

Szegő György

Elhallgatott másik modern

*Magyar építészetek a XX. században*¹

■ Bevezető

A XX. században előbb a tömegek, később a tudományok gondolkodását is megvezette az ideológia. A megelőző század legendás magyar reformnemzedéke (1820-as, 1840-es évek): Széchenyi, Kossuth, Eötvös, Deák elsősorban jogi ismeretek bázisán gondolkodtak a jövőről. A múlt század elején a Huszadik Század és Társadalomtudományi Társaság köre (1906–19): Braun Róbert, Jászi Oszkár, Somló Bódog, Szabó Ervin vagy Szende Pál a szociológiára építettek. A Czigány Lóránd–Péter László irodalomtörténész és történész páros londoni, külső rálátással bíró látószöge szerint ekkor kerültek szembe a közgondolkodásra alig hatást gyakorló „nyugatosok” és a tömegek.² Londonból fogalmazott véleményük szerint a következő reformnemzedéket a 30-as években jelentkező népi írók adták: Erdei Ferenc, Illyés Gyula, Kovács Imre, Németh László, Szabó Zoltán vagy Veres Péter. Ők egyszerre bírtak irodalmi és szociográfiai eszközökkel. Czigány és Péter szerint a negyedik reformgenerációt az új gazdasági mechanizmusban feltörő közgazdászok jelentették. Itthonról nézve már ekkor (1990-ben) a vidéki Magyarország valóságára építő élő- vagy szerves építészeti mozgalom főszereplőit (is) kihagyhatatlannak kell tartanunk. Utóbbi építészek gondolatmenete is épít a szociográfiára, de nem kívülről, hanem a ’60-as, ’70-es években még *in situ* létező népművészet, népzene és tánc erejére figyel – közelről. Ha a tudományos gondolkodás elég kíváncsi volna, elemezné ezt a szálát is.

Pár hónapja, halálának 100. évfordulója alkalmából nemzetközi konferencián emlékeztünk Lechner Ödönre.³ Az egyik előadást az a Barry Bergdoll – a New York-i MOMA design osztályának vezetője – jegyezte, aki pár éve Breuer Marcel centenáriumi kiállításához a Vitra Design Museum katalógusába írt tanulmányt. Ebben elemezte azt a vonalat is, amit a Breuer Marcel számára nővére néprajzi gyűjtése vagy a háromosztatú magyar parasztház tere jelentett, s amelynek nyitott

tűzhelye Bergdoll szerint a kandalló köré szervezett amerikai konyha-nappali modellje.⁴ Kívülről, úgy látszik, a dolgok nem annyira fekete-fehérek. Egy másik, ugyancsak külhoni előadó, Sármány-Parsons Ilona (Bécs) a Lechner-oeuvre tudományos utóéletét is vizsgálta. Tanulságos forrásokat is idézett, hogy alátámaszsa: „A nemzeti stílus megteremtésének a gondolatával a magyar művészek nem álltak egyedül a hosszú XIX. században. Úgyszólván minden egyes európai nemzet építészeinek és művészeinek körében felmerült a vágy, hogy egy saját, csak az illető nemzet kultúrájára jellemző, viszonylag önálló stílust konstruáljanak. Mióta az európai kisnemzetek kultúrája kedvenc kutatási területe lett a globalizált akadémiai kutatásoknak, az angol-amerikai kultúrtörténeti tanulmányok körében Lechner művészileg kimagasló életműve a leggyakrabban idézett iskolapélda (‘case-study’) arra, hogy a nacionalizmust demonstrálják az építészetben. Nem annyira az épületek művészi kvalitása, formagazdagsága és invenciózus-sága miatt, hanem mert számukra az őt inspirált teóriák tudományosan tévesnek bizonyult kiindulópontja és a néhány, Lechner önéletrajzából kiragadott idézet miatt [...] a kulturális nacionalizmust vele illusztrálják. [...] Amint elillant a kilencvenes évek elejének az a tudományos divatja, amely a ’nemzetépítés’ eredményeit még pozitívan értékelte, és azt a modernizáció részeként fogta fel, a tudományos diskurzusok minden ilyen kulturális jelenségét a konzervativizmus és az antimodernitás, mi több, haladásellenességként értelmezték. Pedig mi sem állt távolabb Lechner felfogásától.”⁵

Azaz, határainkon túl él tudományos kíváncsiság, ideologikus dogmák helyett úgy látszik, lehet valóság-hű elemzést célul kitűzni.⁶ Ehhez – a téma iránt évtizedek óta érdeklődő építészeti-szimbólumkutatóként – hozzátehetem, hogy talán csak fáziskésés okán, de a fent említett ’90-es évek rövid „elfogadó” korszakát sajnos a honi tudományosság nagyjából „átugrotta”.

