

NEMZETI ÉPÍTÉSZET ÉS NEMZETÉPÍTÉS

SZECESSZIÓ ÉS ÚJROMÁN STÍLUS NAGYVÁRADON¹

A nemzeti emancipációs törekvések a XX. század elejére a közép- és kelet-európai területeken a kultúra és a közélet minden szintjén éreztették hatásukat. Nem csak a kisebbségi nemzetek fejezték ki saját modernizációra és önrendelkezésre támasztott igényüket, a szuverén országok többségi népessége is igyekezett megragadni és változtatás nélkül közvetíteni a maga hagyományait, észjárását és törekvéseit. Ennek talán leglátványosabb megnyilvánulási formáit az építészeti és az urbanisztikai törekvések adják. Nagyvárad példája azért sajátos, mert három évtized leforgása alatt (kb. 1905-től 1935-ig) a magyar és a román nemzeti építészeti stílus is helyet kapott benne, illetve a két törekvés egymás nyomán, de nagyon hasonló módon formálta át a város addigi barokk, copf és klasszicista mezővárosi arculatát. Az igazán lényeges probléma viszont az, hogy bár a magyaros szecesszió és az újromán stílustörekvések részben hasonló célkitűzések

ZUH DEODÁTH



1.1. és 1.2. *Építészeti pasticcio*. 1930-as évekbeli villa átalakítása: újromán stílusú dekoratív elemek (román kopjakereszt, fonatdíszítésű fríz). Nagyvárad, Kanonok sor 2.

nyomán születtek meg, eredetük, végkifejletük, de kulturális hatásuk és emlékeztük is jelentősen különbözik. Ezért sem lehet szecesszió és újromán stílus között egyértelmű párhuzamot vonni. A nemzeti romantika idioszinkratikus formájaként az újromán stílus igen hosszú lefolyású jelenség volt, míg a népies (vernakuláris) észszerűségből merítő magyaros építészet a magyar nyelvterületen megjelenő nemzeti színezetű építésnek csak egyik válfaja volt. Míg a magyar nemzeti stílus kérdésére sok különböző és egymásnak ellentmondó válasz is érkezett, addig a román nemzeti romantika építészete és díszítőművészete mind a kritikai hangokhoz, mind a liberális és modernista polgárság építészeti igényeihez igen jól alkalmazkodott. Abban a kivételezett helyzetben vagyunk, hogy Nagyvárad épített örökségén ezeknek a törekvéseknek mindenikét tanulmányozhatjuk, és igyekezhetünk minél pontosabban megérteni.

1 ■ Jelen írás alapja a *Festum Varadinum* nagyváradai kulturális fesztiválon 2022 májusában tartott előadás.

2 ■ Ennek tipikus korai szövege Louis H. Sullivan cikke (The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 1896. 3. szám), amelytől a „forma a funkciót követi” tézist történetileg származtatják. A „belülről kifelé” tervezés problémáját rendkívül sokféle módon megfogalmazták, de értelme sokszor összekeveredett az építés mint gyakorlatorientált mesterség fogalmával. Walter Gropius ezt fogalmazta meg a Bauhaus folyóiratában: „Az új építés kiáltványainak ideje, amelyek segítették a szellemi alapok tisztázását, immár lejárt. Legfőbb ideje, hogy a józan számítás és a gyakorlati tapasztalat egzaktsági kiértékelésének fázisába lépjünk.” (systematische Vorarbeiten für rationellen Wohnungsbau. *bauhaus*, 1927. 2. szám, 1. old.)

3 ■ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Mándy Stefánia. Corvina, Bp., 1969. Különösen 83. és 157. old.

4 ■ A művészeti formák általában vett jelentőségének találó megfogalmazását adja Richard Wollheim Giovanni Morelli műértő módszerét bíráló írásában: „[Morelli] „keveset gondolt arról, hogy mi lenne a nyelv a pusztán szavak sokaságán túl és azok fölött: a nyelvről kiderül, hogy azonos saját szótári állományával. Az egyéni stílusok esetében pedig szó sem esik arról, hogy ezek kombinációinak és jelentéseinek lennének szabályai: nincs mondanivalója arról, hogy egy festő egyedi stílusa összetett és egymás mellett létező elemeihez hogyan lehet

jelentéseket társítani.” (Richard Wollheim: Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship. In: uő: *On Art and the Mind: Essays and Lectures*. Harvard UP, 1974. 200–201. old.)

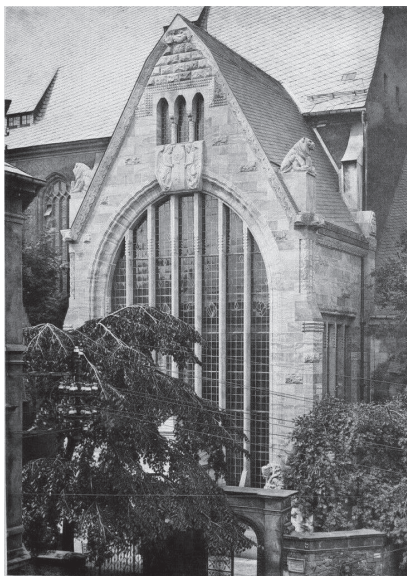
5 ■ Az építészeti jelentés fogalmához lásd: Robert G. Herschberger: *Architecture and Meaning. The Journal of Aesthetic Education*. Special Issue: *The Environment and the Aesthetic Quality of Life*, 1970. 10. szám, 37–55. old. Az Osztrák–Magyar Monarchia kontextusában a vállaltan jelentéstudatos építés személtésmódjáról a legjobb összefoglaló: Moravánszky Akos: *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture*. MIT Press, Cambridge, 1998. Az adott kontextusban éppen ez volt a modern építészeti mozgalmak egyik fő motivációja: új, friss jelentéseket közvetíteni.

6 ■ A koppenhágai Havnegade utca 23. szám alatti ház értelmezéséhez: Steen Eiler Rasmussen: *Experiencing Architecture*. MIT Press, Cambridge, 1959. 11–12. old.

