

Az edelényi volt L'Huillier kastély XVIII. sz.-i építészetiünk legérdekesebb, s ugyanakkor legproblematicusabb emlékei közé tartozik. Felépülése óta sokan és sokszor dicsérték. Voltak, akiket megjelenésének fejedelmi méltósága vonzott, másokat meg az elrendezés nagyvonalúsága ragadott meg, s az a töretlen harmónia, mellyel az épület a környező táj adottságaihoz, hangulatához illeszkedik. S mivel a birtokosok nevéin és az építés approximatív dátumán túl egyéb adatunk nem volt, idők folyamán ezek az értékelő jelzők összegeződtek a kastély tulajdonképpeni történetévé. Az utóbbi évek munkájának, elsősorban Joó Tibor kutatásainak köszönhető, hogy az Edelényre vonatkozó vélemények történetét ma már kiegészíthetjük az építés tényleges történetének néhány részletével, s így keletkezésének körülményei — legalább az építettől oldaláról — tisztázódtak. Pazár Miklósnéval közösen írt tanulmánya, mely a Műemlékvédelem 1963. évi 3. sz.-ban jelent meg, az épület 1763—1780 közötti történetéhez szolgáltat fontos adatokat. Jelen számban közölt tanulmánya pedig meggyőző érveléssel bizonyítja, hogy a korábban feltételezett időpontokkal szemben 1727—28-at kell az építés évének elfogadnunk. A tervező és a kivitelező mester vagy mesterek neve azonban továbbra is ismeretlen, s ez eléggé megnehezíti a kastély reális értékelését, a magyar barokk építészet fejlődésmenetébe való pontos beillesztését.

A nehézséget még csak növeli az, hogy látszólag a stíluskritikai vizsgálat sem biztat komolyabb eredményre. Az edelényi kastély társtalannal áll a magyar barokk emléktanyában. A század első feléből, de későbből sem ismerünk olyan hazai épületet, melyből a stílus rokonsága, a formálás egyénre jellemző azonossága alapján biztonnával lehetne következtetni egy mesterre.

Ez az elszigeteltség indokoltá válhat, ha feltételezzük, hogy Edelény csak ezzel az egy alkotással rendelkező építész munkája. Műkedvelő vagy olyan helyi mesteré, akit a véletlen csak itt és csak egyszer juttatott ilyen jelentős megbízáshoz. Bármelyiket is vesszük, mindkét feltétel tarthatatlan. Alig képzelhető el, hogy L'Huillier egy ilyen méretű vállalkozás sorsát gyakorlatlan kezekre bízta. Ellene mond egyébként maga az épület is. Egy műkedvelő akadémikus tudásával összegegyeztetetlen a részletek eléggé szabad, kötetlen formálása; ugyanakkor az a rendező gondolat, mely a különböző jellegű formákat, tömegelemeket zárt egységbe fogja, nyilvánvalóan meghaladja egy helyi mester képességeit. Az az egymásnak ellentmondó kettősség, mely a részletek provincializmusa és az épület egészének biztos kézre valló egyensúlya, jó szervezethez között jelentkezik, csak egy módon magyarázható. Akkor, ha elfogadjuk azt az eléggé kézenfekvő feltevést, hogy L'Huillier ismert, nagy gyakorlatlaltal rendelkező építészről szerezte be a terveket, a megvalósítást viszont ilyen léptékű és igényű munkák kivitelezéséhez nem szokott helyi építőmesterre bízta.

A XVIII. sz. első két évtizedében többször dolgozott Magyarországon a bécsi barokk egyik vezető egyénisége, Lucas von Hildebrandt. Savoyai Jenő herceg számára tervezte első jelentős, önálló művét, a ráckevei kastélyt,

