi. Megjelent kézikönyve *Az esztétika kézikönyve / Compendium Aestheticae* (1826), melyben a göttingeni filozófus, Friedrich Bouterwerk (1765–1828) elméletét veszi alapul: a szép értékelése, mint az emberi természet megnyilvánulása, a szépet tekinti az esztétika központi fogalmának. Henszlmann ilyen alapokon született esztétikai írásait (Párhuzamok ó- és újkori művészetben, 1841; A képzőművészetek fejlődése, 1884–85), „szinte” kortárs kritikusa, Kelecsényi József ekképp jellemezte: újat már nem írt le Henszlmann, mert az már „a korabeli német műbölcsélet megérlette”.<sup>91</sup> De túllépett forrásain abban, hogy szándéka szerint az egész művészettörténetet tekintette át – ami csak részben igaz, mivel saját korát nem kapcsolta bele ebbe a sorba, csak bizonyos utalásokban. Gottfried Semper (1803–1879) pozitívista hatását tartja fontosnak Kelecsényi, akinek alapelvét és nem stíluseszméjét (neoreneszánszt) vette át Henszlmann. Semper szerint „a műalkotást teljesen megmagyarázhatjuk keletkezésében, genetikus módszerrel; ennek a módszernek elég megmagyaráznia a műalkotás célját és anyagát, a környezet befolyását s a művész egyéniségének jelentőségét az alkotásban. Henszlmann romantikus aestheta lesz, az egyéni, a nemzeti a népi kidomborítása a művészetben a magyar műelméletben új korszakot nyit meg.”<sup>92</sup> Ezt Henszlmann Ruskin ama gondolatával támasztja alá, hogy a művészet legmagasabb foka a nemzeti lenne, aminek ideálja az építőműhely képzése – nem pedig az akadémiaé.<sup>93</sup>

### Henszlmann hermeneutikája

Henszlmann és a purista műemlékvédelem történeti értéknek kezelte a múlt emlékeit, és ennek megfelelően interpretálta őket. Ezt a nézőpontot írja le Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834) gondolata, amit Bacsó Béla a (korai) hermeneutika kérdéseit körbe járó esszégyűjteményében idéz: *a hermeneutikus ész akkor leli fel az interpretáció*



igazságát, ha tisztázza, hogy megvalósulása csak a történeti ész formájában lehetséges, amit a jelen szituációja határoz meg.<sup>94</sup> A historizáló építészetet a felvilágosodás identitásvesztése szellemi és tárgyi kapaszkodónak tekintette,<sup>95</sup> amelynek egyik összetevője volt az a feltételezés, hogy az elmúlt már nem szolgálhat ismeretlennel. Bacsó hasonló reakcióként ír Schleiermacher filozófiájáról: „a múltbelit, az idegent, nem egyszerűen visszaidézi mintegy az emberiség menekvésének terenumaként, hanem az interpretáció művészetében a velünk együvé tartozó – ám elfelejtett – múltbelit a jelen egy differáló értelemvariánsaként, lehetőségeként engedi feltárulni”.<sup>96</sup> A neo-irányzatok közül azért lehet leginkább a neogótikát ilyen módon értelmezni, mert a többi neo-hoz képest minden országban saját eszmei háttérrel rendelkezett, amit nem lehet elmondani a többi eklektikus-historizáló irányzatról.<sup>97</sup> Mivel a stílus üzenetét is közvetíteni akarta, így a múltbeli építészeti nyelvezet konvencióit közvetítette a jelenbeli felé. Schleiermacher szerint ennek megértése a következőképp történhet: mivel „minden ember az adott helyen az adott nyelvet egyedi módon formálja, így beszédét csak a nyelv teljességéből lehet megérteni. Ugyanakkor egy folyamatosan fejlődő lélek, és beszéde is csak megnyilvánulás a többi viszonyrendszer között. A beszédet ezért csak a beszélő teljes életéből lehet megérteni, ami környezetének összességéből érthető meg, azaz nemzetisége és saját kora alapján.”<sup>98</sup> Ezt a kétféle megértési módot Schleiermacher komparativisztikus vagy grammatikainak illetve pszichológiai vagy technikainak nevezi.<sup>99</sup> A schleiermacheri megértés szerint így a racionális építészeti arány-, illetve szabályrendszere tekinthető az előbbi, általánosnak, és a Ruskin vagy Goethe által megfogalmazott szellemiség, vagy Viollet-le-Duc ésprit laïque-ja az utóbbi, egyedi résznek.<sup>100</sup> Henszlmann írásaiban mindkettő megjelenik, tulajdonképpen mindkét közvetítő módszert beépítette elméletébe, létrehozva saját hermeneutikai rendszerét. Természetesen mind a grammatikai mind a pszichológiai közvetítést megtaláljuk az előbb említett elméletekben, de Henszlmann romantikus lelki-sége meglepő módon párosul az építészeti racionalizmussal.