7 ■ A magyar történészek elsősorban az állami közigazgatás és a nyelvi-irodalmi kultúra paraméterei szerint azonosították a magyar építészet alkotóit (lásd: Gerle János – Kovács Attila – Makovecz Imre: *A századforduló magyar építészete*. Szépirodalmi, Bp., 1990.). Kós Károly és köre esetében sem a nyelvi, sem a közigazgatási behatárolás nem minősülhetett perdöntőnek (lásd főleg: Anthony Gall: *Kós Károly műhelye / The Workshop of Károly Kós*. Mundus, Bp., 2002.), a magyar sajátosság Kósnál egy sokszínű, összetett etnikai közeg formakincséből állt

NEMZETI STÍLUS ÉS JELENTÉS

A nemzeti építészeti stílusok kérdését nem lehetne felvetni akkor, ha az építészetet döntően funkcionális² vagy elsősorban tektonikus művészetnek³ tartanánk. Ezzel szemben minden nemzeti stílus bőven támaszkodik a művészet⁴ és különösen az épületek *jelentésközvetítő*⁵ szerepére. Itt nem csak valamilyen elementáris érzelem, a csodálat, a meglepetés vagy a rémület kiváltására kell gondolnunk. Még csak nem is a funkció felismerhetőségére (hogy egy bank biztonságát sugalljon, egy kórház homlokzata a higiéniát és a gyógyulás ígérétét juttassa eszünkbe). Hanem olyan formai elemekre, amelyek egy közösség vagy az otthonát szolgáló régió azonosítását célozzák. Az úgynevezett nemzeti stílusok egyik elsőleges célja pontosan ez: felismerhetővé tenni, hogy milyen nemzeti vagy regionális identitású építetovel van dolgunk. Vagyis a nemzeti stílus az építészeti jelentés kérdésének egyik fontos, ha nem éppen kitüntetett területe. A középkor óta velünk lévő regionális identitás jelentőségét a XIX. századi nemzetiidentitás-építő mozgalmak alapjaiban változtatták meg. A nemzeti elkötelezettségű építészek azért is fordultak valamilyen tisztán hagyományos díszítőművészeti és térformálási kultúra felé, mert a XIX. század második felének historista építészétében éppen a jelentésközvetítő tevékenység került az építészetről való gondolkodás előterébe. Bár a kérdésnek rendkívül gazdag a szakirodalma,



2. Nemzeti romantika: Freibergi dóm, az Aranykapu védőépületének terve *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1903.

itt mégis érdemes Steen Eiler Rasmussen egyik egyszerű példájához fordulni. A historizmus fő problémája szerinte az, hogy a tudományos alapossággal reprodukált klasszikus épületek új kontextusukban érthetetlenek voltak. Ha egy velencei palazzo mása Koppenhága utcáira került, elsősorban irodai funkciók betöltésére, akkor éppen a homlokzat tagolása és az épületdíszek által közvetített belső összefüggések váltak érthetlenné.⁶ Nagyon hasonló a helyzet az utóbbi időben a népszerű irodalomban is többször megjelenő, Teréz körúti Batthyány-palotával Budapesten. Az épületet Hauszmann Alajos a firenzei Strozzi-palota igényes pesti újraalkotásának szánta, amely főúri lakhelyként még utalt is az eredetire. Csakhogy alaprajza, a terek beosztása egy XIX. század végi fővárosi bérpalotáé, miáltal a homlokzat igényes rekonstrukciója éppen az épület jelentését (XV–XVI. századi gazdag bankárcsalád palotája) homályosítja el, főleg optikai értelemben. *Nem látható*, hogy az épület építtetője tulajdonképpen kicsoda, hiszen egészen biztosan nem a XV. századi tisztán gazdasági és társadalmi elit tagja. A „nemzeti” sajátosságokat közvetíteni szándékozó építészeti stílusok éppen azt nem mulaszthatták el, hogy ne olyan homlokzati és szerkezeti megoldásokat alkalmazzanak, amelyek láthatóvá és ezen keresztül érthetővé teszik megalkotók kulturális identitását.

A magyar nemzeti stílustörekvésekről az elmúlt évtizedben több összefoglaló és értelmezés született.⁷ Mégis hasznos lehet egy

elő. Újabb Kenneth Frampton kritikai regionalizmusfogalmának újraértelmezése adott alkalmat arra, hogy nemzeti helyett ökológiailag tudatos regionalizmusról beszéljenek (Wesselyni-Garai Andor – Köllő Miklós: Az organikus építészet nullfoka. Kortárs magyar öko-regionalista építészet Erdélyben – előszó egy kutatáshoz. In: Jász Borbála – Zuh Deodáth: *Szociológizáló hagyományok a magyar építészetelméletben*. Martin Opitz, Bp., 2021. 165–192. old.) A magyar kontextusban megjelenő nemzetépítő stratégiákról és történeti korszakaikról több fontos szöveg született. Az első világháború előtti állapotokról és a világháború utáni nemzetiépítésben betöltött szerepéről hosszan írt Székely Miklós (Az ország tükréi. A magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világháborúitól. CentrArt, Bp., 2012.). A Horthy-korszak nemzetiépítészet-fogalmáról a legkimerítőbb forrás máig Ferkai András cikke (Nemzeti építészet a polgári sajtó tükrében I. 1920–1930. *Építés-Epítésztudomány*, 1989. 3–4. szám, 331–364. old.). Mindegyikben mérvadó gondolat, hogy az első világháború vége vízválasztó volt, mivel az a nemzetépítési stratégia, amelyre a századforduló protomodern stílustörekvései hordoztak, ezután már nem volt fenntartható. Az akkor választott irány azóta is az elemzések kereszttüzében áll, mégis megállapítható, hogy az 1920-as évek reklaszicizáló irányzatainak hivatalos támogatása mellett az 1930-as évek közepétől kezdve a nemzetközi modernista irányzatok

térnyerése döntő faktorrá vált. A századforduló „szecessziós” mozgalmainak ugyanúgy vetett véget a klasszikus stílusok viszszerterése, ahogyan egy száz évtizeden belül az utóbbit egyértelműen felváltotta az expresszív, regionális elemekkel tarkított díszítő kultúrával keveredő, funkcionalista modernizmus. Ennek a következtetésnek a levonása mellett a szakirodalom szinte mindig kitér arra, hogy a magyar kultúrtörténetben a nemzeti építészet kérdését soha nem sikerült harmonikus módon megválaszolni, legfeljebb az ezzel kapcsolatos vitákat elfojtani: Lásd: Ferkai András: *Architecture between the Wars*. In: Dora Wiebenzon – József Sisa (eds.): *The Architecture of Historic Hungary*. MIT Press, Cambridge, 1998. 245–274. old. Hasonlóképpen vélekedik Papp Gábor György (Létezhet-e kimondott nemzeti stílus? *Enigma*, 2017, 92. szám, 165–175. old.), aki a nemzeti és a nemzetközi építészeti formanyelv között feszülő ellentmondásban látja azt a problémát, amelyre a századforduló építészeti nem tudtak megnyugtató feloldást találni. Bár bizonyos elméleti írások már az 1910-es években eljutottak addig a gondolathoz, hogy a nemzeti stílusok művészettörténeti konstrukciók, nem pedig esztétikai kategóriák, az építészek nem tudták megtenni a nemzetköziség irányában elvárt lépéseket úgy, hogy egyszerűen saját szakmai pozícióikat ne ásták volna alá (uo. 175. old.). A román példa azt mutatja, hogy az esztétikai kategória és a művészettörténeti konstrukció nem mindenki szemében képviselt feloldhatatlan ellentmondást.

olyan összehasonlító elemzés, amely rámutat azokra a pontokra, amelyek nemcsak a magyar, hanem a vele együtt élő népek művészeti preferenciáit is jellemzik.