egy évtizeddel később pedig, 1711 táján a Harrach család féltoronyi kastélyát építette. Csábitónak tűnik az a gondolat, hogy a kor harmadik nagyvolumenű építészeti vállalkozásának, az edelényi kastélynak tervezőjét is Hildebrandt személyében keressük. Ezt támogatja néhány olyan érv, melyet tanulmányának befejező részében Joó Tibor felsorol: Hildebrandt magyarországi működésén kívül a Savoyai Jenő és L'Huillier között fennálló jó kapcsolat, a földszinti oktagonális kapucsarnok, a lépcsőtér elrendezése, bizonyos mértékű formarokonság Edelény s Hildebrandt egyes alkotásai között, és a cour d'honneurös elrendezés franciás jellege, melyet minden Edelényt említő szerző a kastély döntő ismérveként hangsúlyoz. Ahhoz azonban, hogy Hildebrandt esetleges szerzőségének kérdését érdemben tárgyalhassuk, először magát a kastélyt kell kissé behatóbban megvizsgálni, s a mai állapot és a rendelkezésre álló adatok alapján — amennyire ez egyáltalán lehetséges — rekonstruálni az eredeti elképzelést. Nemcsak a kastély 1730-as képét, hanem azokat a kötöttségeket is, melyekkel az építésznek számolnia kellett, s melyek így az első gondolat formába öntését módosíthatták.

Időben visszafelé haladva majdnem problémamentesen jutunk el a XVIII. sz. második feléig. A Ray Rezső által végzett átépítés — a rendelkezésre álló adatok alapján — könnyen lemérhető, a XIX. sz.-ban pedig nem történt a kastélyon említésre méltó alakítás. A XVIII. sz. végi állapot tehát viszonylag tisztán áll előttünk. Azt viszont már nehezebb eldönteni, hogy ez az állapot megfelel-e mindenben az eredetinek. Joó Tibor is foglalkozik tanulmányában azzal az eltéréssel, mely az 1763—64-ben készült felmérési rajzok, és az 1770-es Dessewffy-féle déli homlokzat (illetve a mai állapot) között megfigyelhető. Érvelése, mellyel a szárnyépületek végéhez csatlakozó egy axis létét, illetve annak 1763—70 közötti lebontását magyarázza, nem meggyőző. Elég Dvorzacky alaprajzát megvizsgálni, különösen az emeletet, s rögtön nyilvánvalóvá válik az említett axisok toldalék jellege. A keleti szárnyon a kápolnához kapcsolt új oratórium annyira indokolatlan, hogy az épület többi részének logikus rendszerébe nehezen illeszthető be. Ugyanez a helyzet a nyugati szárny lépcsőterével is. Egy ilyen igényű térnek ennyire igénytelen elhelyezése annyira nem barokk gondolat, hogy csak az eléggé meg nem indokolt — s valószínűleg éppen e miatt ki sem vitelezett — toldással magyarázható. Ez egyébként nem mond ellent az 1763-as aestimatio adatainak sem, hiszen az abban említett 12 pillér közül csak 2—2 helyezkedik el a déli, illetve az északi homlokzaton, a hiányzó 8 tehát már akkor is a szárnyépületek sarkaihoz csatlakozott. Ha viszont itt Dvorzacky megjegyzés nélkül rajzolja be az általa tervezett részeket, feltételezhető, hogy a melléképületeknél sem tünteti fel mindig, hogy azok a meglévő állapotokat rögzítik-e, vagy pedig általa javasolt bővítések. A főépület rendszerétől eltérő stílusvonásai miatt ez utóbbi csoportba kell sorolnunk az előudvart közrefogó íves szárnyakat. Ha tehát a kastély 1730 körüli képét akarjuk megrajzolni, az lényegében egyezik azzal, amit L'opreszky 1780-ban készült rajza megörökített.



A francia kastélyok szokásos elrendezésével szemben nem előrenyúló két szárnyával fogadja az érkezőt, hanem tömörebb, kevésbé bontott, egy síkban kifejlődő homlokzattal. Nem kapcsolja be cour d'honneur-rel a környezetet, hanem mindenfajta előkészítés nélkül, egész volumenében egyszerre jelenik meg. A hatás természetesen nem mereven elzárkózó. A hosszan elnyúló, kétszintes tömeget festőien oldja az íves alaprajzú, kissé nehézkes sisakkal fedett két saroktorony, s barokkos feszültséggel telíti a két középső axis szélességében emelt, attikaszerű felfalazás. Lényegében már ennek a homlokzatrendszernek, illetve a főnézetből feltároló tömegkompozíciónak elemzése elegendő támpontot adna ahhoz, hogy a kastély típusbeli hovatarozását, s az ebből levonható tanulságokat megvizsgáljuk. Azonban éppen a kompozíciós elv tisztább kibontása megkívánja, hogy még egy megszorítással álljunk.