1979–81-ben Gerle János (a magyar Lechner-kutatás új-jáélesztője) építésbarátommal gyűjteni indultunk. Bejártuk nemcsak a főváros, de egész Magyarország jelentős (állami, szövetkezeti) építészirodáit, és felkerestünk néhány remete alkotót, hogy elővegyék a fiókjaikból meg nem épült házaik terveit. Sok ilyen volt, amióta az 1973-as olajválság lefékezte a magyar új gazdasági mechanizmussal célba vett fellendülést. A válság persze meghozta az ideológiai szorítást, a *Charta '77* prágai tavaszra emlékező mozgalmát a rezsim nem tűrte. A szimpatizánsokat és mindenkit, aki „nem tetszett”, le- és betiltotta. 1981–82 telén a Budapest Galéria *Képzőművészeti tendenciák* című kiállításorozatának folytatásaként Gerlével tárlatot rendeztünk az összegyűjtött, meg nem épült tervekben: *Építészeti Tendenciák Magyarországon – 1968–81* címmel.⁷ Számos ezek közül éppen az akkor megerősödő magyar organikusok, Csete György vagy Makovecz Imre köréből származott. Nyitó személynek Radnóti Sándor „tiltott” esztétát kértük fel. A '81-es lengyel szükségállapotot követően egyre többünket – írókat, filozófusokat és művészeket – sújtottak az elhallgattatás különféle súlyú büntetésével.

Már a vernisszázs is furán zajlott, a nyitóbeszéd csak a lépcsőházban hangozhatott el, s a bő 300 ház tervrajzai közé csak utána engedték be az addig a Radnóti Sándorral együtt kizárt népes publikumot. A Magyar Építőmű-

vészet, az akkori „hivatalos” szakfolyóirat pedig *Távozz tőlem sátán!* című cikkel határolódott el a tárlattól.⁸ Szakmai szolidaritásnak, a terepre való jobb rálátáshoz szükséges nyitás elfogadásának nyoma sem volt.

Az elhallgattatást azután tudományos elhallgatás követte. Összefüggő két fogalom, melyek ma éppúgy aktuálisak, mint amennyire a „modern” kezdeténél, 1910–1920 körül voltak. Hogy a *modern építészet* fogalmának leszűkítésével okozott tudományos lyukak kitöltése legalább Közép-Európában megindult, arra egy magyar és egy bécsi példát hozok, egy tíz éve Budapesten megjelent antológiát.⁹ Alcíme, *A regionalizmus építészeti gondolkodása a 20–21. század fordulóján* főcímmé változhat, ha majd az e tanulmányban csak érintett építészeti folyamatokat – a kultúrharc szemléletét mellőzve – valaki legalább 2000-ig végigvezeti. A kutatás jelenleg a modernizmus utólagos „szemüvegén át”, annak értékpreferenciájával nézi előzményeit. Fenti antológia úttörő jellegű: bevezetőjében Keserü Katalin Spiegel Frigyes építész idézte, aki 1897-ben először írta le a *demokratikus építészet* fogalmát. Ha nem is addig, de vissza kell fejtenuünk a szálakat, hogy rátaláljunk, mikortól vált a környezetelakítás modern iránya áldemokratikussá, szélsőséges formában: egyenesen az ember és a fenntartható bolygó életével ellenségessé.

Spiegel Frigyes – a bécsi műtörténeti iskola hatásától nem függetlenül – a *demokratikus* szót nem úgy érti, mint ahogy ma értjük: az egyszerűség ökonómiáját a népművészet-től eredeztette. Osztotta a cseh Hubert Gordon Schauer vagy (a nagyhatású festő, a Stanislaw Witkiewicz kijelölte utat járó) a lengyel Władysław Matlakowsky elveit. Jó évtized múlva vált szét a két út: a szecessziós modern és a modern: előbbi a dekoratív művészetek újjászületésében hitt, utóbbi viszont úgy látta, hogy a „díszítés igénye háttérbe szorul”. Ezen a ponton Adolf Loos *bon mot*-ját szoktuk idézni: „a díszítés bűn” (1908). Közép-Európa drámai széttagolása folyamán a szakmai kapcsolatok, műelméletek nem kommunikáltak többé olyan intenzíven, mint a német és osztrák–magyar centrum idején.

Másik úttörő példám mégis osztrák, a bécsi Unterer Belvederében épp most volt látható (2014. 10. 14. – 2015. 02. 01.) *A bécsi Hagenbund – a modernnek hálózata* című tízéves kutatást összefoglaló, ugyancsak úttörő tárlat. Ez az 1900–1938 között működött művészcsoporthoz kívül állt az aktuális politikán. Tagjai nem csak osztrákok voltak, sok magyar, cseh, lengyel és szlovén alkotó a Monarchia szétesése után is megtartotta kapcsolatait. Nem stílusok kultúrharca, hanem munkabarátságok, közös kiállítások fogták össze őket egészen az Anschlussig – 1938-tól a közép-európaiságnak még a gondolatát is üldözték. Az utolsó békeévben a Hagenbund kényszerűen feloszlott.