Az összehasonlítás másik oldala a magyaros stílus-terekvésekkel az első világháború után államot váltó területeken többször összevegyülő román nemzeti stílus, amelynek döntő jellegzetessége, hogy kialakítása soha nem vetett fel igazán komoly elvi dilemmákat, még ha a tartalmi súlypontok koronként változtak is (az első világháború előtt főleg a világi építészetben jelentkezett, viszont 1920-tól kezdve a román ortodox és görög katolikus egyházi építkezések több mint 80 százaléka ilyen jellegzetességeket mutatott, főleg az újonnan szerzett területeken). A román nemzeti stílus egy nagyon tudatos közösség- és nemzetépítő terv meghatározó része volt, amely a XIX. század végétől egészen a második világháború végéig hatott a világi építészetben. Sőt, az elnyomatásban is erős autokefál ortodox kultúrpolitikai irányultság miatt a szocialista államberendezkedés idején is fennmaradt és a mai napig érezteti hatását.⁸ Természetes, hogy az országépítés töretlen folyamata (nyertes háborúk, területi nyereségek 1940-ig) a román nemzeti stílust illetően sem vált az eredeti projekt kárára.

Ezzel szemben a magyar nemzeti stílus kialakításáról szóló viták rendkívül bonyolultak, a megnyilatkozások sokszor ellentmondásosak, ráadásul az elvi kérdésekben a legritkább esetben jutottak egyetértésre. Egy biztos: nagyon nehéz megmondani, hogy mit tekintünk a magyar nemzeti építészeti stílusnak, miközben a román nemzeti stílus mibenlétének kérdésére egyértelmű válasz adható: ez nem más, mint a

balkáni erősített lakótoronyok (kula), a XVIII–XIX. századi olténiai módos parasztházak, a XVI–XVII. század fordulóján épült déli főúri (udvarházak), valamint a főleg havasalföldi és kis részben moldvai kolostortemplomok formai és díszítőelemeit ötvöző, úgynevezett *újromán* stílus, amelyet – jórészt tévesen – új-Brâncoveanu stílusnak is neveznek.⁹

TERMINOLÓGIA

Mondanivalóhoz hozzátartozik egy terminológiai megjegyzés. Az XIX. századi és XX. század eleji építészetről beszélve gyakran szembeállítják egymással a historista és a modern, illetve ezzel párhuzamosan, a nemzetközi és a nemzeti stílusokat. Miközben az úgynevezett „szecessziós” mozgalomban¹⁰ részt vevők általában lázadtak a történeti stílusok egyeduralma, különösen pedig a tudományosan rekonstruált, de új kontextusukban zavaros jelentésű épületek és díszítések ellen, ezt sokszor bizonyos nemzeti sajátosságok kiemelésével tették. Ennek ellenére, mint azt a néprajztudomány és a muzikológia történetéből tudjuk, az építészek sokszor éppen azért nyúltak népi forrásokhoz, mert bennük egyetemesen érthető jelentéseket hordozó, tiszta, utólagos esztétikai kategóriák korlátaitól mentes formákat láttak. Ezért tapad a vernakuláris építészethez az egyetemes észszerűség jelentése, és ugyanezért tartják a modern építés előszobájának is. A történeti stílusokból merítő építészet általában nemzetközileg egységes: a velencei gótika másolatai nagyon hasonlóan mutatnak Koppenhágában és Dubrovnikban,

legvilágosabb összefoglalása: Jeremy Howard: *Art Nouveau. International and National Styles in Europe*. Manchester UP, Manchester – New York, 1996. Tömör összefoglalót adott a témáról Komlós Aladár: A „szecesszió” körül. *Valóság*, 1969. 12. szám, 73–76. old. A terminus összetettségéről újabban magyarul: Brunner Attila: *Lechner Ödön utolsó alkotói korszaka, 1910–1914*. (kézirat).

11 ■ Jeroen Bastiaan van Heerde: *Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung 1895–1918*. Böhlau, Wien, 1993. Ennek viszonyáról Carl E. Schorske híres téziséhez, miszerint a századforduló modern művészete a polgári liberalizmus osztrák birodalmon belüli csődjének pandája lenne, részletesen ír könyvében Matthew Rampley: *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*. Penn State University Press, University Park, 2013.

12 ■ Vö. Paul Constantin: *Arta 1900 în România*. Meridiane, București, 1972. Constantin könyve a maga idejében rendkívül széles merítésben mutatta be a századforduló stílusait az 1945 után a román államhoz tartozó területek épületanyagán.

13 ■ Uo. 80. old.

14 ■ A terminust itt használt értelmében a két világháború között svéd építészettörténészek, Hakon Ahlberg és Johnny Roosvall vezették be. Újabb kutatásához, illetve a terminus elméleti helyzetének megszilárdításához sokat tett hozzá Barbara Miller Lane, lásd: Barbara Miller Lane: National Romanticism in Modern German Architecture. *Studies in the History of Art*, 29 (1991), 110–147. old.

15 ■ Gondoljunk itt például a Pesti Vigadóra és a debreceni Városi Színházra, vagy Budapesten a Dohány utcai nagy zslanógára.

16 ■ Ez az úgynevezett *Goldene Pforte*, gipszmásolata a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokában. A Rudolf Schilling és Julius Gräbner drezdai építészek tervei szerint készült védő épületrészt 1903-ban adták át. (2. kép)

8 ■ A műemléki és modern építészeti hitvallások és charták elfogadása mellett, illetve ezzel párhuzamosan nemcsak megmaradtak bizonyos, a román nemzeti stílus ismérveként definiált formai megoldások, hanem éppen azt a stílust örökölték tovább, amelynek döntő elemeit a XIX. század utolsó előtti évtizedében azonosították. Lásd pl. az 1. képet.

