

KERÉKGYÁRTÓ BÉLA

Funkció és szépség

*A nagyvárosi tér és nagyvárosi építészet kérdései
Camillo Sitte és Otto Wagner írásaiban¹*

A XX. századi industrializáció és urbanizáció, a modern tömegtársadalom kialakulása, amely Európában és Észak-Amerikában addig soha nem látott növekedéssel járt együtt, nagy változásokat hozott a városok fizikai szerkezetében, jellegében és építészetében.

E változások új intézmények, diszciplínák, fogalmak kialakulásával jártak együtt.

Megváltozott a városfejlesztés, -szabályozás és -építés korábbi rendje, új feladatok és szerepek jelentek meg. Az uralkodó hagyományból fakadó legitimitációját, döntési jogosítványait és a vele függelmi viszonyban lévő hivatalnokok, alkotók feladatköreit felváltották a modern hatalom személytelen, intézményesült mechanizmusai, hivatali szervezetei és szakmai kompetenciái.

E változások második hullámában, az 1880-as évek végétől számított két évtizedben, de különösen a 90-es évek közepe és az új évszázad eleje között fogalmazódtak meg azok a nézetek és állásfoglalások, amelyek átrajzolták a historizmus mintája által meghatározott gondolat- és ízlésvilágot. A modern fogalma vált a korszak önértelmezésének kulcskategóriájává. Ez részben korértelmezésekben, diagnózisokban, részben pedig programokban, akciókban és csoportosulásokban, „szecessziókban” csapódott le.

Maga a tér fogalma is ekkor emelkedett be a szakmai diskurzusba, vált annak egyik fő szervezőjévé, hogy aztán a huszadik századi építészeti gondolkodásban meghatározó szerepet játsszon. Az építészeti térelmélet születésének háttere a modern tudományos szemlélet kibontakozása volt. Mint oly sok más területen, itt is Kant elgondolásai adtak meghatározó ösztönzést a későbbiek számára.

A szorosabban vett építészeti tér fogalom kidolgozásának hátterét és ösztönzőjét egyrészt az akadémiai-intézményi háttér, másrészt a tervezés új típusú szükségletei jelentették. Jól szemlélteti ezt a XX. század közepének és második felének meghatározó építész-teoretikusa, Gottfried Semper munkássága. Bár Semper a gyakorlati esztétika, s ezen belül az építészettelmélet keretét nem a térelmélet felől gondolta el, a gyakorlati esztétika általa kidolgozott iránya meghatározó keretet adott a szakmán belüli gondolkodásnak azzal, hogy a mesterségeket és az általuk előállított tárgyakat rendszeres vizsgálat tárgyává tette, a

¹ A tanulmány megírását a bécsi Collegium Hungaricumban töltött egy hónapos kutatói ösztöndíj és az NKA alkotói támogatása tette lehetővé.

tárgyak és épületek tervezésének és elemzésének-értékelésének kérdéseit legitim tudományos és kulturális problémává emelte, s ezen belül a tér építészetelméleti fogalmát is felvetette. A fogalom részletes kidolgozására a századfordulón került sor, egyrészt a művészettörténészek körében, akik jelentős mértékben a kísérleti pszichológia eredményeire és módszereire támaszkodtak. Másrészt az építészek körében, akiknél ez összekapcsolódott gyakorlati építészeti, városépítészeti problémák megválaszolásával.²

Az egyszerre gyakorlati és elméleti fejlemények egyik fő helyszíne a XX. század közepétől Bécs volt, ahol a városbővítés és -átépítés két nagy hulláma világosan elkülöníthető egymástól. 1857-ben császári dekrétum nyitotta meg az utat a középkori védmű lebontására és a Ringstrasse tervezésének és építésének elindítására. Az ún. második városbővítés a 90-es években a külső védelmi gyűrű, az ún. Gürtel falainak lebontását és az időközben jóval a Gürtelen kívülre terjeszkedő területek városhoz csatolását jelentette.

Mindezek módot adtak az elméleti reflexió elmélyítésére. Egyrészt annak számbavételére, hogy mi is jött létre a városbővítés első nagy hullámának eredményeként, illetve hogy milyen tanulságok vonhatók le a permanenssé váló feladatok, formálás szempontjából. Hogyan lehet (lehet-e?), kell a technikai és művészi feladatokat összhangba hozni? Van-e, kell-e ellenszer a modern racionális kultúra, személytelen tömegesség, intézményesség eluralkodására? Vagy egy új korszak új problémáiról és eszközeiről van szó, amely megteremti a maga kifejezési eszközeit?

A korszak fontos kritikusa, Ferdinand von Feldegg az általa szerkesztett *Der Architekt* című folyóiratban annak a reményének adott hangot, hogy az új városbővítési hullám a városépítészeti új reneszánszát hozza magával.³ De lényegesen más körülmények között, mint amilyen a Ringstrasse építészetének korszaka volt. Az arisztokratikussal szemben demokratikus városépítészeti, a monumentális központ, középületek helyett gyakorlati célú intézményeket, tömeges lakásépítést. Az új feladat monumentalitását az adta, hogy az individuális épületek, alkotó helyére nagy, összefüggő együttesek léptek. Ezek kialakítása során nélkülözhetetlenné vált a tervezők, tervek összehangolását, egymáshoz igazodását.

Jelképesnek is tekinthető, hogy a korszak meghatározóvá váló koncepcióinak alkotói, Camillo Sitte és Otto Wagner egyaránt 1889-ben publikálta fordulatot jelző munkáit. Sitte pedagógusként, művészeti íróként és kritikusként ismert volt

² A térelméletekre vonatkozóan átfogóan vö. (Hg.) Jörg Dünne, Stephan Günzel: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M., Suhrkamp 2006. Az építészeti térelméletekre magyarul vö. MORAVÁNSZKY ÁKOS, M. GYÖNGY KATALIN: *A tér. Kritikai antológia*. Bp., Terc Kiadó, 2007.

³ FERDINAND VON FELDEGG: *Wiens Zweite Renaissance*. = *Der Architekt* 1 (1895), 1–2.

ugyan, de *A városépítés – művészi elvei szerint* című munkája⁴ egy olyan új irány, illetve diszciplína hírnökeként jelent meg, amely a tudományos módszerekre és adminisztratív-intézményes szabályozásra épülő várostervezéssel (city planning) szemben – vagy inkább annak kiegészítéseként – a városi tér művészi elveken alapuló formálását (city design) tűzte ki célul. A „művészi elvek” azokat a korábbi korok városépítészetében érvényesülő eljárásokat, mintázatokat jelentették, amelyek elemzéssel feltárhatók, s ily módon tudatosan is alkalmazhatók. Ily módon korrigálják, továbbfejlesztik a homogenizáló és arctalan mérnöki és adminisztratív módszerek és eljárások egyoldalúságát.

