

A kiállítás vagy kitétel valamely külső vagy belső tulajdonunk közszemlére bocsátását, ezzel funkcióba hozását, (mozdulatlan) aktivizálását jelenti. Mi sem alkalmasabb tehát ennek helyszínére, mint a kerítés, mely határt húz köz- és privát vagy külső és belső tér közt. Mivel a kerítés kertet, parkot, udvart – közvetlen környezetet – határol el a tágasabb köz- vagy nyílt tértől, a ráhelyezett kiállítás témájaként ezen terek és a terek meghatározó építészet, ennek elemei önként kínálkoznak. Különösen egy olyan korból, melyről azt feltételezzük, hogy elemeivel, szerkezeteivel megteremtette az átmenetet, feloldotta a határokat a terek között. E kettősség (a határok lebontásának) kora a XIX–XX. század fordulója.

Az építészet kiállítása – bármely helyszínen és épp a fentiekből kifolyólag – az e körbe tartozó feladatok legnehezebbike. A kész mű ugyanis csak video-installációval vagy különleges számítógépes technikával mutatható be, aszerint, ahogy a néző az épített teret befogadni, be- és körüljárni képes. Ezek a médiumok virtuálisak, akárcsak a fotó vagy film, de pótolhatja megidézheti a teljes érzetet nyújtó testi tapasztalatot. Egy ilyen installáció/komputer-mű képei épített (vagy maga által létesített) térben, létező vagy ideiglenes (ál) falakon tekinthetők meg, akár szabad térben is. Kiegészíthetik az építészeti prezentáció megszokott elemei: vázlatok, műszaki és kiviteli tervek, makettek, anyag- és színminták, megvalósított részletek. Ezek rendje – egy épület esetében – több szempont szerint is kialakítható: például az alkotófolyamat logikája vagy a befogadó szerint (például az elvont és a kézzelfogható közti kapcsolat megteremtésével). Több mű (életmű) bemutatása új kérdéseket vet fel: a kronológia és/vagy a prezentáció elemei határozhatják meg a lineáris olvasat sorrendjét, melynek kialakításában szerepet játszhatnak az építészet meghatározó és kiegészítő elemei közötti, korántsem mindig lineárisan felfűzhető kapcsolatok. Több építész bemutatása történhet egymás mellett, de a felsorolt prezentációs vagy építészeti elemek bármelyikének kiemelésével és összehasonlításával is, amennyiben ezek összefüggéseket sejtetnek.

A kerítés mint kiállítási színhely alkalmas lehet az építészzel kapcsolatos bármely, képszerűen megjelenő vagy megjeleníthető elem bemutatására. Különösen akkor, ha a kiállítás témái közé számítható maga a kerítés is. Lechner Ödön (1845–1914) budapesti, Antoni Gaudí (1852–1926) barcelonai, Victor Horta (1861–1947) brüsszeli munkásságának kerítésen való kiállítását indokolja elsősorban Gaudí különleges, fantázia-szülte részletekben gazdag, ugyanakkor szabályosan strukturált kerítéseinek sokasága, melyek a transz-

parens vaskerítéstől (Ciudadela-park, 1879) a falazott, a kerítés kettős funkcióját plasztikus formavilággal beteljesítő megoldásokig (Güell-park, 1900–1914) terjednek. Ezek, ha részleteikben nem is annyira gazdagon, Lechner épületei körül is megtalálhatók (Iparművészeti Múzeum, 1896; Sipeki Balás Béla villája, 1905–1907).¹ A három építész művei bemutatásának három színhelye közül az egyik így a Gaudí-tervezte kerítés a Sagrada Família-templom körül. Lechner gyönyörű kerítéseinek rövidege vagy alacsony volta miatt a budapesti kiállítás a Nemzeti Múzeum Ybl Miklós-tervezte vaskerítésén valósult meg.

A három építész kiválasztását Lechner Ödön művészetének nemzetközi kontextusba állítása indokolja. Antoni Gaudíval való összevetésének lehetőségét már felvetette a hazai szakirodalom,² s ugyan emellett még Otto Wagner (1841–1918) építésze merült fel párhuzamként,³ a választás egy látszólag az övétől különböző, lényegi, a Lechnernél is felmerült építészeti szempontok szerint vele kapcsolatba hozható életműre, a belga Victor Hortára esett.

1. Mivel az alkotófolyamat e kültéri helyszíneken nem kerül bemutatásra, annál inkább maguk a nagyvárosi, épített környezethez jobban illő épületek képei, az alkotófolyamatról tehető, az építészek és képek kiválasztását is indokoló megjegyzések fontosak lehetnek.