9 ■ II. Konstantin (1654–1714), a Brâncoveanu családból származó havasalföldi fejedelem építkezései (a mogoșoiaai fejedelmi udvar, a potlogi fejedelmi palota) a román nemzeti stílusnak csak az egyik fő forrását adták. A román szocializmusban a történeti nemzetépítő szerepkörét a déli román fejedelemség esetében éppen a szokatlanul hosszan és sikeresen uralkodó Konstantin fejedelem kapta. A szocialista kultúrpolitika ráadásul nem szívesen reklámozta azt a tényt, hogy a román nemzeti stílus születését elsősorban a modern román királyság államapparátusának csúcán álló nemesek, katonatisztek és hivatalnokok segítették elő az 1880-as években, majd pedig Nagy-Románia első két évtizedének hivatalos stílusává vált. A román királyi ház hatalma megszilárdítása érdekében lehetőleg kerülte az autochton főnemesség emblematisz alakjainak kulturális-hagiografikus felmagasztalását. A pontos stílusmegjelölést a román művészettörténet fősodra a két világháború között is használt „újromán” terminussal határozza meg. Ennek ellenére és ezzel párhuzamosan használják ugyanarra a jóval szűkebb fókuszú *stil neob-râncovenesc* megjelölést is. (Paul Constantin: *Mică Enciclopedie de Arhitectură, Arte Decorative și Aplicate Moderne*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 109–110. old. Legújabbban: Cosmin Minea: Medieval Art, National Architectural Heritage and Museums in Late 19th Century Romania. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 2021. 1. szám, 109–142. old.)

10 ■ A „szecesszió” nem egységes stílus, tulajdonképpen nem is stílus, hanem stíluspreferenciákban is manifestálódó, társadalmi reformra törekvő művészeti mozgalmaknak a német és a magyar kultúrában használt gyűjtőneve. Egyik

még ha ez utóbbi esetben éppen a dalmát múlt velen-
cei elemeit igyekeznek is kiemelni. Ám a látszólag
nemzetközileg egynemű történeti stílusutánpótlások
ellen lázadó új stílus művészeinek is voltak alapve-
tően nemzetközi ambícióik. A bécsi szecesszió alko-
tói például csak látszólag utasították el az államilag
támogatott építészetet; már csak azért is, mert a XX.
század első évtizedében ráadásul sokan éppen azért
kaptak állami megbízást, mert az osztrák császári
adminisztráció a multietnikus kapcsolatokra épített
nemzetköziség nagybirodalmának képét kívánta köz-
vetíteni, amelyhez a bécsi geometrizmusban és egye-
temes szimbolizmusban vélt támaszra találni.¹¹

A historizmushoz a modernség jelzője is éppen
tudományos igényű, régészeti feltárásokon és új esz-
közökkel szerkesztett részletes felvételeken alapuló
eljárásmódja miatt tapad. A helyzetet bonyolítja, hogy
a nemzeti önrendelkezés politikatörténeti kategóriája
a nemzeti sajátosságokat közvetítő építészetet ugyan-
úgy modernné avatta, mint ahogyan a nemzetköziségre
törekvés is modern, újító szemléletet tükrözött. Az
ellentétek és az átfedések hálózata tehát semmiképpen
sem teszi könnyen kezelhetővé a historista/nemzetközi
és ellentéte, a szecessziós/nemzeti kategóriapárokat. A
dolgot még jobban nehezíti néhány kísérlet arra, hogy
számot adjanak a századfordulós építészeti stílusdi-
verzitás összefüggéseiről. Egy román művészettör-
ténész, Paul Constantin 1972-ben például felvetette,
hogy a vernakuláris ihletésű magyaros szecesszió és
az újromán stílus egyaránt egyfajta reformépítészeti
ernyője alá sorolható.¹² Csakhogy az általa vont pár-
huzam több problémával terhes: az újromán stílus
látható módon nem lázad a historikus stílusok hű
másolása ellen: Mincu egyértelműen másolta a keleti
szamárhátíves tornácokat, követői példaszerű bizánci
törpegalériás zárterkélyeket alkottak, vagy már-már
tökéletesen ültettek át létező dél-romániai épületeket.
Ráadásul, ahogy Constantin maga is mondja, a nem-
zeti stílustörekvések egy jelentős része eltűnt az 1910-
es évek és az első világháború végével: „Az európai
építészet nemzeti iskoláinak születése a század elején
kétségtelenül fontos jelenség volt, amely az 1900-as
művészet újító vonulatához illeszkedett. Nem sokáig
létezhetett azonban, ezek a törekvések együtt tűntek
el az 1900 körüli művészettel.”¹³ A kérdés csak az,
hogy mikor? Miközben a lechneri alapokon nyugvó
irányszatra ez igaz, addig számtalan más népies törek-
vés a porondon maradt, a kései német *Heimatstil* és a
magyar népi neoreneszánsz egyformán kapcsolódott
a századfordulós modern, de nemzeti törekvésekhez,
viszont jóval később is hatottak. Sőt: a román nem-
zeti építészet – ahogyan ezt Constantinnak kellett
a legjobban tudnia – egyértelműen nem tűnt el az
„1900-as stílussal”, hanem éppen hogy megerősítette
pozícióit az első világháború befejezésével.

Ezért az említett négy kategória helyett inkább a
nemzeti romantika megjelölést javaslom.¹⁴ Bár a nem-
zeti romantika a modern politikai nemzetek olyan his-
torizáló, de újító művészeti törekvéseit jelöli, amelyek

a szecessziós mozgalommal részben párhuzamosan
fejlődtek, mégis ezáltal lehet világosabb a használatuk
a nemzetközit és nemzeti egyaránt jelentő népinél,
valamint az egyetemest és a lokálist egyformán meg-
testesítő historistáénál. Nemzeti romantikus tenden-
ciák ugyanis majdnem mindenütt voltak, ahol létezett
modern művészeti mozgalom *art nouveau*, *modern style*
vagy *Secession* néven. Tudatosan vegyítették a hagyó-
mányos szerkezeteket és díszítőmunkákat modern, újító



3. Kései, de következetes stílustörekvések: a Bihar megyei
román görögkatolikus püspökség iskola-bérlőházának újromán
átalakítása, Nagyvárad, 1932–33.

törekvésekkel. A terminus a *Rund-* és a *Spitzbogenstil*-
re, vagy éppen a keleti motívumokat felkaroló XIX.
század közepi építési gyakorlatra is alkalmazható. Ez
utóbbi szellemében váltak az arabeszk díszítő motívu-
mok a *keleti eredet* jelévé mind a magyar, mind a zsidó
identitást kifejezni kívánó építészetben az 1850-es
évek Magyarországon.¹⁵ A nemzeti romantikát mégis
főleg az északi germán és skandináv népek, illetve
országok igen elterjedt, az észszerű népi építést és a
román kori formakultúra elemeit ötvöző mozgalmá-
nak tekintjük. Viszont nemzeti romantika nemcsak
a szuverén, hanem a nagyobb államalakulatban élő
kisebbségi népeknél, például a finneknél is kialakult,
akik ráadásul úgy voltak tudatosan egyszerre történe-
tiek és technikailag, valamint jelentésközvetítő szere-
pükben újítók, hogy ezen minőségek más kontextusból
ismert ellentéte nem okozott számukra problémát. A
történeti múlt bizonyos elemeit úgy idealizálták, mint
az adott nemzeti karaktert legjobban kifejező kor ma
is érthető stílusis elemeit.