A földszinti alaprajz egyértelműen azt bizonyítja, hogy a barokk kastély korábbi épületrészek felhasználásával létesült. Részletekig menő vizsgálat, gondos falkutatás nélkül nem nagyon lehet megállapítani, hogy ez a felhasználás milyen mértékű volt, s nehéz meghatározni a mai helyén állott épület elrendezését. De már néhány — a tényleges kapcsolat minden igénye nélkül, ötletszerűen válogatott — analógia is ad bizonyos támpontot. Lehet, hogy a két torony már eredetileg is egy a maival azonos méretű épület sarkain állott, melyhez az erődített udvart övező merőleges szárnyak csatlakoztak, mint az alsórákosi (Racoşul-de-Jos) volt Bethlen várnál, vagy pedig az erzsébetvárosi (Dumbrăveni) Apaffi kastélyhoz hasonló módon beépítetlen faltagkapcsolta a kisebb méretű lakórészhez. Talán ennek az épületnek egykori méreteit rajzolják ki az északi és déli homlokzat ma is álló támpillérei. Az északi oldal belső pillérsora is lehet olyan védőfolyosó maradványa, mely a külső fal és a lakóhelyiségek között húzódott végig, s közvetlenül kapcsolta össze a tornyokat, az alvinci (Vinţul-de-Jos) volt Martinuzzi kastély emeletéhez hasonló megoldásban. Nem szükséges további emlékek sorolása. Már ez a néhány példa is nagy mértékben valószínűsíti, hogy nemcsak az északi oldal pillérsora, hanem az ennek értelmét adó két torony is korábbi keletű a mai épületnél, s ezeket a tervezőnek — bizonyára az építetető kívánságára — meg kellett tartania. Ebben az esetben viszont a silhuettenek azt a bontottságát, mely elsősorban a tornyoknak köszönhető, és amely az összhatás igen lényeges eleme, figyelmen kívül kell hagynunk akkor, ha az eredeti tervezői szándékhoz, az építész stílusára jellemző vonásokat keressük. Ennek megítélésére azonban még mindig marad egy lehetőségünk: a középrész kiemelésének módja. Annak vizsgálata, hogy az építész hogyan és milyen mértékig biztosította a középrész hangsúlyos, tengelyt jelölő szerepét, s ezt a centrális tömegegységet milyen módon illesztette be a teljes épület tömegrendszerébe. Felmerülhet itt is egy ellentét. Az, hogy a korábbi épülethez való alkalmazkodás kényszere a tervező szándékát itt is korlátozta. Azonban elég csak az alaprajzot megnézni ahhoz, hogy ez az aggályunk megszűnjön. A földszint oktagonális csarnoka, a lépcsőter és a díszterem az alakításnak olyan szabadságáról tanúskodik, melyhez képest az esetleges kötöttségek itt elhanyagolhatóvá válnak.

A fokozatos redukció eredményeként tehát megkaptuk azt a homlokzatot, melyet zavaró tényezőktől mentesen, behatóbban elemezhetünk. (A Lopreszty-féle rajz tornyok közötti szakasza.) Ez egy 17 axisos, hosszan elnyúló kétszintes épület, melynek középső, hét tengelyes szakasza enyhén a falsík elé lép, s e fölött ballusztráddal zárt, másfél szint magas, attikaszerű felfalazás emelkedik. Ez a középső homlokzatszakasz önálló épület igényével formált. Önállóságát a megnövelt axisszám mellett a tömörszerű zártság biztosítja, s az arányoknak az a reneszánsz szemlélet — a részletekben is az egész méretviszonyait ismétlő — egyensúlya, mely az axiális kompozíció ellenére egyértelműen jelentkezik. Az önállóság azonban csak viszonylagos. Az alig golyvázott párkány majdnem töretlen vonala, a lizénák törzsét is átmetező kettős övpárkány, a motívumok pontos ismétlése szer-

vesen kapcsolja a két oldalsó homlokzatszakaszt a középrészhez, s az attika domináns szerepét is mérsékli a szárnyak fölötti magas mansart tető. Azonos vagy közel azonos értékű elemek tisztán, majdnem additív rendben szerveződnek nagyobb méretű együttessé. Az összhatást, az épület hangulatát tehát olyan tényezők határozzák meg, melyek a barokkban, különösen a XVIII. sz. kezdetén, nem tekinthetők általánosnak még akkor sem, ha a stílust módosító motívumként számításba vesszük a kastély provinciális jellegét.