A XIX–XX. század fordulóján az építész szó egyszerre jelent mérnököt és művészt. Az építész tehát úgy készíti részletes műszaki (szintenkénti alaprajzok, különböző nézetek, hossz- és keresztmetszetek), majd kiviteli terveit, statikai-szerkezeti számítások alapján, hogy azokban realizálódjon a korábban vázlatokban rögzített vízió (pl. Lechner Ödön: A pozsonyi Szent Erzsébet-templom első tervváltozatának vázlata, *A Ház*, 1911; és Antoni Gaudí: A barcelonai Sagrada Família-templom rajza).⁴

A vázlatok a tömegformát, az arányokat, fő dimenziókat ragadják meg, olykor az épület szerkezeti elképzelését és részleteit is felvillantják (Lechner: Az Erzsébet-émlékmű vázlata, *A Ház*, 1911; és Gaudí: A Colonia Güell templomának vázlatai).⁵ A tervek ezután pontos információkat közölnek a tömegről, látványáról, az épület belső tereiről, térrendszeréről, szerkezetéről illetve legfontosabb összetevőiről, elemeiről, mégpedig a legapróbb részletektől (beleértve a beépített rendszereket) az épület és környezete viszonyáig bezárólag. Lechner műveinek zöme esetében ezek a tervezői-rajzoló munkák megoszlottak ő és építésztársai illetve az alkalmazottak között.⁶ A kisebb magánmegrendeléseknél, amennyiben általában nem igényelnek tervezői

munkamegosztást, az elgondolás-terv-kivitel személyes maradt.

Az építészirodák kezdeményei a XIX. században születtek, a céhes építőipar felbomlásával. Egy-egy építész és a rajzolóik illetve építészpárosok (köztük pl. Lechner és Pártos Gyula [1945–1916]: *Iparművészeti Múzeum*; Lechner és Baumgarten Sándor [1864–1928]: *Postatakarék*) és rajzolóik együtteseiből alakultak, melyeket kiegészítettek a kivitelezői (vállalkozói) csoportok. A szaporodó közületi nagyberuházások esetében ezek költségvetési pályázatokon nyerték el a megbízásokat.⁷ A középületeknél, mint amilyen az egyesületi elképzelésből állami programmá vált *Iparművészeti Múzeum és Iskola*, olykor a szakterületi igény és a nemzeti érdek egybeolvadása közösségi jelleget adott a munkafolyamatnak, azáltal, hogy az egész társadalmat és többféleképpen érintő feladatról volt szó. Az adományokból, közösségi megrendelésre és ellenőrzés mellett készülő épületek munkafolyamata, mint amilyen a *Sagrada Família-templomé* is,⁸ kevésbé tervezhető és osztható meg; a víziótól a kivitelezésig egyéni vállaláson és döntéseken, valamint kiegészítő, a társadalomba ágyazódó tevékenységeken is nyugszik.⁹

A munka társadalmi jellege valamint művészet és nemzet vagy művészet és vallás szintézise az alkotó minden művére kiterjedő egyéni *ars poeticákban*¹⁰ az alkotás, az abban való részvétel személyes voltát emeli ki. Ennyiben a századforduló nagyobb léptékű művei – kevés kivételtől eltekintve – különböznek a mai/modern tervezőirodák tevékenységétől, eltekintve egy-egy kimagasló egyéniség valamely, stílusalkotó elkötelezettségétől. Mindazonáltal az *Iparművészeti Múzeum* tervpályázatát Lechner Ödön és Pártos Gyula pályaműve nyerte meg, azaz két építész munkája (az előkertet Pecz Ármin [1820–1896] tervezte), de ebből az épület egészét reprezentáló rajzokon Lechner, míg a szerkezeti rajzokon Pártos neve áll az első helyen, a részletekén pedig Gaál József építésvezető neve szerepel (a díszítmények rajzai kivételével, melyeket megint Lechner, illetve a kiviteli terveiket ugyancsak Gaál és a Zsolnay Gyár tervezője, Nikelszky Géza [1877–1966] szignálta). Utal ez a munkamegosztásra, de az épületet mégis csak Lechner Ödön nevéhez kötik a pályázat elnyerése óta, s neki címezték a támadásokat is. Az épület mint műalkotás az ő személyes műve; egészében és részleteiben az ő *ars poeticájával* egyezik, melyben tevékenységét képzőművészetnek nevezte, és a művészetek egységét vallotta.¹¹

Gaudínak is volt munkatársa, több – már XX. századi – megbízása esetében például Josep Maria Jujol (1879–1949), aki maga is alkotó építész volt. Ez az együttműködés azonban épp a közös érdeklődésből fakadt: Jujol ugyancsak kedvelte a kézművességet, alkalmazta a régi kézműves technikákat, anyagokat, mint Gaudí, és ezek technológiájának kikísérletezésében és kivitelezésében működött közre Gaudíval.