David Smith Capon építészeti elmélet történetében Ruskin gondolkodásával kapcsolatban az empátiát említi meg mint a Theodor Lipps (1851–1914) által megfogalmazott pszichológiai jelenség korai megnyilvánulását.<sup>101</sup> Ruskin esetében lehetséges, hogy elégséges ez a meghatározás, de a purizálás és a gótizálás gyakorlati következményeit tekintetbe véve az empátia nem ad magyarázatot a hermeneutikai értelemben vett újraalkotásra. A historizálás alaptétele az újraalkotás, aminek nem titkolt üzenete: a történelem teljes uralása. Riegl régiség és történeti érték közötti különbségtevése világított rá a historicista építészetre erre a mozgatórugójára. Ezt az időszakot Dilthey a „történelmi tudat felfutásának” nevezi, melynek alkotásszemléletét Schleiermacher tételével jellemzi: *a szerzőt jobban kell megérteni, mint ahogy ő maga értette önmagát.*<sup>102</sup> Azaz épületek esetében a befejezetlenségek kiigazítása, a történelem revíziója ily módon. A történeti tudat kapcsolja össze Ruskin, Viollet-le-Duc, Henszlmann gondolkodását a múlt alkotásait illetően, így különbségeik ellenére mégis azonosak hermeneutikai felépítettségüket illetően. Ez a felépítettség azonban nem különbözteti meg műemlékeiket a széria-purifikátorokétól. A múlt emlékeinek újra alkotása lehetőséget ad arra, hogy annak illuzióját átéljük, vagy Dilthey szavaival: *a múlt jelenléte pótolja számunkra annak közvetlen megélését.*<sup>103</sup> Csakhogy ez a múlt rekonstruált, nem foglalkozik az egymást elfedő vagy éppen kioltó történeti korok ráarakásával, tárgyasulásával. *A múlt állandó jelenné válik*<sup>104</sup> – épületeiben továbbélve – a jelen pedig meg nem éltté.