Bár több szembevetendő példát lehet idézni (mint az
1900-as párizsi világkiállításra épített finn pavilont),
most egy kevésbé ismert, de annál jellegzetesebbet
választok. A szászországi Freiberg dómjának XIII.
századi déli kapuját (az „Aranykaput”) védő épület¹⁶ a
németországi nemzeti romantika egyik fontos példája:
a stilizált román kori és gótikus elemek, a rusztikus
és kváderkövek keverednek benne a hagyományosból

merítő modern szerkezeti megoldásokkal és a sokszor rendkívül leegyszerűsített, expresszív és a Jugendstilhez kötődő díszítőelemekkel. Mindez együtt a maga múltjáról és jövőképéről felismerhető koncepciót népszerűsítő közösség képét tárja a szemlélő elé. A jelen témára vonatkozóan: az újromán stílus esetében éppen azért pontos nemzeti romantikát mondani, mert az a déli román államalakulat történeti múltjának stílusrepertoárjából szemezget. Ráadásul olyan elemekből, amelyek ebben a kombinációban még nem váltak valamilyen nemzetközi irányzat elemeivé, így meggyőzően közvetíthette egy nemzetközi közegnek a maga stilizált önképét.

A MAGYAR KONTEXTUS

Mivel a magyar stílustörekvéssel kapcsolatos kulcsszereplők jórészt ismertek a hazai közönség előtt, itt inkább egy olyan problémára hívnám fel a figyelmet, amelyet több elméletíró, illetve elméleti ambíciókat dédelgető magyarországi építész is felismert. A magyar építészeti formanyelv kérdése az 1900-as évek elején egyértelműen túllépte a kor építészeti, művészettörténeti és néprajztudományi diskurzusának kereteit. Wlassich Gyula vallás- és közoktatási miniszter 1902. április 17-én, az Országgyűlés alsóházában elmondott beszédében kijelentette:

„a szecessziós-stílust nem szeretem, [...] és mivel igen gyakran a magyar stílus neve alatt a szecessziós stílussal találkozunk, az én ízlésemnek ezen szecessziós stílus nem felel meg, [...]. [A]z építészet terén a stílusnak két része van. Az egyik az architektonikus stílus, és ez a fő; a másik pedig a dekoráció. Ha tehát alkalmaz valaki dekorációul egy magyar kakast: ez még nem teszi a stílust magyar stílussá. [...] Reám pedig sok építkezés azt a benyomást teszi, hogy akik a magyar stílusban akarnak dolgozni, bizonyos tekintetben szecessziós stílusban dolgoznak; hogy tehát ilyen szecessziós irányú stílus a vezetésemre bízott tárca körében a jövőben ne igen legyen lehetséges, iparkodni fogok

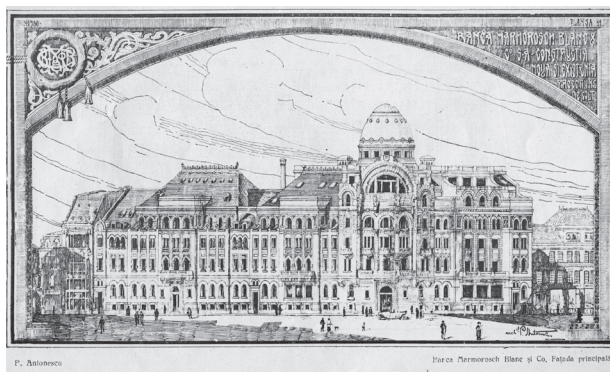
ezt megakadályozni, de az igazi magyar stílust ezalatt nem értem...”¹⁷

Wlassich nyilatkozata többeket is válaszra késztetett. Lyka Károly műkritikus *Szecessziós stílus – magyar stílus* címmel megjelent írásában¹⁸ ellene vetette, hogy a szecessziós stílus nem időleges irányzat, hanem azoknak az törekvéseknek a gyűjtőneve, amelyek a mindenkor aktuális művészeti tendenciákat szeretnék megújítani. Az tehát, amit ma szecesszióknak neveznek, csak akkor érdemes erre a névre, ha újító, modernizáló tendenciákat képvisel. Az építész Lechner Ödön pár évvel későbbi, összefoglaló igényű cikke sem Lykára, sem Wlassichra nem hivatkozik ugyan, de nyilvánvalóan nagyon hasonló ellenvetéseket fogalmazott meg:

„Magyar formanyelv! Még akiben jóakarát lenne [...] gúnyosan mosolyog és rámondja, hogy: szecesszió! [...]. Azt kell felelnem ezeknek, hogy mindig, ami most klasszikus vagy legalábbis történelmi, és ami előtt ők most dogmatikus hittel meghajolnak, valaha modern volt, és szecesszióból származott – akár disszidenciából, akár forradalomból. Csak a szó nem volt meg, a szecesszió fogalma igen.”¹⁹



4.1. A stílusok átjárhatósága: Gellért Nagyszálló, Budapest, 1930-as évek



4.2. A bukaresti Marmorosch–Blank bankszékház, Bukarest, tervváltozat, 1910-es évek vége *Arhitectura*, 1924. 55. old.

Lechner és Lyka gondolatai nagyon hamar népszerűvé váltak. 1908-ban, a nagyváradi városháza közgyűlési termében tartott *Megfagyott zene* című előadásában Jakab Dezső a sajtóbeszámolók szerint

17 ■ Wlassich Gyula válaszbeszéde. In: *Az 1901. évre, október 24-re hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója*. 5. kötet, hiteles kiadás. Athenaeum, Bp., 1902. 398. old.

18 ■ Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, 1902. 3. szám, 164–180. old. Lyka írása a *Kis könyv a művészetről* c. gyűjteményes kötetében (Singer és Wolfner, Bp., 1904.) szerepelt, de az 1964-es kiadásából (Képzőművészeti Alap) már kimaradt.

19 ■ Lechner Ödön: A magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. In: *Lechner Ödön írásai*. Szerk. Sümegi György. Corvina, Bp., 2020. 62–76. old. Lechner Ödön cikkét is eredetileg Lyka folyóirata közölte: Lásd: *Művészet*, 1906. 1. szám, 1–18. old.