Ezek után nehéz vállalkozás Hildebrandt vélt szerzőségét igazolni. Korai munkái nem is annyira Ráckeve, inkább a bécsi Laudengassen épült Schönborn palota — és Edelény között talán még felfedezhető némi rokonság. A húszas évek végére azonban eltűnt Hildebrandt stílusának minden kezdeti elfogódottsága. Ekkor már áll a felső Belvedere (1721—23), 1729-ben a Pommersfeldeni kastély hatalmas lépcsőterét tervezi, s 1730-tól kezdve Würzburgban dolgozik, az érseki palota építésén. Ezek sorába az edelényi kastélyt beilleszteni nem lehet. A bécsi Belvedere vagy a würzburgi kastély parkra néző homlokzatának középrizalitja és az edelényi kastély középső homlokzatszakasza között az eltérés olyan mértékű, hogy még tanítvány közebeiktatásával sem lehet Hildebrandt nevéhez kapcsolni.

Tudjuk, hogy az axiális tömeg, illetve homlokzatkompozíciónak az európai barokkban számos változata alakult ki, melyek egy-egy terület, mester vagy korszak stílusára jellemzőek. A megoldásoknak ez a gazdagsága azonban visszavezethető két alaptípusra.

Az egyik típus Franciaországból indult, s mivel a kor szemléletének jobban megfelelt, ez vált később Európa-szerte általánossá. Eredete még a reneszánszba visszanyúl. Az Azay-le-Rideau-i kastély udvari homlokzatán jelenik meg, az Anet-i avant corps-ban nyeri el klasszikus megfogalmazását, Salomon de Brosse munkáiban fejlődik tovább, s François Mansart kastélyain válik jellemzően barokk tömegmotívummá. Fejlődését, elterjedését irányít szinte lépésenként lehetne nyomon követni, s esetenként megvizsgálni azt, hogy milyen módosulásokkal válik otthonossá az angol kastélyépítészetben, a német és osztrák mesterek munkáiban, a bécsi palotahomlokzatok rizalitos tagolásában, Mayerhoffer hazai kastélyain stb. Részletezés helyett azonban meg kell elégednünk a típusra jellemző közös vonások felvázolásával. Szélessége csak ritkán haladja meg a három axist, tehát kétemeletes épület esetében — és a korban ez az általános — határozottan vertikális, formája következtében eleve feszültséget teremtő motívumot ad. Ezt a feszültséget tovább fokozza, hogy nemcsak vertikálisításával bontja meg az épület ellentétes irányú homlokzikját, hanem íves vagy poligonális vonalvezetéssel alaprajzban is a homlokzatsík elé ugrik, s kupolával, meredek hajlású sátor tetővel vagy emelt vonalú mansart tetővel magasodik a csatlakozó oldal-szárnyak fölé. A plasztika növelésével, a részletképzés gazdagításával olyan tömegelemmé rangosodik, mely önmagában értelmetlen lenne, csak a környezettel való szerves egységben válik indokoltá. A típusra tehát szinte kivétel nélkül olyan tulajdonságok jellemzőek, melyeket az edelényi kastély mestere nyilvánvaló módon kerülni akart.

A középrész kiemelésének másik, ugyancsak alaptípusként szolgáló módja már sokkal közelebb áll az edelényi megoldáshoz. Ez Itáliában alakult ki, s bár nem vált annyira általánossá, mint a francia minta, mégis megtalálható elég gyakran Itáliától északra is, főként azokon a területeken, ahol a XVII. sz. folyamán nagyobb számban dolgoztak itáliai építómesterek.

Itáliában a barokk építészek jelentős többsége átveszi a palazzónak azt a hagyományossá vált típusát, melynek klasszikus példái a reneszánsz teremtette meg. Palotáik befelé fordulnak. A külső felé tömörszerűen zárt, a környezetből tisztán kimetszett tömegformájukkal jelentkeznek. A dinamikus kompozíció nem mozgatja meg mélység irányban a felületet, nem bontja rangsorolt tömeggyűjtéssé az épületet, hanem csak a homlokzatsíkokon, két dimenzióban bontakozik ki. Ha a tömeg