A Sitte fő ellenlábásává, elméleti ellenfelévé váló Otto Wagner a „szabad reneszánsz stílust” követő gyakorló építészként, valamint nemzetközi és hazai építészeti pályázatok résztvevőjeként ugyan jólismert építész volt Bécsben, az áttörést mégis csak 1889-től számíthatjuk, amikor saját kiadásában megjelentette munkáit, amelyek között vázlatok, tervek és megvalósult épületek egyaránt szerepeltek.⁵ Wagner ekkor 48 éves volt, s igazi self-made man-ként és küzdő természetként saját kezébe vette a kezdeményezést. Ambícióihoz az 1890-es évek hozták meg számára a nagy megbízást: a városrendezési pályázat megosztott első díjával, a városi vasút művészeti vezetésének és a Művészeti Akadémia váratlanul megüresedett professzori székének elnyerésével. Wagner Bécsben a legbefolyásosabb, nemzetközileg is elismert építésszé vált, aki állást foglalt az építészet, a város és a kultúra fontos ügyeiben. Szinkronban tudta önmagát azokkal a nagy változásokkal, amelyek párhuzamosan zajlottak: a második városbővítéssel és a szecesszió művészi forradalmával. Míg Sitte a múlttal való folytonosság visszaállításának fontosságát, Wagner a változások forradalmi jelentőségét hangsúlyozta, olyannyira, hogy nem is újraszületésről (renaissance), hanem valami teljesen új születéséről (naissance) beszélt. Miközben mindössze két év korkülönbség volt közöttük – Wagner 1841-ben, Sitte 1843-ban született –, s a monumentalizáló historizmushoz kapcsolódó ízlésviláguk is közösnek tekinthető, Sitte fő műve még a historizmus horizontján belül, mintegy annak megrendülése előtt, az utolsó pillanatban született, míg Wagner a 90-es években az azt meghaladó irányzathoz kapcsolódott. Wagner olyan evolúciós álláspontot képviselt, amely szerint a

⁴ *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Verlag von Carl Graeser & Co. Wien 1889. Az alábbiakban az 1972-es, a Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Hochschule Wien XX. köteteként megjelent kiadást használom (Wien – New York, Springer Verlag, 1972), amely az eredeti mű 3. kiadását valamint faksimilében az első kiadás kéziratos változatát párhuzamosan közli. A műből vett idézetek helyét az idézet után zárójelbe tett oldalszámmal adom meg. A mű új kiadása egyébként a Sitte összkiadás harmadik köteteként 2003-ban jelent meg a Böhlau Verlagnál.

⁵ *Einige Scizzen, Projekte u. ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner Architect u. K. K. Baurat*. Wien MDCCCXC. Wagner munkáinak négy kötete Peter Haiko szerkesztésében faksimile kiadásban újra megjelent: *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner. Vollständiger Nachdruck der vier Originalbände von 1889, 1897, 1906, 1922*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1987.

művészetnek mindenkor saját (változó) korát kell kifejeznie és megjelenítenie. A művészet feladatát szerinte nem a múltbeli minták utánzása jelenti, hanem a mindenkori jelen szükségleteire és igényeire kell választ adnia. Ennek megfelelően fogalmazta meg a modern művészet feladatát: „minden, a mai korban alkotott dolognak meg kell felelnie a kor jellegének, ki kell fejeznie saját jobb, demokratikusabb, öntudatos, élesen gondolkodó lényünket, és meg kell felelnie a kolosszális technikai és tudományos vívmányoknak és az emberiség mindinkább általánossá váló gyakorlatias vonásának” (39).⁶ Ismert koncepciója a *korlátlanul növekvő városról* a modern fejlődéshez való affirmatív viszonyát tükrözi.

Mindkettejük számára alaptételt jelentett, hogy a jelen olyan adottság, amelyből nem lehet visszatérni a múltba, amelyhez *alkalmazkodni* kell, de amelyet *alakítani* is kell. Megfogalmazásaikban az ellenkező oldalról indulva jutottak közel azonos pontra, nevezetesen arra a pragmatikus belátásra, hogy a gyakorlati-technikai szükségleteknek, igényeknek maximálisan érvényesülniük kell, a művészi alakítás elvei csak teljesülésük feltételével juthatnak szóhoz.

Sitte úgy fogalmazott, hogy a gyakorló művész „csak a technikailag lehetséges határain belül adhat formát eszményeinek... Ami higiéniai vagy más gyakorlati szempontból szükségesnek bizonyul, annak érvényesülnie kell, bármilyen sok festői részlet esik is ennek áldozatául.” (16)

Wagner híres, sokat idézett megfogalmazásaiban hirdette a gyakorlati szükségletek és a művészi formálás elválaszthatatlanságát. A Sempertől idézett *Artis sola domina necessitas* a számára átütő sikert hozó 1894-es városrendezési pályázat mottójaként szolgált. Később ugyanezt saját szavaival is megfogalmazta: *Etwas unpraktisches kann nicht schön sein – Ami nem tölti be rendeltetését, nem lehet szép.*

Ugyanakkor mindketten a művészi alakítás nélkülözhetetlensége, gyakorlati oldalról is belátható fontossága, „haszna” mellett érveltek. Hangsúlyozták, hogy elméleti vonatkozású munkáik *operatív jellegűek*: a modern nagyváros építészeti-városépítészeti karakterét a beavatkozás-alakítás, a tervezés és tervezhetőség szempontjából vizsgálják, s az utóbbira vonatkozóan konkrét javaslatokat is tesznek. A várostervezést még nem konszolidálódott, kialakulatlan, illetve nem megfelelő kezekben lévő területnek látták: ellenfelüknek tartották a pusztá célszerűséget, technikai racionalitást szem előtt tartó mérnököt, illetve az absztrakt-általános szabályokat alkalmazó hivatalnokot, s a művészi alakítás elvei, illetve az építész mint művész kreatív részvétele mellett emeltek szót.

⁶ WAGNER: *Die Baukunst unserer Zeit*. Wien, Verlag Anton Schroll, 1914. Wagner közvetlenül a professzori katedra elnyerése után fogalmazta meg *Modern építészet* címmel az építészetre, az építész készségeire, felkészítésére vonatkozó nézeteit „tanítványai számára”. A mű első kiadása 1896-ban jelent meg, majd további bővített kiadásai láttak napvilágot 1898-ban, 1902-ben és 1914-ben. A legutolsó kiadás volt a legbővebb és Wagner a mű címét is *Korunk építőművészetére* változtatta. A művet e kiadás alapján idézem, az oldalszámokat, miként a Sitte-mű esetében, közvetlenül az idézet után jelzem.