„[m]egcáfolta azt az általános tévedést, amelyet a szecesszió iránt szinte mesterségesen idéztek elő. A szecessziótól való irtózás nem egyéb [sic!], mint félelem az előrehaladástól. A szecesszió ugyanis nem jelent egy határozott művészi irányt, hanem a modern stílusok viszonyát a régi megszokott irányokkal szemben. Ilyenformán a barokk a *renaissance*-szal szemben határozottan szecessziós volt.”²⁰

Az ezekben foglalt gondolat, hogy a szecesszió nem más, mint egy mindenkor nemzeti felhívás azokhoz, akik valami újat akarnak, az első világháború végével főleg a nemzeti építészet mellett elkötelezettek körében teljesen lekerült a napirendről. Elsősorban azért, mert a „nemzeti” vagy „nemzeti magyaros” formanyelv tartalma ezekben a század eleji szövegekben felettébb homályos.

A magyar nemzeti stílus meghatározására az első világháború végéig éppen a változó és heterogén körülmények miatt számtalan válasz érkezett. Egyszerre voltak ott Lechner gazdag ornamentikájú, hatalmas tömegű épületei; tanítványainak a mestert sokszor követő, de példájától rengetegszer elrugaszkodó kísérletei (Komor Marcell és Jakab Dezső építette a nagyváradi Fekete sas palotát, illetve a marosvásárhelyi kultúrpalotát is, mindössze három év különbséggel); a szintén Lechner-tanítvány Lajta Béla grandiózus protomodern, tulajdonképpen korai *art deco* kompozíciói; a bécsi iskolázottságú Medgyaszay István technicista ideológiából kinövő, a fa anyagcseréjére hivatkozó vasbeton szerkezetei; Spiegel Frigyesnek a finn és svéd nemzeti romantika elemeit ötvöző modern alaprajzú bérházai;²¹ Wigand Ede egyszerű, funkcionális és népies házai; valamint a Fiatalok csoport holdudvara (főleg Kós Károly, Zrumeckzy Dezső, Mende Valér) a finn nemzeti romantika szerkezetein és az angol *Arts and Crafts* mozgalom szemüvegén át értelmezett kalotaszegi népi, illetve középkori ornamentikából merítő, részben tradicionális, részben modern épületei. A világháború vége hozta átrendeződésben sokak ennél markánsabb és egyértelműbb üzenetre vágytak. A viták és próbálkozások szereplői nagyon gyorsan eljutottak a vélt és valós ősiségről szóló koncepciókhoz, illetve először a történeti, majd a funkcionalista értelmezésekhez. Egyedül Kós Károly tartott ki 1920 után is következetesen eredeti épülettömegei és szerkezeti megoldásai mellett, éppen ezért is maradt minden invenciója ellenére meglehetősen elszigetelt alkotó.

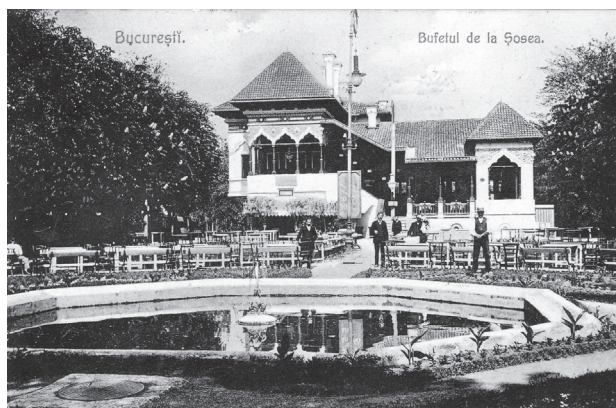
Azzal a kérdéssel, hogy Lechner ismert szövege mennyire tekinthető a sajátjának, itt nem kívánok foglalkozni.

²⁰ ■ *Nagyváradi Napló*, 1908. február 19. 3. old. Az úgynevezett *Szabad Lyceum* című kezdeményezés a Társadalomtudományi Társaság nagyváradi szabadegetemi fiiláléja akart volna lenni, de összességében csak mérsékelt sikert aratott.

²¹ ■ Ennek egyik szép példája található máig Nagyváradon. A Markovits–Mathézer-ház (1910–11) téglaboritást és sok klasszicizáló díszítőelemet kapott, miközben az parkány és a főbejárat faragott faelemei, illetve zsindefedelei kevert finn–kalotaszegi jellegű együtttest alkotnak. Lásd a 6. képet.



5.1. *Megváltozott arányok* 1. Módos román paraszt háza Ploiești, XVIII. század vége (*Arhitectura*, 1924.)



5.2. *Megváltozott arányok* 2. Az „Országúti büfé” (az 1890-es párizsi világkiállítás román pavilonja, építés: Ion Mincu)



5.3. *Megváltozott arányok* 3. Bukaresti újromán-mór, kevert stílusú hatemeletes bérház, 1928. (építés: Arghir Culina)

A ROMÁN KONTEXTUS

Az egyesült Románia modern, független államiságát a XIX. századtól kezdve tudatos építkezés révén sikerült elérni. Ebben román értelmiségiek már igen hamar a közös kultúra kialakításának szántak komoly szerepet. Nem volt könnyű dolguk, ugyanis a románok lakta terület kulturálisan meglehetősen nagy különbségeket mutatott a kvázi azonos nyelvet beszélők között is. Ennek ellenére a XIX. század művelt és elkötelezett fői világosan látták, hogy a parasztságnak ebben az egységteremtésben komoly szerepet kell szánni. A kor egyik legjelentősebb kritikusa és esszéírója, Alexandru Odobescu (1834–1895) rögtön egy „fordított” perspektívát vázolt fel egyik, még párizsi tartózkodása során fogalmazott írásában. Ebben a modern kor vívmányainak használatára evidenciaként tekintett ugyan, de az új építés kialakítandó stílusát nem a társadalmi igényekhez kívánta igazítani, hanem a társadalmi igényeket szeretne volna hozzáalakítani egy okosan kimunkált új építési morálhoz:

„Egészen új elméletre van szükség, [...] amelyben figyelembe veszik a fizikának, a fénynek, a hangnak, hőnek legkisebb törvényeit is. [...] figyelembe kell venniük nemcsak a természet általános törvényeit, hanem a helyi körülményeket is. Be kell hatolniuk az építészet szellemébe, a népi kell, hogy legyen új építészeti eszméjük kifejezője. Mint ahogyan a kínaiak a sátorformát fogadták el egész építészetükben, a román építésznek 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.”²²

Igény tehát itt nem annyira a történeti formakultúrával szemben kivívható változásra volt, hanem éppenséggel annak kreatív feldolgozására már az 1850-es évektől kezdve. Így történhetett az is, hogy az egyesült román „Ökirályságban” (Havasalföld és Moldva de facto 1860 óta fennálló közös államalakulatában) a nyugati modern történetkritikus stílusok igen csekély hatással voltak a *beaux-arts* historizmus jegyében fogant városközpontokra. A nemzeti stílus egyértelmű megtalálása volt itt a döntő, és az szinte teljesen kielégítette az újdonságra támasztott igényt.