A lengyel, a cseh, a szlovák és a magyar építészek, teoretikusok gondolatmenete és a hozzájuk kapcsolódó gyakorlat mégis illeszkedtek egymáshoz: a funkciók előtérbe kerülő fontossága mellett a nemzeti modernhez vezető helyi tradíciók felismerése közös jellemző lett Közép-Európában. A Hagenbund egyik legjelentősebb kiállítását az 1903-ban a fiatal Joseph Urban által egy piacból kiállítóteremmé áttervezett Zedlitzhalléban rendezték. Szimbolikus házat csináltak Urbanék, akikről most Matthias Boeckl ír *Pragmatikus modernizmus – az avantgárd és a mainstream között – építészet a Hagenbundban* című tanulmányában,¹⁰ jól elválasztva ezt a művészsövetséget a Secession-tól. Kifejti, hogy „a Hagenbundban a [korai szecesszió által] ideálképként elképzelt műfaji bázisdemokrácia Gesamtkunstwerk hirdetésével felhagytak az alkotók, mert az nem vált realitássá. Visszatértek ahhoz a hierarchiához, amelyben a festészet és a szobrászat az építészetet szolgálja.” Ezt ma azért fontos kiemelni, mert az 1970-es, '80-as években Makovecz Imre és az organikusok hasonló céllal léptek fel a „haladó modernizmus” jelzőjét kisajátító, a szociális érzékenységet csak szavakban zászlóra tűző Bauhaus „összművészetével” szemben.

Építészeti tendenciák Magyarországon – a XX. század utolsó harmada

Közép-Európa atomjaira bomló kórképe Magyarországon nem független a népi-urbánus konfliktustól, amelynek kártyáját a politika egy évszázada újra és újra kijátszsa. A városi-nemzetközire és a vidéki-lokálisra fogékony szemléletek különbsége meghatározó volt Csete György és Makovecz Imre építészetén túli, esztétika felett álló közéleti berobbanásakor az 1960-as, '70-es évek fordulóján is. A két „kereső” mester közös példaképe volt az akkor már idős Kós Károly, a trianoni békediktátum után önkéntes erdélyi száműzetést vállaló író, kézműves, tanár, építészszeni. Mégis, külön-külön úton jutottak el a létező szocializmus építészetének tagadásáig.

Csete Györgyöt az *Élet és irodalom* másként gondolkodók közt is elismert értelmiségi hetilapjának „tulipánvitájában” állította pellengérré az ortodox racionalizmus (1975 őszi). Megkísérelte ugyanis az 1800-as évek végén Huszka József művészettörténész, etnográfus, rajztanár által elvégzett néprajzi gyűjtés eredményeinek újraélesztését a kor panelépítészetében (Paks, *Atomerőmű lakótelep*, 1970-től).¹¹ Azt az ornamentikaértelmezést, amelyből Lechner Ödön megalkotta főművei, az *Iparművészeti Múzeum* (1896), a *Földtani Intézet* (1899) vagy a *Postatakarék* (1901) architektúráját, a céljával kitűzött „magyar formanyelvet”. Csete ellenzőit a komoly politikai és tanári tekintéllyel bíró Major Máté építész vezette. A „szabad eszmecserét” megtorlás követte: Csetét háttérbe tolt a politika. Ugyanebből a motívumkincsből, a gránátal-

mára, hagymás virágra (tulipán) emlékeztető életfaként már megépült Csete egyik emblematikus főműve, az orfíi *Forrásház* (Dulánszky Jenővel, 1974) betonornamentikával díszített barlangkutatató szállásépülete.

Csete egyidejűleg Pécs Csoport néven – a város regionális hatókörén messze túlmutató – építész-mesterisko-

lát vitt, amelyben – mások mellett – a szellemtudományos felkészültségű festőtanár, Lantos Ferenc is komoly szerepet vállalt, de mestereiknek tekintették Lükő Gábor őstörténészt, László Gyula régész-festőművészt vagy Nagy László költőt is. Csete szuggesztív figuraként antropomorf gesztussá szelídítette a szigorúbb szellemtudományos gondolatot: szakrális leletet formált kezekből, a „hajlék” szimbólumát.

A Pécs Csoportból kerültek ki olyan kiemelkedő organikusok, mint Bachman Zoltán, Kistelegdi István, Csaba Gyula (*Református templom*, Szamoskér, 1970), Jankovics Tibor (*Egészségház*, Diszel, 1980), Kovács Attila (*Kaposvári óvoda*, 1978), Kistelegdi István (*Siklósi ravatalozó*, 1972) – csak egykorú épületeiket sorolom itt. S a már eltávozottak közül Blazsek Gyöngyvért, Dulánszky Jenőt, Erdei Andrást említem. A pécsi építészek köre a városba kicsit később költöző Dévényi Sándorral vált teljessé, aki a derűs „délnyugati génusz”¹² színeit adta a városmagnak és a környező domboknak. A *Zsolnay-teázó* terve, illetve *Egyetemi Pinceklubja* (Pécs, 1980) a harminc évvel későbbi PÉCS EKF 2010 világsikerű *Zsolnay Negyedének* alapköve. De ők együtt később meghatározták a környező Pannontáj jelenkori építészeti arculatát is. „Vidékinek” vállalták építészetüket: „azért kedvelik az emberek, mert magukra ismernek benne”. Csak éppen a Pécs Csoport kísérletét a hatalom Pécsről kiűzte. Mert Kondratyev görbéje látán sejtjük, hogy a kultúra és a művészet visszaível előzményei felé; összehasonlításként újra Sármány-Parsons Ilonát idézem: „Lechner három különböző mentalitású építészgeneráció kortársa volt. A historizmus képviselői, akik közé indulásakor ő is tartozott, nem tudták elfogadni, hogy magyar stílust, azaz formanyelvet kívánt (egyedül!) teremteni. A másodikból, a »fiúk« generációjából, az 1890 után fellépő modern századfordulós kísérletek nemzedékéből viszont sokan szegődtek hosszabb-rövidebb ideig a híveivé. Az 1890-es évtized európai szemléleti paradigmaváltása a képzőművészetekben a múlt stílusai helyett a jelen számára keresett a modern életnek és a társadalom igényeinek megfelelő, korszerű (zeitgemäß), új stílusokat. [...] Ekkor sereglettek köréje az 1890-es évek végén azok az építészek, akiket lazán a Lechner-iskolába sorolunk.”¹³ Sármány-Parsons hozzáfűzi: Az, hogy Lechner asszimilációs erőt tulajdonított a vizualitásnak, ma politikai naivitásnak tűnik, de saját korában jelentős művészetelméleti osztozták a formák erejébe vetett bizalmat. Osztotta ezt 80 évvel később Csete és Makovecz is. És a pártállam félt evvel a potenciális identitásproblémával szembenézni. Inkább idemásolta a szovjet házgyári modellt.