Wagner szerint „a nem a művészeti forma keletkezésére figyelő, hanem a statikai számításokat és a költséghányadost szem előtt tartó mérnök az emberiség számára ellenszenves nyelvet beszél” (62–63). A hivatali eljárással, hivatalnok mentalitással nem lehet műalkotásokat létrehozni – így Sitte –, s a művészi hatásokkal bíró városterv is a művészet körébe tartozik. A művészt nem egy személytelen logika és szervezet, hanem személyes becsvágya, érzékenysége, a dolog iránti szenvedélye vezérli. Ezért a várostervezésben is nélkülözhetetlen művészi erők bevonása, a fontos tervekre pályázatok kiírása.

Érveikkel fel akarták világosítani, meg akarták nyerni a művészeti kérdések iránt közömbös vagy ellenséges közvéleményt, legitimálni kívánták az építész-várostervező szerepét, autoritását a városforma-, városkép-alakítás és -tervezés kérdéseiben.

SITTE ÉS A FOLYTONOSSÁG

„ [...] a jelen írás nem a városépítés története, nem is vitairat, hanem az elméleti levezetésekkel együtt anyagot szolgáltat a gyakorló szakember számára. A gyakorlati esztétika nagy tanépitményének részét kell képeznie, a városépítő mérnökök (Stadtbautechniker) számára pedig bővíti azoknak a tapasztalatoknak és szabályoknak a körét, amelyeket a területrendezési tervek megalkotása során követhetnek.” (III–IV)

A tanépitmény, vagyis az esztétika fogalmi elemzéseken alapuló szisztémája világosan a semperi elméletre utal.⁷ Semper beszél gyakorlati esztetikáról, amely a technikai és tektonikai művészetekkel (mesterségekkel) foglalkozik. Emögött részben a mesterségek és az építészet, s a mindennapi kultúra jelenségeinek és jelentőségének felfedezése áll, amely szembehelyezkedik a spekulatív esztétika tisztán fogalmi építményével. Semper művészeti formatannak (Kunstformenlehre) is nevezte művét, amelyben így az eleven és továbböröklődő formaalakulás folyamata kerül a középpontba. Ekképp munkája egyfajta kultúrtörténet belülről, vagyis a formák folyamatos, belső alakulástörténete. A genetikus művészetelmélet alkotó- és gyakorlatorientált, végső célja a jelenben is működő művészi erők, dinamika megértése, másrészt pedig az alkalmazhatóság (a mű alcíme: *kézikönyv mérnökök, művészek és művészetkedvelők számára*). E törekvéseket és célokat Semper – részben szükségből – a stílus fogalmában egyesítette, amelyet az alakító erők és formák összefoglalójának tekintett.

Sitte szintén nyomatékosítja, hogy nem történeti munkát ír és nem is vitairatot, hanem elemzést készít, amelynek célja olyan szabályok felállítása, amelyek a

⁷ GOTTFRIED SEMPER: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. 1. kötet: Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, 2. kötet: München, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863.

gyakorlati tervezés során követhetők (nem a másolás, hanem a mérlegelés formájában). Az elemzés alapvetően személyes tapasztalatokon alapszik. Sitte hangsúlyozta, hogy csak olyan példákat használ, amelyeket módja volt személyesen is bejárni, megfigyelni. Leírta azt a módszerét, hogy egy idegen városba érve, legelőször is mindig a központban lévő kilátópontot, általában templomtornyot kereste, ahonnan rálátás nyílt a városra, áttekinthette a város szerkezetét. Azután pedig bejárta, részletes megfigyelés tárgyává tette a városi tereket, lerajzolta sajátos szervezőmódjukat. Az elemzéshez tehát, s ez persze nem meglepő, több nézőpontra van szükség. Egy felülnézetre, amely általános vonásaiban, mintázataiban tekinti át a városi beépítés és terek szerkezetét, egy közelnézetre, amely a vizuális benyomásokon, képeken alapszik, s a kettőt közvetlen és közvetett értelemben is összekötő dinamikus nézetre, amely a mozgás közben feltároló perspektívákon, arányokon alapszik.

Sitte könyvének felépítése határozott stratégiát és érvmenetet tükröz. A XX. század közepén, második felében végbement modern városátalakítások és bővítések erős kritikájával indított: „A legnagyobb monumentális épületek többnyire a térformák és a szomszéd területek telekosztásának legügyetlenebb módjaival állnak szemben.” (III.)

A „matematikai (absztrakt) évszázad” után (2), amikor technikai értelemben sok, művészi értelemben viszont szinte semmi sem történt, alapvetően fontosnak látta visszakapcsolódni azokhoz a módszerekhez, amelyek szintén tudatos megfontolások, beavatkozások révén jöttek létre, de nem elvont, homogenizáló sémák, hanem az egyedi körülmények mérlegelése, a funkciók, a használat és az esztétikai-vizuális szempontok összekapcsolása alapján. Ehhez a történeti városokban objektíválódott, ám már nem igazán értett, képességként pedig elfelejtett tudáshoz akart visszakanyarodni. Példák sorában idézte fel és elemezte az antik, a reneszánsz és barokk városépítés jellegzetességeit és a belőlük levonható szabályszerűségeket. Ezzel szembeállítva, gyilkos iróniával vázolta fel a modern rendszert, hogy aztán a történeti anyagból levont szabályszerűségek bevonásával javaslatot tegyen ne a modern rendszer eltörlésére – ezt nem látta lehetségesnek és célszerűnek –, hanem korrekciójára. Könyve végén ezt illusztrálta a Ringstrasse kiválasztott tereire tett beavatkozási javaslataival.

Álláspontját *éles kritika, rezignáció és mérsékelt optimizmus* jellemezte. Élesen bírálta és elutasította a modern kultúra és város mechanikus, absztrakt, pusztán mennyiségi szemléletét, amely a nyílegyenesen meghúzott beépítési vonalban, a spekuláció által diktált mechanikus tömbkiosztásban és jellegtelen és embertelen kubusokban öltött testet. Az így létrejövő környezet szerinte nemcsak nélkülöz mindenféle esztétikai értéket, de idegen, sőt elidegenítő marad lakói számára. Újfajta betegségként jelölte meg a mechanikusan elrendezett környezet nagy üres tereitől való félelmet (Platzscheu).

Álláspontját *rezignáció* jellemezte, amennyiben nem csinált titkot abból, hogy a kultúra múltbéli korszakait többre tartja a jelennél: „a régiek magas eszménye

számunkra belátható időn belül elérhetetlen marad” (180), de *mérsékelt optimizmus* is, amennyiben mégis úgy vélte: „teljességgel hiányzik annak kényszerítő szükségyszerűsége, hogy a közlekedés szempontjától jottányit se térjünk el, mint ahogy másrészt a művészeti követelmények nem feltétlenül állnak szemben a modern élet (közlekedés, higiénia) követelményeivel” (99).