6. Finn, svéd és magyar nemzeti romantika keveredése:
A nagyvárad Markovits–Mathézer-ház ma
(építész: Spiegel Frigyes)

Nem véletlen, hogy Ion Mincu (1852–1912), a román stílusteremtők talán legjelentősebb szószólója, a szervezett román építészképzés máig emblematikus figurája nem csak erős meggyőződéssel látott munkához ugyancsak Párizsból való hazatérése után. Az első pillanattól fogva azzal is tisztában volt, hogy tevékenysége nem ösztönöztet a visszatalálás egy biztos ösiséghez, hanem a létező hagyományos formai elemekből építkező, de éppen általa szintetizált stílus, amely-

nek megszilárdítása időt igényel. Az első új épület, amely ebben a szellemben fogant, Iacob Lahovary 1884 és 1886 között tervezett családi háza volt. Lahovary tábornok déli fanarióta családból származott, és az orosz–török háborúban harcolt a román független királyság elismeréséért. Mincu érzékelteti, hogy egyáltalán nem volt könnyű az első olyan épületet megtervezni, amelyet ilyen megrendelői háttérrel „románnak” nevezhetett:

„Amikor Lahovary tábornok eljött hozzám, és arra kért, hogy román stílusban építsek neki, illetve utána is, amikor kápolnaként egy kis román templomot kért tőlem – és hogy’ azonosult a román néppel ez az idegen eredetű férfiú –, az én elmém az anyag tekintetében még igen homályos volt, hiszen csak most érkeztem vissza az országbá. Látam néhány kolostort, néhány hegyvidéki házat, meg egy-néhány fényképet, amelyet Alpar [Alexandru Paraschivescu – Z. D.], a festő készített, és ez volt minden. A feladathoz a legjellegzetesebb és legegyszerűbb kifejezést kerestem, főleg, hogy a kis méret ezt meg is engedte. A polikrómiához nyúltam, ami a románok vérében van, és éppen ezért, illetve annak szépségéért és tartósságáért a fajanszhoz. Úgy gondolom, hogy ez román hangulatot áraszt.”²³

Amit a mai történész Mincuról és kortársainak törekvéséről, illetve a román városok kései, de nyugati

22 ■ Alexandru Odobescu: A művészetek jövője Romániában. Ford. Tenkei M. Pirokska. In: uő: *Pszudokünetikosz*. Dacia, Kolozsvár, 1984. (1851). 24–42. old.

23 ■ Spiridon Cegăneanu: Ion Mincu. *Arhitectura*, 1941. 1. szám, 31. old.

24 ■ Ennek központi gondolata, hogy a „kelet-európai fővárosokat nem egyszerűen kiválasztották, hanem megépítették”. Erről és Bukarest mint nemzeti főváros XIX–XX. századi megépítésének szimbolikus stratégiáiról: Emanuela Costantini: *La capitale imaginata. L'evoluzione di Bucarest nella fase di costruzione e consolidamento dello stato nazionale romeno (1830–1940)*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016.

25 ■ Lásd a 4.1. és 4.2. képeket.

mintákat követő fejlődéséről mond, tulajdonképpen nem okoz meglepettséget. Ennek értelmében Bukarest sem egy ősi, hanem egy „elképzelt” főváros, a román nemzeti építészet nem történeti szükségszerűség, hanem a XIX. század végén kezdődő, majd országosan felkarolt és a kedvező történelmi körülmények, területi gyarapodások által is megerősített sikerprojekt.²⁴ Modern célokat szolgált abban a reményben, hogy így olyan erős, vizuális kultúrájában is egységes összetartó közösség jön majd létre, amely számtalan történeti körülmény következtében a kiválasztott művészeti előzmények idején, éppen ott és akkor nem jöhetett létre. Persze ezek a művészeti előzmények sem egyértelműek. Elég csak a román délvidéki építészet változatos példáira gondolni, amelyek egy évtizedekig ható stílustörekvés alapjait képezték. Az újromán stílus egyik fontos forrását adó havasalföldi lakótornyokból harminc sem maradt a XIX. század végére, miközben Bukarestben már az első világháború előtt több száz újromán villa és középület épült fel. A részben tradicionális elemeket is tartalmazó, nagy volumenű építkezések között olyan is volt, amely eredetileg a környező országok nagyvárosainak épületeiből merített ihletet. Petre Antonescu, az újromán stílus második hullámának egyik legfontosabb alakja például az 1910-es évek végén még olyan tervet készített az egyik legnagyobb bukaresti bankvállalat, a Marmarosch–Blank székházára, amely tömegében és formai megoldásaiban egyértelműen utalt a budapesti Gellért Nagyszállóra.²⁵ A banképületet az 1920-as évek elején már hangsúlyosan újromán ornamentikával, optikai lapos tetővel adták át, annak ellenére, hogy a belseje a kései szecessziós-szimbolista festészet és *art nouveau* ornamentika legszebb helyi példáit nyújtja. A homlokzati átalakítás viszont éppen azért nem jelentett különösebb teherteremt, mert egyértelmű volt a cél: a román egység művészeti reprezentációja, amely nagyvonalúan átsiklott a román kultúrában megtalálható természetes különbségek fölött.

NAGYVÁRAD

A magyar nemzeti építészeti törekvések majd mindegyike tetten érhető Nagyváradnak a XIX. és a XX. századok fordulóján kialakult városképén. Az akkori épületek szinte valamennyi darabját hatalmas örömmel fogadták a korabeli sajtóban. Az örömmámor azonban elfeledteti, hogy ehhez – ahogyan a régi pesti belvárosban is – Nagyvárad XVIII–XIX. századi, kisléptékű, de nagyrészt egységes és a hosszú XVIII. század hangulatát árasztó

7. Nagyvárad főtere 1870, 1900 és 1910 körül:

A régi klasszicista és barokk épületek, kései copf és historizáló díszítéssel, eltűnt 1905-ben az új neobizánci romantikus görögkatolikus püspöki palota befejezésével (építész: ifj. Rimanóczy Kálmán)