A fiatal építész, Makovecz sem fogadta el sem a vidék szocialista szövetkezetesítését, de később, 2004-től az EU mezőgazdasági politikájával együtt járó ukázt sem. Állította, hogy a népi kultúra nem vesztette el teremtő-erejét. Nem fogadta el, hogy a kultúrakibocsátók néptől egyre távolabb regnáló uralkodó elitje alakítsa létünk szellemi kereteit. Makovecz Imre mágikus alapú, sodró erejű, bár apadó ágba szorított, de máig élő földalatti folyamként értelmezte a népművészetet. E folyó roppant energiái a bartóki tiszta forrás bőségét ígérték, reményt adtak. Ez a közkeletű hasonlat azt írja le, hogy az ösztönélet mélyéről érkező erők újra és újra képesek a teremtés lehetőségével szolgálni. Ez egyszerre avantgárd és ellenzéki építészeti program volt a '60-as, '70-es, '80-as években, de az maradt az utóbbi két évtizedben is. Csak mára nincs neve a friss és hiteles kortársi avantgárdnak – az új avantgárd fogalma a múlt századhoz kötött. A korra fókuszálva látjuk, hogy az 1970-es évek elején, lakáson és fakultatív órákon indult Makovecz-iskola *Minimáltér stúdiók* pályázata/performansa (1972) a nyugati *body art*tal parallel emblemikus tett volt. A 27 pályázó közt még nem jelent meg a kultúrharc: képviseltették magukat a későbbi urbánus, demokratikus ellenzék művészei is. Makovecz teamje (Makovecz Imre mellett Sáros László, Gerle János, Nagy Ervin) olyan „*síkvidéki, lejtőn, szakadékban és szakadék szélén álló ember mozgásanalógiáiban*” kereste az építészeti alapformákat, mint tette majd harminc évvel később Santiago Calatrava. Már a *Mozgástanulmányok* (1968) architektúrájának gondolkodása olyan kapcsolatba hozható Lábán Rudolf modern tánclejegyző írásával, Kodály Zoltán kézjelekre épített vizualizált zenéjével, mint Rudolf Steiner antropozófiája az euritmiával. A magyar organikus építészet számára azonban többet is adtak: ezek a jelek máig az antropomorf tér újjászülető/reneszánsz szentségének hierophániái.

Munkásságukat a nyugat „nem látta”, és ott ma sem „piacképes” a periféria. Talán a magyar klasszikus avantgárdnak e vonulatával lett volna a nyugatitól független folytatása, ha az Aczél György-féle szalámitaktika ezt – máig ható módon – meg nem akadályozza. A német antropozófiái mozgalom állandó figyelmén túl, a '80-as években elsősorban az angol kritika (Jonathan Glancey, Jeffrey Cook és mások), illetve Charles herceg fedezte fel a magyar szerves építészetet. A velencei biennálén 1991-ben és 2000-ben (kurátorok: Gáborjáni Szabó Péter, Salamin Ferenc, Zsigmond László, illetve Gerle János, Szegő György), valamint a sevillai expón szereplő *Héttony Pávilon* (1992) révén Makovecz Imre munkásságát a szak- és a nagyközönség is ünnepelte.

De itthon megoszlott a siker fogadtatása: az „alternatív” szakralitást sem a régi, sem az új hatalom nem szenvedhette. Makovecz tabut sértett, a „kimondhatatlant” megalkuvás nélkül kikiabálta. Így lehetett, hogy Makovecz sevillai pavilonját „kint felejtettük”, a paksi, siófoki, kolozsvári (egyre inkább határon túli) egyházi megbízások a magyar centrumtól távol épültek, a *Pilis-csabai Campust* sem fejezhette be, Budapesten nincs háza. Ugyanakkor ez a művészeti (nem politikai) „túrt” pozíció segítette, hogy Makovecz alkotóként, közéleti emberként élete végéig energiákkal teli fiatal maradjon – a Lechner Ödön–Malonyai Dezső-féle műegyetemi „Fiatalok”, Kós, Jászky mozgalmának 1900-as tartalma szerint. Makovecz első megépült sikerei: a *Sió Csárda*, Szekszárd, 1964, a *Birkacsárda*, Budapest, 1968, a *Csákányosi Csárda* Tatabánya, 1968.