Bár megszűnt a kultúra korábbi közösségi jellegének szervessége, nem szakadt meg végleg a múlttal való folytonosság. „A városépítéssel mint műalkotással ma már szinte senki sem törődik, pusztán technikai problémaként fogják fel... a hatást érezzük, a hozzá vezető útnak azonban már nem vagyunk tudatában, létrehozásukhoz szükséges eszközöknek nem vagyunk birtokában, mert az ok és okozat, kiváltó ok és hatás közötti összefüggéssel nem vagyunk tisztában.” (90, 89)

A múlt jelen van, s gondos tanulmányozásával el lehet jutni olyan elvekig, amelyek felhasználhatók a modern fejlődés egyoldalú hatásainak korrekciójára. „A művészeti alapelveket illetően a további vizsgálódások megmutatják, hogy a létrehozás leglényegesebb motívumai egyáltalán nem mentek veszendőbe, hanem mindmáig megőrződtek számunkra s csak egy szerencsés mozdulatra van szükség, hogy újra életre keljenek.” (11)

Sitte alapvető problémája a modern várossal a léptéktelenség. A léptékváltás, sőt a lépték elvesztése a tömegesség kiváltotta méretnövekedésből és az ezek kezeléséhez használt absztrakt módszerekből következett. A korábbi hagyományokon, érzéken és érzékelésen, egyéni mérlegelésen alapuló alkotásmódot felváltotta a tudományos eszközökkel folytatott, mérésen alapuló beavatkozás.

Az így létrejövő egyforma, monoton és az érzékelés számára befoghatatlan terek hatását Sitte az agorafóbia fogalmával írta le. Az agorafóbia a nagyvárosi környezet kiváltotta mentális rendellenességek körébe sorolható, amelyek feltárásával, megnevezésével a tudományok körébe ekkoriban belépő pszichológia (illetve az ekkoriban formálódó pszichoanalízis) foglalkozott.⁸ Sitte, ismeretes módon, érdeklődött az érzékeléssel foglalkozó pszichológiai és esztétikai irodalom iránt, miközben kreatív-alkotói irányultsága feszültségben is állt vele.

A tagolatlan és ellenőrizetlen terek elnevezése egy másik problémára is utal, az *agóra*, a nyilvános terek kiürülésére, funkcióvesztésére. Az antik élet meghaladhatatlannak ítélt idealitása a térbeli-építészeti és a társadalmi-kulturális tényezők összeszövődésén alapult. A modern élet intézményesülését és privatizációját Sitte visszavonhatatlan és megkerülhetetlen folyamatnak, a modern élet fő tendenciájának látta. Az anyagi szolgáltatások, a kultúra intézményesülése, a

⁸ Részletesebben ANTHONY VIDLER: Stadtängste und Städtebau. In: (Hg.) Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer: Camillo Sitte. Kunst des Städtebaus. Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2005.

sajtó kialakulása mind ebben az irányban hatottak.⁹ A nyilvános tér szubsztanciális tartalmai helyett Sitte a térszervezés és vizuális megjelenés problémáival foglalkozott, ily módon maga is tanúságot téve a modern élet specializációjáról.

Az egyik, bízvást úttörőnek mondható szempontja, amellyel később, a XX. század közepétől a modern építészet kánonját kritizálva Colin Rowe foglalkozott szisztematikusan, a tér és a tömeg viszonya, egymást kölcsönösen meghatározó volta.¹⁰ A nagyléptékű épülettárgyak önállósulása megszünteti azt a kölcsönkapcsolatot, amely tér és tömeg, alak és háttér között áll fenn, az épület meghatározatlanul lebeg a tagolatlanra váló térben. Sitte itt egy olyan problémára figyelt fel, illetve nevezett meg, amelyet főleg a modern építészet kánonná emelt városépítészeti elvei éleztek ki később, s amelynek kritikája a XX. század közepén, második felében fogalmazódott meg. A városi szövet felbomlása a térbeli-építészeti jelentés elvesztését jelenti.

A modern várostervező művész tulajdonképpen paradox feladatra vállalkozik: a kutyaharapást szőrével, a merev geometriai szabályosság által okozott betegséget csak az értelemre támaszkodó elmélet ellenméréjével próbálta gyógyítani. „Csak ez az út maradt nyitva, hogy a régi mesterek alkotásának szabadságáig átdolgozzuk magunkat, és tudatosan használjuk azokat az eszközöket, amelyeknek a művészet hagyományos gyakorlása idejében a művészek a helyes nyomvonalat öntudatlanul követve a birtokába jutottak.” (23) A múlt másolása nem megoldás, hanem azt, ami korábban öntudatlanul, a tradíció, a szokások, a közösség révén jött létre, most gondosan tanulmányozni kell, és „az elveszett művészeti hagyomány helyére azoknak az okoknak a felismerését kell helyezni, hogy miért hatnak a régiek alkotásai olyan kiválóan”. (135)

⁹ "Nyilvános életünkben sok minden visszahozhatatlanul megváltozott, ami megszünteti bizonyos régi építészeti módok jelentőségét, s ezen nem lehet változtatni. Nem változtathatunk azon, hogy a nyilvános élet ügyeit ma a sajtóban találják, s nem felolvasások vagy kikiáltó útján a termákbán és az oszlopcsarnokokban, mint a régi Rómában és Görögországban. Nem tudunk változtatni azon, hogy a piacok mindinkább visszahúzódnak a terekről, részben a minden művészi jelleget nélkülöző haszonépitmények fedele alá, részben házhozszállítással oldják meg. Nem változtathatunk azon, hogy a nyilvános tereken álló kutaknak mindinkább csak díszítő szerep jut, s a körülöttük egykor tarka forgatagban nyüzsgő köznép távol marad tőlük, minthogy a modern vízvezetékeken sokkal kényelmesebben érkezik a víz a házakba és a konyhákba. A műalkotások is mindinkább a múzeumok intézményi ketrecébe kerülnek az utcákról és terekről, s hasonlóképp eltűnik a népünnepélyek, farsangi és egyéb felvonulások színes forgataga, a vallási körmenetek, a nyilvános tereken előadott színházi előadások. A népelet évszázadok óta folyvást visszahúzódnak a nyilvános terekről, ez a folyamat azonban különösen a legutóbbi időkben gyorsult fel, miáltal elveszett a közterek jelentéseinek jó része, s ez szinte érthetővé teszi, miért is enyészett el a széles tömegek körében a szép terek iránti érzék/megértés." (112)

¹⁰ Összefoglalóan lásd: COLIN ROWE, FRED KOETTER: *Collage City*. The MIT Press Cambridge/Mass., 1978.