De Gaudí magánál a falazásnál is meghatározó mértékben támaszkodott az épület falait illetve tömegét

képező kőfalak vagy kőszobrok alkotóira (a Sagrada Família-templomnál ők Llorenç [1856–1925] és Joan Matamala [1893–1977], Carles Mani [1866–1911]). Gaudí vázlatai irányították munkájukat. A figuratív rajzok nyomán előbb modell utáni, szobrászi agyagminták készültek, melyeknek az egymáshoz mértani pontossággal illeszkedő gipszöntvényei voltak a kőfaragók stabil mintái. Ezeket egy szabályos geometriai rendszer határozta meg: az egymáshoz épülő kőtömböké. Victor Horta már képzettségét tekintve is kedvelte a kézműves munkát: Gentben nemcsak építészeti, de festészeti, textilművészeti tanulmányokat is folytatott, Párizsba pedig belsőépítész ambíciók vezették. Társalkotói nem voltak, de a kézműves munkát házai minden részletében igényelte, a falazásnál, az ettől függetlenül, vas épületszerkezetnél is. Általában kőfalazású házain a faragott kövek éppúgy, mint a szerkezeteihez használt ipari vas, melyet kovácsolással alakítottak át, formáikkal épületei – jelentést is hordozó – díszítményrendszerébe illeszkednek.¹² Lechner is számított a kézművességre, ha nem is a vasszerkezeteihez, melyet javarészt elfedett, s nem is a téglafalazáshoz, hanem annak külső burkolásához és kerámia térelemeihez. Többek közt a pécsi Zsolnay Gyár technológiai innovációira és a díszítmény- vagy épületelem-terveit kivitelező keramikus mestereire támaszkodott. Vázlatai alapján (műszaki) rajzok készültek, s a formák sokszorosítását mintakészítés előzte meg.¹³ Mindegyik eljárás a kézi, egyúttal – és elsősorban Gaudíval – a társművészi munka részvételét biztosítja az építésben, ami – tekintettel ennek sajátosságaira – a kísérletezést is a munkafolyamat részévé teszi.

A kerámiaművesség azonban csak Lechner és Gaudí építészetét köti össze. Lechner épületein a szegedi városháza (Pártos Gyulával, 1882–1883) óta játszott szerepet. Már 1878-ban tervezte az együttműködést apja kőbányai téglagyárával,¹⁴ s bizonyára nem csak leendő épületeinek falaira gondolt, hanem másra is – ahogy *Önéletrajzi vázlatában* írta (1911):

„már kora ifjúságomban megtanultam bánni az agyaggal, s megszerettem a kerámia különböző technikáit. Mert a gyárban [...] gyártottak [...] finomabb kerámiákat is, többek közt a bécsi Ferstel építész által tervezett budapesti zsinagóga összes terrakotta és mázas majolika munkáit is. Akkor és attól fogva vezetésem alatt számos kísérletet végeztünk a kerámia terén, s úgy látszik, hogy ezen ifjúkori foglalkozások egész későbbi munkásságomra elhatározó befolyást gyakoroltak.”¹⁵

Majd meggyőződésévé vált, hogy a modern nagyvárásokban

„egy mosható, nem porózus anyag a házakat higiénikusan és eredeti kellemes színeiben tartja meg. A szín maga szintén a kerámia mellett döntött,

úgyszintén a [...] különleges magyar viszonyok is készítettek a majolika fölhasználására. Hazánkban, legalábbis a jelenben kitermelt kövek egyike sem alkalmas arra, hogy mint szerkezet, építésre fölhasználható lenne, [...] viszont a gölöncsér, a cserepesipar ősi hagyomány, s így a szükséges építőanyag mindenütt könnyűséggel előállítható.”¹⁶

Gondolatmenetéből kitűnik a helyi adottságok figyelembevétele, mint Gaudínál is,¹⁷ innen adódik építészetük alapvető különbsége. Emellett hangsúlyt kap a kerámia összefüggése az ázsiai népek építészetével (ami már az említett Ferstel-épületnél felkelthette a figyelmet), mint Gaudínál az ibériai mór örökséggel. A „perzsa, az indus, az asszír” monumentális, ugyanakkor ornamentális építészetben Lechner útmutatást talált a magyar népművészet elemeinek – kerámia útján történő – átültetéséhez a monumentális architektúrába. Ezt előbb új és önálló stílusnak gondolta el, majd a szecesszió „magyar nemzeti irányzatának” tartotta, saját és kora céljaként a nemzeti művészetet nevezve meg.¹⁸

Gaudí 1879-től, pályája kezdetétől együtt dolgozott a Pujol i Bausis Gyárral, ahol majd a *modernismónak* nevezett új stílus más építései számára is gyártottak különféle kerámiákat (amint a Zsolnay Gyárban is előbb a historizmus, majd a szecesszió építészének). Az 1880-as évek majd minden épületén alkalmazta is ezt az iszlám építésztől kölcsönzött anyagot. 1887-ben az aranyfényű kerámiajáról évszázadok óta híres valenciai Manisesbe utazott, hogy tanulmányozza az arab eredetű technikát, készülve az 1888-as barcelonai világkiállítás egyik pavilonjának tervezésére. Megragadta a régi műhelyek munkája, melynek középpontjában az anyagokat és technikákat ismerő kézműves mester áll, de az agyag formálásának lehetősége, a színek, a tartósság is, éppúgy, mint Lechnert. A színek jelentőségét többször ki is fejtette: „A színnek intenzívnek, logikusnak és gazdagnak kell lennie az építészetben”, „a színes ornamentum maga az élet”.¹⁹ Ehhez nemcsak kerámiát és üveget használt, de megszínesíteni tervezte a *Sagrada Família-templomot* is, az Úr lakóhelyét, különösen az élő Jézust szimbolizáló, burjánzó szoborműből alkotott *Születés-homlokzatot*, melynek Jujol által színezett makettjeit rendkívüli siker övezte Gaudí 1910-es párizsi kiállításán.