A történeti formakincshez az antropozófiából csak formálisan kilépett Makovecz hozzáadta a szellemtörténet XX. századi, Rudolf Steiner-i novumait. Így lett azután, hogy templomainak formáit több egyházvezető „pogánynak” minősítette, megnehezítve a páratlan oeuvre kiteljesedését: a ház térbeli antropomorfiájának megformálásában egyre nagyobb fontosságot tulajdonított a grafikus részleteknek. De műveiben és tanításában soha nem feledte az „egész” elemzését, célja volt a szellemi di-

menzióba emelt megértés, a sérült világ „szociális építéssel” („szociális plasztika”, a lá Josef Beuys) elvégzendő gyógyítása. Az alantasnak, primitívnek, de minimum anakronisztikusnak bélyegzett népi kultúrát (a népzenei, táncművészeti mozgalommal együtt) kiemelték passzivitásából, a vidék önellátó képességére alapozták a faluházépítést. Makovecz első faluházai: Lébény, 1972; Sárospatak, 1974–77; Jászkisér, 1982; Jászapáti, 1983; Bagod, 1984; Bak, 1985; Kakasd, 1986; Oszkó, 1987 stb.). És ennek az általa „építődrámának” nevezett társadalmi folyamatnak olyan mágus karakterű dramaturgia lett, mint az avantgárd színház pápai: a lengyel Tadeusz Kantor vagy a brit-francia Peter Brook. Egyik legmeggrázóbb hatású emblemikus ökömenikus műve a *Farkasréti ravatalozó* (Budapest, 1975) antropomorf tere, amit Karl Blossfeldt növényi makrofotóinak a szellem szférájába emelésével folytatott; – velencei biennálé: *Mi vagyunk Atlantisz*, 2000. Utóbbi anyag ökológiai felvetését a kezdeti lelkes honi fogadtatás után a „gondolta a fene” szituációból ismert belemagyarázó, ideologikus ledorongoló kritika követte. Egy újabb Lechner-párhuzam felmutatásához ismét Sármány-Parsonstól idézek: „Közismert, hogy Lechner 1902 után nem kapott többé jelentős, monumentális állami feladatot. A magyar stílus és a szecessziós stílus részben félreértésen alapuló azonosítása lett az a végzetes apropó, amely a nemzeti kultúrát egyébként támogató állami miniszteriális bürokratákat (Wlassics Gyula kultuszminiszter) elidegenítették a kísérletező mestertől. [...] A fellángoló hazafias hullám éveiben sem kapott se méltó feladatot, se mesteriskolát, mert a lobbikhoz tartozás, a politikai főszereplőkhöz fűződő kapcsolati tőke akkor is fontosabb volt, mint a tehetség és az őszinte művészi értékek képviselése.”¹⁴

A folyamatot az építészeti archetípusokat közelítő kutatásban és az ezeket a szecesszió építészetén át bemutató kötetemben Mircea Eliade nyomán magam is elemeztem, de a kutatás könyvben való megjelentetése reménytelennek tűnt.¹⁵ A korabeli elutasító környezet megértéséhez hozzá kell fűznöm, hogy a '70-es, '80-as években a fiatal magyar értelmiséget és az építészek legjavát elbűvölte az irodalomtudományból leágazó strukturalizmus építészeti irányzata. Ez a nyelvi modellt épülő teória szembehelyezkedett mindenféle „miszticizmussal”. Az angolszász eredetű empirizmust és karteziánus racionalizmust preferálta, amely a „szent művészi alkotás” értelmezése helyett az egzaktitás eszményét követte.

A szerves-tradicionális léthez tartozó tudás azonban éppen hogy szakrális csatornákon – egyféle beavatottságot feltételezve – hagyományozódik. A népművész (ács-fara-

gó, zenész, táncos), a néprajzkutató, a társadalompszichológus egyszerre tudós és alkotó, műépítészek beleérző segítségével. Efféle beavató helyek lettek a visegrádi (*Fogadó és szállásépület*, 1977) és tokaji (*Közösségi ház*, 1977) alkotótáborok. Ezt a praxist a következő tanítvány-generáció, Csernyus Lőrinc és Turi Attila máig folytatják: Erdélyben, Walesben, Franciaországban és itthon, pl. az Alpokalján, a – Szarvas József színművész által menedzselte – viszáki *Tündéerkertben* vagy a Herczeg Ágnes/Pagony által szorgalmazott *székely fürdő- és forrásépítő kalákák* mozgalmakká fejlődését eredményező programalkotással.