Szerinte még az „ijesztően szegényessé vált” modern város derékszögű rendszerében is lehetne művészileg megoldott tereket és utcákat létrehozni. Lehetséges a kompromisszum a két elv, a kétféle megközelítés között: a művészeknek csak néhány főútvonal és tér szükséges a céljaihoz, minden más át lehet engedni a közlekedés és a mindennapi használat uralmának. A lakóhelyek tömege a munkának van szentelve, itt a város munkaruhában jelenhet meg, s csak a kevés fontos téren és főútvonalon kellene ünneplő ruhába öltöznie, lakói büszkeségére és örömére, a hazafias érzelmek felkeltésére, a felnövekvő ifjúság nagy és nemes érzelmeinek ápolására. Így van ez a régi városokban is. (98)

Ebben az értelemben tehát megőrizhető vagy visszanyerhető a városi terek közösségi jelentősége. Ha nem is a „népélet szervezősége”, belső zártsága, de a terek képeinek, vizuális jelentéseinek kommunikálható, identitásképző funkciójában. A művészi alakítás ekképp szociális és gazdasági értéket is jelent, amely a lokálpatriotizmus vagy a turizmus formájában anyagilag is mérhető előnyökkel jár. (145) A mindennapi környezet elkerülhetetlenül hat a széles tömegekre, nem úgy, mint az önállósult művészeti ágak. A szellemi befektetés hozama tehát megtérül a művészi kialakításban, a városlakók meglegedésében. „Ez az a szempont, amely felől nézve a városépítés művészi formálásának fontossága még leginkább megértethető alapvetően materiális beállítottságú korunkkal” – hangzott Sitte pragmatikusnak szánt érve. (144)

Ezen a ponton érdemes feltenni a kérdést, hogy mit is jelent a „művészi”? Sitte reneszánsz és barokk példáit tekintve (és szemléletéből) az derül ki, hogy döntően a historizmus kánonát, és az épületek kifejezőmódját a városi terekre vonatkozóan is érvényesíteni akarta. Ez azonban, mint például a Ringstrasse nagy középületeinél már korábban kiderült, komoly léptékbeli és szerkezeti problémákat is felvet. Nem véletlen ezért, hogy Sitte csak az ünnepi öltözék kérdését akarja vagy tudja megoldani. Vagyis a város „homlokzatát”, reprezentatív megjelenését lakói és látogatói számára. A művészi a semperi értelemben vett felöltöztetést jelenti, egyfajta elvalótlanítást, illúziót is.¹¹

Felfogásában egy olyan kettősség figyelhető meg, amely a mű fogadtatásában saját korától kezdve újra meg újra tápot adott a konzervatív, a modern várost és racionalitást elutasító értelmezéseknek. Sokszor felvetődött kérdésként (illetve megfogalmazódott határozott állításként, kritikaként is), vajon a folytonosság helyreállítását, a festői városkép igénye nem a múltba forduló nosztalgiából táplálkozik-e? Maga Sitte, mint fentebb már utaltunk rá, egyértelműen igyekezett megvonni a határokat. *Not bricht Eisen*, a szükség törvényt bont, mondja egy helyen, vagyis a gyakorlati szükségletek kielégítése elsőbbséget élvez, ami nem ki-

¹¹ Bár joggal vetődhet (s mint látjuk vetődött fel) a kérdés, hogy milyen általánosítható megoldások találhatóak a modern város problémájára, hogyan hozható összhangba a megjelenés és kifejezés, visszamenőleg igaz marad, hogy a központ kialakítása, megjelenítése önálló problémát jelent. Ezzel a XX. századi modern nem igazán tudott megbirkózni.

zárólagosságot vagy feltétlenséget jelent, hanem azt, hogy a művészi, művészeti igények nem kerülhetnek szembe, nem keresztezhetik ezek kielégítését.

A „félreértés” mégsem véletlen: a hagyomány folytonosságának tételezése, a más léptékből, kulturális környezetből fakadó elvek alkalmazása feszültségben áll a modern város léptékével, gyorsan változó természetével, profán funkcióival. A historizmus kánona és monumentalizmusa a monarchikus elv kivételése, megtestesülése.

Árulkodó az is, hogy miközben Sitte számára az elérhetetlen eszményként kezelt antik városban az élet központját a nyilvános terek és az ott folyó tevékenységek jelentették, a modern városban megfordítva a privát szféra otthonosságát vetíti ki a nyilvános terekre. A terek berendezését, otthonossá tételét egy helyen a szobáéhoz hasonlítja. Könyve megoldásokat demonstrálni kívánó zárófejezetében a Ringstrasse nagy üres tereit a Votivkirche, a Rathaus és a Parlament körül ennek megfelelően igyekszik körülhatárolni és művészi elemekkel (szobrok, szökőkutak) berendezni.

A művét a korszakváltás előtt, az 1880-as években író, első ízben 1889-ben megjelentető Sitte a historizmus kánonának kiteljesítője, mint ilyen és mint egy új terület problémáinak kidolgozója egyrészt elsöprő sikert aratott, másrészt azonban szembesülnie kellett a művészeti ízlés változásával, elfordulásával az általa képviselt kánontól. Mint sokfelé tájékozódó és enciklopédikus, összefoglaló igénnyel fellépő gondolkodó megpróbálta összeegyeztetni felfogását az új törekvésekkel, ám a mélyebb ütköztetésre vagy nézetei átformálására korai halála miatt sem maradt ideje.¹²

WAGNER ÉS A SZAKÍTÁS

„Nem minden szép, ami modern, de érzéseink útmutatását követve be kell látnunk, hogy a valóban szép manapság csakis modern lehet.” (8)¹³

Otto Wagner számára Sitte fenti kompromisszuma, a művészi elemek alkalmazásának központra koncentrálása nem volt elfogadható megoldás. Szerinte a művészi alakítás elveinek a modern élet egészéből kell kinőniük, azt kell tükrözniük, tehát nem jelenthetnek pusztán kiegészítést. Ez nemcsak a városi élet szerkezetének és szervezésének áttekintését igényli, hanem kreatív alkotó művészt feltételez: „A Heimatkunst, a városképbe való beillesztés, a kedélyesség, amelyet olyan személyek használnak, akik a művészetet tankönyvekből tanulták, csak

¹² A korrekció mint szűkre szabott (ízlés)kánon mögött kiolvasható egy tágabb felfogás, amely folyamatként, együttműködésként a mindenkori kontextus megdolgozását, különböző szakterületek és szakemberek együttműködését jelenti. Ezen az alapon egy szélesebb érvényű városesztétika fogalmazható meg.

¹³ Az 1898-as 2. kiadás előszavából.