Az építészeti munka századfordulón kibontakozó, ma is használatos, projekt (vagy design) típusú rendszere tehát akkor nem volt kizárólagos. A magányos tervező építés alakja nem csak kisebb létesítmények tervezésénél élt tovább, de olyan monumentálisak esetében is, mint Gaudí *Sagrada Família-temploma*, melynél ráadásul egy középkori munkamódszer (az építés gyakorlati tevékenységére alapozott kivitelezés) elevenedett fel, amely a munkafolyamatok terv alapú racionalizálásával szemben lehetőséget nyújtott a folyamatos kísérletezéshez. A kísérlet mindkét építész szótárában szerepel,

de az építés mint kísérlet csak Gaudínál jelenik meg, kézzelfoghatóan a különleges épületszerkezeti modelljében, melynek ugyancsak voltak társalkotói: Eduard Goetz mérnök, Francesc Berenguer (1866–1914) építész és Joan Bertran, a modell készítője. A nehezekekkel ellátott zsinórokból álló, a mennyezetre helyezett alaprajz pontjaira függesztett modell fordítva ugyan, de megjeleníti a terheléseket, melyek az oszlopok, falak és ívek megszokottól eltérő formáit, irányait meghatározzák-kialakítják. A *Colònia Güell* templomához készített modellt a *Sagrada Família-templom*nál is használták.

Az építési módból fakad az építészek kultúrához kötöttsége, melyben évszázadok óta hagyományozódott a helyi anyagok, technikák, formák kézműves alkalmazása. Csak Horta munkásságában jelenik meg az a nemzetköziség, mely a mérnöképítészet fejlődése során kialakult (lásd az Eiffel-iroda akkori munkáit Budapesten), és a mai építészetet is jellemzi. Az építőművészetet ez kevésbé érintette, pedig az építészek munkái a XIX. század közepétől a világkiállításokon, különösen azok (ideiglenes) nemzeti pavilonjain, majd a századfordulón a nemzetközi építészkongresszusokon keresztül széles körben megismerhetővé váltak. Horta és Lechner azonban ezeken – külföldön – nem szerepeltek, Gaudí is csak mint a spanyol pavilon egyik, kesztyűket bemutató, vasszerkezetű, üveg és fa tárlójának tervezője az 1878-as párizsi világkiállításon. (Neki egyéni kiállítása is volt Párizsban, 1910-ben, a Grand Palais-ban.) Hortát viszont művészi kialakítású, de gyárilag előállított vasszerkezetei (is) tették ismertté, így kaphatott megbízást Németországban is.

A vas vagy acél épületszerkezet, melyet Lechner a berlini építészeti akadémián tanulmányozott, és alkalmazott is, első budapesti bérházaitól kezdve (1870-es évek), Horta pedig Alphonse Balat (1819–1895) professzorral (a mesterével) dolgozva ismert meg a laekeni királyi palota üvegházán, Horta munkásságára hatott ki meghatározó módon. A vasszerkezetek nemcsak nyíltan megjelentek a házain, de az új stílus, a *floreális Art Nouveau* alkotói is voltak, miközben üvegfalakkal kombinálva (Népház, Brüsszel, 1895) a modern stílust is megalapozták. Horta volt az, aki Lechner sejtését („a cement és vaskonstrukciók előtérbe való nyomulása természetszerűen forrongást idéztek elő az építészetben. Az új szerkezetek lehetősége új formákat fejleszt”) ²⁰ a legláthatóbban valóra váltotta.

Mindhárman „belsőépítészek” illetve – különösen Gaudí és olykor Lechner – környezettervezők is voltak: a legtöbb esetben maguk terveztek az épületek berendezéseit, a belsőépítészeti elemeket, olykor a körülvevő kerteket is. Gaudínak nyílt módja komplett kertváros illetve városi park tervezésére is.

Az alkotófolyamatot tekintve tehát megállapíthatjuk, hogy az építőművész fogalma, egyéni ars poeticája, személyes stílusa, tervezői elképzeléseinek komplexitása, az ipar és a kézművesség együttes alkalmazása – a



1. kép.



2. kép.

mérnökiépítészet és az építési gyakorlatot alapul vevő *Arts and Crafts* mozgalom között – a kor kiemelkedő életműveiben öltött testet.