## Jegyzetek

- <sup>1</sup> „Hivatali elődöm Lux Kálmán mesélte, de lehet, hogy Schömer Ervin építészbárátom atyjától származik Steindl mondása, amit az irodájában hallottak tőle.” Gerő László: *Műemlékről mindenkinek*, Műszaki Könyvkiadó, 1987. 22.o.
- <sup>2</sup> Horler Miklós: *Henszlmann Imre műemlékvédelmi elvei* = *Ars Hungarica*, 1990. 1. szám, 119.o.
- <sup>3</sup> Michael J. Lewis: *The Gothic Revival*, Thames and Hudson, 2002. 9.o.
- <sup>4</sup> Zádor Anna: *Henszlmann Imre építészelmélete és a gótizálás kialakulása* = *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 1966. 2. szám, 210.o.
- <sup>5</sup> Lewis: i.m. 81.o.
- <sup>6</sup> David Smith Capon: *Architectural Theory. Volume One: The Vitruvian Fallacy. A History of the Categories in Architecture and Philosophy*, John Wiley and Sons, 1999. 113.o.
- <sup>7</sup> Lewis idézi Pugint: i.m. 141.o.
- <sup>8</sup> Ua. 86.o.
- <sup>9</sup> Ruskin 1877-ben alapította meg a *Society for the Protection of Ancient Buildings* (Társaság a régi épületek védelmére)-et, itt követője lett William Morris, a későbbi Arts and Crafts mozgalom vezéralakja, ahol a kézművességek felújítása volt az egyik cél. Lewis: i.m. 115.o.
- <sup>10</sup> J. W. Goethe: *A német építészeztől. 1772. D. M. Erwini a Steinbach (Von deutscher Baukunst)* In: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészet történetéből*, válogatta: Marosi Ernő, Corvina Kiadó, 1976. 250.o.
- <sup>11</sup> Lewis: i.m. 61.o.
- <sup>12</sup> Ua. 62.o.
- <sup>13</sup> Gerő: i.m. 33.o.
- <sup>14</sup> A hivatalos építészet szemben állt a gótizálás törekvéseivel: az állami intézmények legtöbbször klasszicista stílusban épült, a német nép számára az antik építészet biztosította a keretet a nemzeti öntudatra ébredésükhöz. Lewis: i.m. 67.o.
- <sup>15</sup> J. W. Goethe: *A német építészeztől 1823 (Über Kunst und Altertum)* In: *Goethe: A műalkotások igazságáról és valóságosságáról. Válogatott képzőművészeti írások*, Válogatta: Rózsa György, Corvina Kiadó, 1980. 129.o.
- <sup>16</sup> Déry Attila: *Európai építészet 1750–1918. A polgárosodó Európa építésze a 18. század közepétől az első világháborúig*, Terc Kft. 2004. 241.o.
- <sup>17</sup> Sisa József: *Steindl Imre*, Holnap Kiadó, 2005. 12.o.
- <sup>18</sup> Marosi Ernő: *Steindl Imre és a kassai dóm*, in: *Steindl Imre építész, műegyetemi tanár emlékezete*, BME, 1989. 43.o.
- <sup>19</sup> Déry: i.m. 235. *Első munkája a vezelay-i St. Madeleine esetében például, ahol a román kori zarándoktemplom boltozatát ugyan újra építette, mégis meghagyott két eredeti keresztboltozatot(?). Pierrefonds kastélyának esetében a régészetiileg megfelelőnek talált – azaz „korhű” – kápolnát rekonstruálta, az „anakronisztikus” helyett.*
- <sup>20</sup> Marosi Ernő: *Az égbetörő csúcsív közhelye* = 2000. *Irodalmi és társadalmi havilap*, 2002. 5. szám
- <sup>21</sup> Nikolaus Pevsner: *Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Thames and Hudson, 1969. 13.o.
- <sup>22</sup> Pevsner idézi Ruskint, i.m. 14.o.



<sup>23</sup> Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture*, 1872. 428-429.o.

<sup>24</sup> Pevsner: i.m. 17.o.

<sup>25</sup> Pevsner idézi Ruskint, i.m. uo.

<sup>26</sup> Emil Steffann építész jegyzeteit idézi Frederic Debuyst: *A hely szelleme a keresztény építészetben* (1997), Bencés Kiadó, 2005. 18.o.: Ritka és kivételes helyzetekben meg-  
esik, hogy kifejezhetetlen örömmel fedezzük fel az épített világban létező rendet, amely  
az igazsághoz fűződő viszonyt fejezi ki. Ez a valódi hely, az igaz hely, nem egyszerűen  
egy „valahol”. Egyedi. Elidegeníthetetlenül kötődik az időhöz és a térhez, oda, ahol a  
Léleknek úgy tetszett, hogy megnyilatkozzék.

<sup>27</sup> Idézi Pevsner: i.m. 22.o.

<sup>28</sup> Hans Jantzen: *Francia gótikus székesegyházak*, Corvina Kiadó, 1989. 13.o.

<sup>29</sup> Marosi: *Az égbetörő csúcsív közhelye*, i.m. A laikus szellem ellentétpárja a monasztikus  
szellem volt Viollet-le-Duc elméletében. A cluny kolostortól így elvitatta az építészeti for-  
dulatot, a világi papságnak, a városi plébániáknak tulajdonította a funkcionális újításokat.

<sup>30</sup> Idézi Pevsner: i.m. 29.o.

<sup>31</sup> Viollet-le-Duc olyannyira nem volt hívő, hogy testét a Bonc-Társaságnak ajánlotta fel,  
agyát pedig az egyetemnek. Vö.:Pevsner: i.m. 15.o.

<sup>32</sup> Moravánszky Ákos: *Monumentalitás*, in: Moravánszky Ákos – M. György Katalin (szerk.):  
*Monumentalitás. Kritikai antológia. Építészmélet a 20. században*, TERC Kiadó, 2006.  
13.o.

<sup>33</sup> Idézi Pevsner: i.m. 38.o.

<sup>34</sup> Viollet-le-Duc: i.m.

<sup>35</sup> Oscar Wilde: *The Importance of being Earnest*, 1895. Magyar címe: *Bunbury avagy  
Szilárdnak/Győzőnek kell lenni*.