üres frázisok, melyekhez ezek a személyek azért ragaszkodnak, mert tanácstalanul állnak a nagyváros építészeti kérdése előtt. Csak a valódi építőművész tud különbséget tenni szép és régi és a csak régi között” – mondta,¹⁴ amiből nem nehéz kihallani a Sittének és követőinek címzett oldalgást. Wagner szerint mindenestre a művészet és a művész szerepe az, hogy „kifejezze a korok változó arculatát ... a városképet hozzáigazítsa a mindenkori emberiséghez”. (76)

„Minden, a mai időben teremtett dolognak fel kell használnia az új anyagokat, meg kell felelnie a kor követelményeinek, ha igazodni akar a modern emberiséghez, saját jobb, demokratikusabb, öntudatos, élesen gondolkodó lényünket kell kifejeznie, és meg kell felelnie a kolosszális technikai és tudományos vívmányoknak és az emberiség mindinkább általánossá váló gyakorlatias vonásának”. (39) Wagner a nagyvárosokban a modern társadalom és kultúra kivételes képződményét látta, a nagyvárosok szerinte „a modernség legmodernebbjei”, s – tehetjük hozzá – az ideális és gyakorlati szempontokat kreatív munkájában egyeztető-egyesítő építész szerinte a modern ember koronája. (75) Elutasította a másolást, az eklektikát, és a friss teremtőerőnek igényelte az elsőbbséget.

Wagner szerint a művészet befolyásának akadályát nem is annyira gazdasági anyagi tényezők, mint inkább a közönség közömbössége, a művészet iránti érzék hiánya okozta. Végző okként a legitimációs vákumot nevezte meg: míg korábban a városfejlesztés feladata az uralkodók, a hatalmasok kezébe volt letéve, a modern demokrácia körülményei között a községnek, a nyilvánosságnak kellene megoldania. Erre azonban önmagában nem képes: az úrt az építész-várostervezőnek kell áthidalnia.

A feladatot abban látta, hogy a művészi alakítás ne a tömeg és a mindennapi igények ellenében, hanem azokra épülve, azokat formálva-nevelve jöjjenek létre. Ebből a szempontból fontos szerepet tulajdonított a város megjelenésének, *fiziognómiájának*. Szerinte a tömeg érdeklődésének és jóérzésének felkeltését ott kell kezdeni, ahol bizton kedvező benyomással lehet számolni: „A szép üzletek sorával szegélyezett sugárút, melyen a tömeg sodródik, más utcák, amelyek sétára alkalmasak, s kielégítik a társas kapcsolatokra vonatkozó igényt éppúgy, mint a luxus saját pénztárcájukhoz mért vizsgálatát, nagy számú szép és jó étterem, amelyek testi felüdülést, pihenést jelentenek, terek, amelyeken magas művészi szinten álló épületek és műalkotások lepik meg a látogatót, s még sok minden más, itt nem részletezendő dolgok azok, amelyek a városnak kedvező arculatot biztosítanak. Ha ehhez jó közlekedés, megfelelő tisztaság, minden komfortot biztosító, minden szociális helyzetnek megfelelő szállás társul, biztosítva van a kedvező benyomás a művészet iránt közömbös többség körében.”¹⁵

¹⁴ OTTO WAGNER: *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*. Wien, Verlag von Anton Schroll u.Komp, 1911. 3. Wagner ezt a tanulmányt amerikai felkérésre írta, és New Yorkban adta elő.

¹⁵ WAGNER: *i. m.*, 5.

A művészet ilyen körülmények között nem rátétként, hanem „a nagyváros pulzáló életének” megformálásaként jelentkezik: a nagy közterek elhelyezésének, arányainak kialakításával, a középületek átgondolt elhelyezésével, a nézetek helyes megválasztásával, a legjobb közlekedési utak biztosításával, és a tájékozódás minden nagyvárosban szükséges biztosításával.

Wagner, a XX. századi városrobbanás mértékét extrapolálva,¹⁶ a *korlátlanul terjeszkedő város* koncepcióját képviselte, amely megkívánja a tervezést, átfogó szempontok érvényesítését. „Nem lehet tovább a nagyváros kiépítését a vakvéletlenre ... bízni, ahogy eddig történt, nem lehet a művészi törekvéseket felesleges dolognak beállítani, s végezetül nem lehet a nagyváros fejlődését a legnyomorúságosabb telekspekulációnak kiszolgáltatni.”¹⁷ Az utóbbival Wagner szerint aktív községi politikával lehet szembeszállni: a közellátó intézmények köztulajdonával, tudatos területfejlesztési – területfelvásárló, értékesítő, kisajátító – politikával, közösségi adókkal meg lehet teremteni az egységes formálás, a városképalakítás művészi beavatkozásának költségeit is.

Wagner a korlátlanul terjeszkedő várost jól kezelhető és szervezhető egységekre bontotta, ezekből építi fel. A koncentrikusan bővülő várost körutak gyűrűje fogja körül, amelyet kifelé vezető, keresztirányú utak rendszere szel át. Az egymást metsző utak hálózata kijelöli a város önállóan megszervezendő egységeit. Ilyen módon, mint a bécsi 22. kerületre vonatkozó tervéből látható, biztosítható a városrészek megkomponálása, kompakt egységként való kezelése.

Wagner a dinamikusan fejlődő nagyvárosok szerkezeti alapjának a topográfiai viszonyokat tekintette, amelyek körébe a természeti elemeken – folyók, tavak, tengeröblök, domborzat – túl a meglévő közlekedési hálózatokat is besorolta. E hálózaton belül meghatározó elemként jelentek meg a városi vasút vonalai, melyek tervezése, kiépítése mindenekelőtt Wagner nevéhez kötődik. A vasút nyomvonalát és az állomások helyét ugyan nem ő jelölte ki, de egyébként a Donaukanal, Wienzeile és Gürtel vonalát követő, a kibővített városközpont közrefogó hálózat teljes épületállományát és műtárgyegyüttesét ő, illetve irodája tervezte. Ő volt az építkezések művészeti tanácsadója, gyakorlatilag fő építészeti tervezője. E munkában tulajdonképpen az építész és az urban designer feladata ötvöződött. Ez a maga nemében páratlanul kiterjedt és átfogó együttes léptékét és potenciális városi jelentőségét tekintve a Ringstrasséhoz volt mérhető, illetve a kortársak ilyennek tekintették. A viaduktok, oszlopok, korlátok és egyéb ismétlődő elemek egyfajta folyamatos monumentumként, mintegy nyakékként fogták

¹⁶ Ennek megfelelően minden 30–50 éven belül a város lakosságának megduplázódásával számolt.