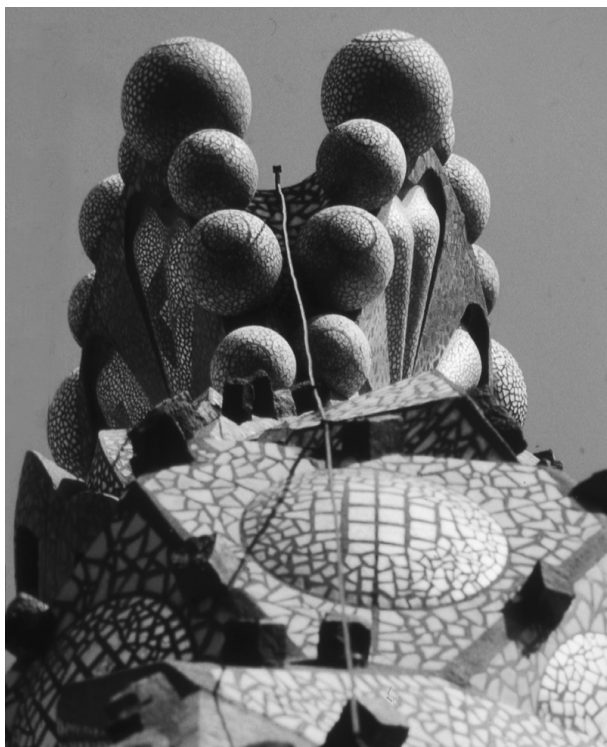
2. A három építész építészeti formáit és elemeit sorra véve, összehasonlításukkal egy olyan fordulatra következtethetünk, melynek során az indulásukat jellemző historizmus hagyományain egy új stílus/építészet körvonalai rajzolódni ki.²¹



3. kép.

Az épületek középtengelyének öröklött hangsúlyozása (Lechner: Iparművészeti Múzeum, 1896; Horta: Múteremház, 1901; Gaudí: Casa Calvet, 1904) mellett feltűnik az épülettet (hasábforma) éleinek, a sarkoknak a lekerekítése (Gaudí: Casa Vicens, 1888; Lechner: Iparművészeti Múzeum, 1896), még az alapjaikban architektonikus bútorokon is (Horta: szekrény a Van Eetvelde-palotában, 1898); a záróvonalak feloldása pártázatokkal, kisebb ormfalak sorával (Lechner: Földtani Intézet, 1899) vagy a falsíkból kinövő tetőzettel (Gaudí: Casa Batlló, 1907). Mindezek, a homlokzatokat alkotó síkok fellazításával együtt (Horta: Solvay-ház, 1898; Gaudí: La Pedrera, 1910) új épületformát eredményeznek. Ennek lényeges vonása az addig az épületet lezáró (bezáró, beborító, védő) tetőzet megnyitása is oly módon, hogy a tető benépesül tetődíszekkel vagy azzá formált funkcionális elemekkel (Gaudí: Güell-palota, 1888; Lechner: Iparművészeti Múzeum, 1896). (1. és 2. kép) A toronycsúcsok további, jelképpessé emelt díszítőelemeket hordoznak (Lechner: Postatakarék, 1901; Gaudí: Sagrada Família-templom). (3. és 4. kép)

A belső terek az egyirányú folyosók és termek sorából, mely a palota-típus reprezentatív előcsarnokait is kiegészítette, egyre inkább a csarnokok köré szerveződnek, melyek funkciója átalakul: összefogják és megmutatják a többszintes épületek szintjeit és szárnyait (Lechner: Földtani Intézet, 1899; Horta: Múteremház, 1901). Ezáltal az addig elkülönített lépcsőházak (pl. Lechner: Lechner Gyula-ház, 1900; Gaudí: toronylépcső a Sagrada Família-templomban) egybeépülnek a terekkel, s az így keletkezett áramló teret az építészeti



4. kép.

elemek (nyílások, lépcsők, lépcsőket kísérő korlátok, a falak díszítőfestése) íves-hullámzó formái is hangsúlyozzák. A csarnok „elosztó” feladata mellett központi, társasági térré válik, mely egyúttal nemcsak a horizontálisan, de a vertikálisan kapcsolódó tereket is egybefogja (Gaudí: Güell-palota, 1888; Lechner: Iparművészeti Múzeum, 1896; Horta: Van Eetvelde-ház, 1899), akár a födémek áttörése révén, akár önálló térhasábvagy téroszlopként, mely természetes megvilágítását a lezáró-megnyitó kupola nyílásain vagy színes üvegén át kapja.

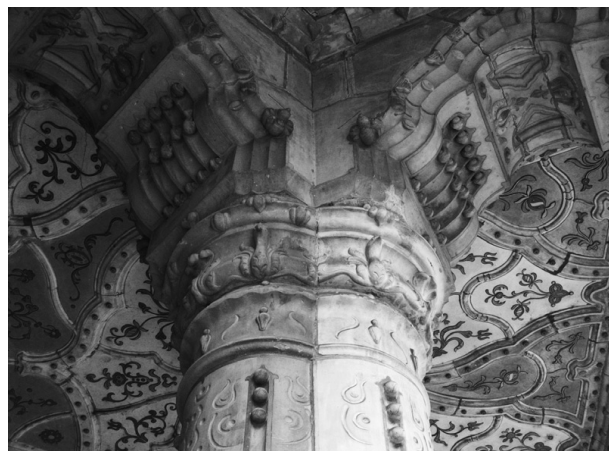
Ezeket az áttöréseket és nyitásokat részben a mérnöképítészet vasszerkezetei, részben egyéni kísérletek tették lehetővé. Az üvegfedésű, vasszerkezetű csarnokok (Lechner: Iparművészeti Múzeum, 1896; Horta: Óvoda a St. Ghislain utcában, 1899) az új épülettípus képviselői. Gaudí, aki már apja kazánkészítő műhelyében megismerkedett a kovácsolással, és első munkái közt kifejezetten vasművek szerepelnek²² (Lechner mellett az ilyen munkákat Jungfer Gyula végezte, például az Iparművészeti Múzeumnál), csak a nagyobb téráthidalásoknál alkalmazta a vasalást az egyébként téglából épült boltozataiban. Viszont a Casa Milà (La Pedrera) hullámzó homlokzata és áramló terei nem születhettek volna meg az acélszerkezet nélkül.