A '70-es években két további szerves építészeti iskola indult, a Bodonyi Csaba-féle miskolci *Kollektív ház*, amit Bodonyi – Ferencz Istvánnal együtt – a *Teampannon* irodával vitt tovább többek között Tokaj borregiójának hagyományörző felélesztésével, illetve a kaposvári Kampis Miklós és id. Lőrincz Ferenc vezette csoport, amely a régióra jellemző népi formákat, Tokaj és Kaposvár városi léptékének, karakterének megőrzését eredményezte.

Makovecz ezt az ősi eredetű „szellemi vezető” építész szerepet szánta tanítványainak. Az immár a szerves építészirodák társulása, a Kós Károly Egyesülés (1988-tól) indította az általuk működtetett Vándoriskolát. Kiadják a Makovecz alapította *Országépítő* című szerves építészettel foglalkozó szakfolyóiratot is (két évtizeden át Gerle János volt a főszerkesztője). Így az immár valódi társadalmi térben megtett második ugrás: a Vándoriskolából kikerülő főépítészek beléptetése az országépítésbe. Ennek friss tanúságtétele a felsőzsolcai árvízi és a bakonyi vörösiszap-katasztrófa utáni újjáépítés szociális szemléletű megvalósítása (2010–13). Még a „létező szocializmus” idején – de más úton talált rá – az építés drámájára Kerényi József építész, aki a '70-es években a korai önkormányzatiság úttörőjeként urbanisztikai léptékben, kultikus építészeti elemekhez, tradicionális kulturális tartalmakhoz kötve (a négy templom, a Kodály-iskola, a népi játékkultúra múzeuma stb.) felépítette a „hely szellemét” Kecskeméten.

Itt elindulok visszafelé, hogy olvasóim értsék, hogy történhetett mindez 1964 és 1989 között.

Magyarországon egy sajátos közjáték színezte az 1950 utáni építészetet. 1951-ben, szovjet mintára alakult meg a Magyar Építőművészek Szövetsége. Éppen a Nemzeti Múzeumban, a magyar klasszicizmus ékkövében. Azután a magyar értelmiség mégsem fogadta el a *II. kerületi Párt-ház* (Bp., Mechwarth liget, 1952) Körner József tervezte moszkovita kísérletét. Ekkoriban mutatták be a *Feltámadott a tenger* című (rendező: Nádasy Kálmán és Ranódy

László), az 1848-as magyar szabadságharcot a szocialista forradalommal analógiába állító, igen népszerű filmet.

A pártközpontban Bodnár György irodalom-, Németh Lajos művészettörténész és Rohonczy Katalin filmes bator tervet eszeltek ki: ha a filmben sikerülhetett Moszkva óhaja szerint a tartalmában „forradalmi”, megjelenésében „népi” hibridet megvalósítani, akkor e recepttel nálunk az építészetben is elkerülhetőek például a szovjet országokban megépített kvázi Lomonoszov Egyetemek. És sikerült a fenti film pesti háttereként látott biedermeier ízű, finom klasszicizmus megidézésével megúszni a szocreált. A próbaépületet, a Pintér Béla által tervezett *Tolnai Kultúrház* (1953) a párt elfogadta, és a nagy állami tervezőintézetek sorra terveztek hasonló karakterű egyetemi campusokat: Farkasdy Zoltán *Iparművészeti Főiskola* (Bp., Zugliget, 1953) vagy Rimanóczy Gyula (Bp., *Műgyetem, R épület*, 1955 stb.)¹⁶ A magyarországi klasszicizmus olasz, német, osztrák mestereit a korszak jeles építészettörténésze, Rados Jenő beemelte a honi Parnasszusba.¹⁷ Pintér Béla pedig 15 évvel később a Budai Várban egy kolostorépület romjai közé tervezhette meg a nyugatra Magyarország '68-as „új mechanizmusának” mintaépületét is, az egyedi prefab „patyomkin” *Hilton Hotelt*. A szovjet házgyár ontotta „panelbe” költöztették a vidéket: drámai módon folytatva a falu organikus társadalmának, ősi szerves létének felszámolását. Ebben az átmeneti korban egészen egyéni hangú építész is alkothattak. A „legvidámabb barakkba” kisszámú individuum befért. Molnár Péter *Meteorológiai állomása* (Siófok, 1953), Szrogh György *Csillagászszállása* (Piszkéstető, 1955–63), Jánossy György *Víztornya* (Gödöllő, 1955–

59), Zalaváry Lajos *Tisztasági fürdője* (Jászberény, 1958), Farkasdy Zoltán *lakóháza, Bástya sétány* (Budai Vár, 1959–61), Ivánka András *Kórház klubja* (Győr, 1963), Gulyás Zoltán *Chemolimpex székháza* (Bp., 1961–63), Kévécs György *Meredek utcai teraszháza* (Bp., 1967), Jurcsik Károly–Varga Levente *Művelődési központja* (Orgovány, 1969) ma is építészeti minőségek. Vagy ilyenek a '70-es években Pázmány Margit *Kútvolgyi óvoda-bölcsődéje* (Bp., 1972), Vadász György *Erdőalja úti családi háza* (Bp., 1977), Kaszás Károly *Ravatalozója* (Tihany, 1979), Török Ferenc *Katolikus temploma* (Révfülöp, 1982).