¹⁷ WAGNER: *i. m.*, 22–23.

körül a belvárost, amelybe pontszerűen illeszkedtek a művészi igénnyel formált állomások, amelyek a modern város kapuit jelképezték.¹⁸

Az állomások a városban elfoglalt helyüknek, funkciójuknak megfelelően és a tervezésben résztvevő építészekről függően különböznek egymástól. Az állomások többsége téglafalazattal és egyszerű, fehér vakolással készült, amelyből – fémekkel ötvözve – többnyire a díszítéseket is megformálták. Az arányrendszer, a tiszta tömegek, a takarékoság, a funkcionális elrendezés, a bútorzat, a lámpatestek, a feliratok közösséget teremtenek az egyébként mindenkor individuális jegyekkel is bíró épületek között. Közülük talán a legismertebbek, a leginkább historizáló Császár pavilon és a Karlsplatzon található két szecessziós megállóépület sajátos monumentális karakterrel rendelkeznek.

A Kaiserpavillont a városi vasút vonalán a Schönbrunni kastély közelében épült állomás felavatására, a császár számára építették, s érdekes átmenetet képez az ünnepi, ideiglenes, sátor és a funkcionális, műszaki jellegű építmény között. Pályája korábbi szakaszában Wagner két ízben is tervezett és épített ünnepi dekorációt az uralkodó család részére. A kocsifelhajtó nyíltan megmutatott vaszerkezetére vannak ráapplikálva az épület ünnepélyes funkcióját jelző monumentalizáló motívumok. Az állomásépület négyzetes tömegéből emelkedik ki a kerek, sátorszerű építmény, amelyet egyszerű, a hadi sátrakra emlékeztető kupola borít. Míg az épület díszítése a semperi Stoffwechsel (anyagváltás) elméletnek megfelelően szilárd anyagban képezi le a korábbi anyag hajtogatását és gombokkal való megerősítését.

Jellegében némileg hasonló, de a városban elfoglalt helyét és kifejezőmódját tekintve eltérő a Stadtbahn Karlsplatzon álló nevezetes pavilon párja, melynek florális díszítése inkább a tanítványok (Josef Olbrich és Leopold Bauer) kezenyomát viselik magukon, a fémvázra rögzített vékony kőlapokból álló szerkezete azonban megintcsak a mesterre utal. Ezek az épületek is az ideiglenes ünnepi épületek hagyományát folytatják. Szerkezetük könnyű, sátorszerű, az acélvázat vékonyra vágott kőlapok töltik ki. A tartó vázszerkezet, a kőburkolat és a donga alakú tetőszerkezet hullámlemeze sajátosan elegyíti a modern, profán és a hagyományos, ünnepélyes jelentéseket, amelyek nyilvánvaló utalást tartalmaznak a közeli Karlskirchére.

A Karlskirche és a Karlsplatz egyébként is az egyik legfontosabb vonatkozási pont volt Wagner számára. Saját munkásságát a helyi építészet legnagyobbjain, így Fischer von Erlach meghatározó városi épületén mérte. De a helyszín, a Wien folyó medrének rendezése, a Schönbrunnba vezető út fontos városi útvonalalakítása (maga a Wienzeile elnevezés is Wagnertől származott), illetve a

¹⁸ Részletesebb elemzése és a nyakék metafora használata megtalálható Fritz Neumeyer elemzésében: *Iron and Stone. The Architecture of the Großstadt*. In: (Ed.) *Harry Francis Mallgrave: Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993, 123.

Karlskirche körüli tér vagy inkább térség rendezése, évtizedeken át volt különböző terveinek témája.¹⁹ S ezen belül a közvetlenül a Karlskirche szomszédságába szánt Városi Múzeum szakítópróbájává vált törekvései, az általa képviselt modern építészet érvényesülésének. A pályája és befolyása csúcspontján álló Wagner maga vetette fel egy elvi terv formájában a múzeum elhelyezésének lehetőségét. A több mint egy évtizeden át tartó fordulatot Wagner vereségével végződött. Sikerült ugyan legnagyobb ellenlábasa historizáló terve fölé kerekednie, de nem sikerült legyőznie konzervatív ellenlábasaikat, akik különösen rossz néven vették „árulását” vagyis szembefordulását a Künstlervereinba tömörülő hivatalos művészekkel, s csatlakozását a Secession mozgalmához. Ekként terve többszöri átformálása, illetve az 1:1-es modell megépítése sem győzte meg a döntéshozókat, sőt végül éppen ez vezetett ahhoz, hogy a múzeum helyszínének áthelyezése mellett döntöttek.²⁰

Életművének mintegy betetőzését jelentette két nagy megépült középülete, a steinhofi templom és a Postatakarékpénztár. Mindkettő kései, már a rövid secessziós hatás utáni időszak terméke. A Postatakarékpénztár a Ring beépítését lezáró szakaszon, a Stubenringen található, a Ring vonalától egy tömbnyire visszahúzva épült, az így megnyíló tér távlatot teremt a főhomlokzat látványának. A steinhofi templom egy pszichiátriai klinika-együttes, mintegy mesterséges kis város részeként valósult meg. A pavilonos rendszerben telepített épületek egy felfelé emelkedő terepen helyezkednek el, s a templom az emelkedő tetejére, messziről is látható, hangsúlyos helyre került. A két épület megformálásában egyaránt érvényesült Wagner törekvése a modern anyagok és szerkezetek alkalmazására, s így módon az építési idő és költségek leszorítására. A Postatakarékpénztár műleírásában szembeállította egymással a reneszánsz és a modern építési módot. A súlyos és drága kőtömbök helyett vékonyra vágott kőlapokkal burkolta a homlokzatot, amelyek ekként felismerhetően is biztosítják az épület monumentális hatását, s hirdetik a modern elv diadalát. A gazdaságosság, funkcionalitás és higiénia nemcsak praktikus szempontból fontosak, hanem a megformálás, az épületek jelentésének szerves részévé válnak. A két épületen, illetve a kései Wagner többi épületén is visszatérően megjelenő szegecsek a strukturális ornamentika jelzésszerű hordozói. Egyszerre utalnak a felerősítő-tartó funkcióra, illetve látnak el díszítő szerepet, fejezik ki az épület felöltöztetését és – a semperi esztétikának megfelelően – az anyagi funkció elvalótlanítását, szimbolikussá

¹⁹ De nemcsak az övé. A városfal lebontása és a Ringstrasse kiépítése után új helyzetbe került Karlsplatz kialakítása mindmáig megújuló viták tárgyát jelenti. Vö. (Hg.) *Elke Doppler, Christian Rapp, Sándor Békési: Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*. Wien, Wien Museum Czernin Verlag, é. n. (A Wien Museumban 2008-ban rendezett kiállítás katalógusa.)