A vas-üveg-szerkezet változatos lefedési formákat is lehetővé tett (Horta: Solvay-ház, 1898). Ilyenek kialakítására törekedett Lechner is, noha nem feltétlenül szerkezeti újítással, kísérletezéssel, hanem például indiai álkupolákat utánzó, ornamentális lefedéssel (Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnoka) vagy – boltszaka-

szokból álló csarnoklefedéseinél – a vas tartószerkezet által lehetővé vált, íves (stukkóval hullámzóvá alakított) nyílásformák rendszerével, amit a boltozatok rozettái is kiemelnek (Földtani Intézet). Hasonló, boltozott és mázas téglával burkolt, a tagolásoknál íves, az íveket fém- és fakeretekkel hangsúlyozó térsorral találkozunk Horta ugyanakkor épült műteremházában is. Gaudí viszont a hagyományos építőanyagokkal kísérletezett. A parabolaívektől (Collegi de les Teresianes, 1894), melyekkel kiküszöbölhetők az épületszerkezet mozgásainak negatív következményei, a katalán boltozaton át a hiperbolikus paraboloid boltozatokig (Colonia Güell altemploma, 1916)²³ az épületben működő erők figyelembevételével születtek új térformái.

Ezek tartószerkezete is különös: míg Horta vasoszlopai, még ha természeti (fa) formákat vesznek is fel (a Tassel-ház előcsarnoka, 1895), vagy Lechner vasvázás, rendszerint burkolattal ellátott és növényi illetve organikus formákkal díszített oszlopai (például az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokában) (5. kép) alapvetően a hagyományos, vízszintes-függőleges szerkezetű építészetet éltetik tovább, addig Gaudí (akár a Sagrada Família-templomban) a boltozataihoz illeszkedő, a terhelést levezető, ferde pilléreket tervezett.

Ugyancsak a vasszerkezet teszi lehetővé a tér transzparenciáját s a belső terek megnyílását a külvilág felé, különböző módokon (üveggel kombinálva pl. Horta műteremházánál, Lechner Sipeki Balás-villájánál a házhoz „ragasztott” télikerttel; a falból kilépni képes homlokzattal pl. Gaudí La Pedrerája esetében). Ezzel összefüggésben a korlátok/kerítések is megváltoznak: míg Gaudí a Güell-birtok kerítését még szabályosan, egyenes vonalban tervezte – noha meglepő motívumokkal – 1887-ben, addig Lechner az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokának kerítését vagy Horta a különböző belső korlátokat (Frison-ház, 1895) hajlékonynak, a mozgásokat követő formákkal tervezte. Mégis Gaudí volt az, aki a Güell-park teraszának kerítéseként is funkcionáló padok ívsorával (1914) a térhatárolás feloldására törekedett.



5. kép.

A megmozgatott térhatároló elemekhez hasonlóan, melyek hatását Gaudí a tört kerámia- és üveglapokból szabadon összeállított, színes burkolattal fokozta, az épületek maradék sík felületeinek díszítmenyei is a mozgást hangsúlyozták, színeikkel és vonalaikkal. Színes a (padló)burkolat az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokában éppúgy, mint Horta Múteremházában (mindkettő mozaik), csakhogy míg ez utóbbi stilizált-absztrakt mintát mutat, addig Lechnernél a népművészet virágmotívumait fogják egybe a lendületes ívek.

Az épületbelsőket tekintve mindegyik építész belsőépítész is volt. Horta színes márványokat, egzotikus, színes faanyagokat, olykor kerámiát is használt burkolóanyagként, s a helyiségek számára különböző szín-harmóniákat dolgozott ki. Maga tervezte a bútorokat is, melyek hagyományos szerkezettel természeti formákat imitálnak (például Liberty-kárpittal borított „lepkés” széke, 1895). Lechner megsemmisült bútorzatai hímzsmintákból fejlesztett organikus formák illetve – különösen az ülőbútorok esetében – a test formáját veszik fel, mint Gaudínak a Casa Batllóba tervezett kettősszékei is. Lechner megmaradt márványpadjai az Ernst Múzeumban (1912) magas, karéjos támlás (karos)székeinek formáit őrzik. A bútorformák mindhármójuknál összefüggenek a térformákkal és a határoló-, valamint a tartóelemek és a nyílások formáival.