1. Červený Hradec, kastély



3. Rychnov, kastély

szigorának enyhítése igényként mégis felmerül, ezt is a homlokzat síkjára s az egységes lezárást adó főpárkány fölötti részre korlátozzák. A középrész tömör attikával emelik meg, mint Domenico Curtoni a veronai Palazzo della Gran Guardianál, vagy az attikát egy emelet szint beépítésére használják fel, Ammanati római palotájához, a Collegio Romanoéhoz hasonlóan. Ez a gondolat néha módosul, s nem a középrész emelik a párkányvonal fölött, hanem a homlokzatok oldalsó szakaszain csökkentik a magassági méreteket. Einnél a megoldásnál a középrész 7, 9 vagy néha 11 tengelyes, önálló palazzóvá válik, melyhez az oldalrész bővítményekként csatlakozik. Az alapelv azonban, a homlokzat sík jellegének megőrzése, itt is változatlanul érvényesül. Ismert példái közül elég Bianco genovai palotáját említeni, a Palazzo Durazzót vagy Bernini híres római munkáját, a Palazzo Barberinót.

Érdeemes lenne az itáliai típus elterjedésének útját nyomon követni, s végignézni azokat az emlékeket, melyek Bajorországban, Frankföldön vagy Ausztriában találhatóak. Számunkra azonban most tanulságosabb egy olyan terület, ahol a tárgyalt típus leginkább otthonosá vált, s melynek egyes emlékei az edelényi kastélyhoz is legközelebb állnak; a XVII—XVIII. sz. fordulójának cseh és morva építészete.

A XVII. sz. folyamán Csehország vált az italianizmus legjelentősebb északi központjává. A 30 éves háború utáni időszak nagyarányú építkezéseim itáliai mesterek egész sora dolgozik, akik Lombardiából, Piemontból, s főként az Alpok déli lejtőjének vidékéről, Como környékéről települtek át. Többségükben nem túl jelentős, inkább a kivitelezésben jártas mesterek, kik részben képzettségük iskolás színvonalra miatt, részben pedig azért, mert a hazai fejlődéstől elszakadtak, a XVII. sz.

kezdetének észak-itáliai stílusát honosították meg. Ez a kissé hűvös, a későreneszánsz szemléletét őrző felfogás olyan általánossá vált, s a mennyiség stílusformáló ereje révén annyira helyi sajátossággá lett, hogy a század utolsó két évtizedének és az 1700-as évek kezdetének jobb képességű, önállóbb mesterei gyakran már cseh hagyományként nyúltak hozzá vissza.

A XVII. sz. második felének csehországi építészeti között a legjelentősebbek egyike Antonio da Porta. Első nagy munkája a roudnicei kastély. Itt még a Caratti és Lurago által alkalmazott homlokzatsémát variálja. Néhány évvel később azonban, Červený Hradecben már új megoldással jelentkezik (1. kép). Felületegő elemekként továbbra is megtartja a két emelet átfogó, plasztikában eléggé visszafogott lizénarendet. Az épület most is zárt tömegével hat elsősorban. De a szigorú tömbformát kissé feloldja azzal, hogy az 5 középső axist emelete rizaliteként kezeli, s e fölött az épületet másfél szint magassággal megemeli. A középrész, s az oldalszárnyakat egyaránt lapos hajlású mansart tető fed.

A középrész kiemelésének ezt a sajátosan olasz módszert közvetlenül Antonio da Portától veszi át a XVII. sz. cseh építészete legnagyobbat hatású mestere, Jean Baptiste Mathey. Werner 1720-as metszetéből ismerjük a prágai érseki palota átépítés előtti homlokzatát (2. kép), melynek attikával zárt főpárkány felett háromtengelyes, a homlokzat síkját folytató belvedere emelkedik. A Porta és Mathey közötti rokonság még szembe-tűnőbb a Prága mellett épült Trója kastélynál. Az alaprajz itt sokkal gazdagabb. A cour d'honneur rendszer, s ennek megfelelően a bontott tömegforma francia jellegű. De az a mód, ahogy az ötaxisos középső tömböt önálló épületté növeli, s mégis törésmentesen illeszti be a homlokzat bontatlan síkjába, már egyértelműen a hangsúlyteremtés Portától átvett módszerére utal. A Trója kastélynál leszűrt tanulságokat felhasználja Mathey később is, a Plasyban épült kolostoregyüttes egyik szárnyánál, a prelátusi palotánál.