²⁰ S bár a szívósságáról híres Wagner az új helyszínre is áttervezte az épületet, az ott sem épült meg. Az egész történetet részletesen bemutatja és elemzi: PETER HAIKO: *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien* (Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien), Wien, 1988.

emelését. Ez a hatás látható alakot is ölt az épületet koronázó, a kezükben tartott babérkoszorúval a művészet diadalát hirdető angyal-alakok képében. A steinhofi templom két oldaltornyára a templom programját kifejező, Alsó-Ausztria két patrónusának, Szent Leopoldnak és Szent Szeverinnek az ülő alakja került. Mindkét épület belső terében ötvöződnek a praktikus és a szellemi-szagrális funkciók. A Postatakarékpénztár híres bazilikális terében a duplahéjú üvegtető, illetve a fényt az alsó szintre is átengedő üvegtéglás padló valamint a falakat borító márvány- és üveglapfedés együttesen lebegő, szagrális hatást keltenek, miközben az üvegtető szerkezetét átszűrő, ipari jellegű oszlopok és egyszerű világítótestek, a design értékű alumínium légbefúvók vagy a szintén Wagner által tervezett egyszerű és jól használható bútorok (székek, asztalok) profán ellensúlyt képeznek. A steinhofi templom belső terének hangsúlyos szagrális elemei – az aranszínű vonalak négyyszögű hálózatával díszített, magasba szökő, a kupola alatt álmennyezettel lezárt tér mintegy ragyogó fehér firnamentumot képez,²¹ az íves bemélyedésben kiképzett, aranyozott koronával fedezett oltár, illetve a mögötte elhelyezett, triptichon jellegű oltárképek, a festett üveglablakok mellett hangsúlyos szerepet kapnak a gyakorlati szempontok: az elrendezés, a láthatóság, hallgatóság és a higiénia szempontjai. (1. ábra)²²

A monumentális épületek mellett Wagner, különösen kései korszakában, nagy figyelmet fordított a mindennapi élet szükségleteit kielégítő épülettípusok, így áruház, bank, hotel, kórház tervezésére is. Egész pályája szempontjából azonban a lakóépületek, s elsősorban a bérházak tervezése volt a legmeghatározóbb. Az egzisztenciális vonásoktól eltekintve – Wagner a vállalkozó-építész típusát képviselte, aki újabb és újabb bérházakat épített, s többnyire maga is ezekben lakott –, az épülettípus városi jelentőségére vetünk rövid pillantást. Wagner az olcsó és egészséges lakás iránti általános igényt, az életmód kikényszerített gazdaságosságát a demokratikus berendezkedés következményének látta. A nagyváros állományának túlnyomó részét szükségképpen a bérházak teszik ki, mondja, a villák csak a kiváltságos rétegek számára jelentenek alternatívát – tehát a bérházakat kell egészségesre, szépre, kényelmesre és olcsóra tervezni. Ezzel szemben, s itt megintcsak Sittével és a sitteianusokkal polemizált, „a hagyományra, kedélyre, festői jelenségre hivatkozni mai ízlésünk számára meghaladott”, s a szabálytalan utca és termegoldások, festői utcaép kialakítása elutasítandó. (78) Városi esztétikája jól nyomon követhető lakóépületein, illetve épülettípusain. Miközben az épületek homlokzati formálása maga is jól mutatja azt a fejlődési

²¹ Vö. AUGUST SARNITZ: *Otto Wagner*. 1841–1918. Taschen / Vince Kiadó, 2006. 60.

²² Az épület Wagner által adott részletes leírását ld. OTTO ANTONIA GRAF: *Otto Wagner. Das Werk des Architekten* című monumentális, két kötetes monográfiájában (Wien, Köln, Graz, Hermann Böhlhaus Nachf., 1985), I. kötet, 400–409. A modern templomépítészetre vonatkozó felfogását az egyik templomtervhez kapcsolódva Wagner külön tanulmányban is kifejtette: *Die Moderne im Kirchenbau* (1898). In: GRAF: I. kötet, 326–332.

utat, amelyet Wagner bejárt a szabad reneszánsztól a szecesszióig át a szinte teljesen dísztelen, vakolt, sima homlokzatú Neustiftgassei bérházig, az épületek arányrendszere, letisztult formái és gondosan szerkesztett alaprajza összekötő kapcsot jelentenek közöttük. Wagner mondhatni az utolsó pillanatig kísérletezett a vegyes funkciójú városi bérház típusának minél teljesebb és modernebb megfogalmazásával. A Künstlerhofnak elnevezett 1917/1918-as üzlet- és bérház terve hasonlóságot mutat korábbi fontos épületeivel. A Stadiongasse-i, az Universitätsstrassén vagy a Grabenen lévő lakótömbjéhez hasonlóan itt is három oldalról szabad homlokzatú bérházról van szó. Miként a város szívében, a Grabenen álló Anker-házban, a földszint homlokzatát itt is teljes szélességben üvegportálok foglalják el, míg fölöttük egyformán tagolt lakóegységek kapnak helyet (habár az egykori piano nobile jelzésszerű kiemelése a kései épületeknél is megtalálható). Az alaprajz az egységek sejtszerű, tömeges ismétlődésén alapszik, habár Wagner bérházainál még nagy, 200 négyzetméter körüli, tehát a közeposztály számára épülő lakásokról van szó.²³

A *tömegesség, egyformaság és anonimitás* modern nagyvárosra jellemző tulajdonságai az utcák egyenesvonalú beépítésében, az épületek tömegének egyszerűségében és ismétlődésében is megjelenik, a városkép szükségképpen vesz fel egyfajta absztrakt, geometrizáló, szimmetrián alapuló rendet, melyből, művészi arányérzékkel és motívumokkal, monumentális hatás, a fenséges érzetnek minősége érhető el. „Sablonos megoldás csak ott keletkezik, ahol a művészet nem jut szóhoz” – mondja Wagner.²⁴ Ugyanakkor, ha eltekintünk az ismétlődő épületek tagolásától, azok nagymértékű egyformaságot, monotonitást mutatnak, mintegy megtestesítik a Sitte által kifogásolt képletet, s előrevetítik a szabadon álló, absztrakt épületek modern építészetben általánossá váló tömeges ismétlését.

Hátra vagy előre, festői vagy racionális téralakítás, a központra koncentráció vagy az egész városra kiterjesztett beavatkozások, identitás vagy anonimitás? Ezek a Sitte és Wagner által megfogalmazott elvek és dilemmák hozzájuk is kapcsolódva mind a mai napig meg-megújuló viták tárgyát képezik.

²³ A Künstlerhof projekt Graf műkatalógusában az utolsó tételként szerepel (vö. II. kötet, 800).

²⁴ WAGNER: *i. m.*, 4.