De a '70-es, '80-as évek építészeti körképe akkor teljes, ha a totális hallgatásra ítélt Bachman Gábor, Rajk László, Nagy Bálint dekonstruktív alkotócsoport nyugati nyelvstrukturalista kísérleteit is felidézem: *Műteremház* (Vence, 1984), ill. *Kastélykör belpályázat* (Nagy Bálint–Rajk László–Ekler Dezső–Gyarmathy Katalin–Pintér Katalin és mások Keszthely, 1981). Nem utolsósorban olyan egyéni úton járó, besorolhatatlan építészeket is, mint Zalotay Elemér *Szputnyikfigyelője* (Szombathely, 1968), ifj. Janáky István *Nemzeti Szalon pályázati terve*, (Bp., 1970), Istvánffy Mária *Kelenföldi pályaudvar pályázati terve* (Bp., 1971), Janesch Péter *OISTT Színház pályázata* (Amsterdam, 1977), Bán Ferenc *Kulturális Központja* (Nyíregyháza, 1981), Ekler Dezső *Téka tábora* (Nagykálló, Harangod, 1986–89).

A kor kísérletező architektúráját negligálta az egykori hatalom. Winkler Barnabás, egy építészdinasztia tagja, aki családi szemszögből is rálátott a korra, ma – nem könnyen – elérte, hogy az állam *Posztumusz Ybl-díjakkal* ismerje el a politikai okokból mellőzött jelentős építészeket.¹⁸

Összefoglalás

Mindezek a lokális karakterű törekvések, túrt „modernista engedmények” együtt adtak keretet, de egyszerre gátolták is az 1960-as, '70-es években kivirágzó organikus mozgalom kiteljesülését. Visszatérve az 1910 körüli kezdetekhez – a bevezetőben említett Keserű Katalin és Sármány-Parsons Ilona Lechner-tanulmányához –, fontos, hogy felhagyva a modernizmus idealizmusa által diktált kultúrfölény szemszögével: újraértékeljük a XX. század építészetét. A zakopanei stílus a gurál népi építészeti sajátosságaitól és ácsmesterségétől indított. A fejlettebb cseh gazdaság viszonyai között, a nemzeti és/vagy internacionális modern összefüggéseivel kissé elkülönült a magyar és lengyel karaktertől egyaránt merítő „keleti” architektúráról, pl. a Dusan Jurkovič névvel fémjelzett rurális szlovák nemzeti építészettől. A kötet magyar szer-

zőinek szövegei Spiegel Frigyes és Lechner Ödön stílus-programjait idézik, de Lengyel Gézától a *Tömeg-lakás* a szociológiai, Medgyaszay Istvántól *A vasbeton művészi formálása* a történeti-technológiai megközelítést is felelevenítik a jelenkori magyar szerkesztők: Kós Károly *Régi Kalotaszeg* és Thoroczkai-Vigand Ede *A ház* című példabeszédeit. Mái iránymutató a tájban gondolkodó korai ökotudatos szemléletük. A lechneri „magyar forma” külső csodálói a merész kísérletet méltatták, amellyel a világ a *turini világiállítás magyar házát* (1911) ünnepelte.¹⁹ Ennek máig aktuális lényege: a népi építészeti szellemének, formáinak sikeres átültetése a városi közegbe. És ez egy olyan experimentális terület, ahol a társadalom és az építész azóta sem találtak rá a „királyi útra”.

Az 1990-es, rendszerváltozás körüli időkben a mainstreamre figyelő honi építészettörténet a szecesszió kiátkozásának folytatásaként többnyire elhallgatta Jánuszky Béla–Kós Károly *Zebegegyi temploma* (1908), Györgyi Dénes és Kós Károly *Városmajori Iskolája* (Bp., 1910), Árkay Aladár *Fasori Református temploma* (1913) „másik modern” történeti jelentőségét. A hasonló specifikumokat (Hans Poelzig és társai „rendhagyó” modern munkásságát) a német építészeti kutatás több évtizede helyre tette. A két háború közötti kor magyar építészetét feldolgozó műtörténet sokáig mellőzte, negligálta a másik modern számos kiemelkedő művét: Györgyi Dénes *Hangya székházát* (Bp., 1920), Sándy Gyula *Postapalotáját* (Bp., 1925), Foerk Ernő és Rerrich Béla *Szegedi Dómját és Dóm terét* (1925), Román Ernő, Borsos József téglarchitektúráját, Lajta Béla régi-új ornamentikáját, Medgyaszay István, Baumhorn Lipót új, betonplasztikát fejlesztő kísérleteit. Kós Károly középkori technikák új-jaélesztésére építő vagy Kotsis Iván a római iskolát, olasz modernt együtt idéző „másutas modern” életművét.

A fenti, a fősodor kánonjának kizárólagosságát megkérdőjelező 1900–1910-es vagy épp 1970–1980-as „másik modern” életpályák/főművek tanulmányozása láttán elgondolkozhatunk arról, hogyan szorult az ideológiák/diktatúrák XX. századában az eredetileg sokarcú modern művészet és építészet diaszpórába. (lásd pl.: Hagenbund vagy a Fialatok műegytemi építészcsoportja). És arról is, hogyan manipulálható ma.²⁰ Hogyan vonultak/vonulnak sokan belső emigrációba, indultak/indulnak neki a migráció keserű kalandjának – és csak ritkán lettek/lesznek ennek nyertesei. Azon is, hogyan öltöztette/bujtatja fel az alkotók újat keresését saját céljainak „modern” ruháiba a XX. századi ideológia.