Mathey fiatalabb kortársa, bizonyos vonatkozásban tanítványa Giovanni Santini. Bár stílusa az elődöknél, s a kortársakénál is szabadabb, és nemcsak a kötött sémákat kerüli, hanem gyakran a kor uralkodó stílusának formarendszerét is, a neki tulajdonítható munkák között többször találkozunk a fentiekben tárgyalt, a cseh területre olyan jellemző megoldással. A Trója kastélyal majdnem egyidőben építette a Kněžnou melletti Rychnovban (3. kép) az akkori Kolowrat kastélyt. Az épület egész tömege, a mansart tető alkalmazásának módja, a részletek kezelése feltűnően sok rokonvonást mutat Červený Hradecceel, s az eddigi emlékek közül talán legerősebben emlékeztet Edelényre.

Érdeemes megfigyelni Santininek egy későbbi munkáját, a prágai Malá Stranan álló Lobkowitz palotát. Meggyőzően bizonyítja, hogy a centrumképzés vizsgált válfaja a cseh építészetben milyen mértékig meghonosodott.



2. Volt Lobkowitz palota, Prága. Werner metszete 1730



A Lobkowitz palotát a XVIII. sz. végén átépítették, Werner 1730-as metszete azonban megőrizte a homlokzat eredeti képét. A palota a belső felé cour d'honneurös. S bár az udvar felőli részen követi az alaprajz és a tömeg tagolásának azt a franciás rendszerét, mely Fischer von Erlach hatására Csehországban is elterjedt, külső nézetében mégis összefogott, horizontális jellegű tömbként jelentkezik, melynek homloksíkját alig bontja meg a 7 tengely széles rizalit, s e fölött a lapostetővel zárt, ballusztrádós attika-szint.

Sorolhatnánk tovább az emlékeket. Prága egykori vagy ma is álló palotái közül pl. a Toscana-Thun palotát, a Pötting és Vernier palotákat, vagy olyan vidéki alkotásokat, mint a mirošovi és a malesicei kastély. Csak a mennyiség bizonyító erejével tennénk meggyőzőbbé azokat a következtetéseket, melyeket már az eddigi példák közül is egyértelműen levonhatunk.

Foglaljuk röviden össze, milyen vonások egyesítik sajátos, különálló típusú az eddigi tárgyalt épületeket: a későreneszansz szemléletét őrző, viszonylag zárt tömegforma; a homlokzat sík jellegének megtartása; a homloksíkból alig kiemelt, 5 vagy 7 tengely széles középrizalit; a középrész fölött egy vagy másfél szint magas attikaszerű felfalazás; az attikával megemelt középrész viszonylagos önállósága; a barokkban szokásos, felfokozott kontraszt helyett a nyugodt egyensúly, mely a tömegkapcsolásban, a felülettagolásban, a részleteképzésben egyaránt érvényesül; a külső felé zárkózottabb megjelenés akkor is, ha a kertre néző oldal gazdagabb, összetettebb rendszerré bomlik, stb.

Ez a jellemzés, mellyel az előbbi cseh épületek közös, tipikus jegyeit felvázoltuk, módosítás nélkül alkalmazható az edelényi kastélyra is. Sőt, az egyszerű alkalmazhatóságon túl éppen azokat az egyedi, sajátos jegyeket összesíti, melyek nemcsak jellemzőek Edelényre, hanem ugyanakkor meg is különböztetik a korabeli magyar építészeti többi emlékétől. Ha viszont ez az Itáliából indult, francia és német területen eléggé ritka kastély-típus Csehországban vált általánossá, a XVII. sz. sajátos viszonyai ott konzerválták helyi jellegű, a XVIII. sz.-ban is élő megoldássá, Magyarországon pedig csak itt és csak egyszer, szinte véletlenszerűen jelenik meg, akkor joggal kereshetünk közvetlen kapcsolatot Edelény és a XVIII. sz. elejének cseh építésze között, esetleg a mesternév vonatkozásában is. Indokoltá válik, vagy legalábbis nem teljesen alaptalan az a hipotézis, hogy L'Huillier a cseh barokknak valamelyik ismert, sokat foglalkoztatott mesterét bízta meg a kastély terveinek elkészítésével. A hipotézis valószínűségét támogatja a részletformák vizsgálata is, mely — az épület egész koncepciójához hasonlóan — szintén cseh előképekre utal.