E vázlatos összehasonlítás legfontosabb tanulsága a függőleges-vízszintes irányokkal és sík határoló formákkal jellemezhető, zárt épület belső és külső megnyitása, az ezt hangsúlyozó (ívelt, természeti és természetes) formavilággal együtt.

3. Önként adódik a következő vizsgálat, mely ennek a „határtalan” – és így alapvetően új – építészetnek a forrásait keresi.

A budapesti kiállítás a Nemzeti Múzeum XIX. századi kertjének kerítésén valósult meg,²⁴ így az elrendezés fő szempontja az építészet és természet viszonya, különös tekintettel az építészettől ma elvárt környezet- és ökológiai tudatosságra.²⁵ Az ökológiai szempont joggal merül fel a három építéssel kapcsolatban is, hiszen az ökológia-fogalom az ő életükben született: Ernst Haeckel német darwinista biológustól származik (1866). Szó szerint lakástudományt jelent, s az élőlény populációk és együttesek „lakóterületeivel” és az ezek „választását” előidéző okokkal foglalkozik. Gyakorlatilag a környezet és az élőlény egymást feltételező, egymásra utalt életét vizsgálja. A századforduló építészeti gondolkodását azonban még nem a kölcsönösségnek ez az értelme jellemezte.

Részben embercentrikus volt, az ember természetes környezetét visszaállítva, ahol és ahogy lehetett. A nagy- és iparvárosok kialakulásával egyidőben fogalmazódott meg a XIX. századi Nagy-Britanniában (és majd Spanyolországban) a kertvárosok létesítésének gondolata,²⁶ kialakultak típusai, melyek – hasonlóan a korábban nem létezett városi parkokhoz²⁷ – az emberi életfeltéte-

lek közül a természetet megkísérelték visszacsempészni a mesterséges környezetbe, az ember fizikai-biológiai-lelki egészségkárosodásai csökkentésének érdekében is.

Szerepet játszott ebben a XIX. századra kialakult természetkultusz, a természetes fény iránti igény (a mesterséges bevezetése ellenére is, például a csarnokok üvegekupolával vagy vas-üveg szerkezettel való lefedésénél, az összetett vagy a szerkezeti okokból lehetővé vált nagyméretű ablakok megjelenésével), a mozgás életjelenségként való felfogása, mely a színekben és a legkülönbözőbb építészeti elemek formáiban fogalmazódott meg. A falak megteltek étellel: Gaudí Casa Vicensén a többféle csempe kirakása által, a comillasi El Caprichón a plasztikus kerámia-csempék sorai és ablakkeretelő funkciója révén, a Güell-birtok épületein az iszlám építészet változatos téglafalazó hagyománya szerint. A körformájú épületrészek, mint a comillasi nyári rezidencia középrizalitjai és tornya mintegy összefoglaló formái az apróbb „mozgásoknak”. Gaudí életművének kronológiáját tekintve ez a mór periódus azonban – az 1880-as évek – az iszlám építészet hatását mutatja elsődlegesnek, mely jelen van Lechner munkáin is akkoriban (sőt, a városligeti korcsolyacsarnok földszinti ívein már 1875-ben). Talán közvetlenül a budai török fürdők nyomán tervezte a kecskeméti gőz- és kádfürdő patkóíví nyílásformáit és minarját egy évtizeddel később. Színes kerámiát azonban nem a homlokzatokon, hanem a tetőn alkalmazott először, s ennek homlokzati megjelenése inkább a neoreneszánsz stílusváltozataihoz köthető: előbb a tetőpárkány kis oromfalain, majd a teljes falat beborítva jelenik meg a színes pirogránit a Thonet-házon (1889). (A helyi neoreneszánsz tanulmányozása inspirálta a mozgásérzet és az anyagokban rejlő színesség kifejtésére Hortát is ugyanakkor).²⁸ Az „indiai” (indo-iszlám) stílusú Iparművészeti Múzeum²⁹ falain (és középrizalitján, sarkain), már az 1890-es években jelenik meg az a rendszer (karéjos illetve levágott sarkú nyílásformák és keretelésük, egyes falmezők és a kis oromfalak illetve a pártázat színes virágos kerámialapokkal burkolása, színes tetőcserepek alkalmazása, a tető- és kupolaélek illetve építészeti tagozatok csúcsainak plasztikus díszítmenyekkel való kiemelése), mely egyszerűbb, az iszlámra kevésbé emlékeztető változatokban későbbi, inkább a népművészet virágmotívumaira és formáira hagyatkozó munkáit is jellemzi.

Gaudí mór korszakát a természet formáinak idézése követte a falak záró és tagoló elemeinek kifaragásánál (a *Születés-homlokzaton*, a Güell-park kapuépületén), megőrizve egyes épületek vagy -részek kör alaprajzát (harangtornyok), vagy hullámzó felületté alakítva a sík homlokzatokat. Kőfalait sem simára, hanem „természetes” felszínűre faragott, olykor színes kövekből és rendszertelennek látszó rendben rakták. Színes üveg- és kerámiatöredékekkel kirakott homlokzatai (a Batllóházét Jujol tervezte) és mindennemű ilyen felületei a természet színességével harmonizáltak.