7.1. A kis piactér 1870 körül a barokk Szent László-szoborral, Nagyvárad, 1870 k.



7.2. A nagyváradai kis piactérről az új bronz Szent László-szoborral. Körösvidéki Múzeum, Nagyvárad



7.3. Az új görögkatolikus püspöki lak. Nagyvárad

központi tereit és utcáit elbontották.²⁶ A XIX. század végi lokális román nemzeti romantika jegyében az illetékesek teljesen feladták a régi román görögkatolikus püspökség barokk, illetve copf stílusú székhelyét, és helyette egy neobizánci elemekkel tarkított, grandiózus palotát emeltek 1905-ben ifj. Rimanóczy Kálmán tervei szerint. Vele átlósan szemben a provinciális klasszicista Fekete sas fogadó helyén épült meg 1908–9-ben Komor Marcell és Jakab Dezső tervei szerint a Lechner-iskola egyik vidéki főműve, a Fekete sas palota, a kor egyik legnagyobb helyi ingatlanfejlesztői teljesítménye, amely bér- és üzletház és szórakoztatóipari komplexum volt egyszerre, több fedett vásárlókorzóval. Mellette két copf-klasszicista kereskedőházat bontottak el, hogy helyet nyerjenek a bécsiesen geometrikus, de díszítésében helyi népművészeti motívumokat használó Moskovits Adolf és fiai féle bérháznak (Vágó László és József utolsó közös terve 1911-ből). A fiatalok csoporthoz köthető Mende Valér négy modern bérházat és egy új homlokzatot tervezett a város központjában jórészt kétszintes házak helyére, illetve átalakításukkal (köztük kiemelkednek az Ertler Mór, Nemes Áron és Fodor Izsó megbízásából épültek). Ennek a bontó-építő hévnek az első világháború kitörése nagyjából véget vetett ugyan, és a magyaros stílustörekvések ebben a formában többet nem kerültek elő a városban, ám a berendezkedő román közigazgatás folytatta az átalakítási gyakorlatot. A görögkatolikus egyház 1920 után hatalmas lendülettel fogott szimbolikus építkezésekbe, míg – a román nemzeti építészet főbb műveéhez képest egy évtizednyi lemaradással – három utcára néző, XIX. századi német romantikus jellegű, *Rundbogenstil*-elemeket ötvöző épületkomplexumokat teljesen át nem építették az új román állam hivatalos bizánci-balkáni-olténiai keverék stílusában.²⁷

Ennek a folyamatnak az eredményeként Nagyvárad nemcsak a XVIII–XIX. századi régi épületeit veszítette el,²⁸ ennél több is változott: a város egykori piacterein kritikusan megnövekedett az új épületek mérete, párkánymagasságukat a város fejlődése mind a mai napig nem érte utol. Ráadásul az alkalmazott építészeti és népművészeti elemek ilyen magasságban és léptékben megszokott közegükben nem voltak jelen. A három szint magasságban látható faeresz vagy az épület negyedik szintjén megjelenő tulipános minta természetes környezetében meglehetősen ritka volt. A megmaradt kisebb léptékű házakat pedig éppen a magyar és a román nemzeti romantika térnyerése nyomán felhúzott épületek méreteire hivatkozva bontották el a még megmaradt városközpontban. Ez jól mutatja a két, egymást követően uralkodóvá vált nemzeti romantikus építészet egyik fő problémáját: a lépték felnagyítását és az arányok megbontását.²⁹

A földszintes és egyemeletes házak helyére három-, négy- vagy akár ötszintes épületek kerültek, amelyek egyrészt irányt adtak a nagyvárosi modern fejlődésnek, másrészt óriási mértékben túlbecsülték a felhasznált népi/vernakuláris for-

ráskor teljesítőkéességét. Azok az épületek, amelyeknek eleinte a magyar állam uralkodó népének sajátosságaira, majd a román parasztokat a saját házaik sziluettjével a román állam egységére kellett volna emlékeztetniük, elég gyorsan hatalmasra nagyított népi ornamentikába csomagolt modern bérház- és palotaegyüttessé váltak. Ez máig jól szemlélteti az építészeti és nemzetépítési tendenciák változását, viszont erősen megnehezíti a korábban létrejött város sajátosságainak megismerését.³⁰

ÖSSZEGZÉS

Az elmondottakat a következőképpen foglalhatjuk össze. Kiindulópontunk szerint mindegyik „nemzeti” stílusban van valami abból, amit az építészettörténet a nemzeti romantikus mozgalmak célkitűzéseként azonosítanak. A magyar és a román nemzeti építészetben, vagyis a magyar népiességben és az újrómán művészeti mozgalom kiindulópontjában közös volt, hogy mindkettő közvetíteni kívánt a hagyományok és a modern életforma között, miközben mind a kettő a népi építés kisléptékű alkotásaiból indult ki. Amikor viszont ezeket az átvett népi stíluselemeket felnagyították, monumentálissá tették, letértek arról az útról, amelyet maguknak eredetileg kijelöltek. A lokális, helyi törekvések tehát itt nem csak azt jelentik, hogy az egyes országok, népek vagy erős önálló identitású régiók sajátos építészeti és művészeti stílusokat tudtak kialakítani, vagyis a modern tartalmat a helyi formavilággal összekapcsolva elfogadtatni. A lokalitás itt inkább azt a problémát jelenti, hogy a megrendelők és „fejlesztők” tekintettel voltak-e a helyi sajátosságokra akkor, amikor építéshez fogtak. Nagyváradon, úgy tűnik, a lokális szempontok eléggé kis szerepet játszottak a város fejlesztésében, és ebben jórészt a kordivatot követték. A XVIII–XIX. századi Várad eltűnt, és maradványait máig nagyon nehezűnkre esik felismerni; annál gazdagabb a modern stílus (avagy a szecesszió) és a nemzeti romantika fennmaradt összefonódásainak példatára. □

26 ■ Egy régi épület bontásáról és az új pozitív recepciójáról jó áttekintést nyújt: Kémenes Mónika: A nagyváradi római katolikus püspökök 18. századi rezidenciája. *EME Dolgozatok* XVIII. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2013, 121–151.

27 ■ Lásd 2. kép. A görögkatolikusok háború előtti és utáni építkezéseit is nagyon jól dokumentálják Mircea Pașca helytörténeti munkái. Lásd: Mircea Pașca: *Palatul episcopal greco-catolic din Oradea*. Primus, Oradea, 2017. és *Arhitectul Anton Szallerbeck. Stil național românesc. Școli greco-catolice în Oradea și Beiuș*. Primus, Oradea, 2011.

28 ■ Lásd a 7.1. – 7.3. képeket. Nagyvárad barokk és klasszicista építészeti örökségéről, illetve arról, hogy a második világháború előtti években hogyan csapott meg a város XVIII–XIX. századi világi és egyházi épületállománya, jó áttekintést ad Bíró József doktori értekezése: *Nagyvárad barokk és neoklasszikus építészeti emlékei*. Centrum Kiadóvállalat, Bp., 1932.

29 ■ Lásd az 5.1 – 5.3. képeket.

30 ■ A nemzeti stílusokra, így az újrómán építészetre is jellemző aránytévesztés problémáját a román nyelvű szakirodalom is tárgyalja. Lásd például: Augustin Ioan: *Khora*. Paideia, București, 1998. főleg: 40–42. old.