JEGYZETEK

- 1 Az írás a krakkói *HERITO* folyóirat által megjelentetett azonos című tanulmányom jelentősen kibővített változata.
- 2 *Népiek és urbánusok – Egy mítosz vége? Körkérdés a reformokról.* (Századvég [Magyar füzetek búcsúsám], 1990/2., 141–143. p.)
- 3 *Nemzetközi tudományos konferencia, Lechner halálának 100. évfordulója alkalmából.* Iparművészeti Múzeum, 2014. november 19–21.
- 4 Barry Bergdoll: *Encountering America: Marcel Breuer and the Discourses of the Vernacular from Budapest to Boston*, In: *Marcel Breuer – Design and Architecture*, katalógus: Weil am Rhein. 2003, 260–307. p.
- 5 Sármány-Parsons Ilona: *Lechner Ödön, a nemzeti modernizáció építészete.* Régi-új Magyar Építőművészet, 2015/2.
- 6 Sármány-Parsons 'case study' hivatkozása az idézetben: Megan Brandow Faller: *Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism*. In: Steven de Zepetnek–Louise Olga Vasvary (eds.) *Comparative Hungarian Studies*. Purdue University Press. 2011, 182–196. p.
- 7 *Építészeti Tendenciák Magyarországon – 1968–81.* Kurátor: Gerle János – Szegő György. (Katalógus, szerk.: Csillag Katalin–Déri Erzsébet, felelős kiadó: Zsigmond Attila, Budapest Galéria, 1982).
- 8 Moravánszky Ákos: *Távozz tőlem sátán/Neo hisztérikus kiállítás Óbudára.* (Magyar Építőművészet, 1982/2., 62. p.)
Volt pozitív visszhang is – elsősorban külföldön (itthon jellemzően nem a szakajtóban):
Thomas Boga: *Architektur in Ungarn – Was sagst du dazu?* (Werk, Bauen und Wohnen. Zürich, vol. 11/1982, 20. p.)
Jonathan Glancey: *Magyar Movement. The Architectural Review*, London, 1982/6., 5/6–6/6. p.
André Maisonneuve: *Projets hongroise. CREE/architecture interieure*, Paris, 1982/10., 32. p.
Hajdú István: *Építészeti tendenciák Magyarországon.* Magyar Nemzet, 1982. február 5.
Megay László: *Építészeti kiállítás.* Magyar Nemzet, 1982. március 7.
P. Szabó Ernő: *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981.* Új Tükör, 1982. február 14.
- 9 Keserü Katalin: *Az építészeti gondolkodás átalakulása a 19–20. század fordulóján Közép-Európában.* In: *A modernizmus kezdetei Közép-Európában: lengyel, cseh, szlovák és magyar irányok a múlt századfordulón.* (Antológia, szerk.: Keserü Katalin–Haba Péter. Ernst Múzeum, 2005, 9–24. p.)
- 10 Matthias Boeckl: *Pragmatikus modernizmus – az avantgárd és a mainstream között – építészet a Hagenbundban.* (Katalógus, szerk.: Matthias Boeckl–Harald Krejci, Belvedere-Hirmer Verlag, Wien, 2014, 63. p.)
- 11 Huszka József: *A magyar turáni ornamentika története.* (A szerző, 1929, ill. Nyers Csaba magánkiadása, Budapest, 1994)
- 12 Hamvas Béla: *Öt géniusz – A bor filozófiája* (Budapest, Életünk könyvek, 1988).
- 13 Sármány-Parsons Ilona: uo.
- 14 Sármány-Parsons Ilona: uo.
- 15 Szegő György: *Teremtés és Átváltozás Budapesti szecessziós építésze a századfordulón.* (Budapest, HG és Társa, 1996. Az építészeti alapkutatást az MTA–Soros Alapítvány támogatta a 80-as évek közepén, a kézirat évekig kallódott a legjelentősebb állami művészeti kiadóknál.)
- 16 Sylvester Ádám: *Különutas magyar szocreál.* (In: *Magyar Építőművészet*, 2014/2., ill. *Építészeti Nemzeti Szalon* katalógusa. Múcsarnok, 2014, 61. p.)
- 17 Rados Jenő: *A magyar építészet története.* (Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1961, ill. 2. bővített kiadás 1971, 250–257. p.)
- 18 *Posztumusz Ybl Miklós-díj.* (HAP Galéria, szerk.: Winkler Barnabás–Domján Kornélia, Bp., 2010).
- 19 Gerle János–Kovács Attila–Makovecz Imre: *A századforduló magyar építésze.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó–Bonex, 1990.
- 20 Szegő György: *Média, mágia, művészet / Salzburgi esettanulmány.* (Ökotáj, 39–40. sz., 2007–2008 tél, 62–83. p.)