<sup>36</sup> Ipolyi Arnoldot idézi Moravánszky Ákos: *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társa-  
dalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében*, Vince Kiadó, 1998. 68.o.

<sup>37</sup> A neogótika ilyen széleskörű elterjedéséhez Közép-Európában hozzájárult az angol  
parlamentáris rendszer népszerűsége.

<sup>38</sup> Moravánszky: *Versengő látomások*, i.m. 74.o.

<sup>39</sup> Gerő: i.m. 50.o.

<sup>40</sup> Alois Riegl: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása* (1919). In: uő:  
*Művészettörténeti tanulmányok*, Balassi Kiadó, 1998. 22.o.

<sup>41</sup> Debuyst: i.m. 52.o., idézet Maurice Denis-Boulet-től.

<sup>42</sup> Gerő: i.m. 80.o.

<sup>43</sup> Marosi Ernő: *Henszlmann Imre és Kassa városának ónémet stílusú templomai*, Argu-  
mentum Kiadó, 1996. 12.o.

<sup>44</sup> Henszlmann Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk.: Tímár Árpád, MTA  
Művészettörténeti Kutatóintézete, 1990. 11.o.

<sup>45</sup> Ua. 104.o.

<sup>46</sup> Széphelyi F. György: *Felzárkózás vagy elzárkózás. Henszlmann „Párhuzamának” esz-  
metörténeti összefüggései*, in: *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti  
kultúra kérdésköréről Németh Lajos 60. születésnapjára*, ELTE – ELTE Művészettörténeti  
Tanszék, 1989. 97.o.

<sup>47</sup> Sisa: i.m. 26.o.

<sup>48</sup> Henszlmann Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*, i.m. 103.o.



<sup>49</sup> Marosi Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén = *Enigma*, 2006. 47. szám. „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény I. 30-31.o.

<sup>50</sup> Henszlmann Imre: Kassa városának ónémet stílű templomai, Landerer és Haeckenast, 1846. Reprint: Argumentum Kiadó, 1996. 9.o.

<sup>51</sup> Ua. 10.o.

<sup>52</sup> Ua. 17.o.

<sup>53</sup> Marosi: Steindl Imre és a kassai dóm, i.m. 47.o.

<sup>54</sup> Henszlmann: Kassa városának ónémet stílű templomai, i.m. 18.o.

<sup>55</sup> Zádor: i.m. 207.o.

<sup>56</sup> Ua. 211.o.

<sup>57</sup> Széles Klára: Henszlmann Imre a művészet fejlődésének törvényeiről = *Ars Hungarica*, 1990. 52.o.

<sup>58</sup> Sisa József: Henszlmann Imre részvétele a lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom tervpályázatán = *Ars Hungarica*, 1990. 1. szám, 66.o.

<sup>59</sup> Ua. 67.o.

<sup>60</sup> Függelék. Notre-Dame-de-la-Treille. Mémoire. Sur le projet (közli: Sisa József) = *Ars Hungarica*, 1990. 1. szám, 83.o.

<sup>61</sup> Maár Judit – Palágyi Tibor: Utószó, in: François René de Chateaubriand: Siron túli emlékiratok, Osiris Kiadó, 1999. 298.o.

<sup>62</sup> Függelék. Notre-Dame-de-la-Treille, i.m. 83.o.

<sup>63</sup> Ua. 86.o.

<sup>64</sup> Sisa: Steindl Imre, i.m. 17.o. Henszlmann halála után Steindl szerette volna megszerezni ezt a posztot, de törekvése nem járt sikerrel.

<sup>65</sup> Marosi: Steindl Imre és a kassai dóm, i.m. 48.o.

<sup>66</sup> Uo.

<sup>67</sup> Idézi Sisa: Steindl Imre, i.m. 88-89.o.

<sup>68</sup> Idézi Marosi Ernő: A fogyatékos emlék. XIX. századi toronykiépítések és epikai rekonstrukciók, in: Kenyeres Zoltán emlékkönyv. Értés – megértés. Művek és értelmezés, szerk: Szabó B. István, Anonymus Kiadó, 2004. 67.o.

<sup>69</sup> Henszlmann: Válogatott képzőművészeti írások, i.m. 292.o.

<sup>70</sup> Henszlmann: Kassa városának ó-német stílű templomai, i.m. 26.o.