Az edelényi kastély részleteit — akár a homlokzat egyes motívumait, akár az emeleti nagyterem stukkódíszítését nézzük — főként a formák provincializmusa jellemzi. A provinciális jelzőt mégis bizonyos fenntartással kell alkalmaznunk. Kétségtelen, hogy a formák kissé ügyetlenek. Érződik rajtuk a kivitelező mester gyakorlatlansága, az, hogy a szokatlan vállalkozás, a feladat nagysága naív elfogódottságot váltott ki belőle. A provincialitás azonban elsősorban azt jelenti, hogy egy stílus

kiiskolázott, „stílusista” formái válnak egy kisebb képességű, a stílust csak felszínesen ismerő mester kezén nehezkesebbé, kevésbé iskolázottá. Mögöttük mindig felismerhető a kiinduló minta. Az edelényi kastély részleteiből viszont akkor is nehéz kibontani a barokk általános formarendszerét, ha a provinciális áttétel torzító hatását figyelembe vesszük. A barokk formák itt nemcsak provinciálisok váltak, hanem egyben romantikussá is. Ez a romantikus átfogalmazás olyan mértékű, hogy számos motívumban — és éppen a legjellemzőbbekben — a XIX. sz.-i átépítés nyomait kereshetünk akkor, ha Dessewffy és Lopreszty felmérési rajzai nem bizonyítanák eredetiségüket (pl. a déli homlokzat I. emeleti középtablakánál). Az tehát, ami itt provinciálisnak tűnik, csak részben adódik a formálás bizonytalanságaiból. Másik része — s ez talán lényegesebb — a XVIII. sz. kezdetének romantikus stílustörekvéseit jellemző sajátosság. Utóbbiak közé kell sorolnunk a síkszerűséget; az erősen visszafogott plasztikát; a síkban kibontakozó, főként vonaljátékával ható tagolást; az I. em. három középső ablakának szokatlanul könnyed keretezését; az I. em. ablakain a függőlegesbe alig átfordított, tört pálcatagot, mely a szalagkeretet zárja le; a nagyterem stukkójának sajátos, kissé a gótikára emlékeztető motívációját stb.

A romantikának az a korai változata, mely a barokk vagy klasszicizáló későbarokk stíluson belül megjelenik, a XVIII. sz. kezdetén még elég ritka az európai művészetben. Angliától és néhány piemontei példától eltekintve Cseh- és Morvaországra korlátozható. Itt válik a barokk sajátos, önálló irányzatává, innen sugárzik szét Közép- és Nyugat-Európa néhány országába. Megteremtője, egyben legjelentősebb képviselője Giovanni Santini. Halálával az irányzat hatóereje ugyan csökken, de nem szűnik meg. Igaz, hogy a romantikus színezetű barokk-gótikának nem épül több olyan értékű alkotása, mint a zelívi vagy zd'ári templom, de Santini számos motívumát, formálásának módszerét gyakran alkalmazzák a század második negyedének mesterei, elsősorban a szintén olasz származású Ottavio Broggio.

Szükségtelen a lehetséges analógiákat részleteiben megvizsgálni. Ettől konkrét eredményt — a tervező személyére vonatkozóan — úgysem várhatunk. Ahhoz pedig, hogy előbbi feltevésünket egy új oldalról megerősítse, már ez a rövid utalás is elégséges. Ha ez a barokk-kori praeromantika a XVIII. sz. kezdetének cseh építészetében vált önálló irányzattá, feltétlenül indokolt, hogy az edelényi kastély romantikus jellegű részleteinek magyarázatát is a cseh építészettel való kapcsolatában keressük.

Az a gondolatmenet, melyet az eddigiekben felvázoltunk, talán hozzájárul az edelényi kastély teljesebb megértéséhez. Jóllehet, adatszzerűen nem tisztázza a tényleges történet egyetlen eseményét sem, néhány szempont bemutatásával elősegíti a reális értékelést. Módot ad arra, hogy Edelényben azt értékeljük, amit valójában képvisel: a barokk kastélyfejlődés egyik érdekes, Közép-Európában kialakult típusát, és — bár provinciális áttételben — a barokk stílus XVIII. sz.-i fejlődésének egyik sajátos változatát.

Szentkirályi Zoltán