<sup>71</sup> Tímár 1990. Párhuzam... 1841. 99.

<sup>72</sup> Henszlmann: Kassa városának ó-német stílű temploma 1846. 1996. 25.

<sup>73</sup> Moravánszky: Versengő látomások, i.m. 76.o.

<sup>74</sup> Marosi: Steindl Imre és a kassai dóm, i.m. 53.o.

<sup>75</sup> Divald Kornél: A kassai dóm és a Szent Mihály kápolna = *Művészet*, 1914. 7. szám, 373.o.

<sup>76</sup> Dilthey: Vázlatok a történelmi ész kritikájához, in: *Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény*, (vál., bev.: Bacsó Béla) 1990. 78.o.

<sup>77</sup> Szilágyi János György: Legbölcsebb az idő. Antik vázák hamisítványai, Corvina Kiadó, 1987.

<sup>78</sup> Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Magvető Könyvkiadó, 1995. 188.o.

<sup>79</sup> Marosi Ernő: Henszlmann Imre és Kassa városának ónémet stílű templomai, i.m. 25.o.



<sup>80</sup> Széles Klára: *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikus gyakorlatja*, Argumentum Kiadó, 1992. 10.o.

<sup>81</sup> Dilthey: *i.m.* 81.o.

<sup>82</sup> Ua. 78.o.: ...az érzéki világban objektíválódik az individuumok között fennálló közöség.

<sup>83</sup> Ua. 84.o.

<sup>84</sup> Déry: *i.m.* 267.o. Moravánszky Ákos is hasonlóan értelmezi Ruskin fellépését, bár műemlék értelmezés szempontjából Ruskint és Viollet-le-Duc-öt együtt említi, ami talán félrevezető ebben az esetben. Moravánszky: *Monumentalitás*, *i.m.* 10.o.

<sup>85</sup> Pol Abraham cáfolta meg ezt a gondolatot az 1930-as években, mely szerint a térérzet sokkal meghatározóbb volt, mint a szerkezet. Noha az ívek és boltozati bordák szükség-szerűnek tűnnek, mégis szerkezeti funkciójuk. Vö: Erwin Panofsky: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* (1951), Imago Kiadó, 1986. 25.o.

<sup>86</sup> Ua. 21.o.

<sup>87</sup> Ua. 25.o.

<sup>88</sup> Marosi: *A fogyatékos emlék*, *i.m.* 75.o.

<sup>89</sup> Marosi: *Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén*, *i.m.* 39-41.o.

<sup>90</sup> Mészáros András: *A felső-magyarországi iskolai filozófia lexikona*, Kalligram Könyvkiadó, 2003. 17.o.

<sup>91</sup> Kelecsényi János: *Henszlmann Imre esztetikája = Athenaeum*, 1910. 2. szám, 92.o.

<sup>92</sup> Ua. 130.o.

<sup>93</sup> Ua. 100.o.

<sup>94</sup> Bacsó Béla: *A megértés művészete és a művészet megértése*, in: *uő: A megértés művészete – A művészet megértése*, JAK füzetek, 1989. 256.o.

<sup>95</sup> Bacsó Béla: *A hermeneutikai hagyomány és a hermeneutikai kérdésfeltevés aktualitása*, in: *uő: i.m.* 102.o., illetve Déry: *i.m.* 268.o.

<sup>96</sup> Bacsó Béla: *A tévedés elkerülhetetlensége*, in: *uő: i.m.* 172.o.

<sup>97</sup> Riegl: *i.m.* 46-47.o. Riegl azt a közös eszmét feltételezi a gótikus rekonstrukciók favorizálásában a vidéki egyház részéről, hogy a gótika idején még nem volt szakadás az egyházi és a világi művészet között. Riegl ezt a térítő szándékú törekvést nem ítéli el, de hangsúlyozza, hogy ilyen helyzetekben is tiszteletben kell tartani a régiségértéket.

<sup>98</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, 1838.

<sup>99</sup> Bacsó: *A megértés művészete – A művészet megértése*, *i.m.* 121.o.

<sup>100</sup> Ua. 157.o.

<sup>101</sup> Smith Capon: *i.m.* 144.o.

<sup>102</sup> Dilthey: *i.m.* 87.o.

<sup>103</sup> Ua. 65.o.

<sup>104</sup> Ua. 78.o.