Gaudí szerint „a legnagyobb könyv, mely mindig nyitott, s melyet mindig törekednünk kell olvasni, a Természet könyve; a többiek mind ebből vétettek [...]. A fa a műhelyem mellett – ott az én mesterem!”³⁰ Lechner nem írt a természetről; a stílusok és ezek formáinak fejlődése foglalkoztatták, de – középük számítva a népművészetet, és biológiai analógiára e „naiv” művészetben is a fejlődés lehetőségét látva,³¹ mint az általános evolúció minden területén (az építőanyagokén, az építészeti formákén) – a népművészetet tekintette az ő „nagy könyvnek”. Már amikor e stilizált természetből megismerte a természetet, hivatkozott arra is, hogy a díszítőeszközök a kortárs nyugati művészetben is „a monumentális szín, az üvegmozaik és a színes kerámia.”³² A díszítő hajlamot az ember alaptulajdonságának tartva értékelte a magyar népművészetet az egyszerű konstrukciók díszítéseiben. Gaudí is lényegesnek tartotta a díszítést, mely karaktert adhat az épületnek, de „mégse több, mint a metrum vagy rím a költészetben”. Ha tökéletes a forma, kevés ornamentumot igényel.³³ Feltételezhetően mindhármuk közös olvasmánya volt Viollet-le-Duc *Entretiens sur l'architecture* (1863, 1872) című könyve, ahonnan Horta is merítette a maga szabályát a struktúra kifejezését szolgáló ornamentum alkalmazásához.

Mindhárom építész a történelmi és Gaudí, Lechner nem is csak az európai stílusokon nevelkedett, a helyi történelmi sajátosságoknak megfelelően, melyek példát nyújtottak a színes építészetre is. A színek iránti igény megjelenését a szürke városi környezetben azonban a természet egyik hatásának is tulajdoníthatjuk. Az élő formákat ősidők óta megidézik a mesterséges környezetben (a fáknak tekintett oszlopok faragott akantuszleveleitől az erdőket idéző, növényi és állatmintás díszítőfestésig vagy tapétamintákig), különböző módokon és formákban. Az ezeket terjesztő minta- és ornamentikakönyveket mindenütt használták a XIX. században is. Az ismert, növényi és állati eredetű díszítőmotívumok azonban most újrászülettek: előbb naturalisak (például Gaudí napraforgói a „Gaudí-sárga” kerámiákon vagy kőbe faragott, apróbb-nagyobb állatok sokasága a templomban), majd egyénileg absztraháltak-stilizáltak lettek (Horta vonalas ornamentikája), kifejezve a vitalitást. Olykor az építészeti elemek egész formáját meghatározták (Horta vas tartóelemeinek növényi formákra visszavezethető, arabeszkyszerű vagy Lechner hullámzó oszlopfejezetei). Lechner egy eleve stilizált, népművészeti motívum- és formakincset is használt illetve tett egyéni módon – meseszerűen, növény és állat (virág-kigyókakas) átmeneteit alkotva meg – élettellivé (az Iparművészeti Múzeum kerítése és korlátja), Gaudí pedig mitikus és őslényeket – a Katalónia védőszentje, Szent György által legyőzött sárkányt – formált élővé kerítésként, szoborként, tetőként. Az ember organikus (test)formái is meghatározott tervezett formákat a belsőépítészetben.

A természet erőit kutatták az építészek, amikor a belső terek lefedésénél eltértek a szokásos síkfödém-

megoldástól, és a terhelésnek, a statikának, az erőjátéknak megfelelő rendszereket kísérleteztek ki. Gaudí a parabolaívet vagy – ferde oszlopokkal – a hiperbolikus paraboloid boltozatot, melyek ívelt formáikkal egyeztek a mozgás- és élvonalakkal, élő formákkal, Lechner és Horta pedig a mérnöképítészet anyagával, a vassal és vasszerkezettel (Solvay-palota dupla legyező formájú üvegmennevezete), mely az üveggel kombinálva egyúttal a természetes fény szétáradását is magával hozta.

A belső, zárt terek egymás felé megnyitva a folyamatos és szabad mozgást tették lehetővé. A terek függőleges és vízszintes irányban is valódi térkapcsolatokba, áramló térré rendeződtek (Földtani Intézet, Horta műteremháza, Gaudí Batlló-háza). Egyúttal átalakítva a tér- és tömegformák, homlokzatok szigorú geometriáját, s fel is oldva a tömeg és a szabad tér határait.

Az akkor az európai ember világképét megrengető s tán a legjelentősebbé vált tudomány, a biológia, melyre elsőként tudott filozófia épülni, a világot élőnek, mozgásokkal telinek tétélezte. Természettudomány és filozófia összefonódása a társadalomkutatásnak is lendületet adott, amennyiben a társadalmak élete is elgondolhatóvá vált a természeti tapasztalatok alapján, s ugyanúgy, mint a természet, organikus módon. Az egyetlen ősvilágra visszavezethető – akár fejlődéselvű, akár Istent tétélező - gondolatok egyéni szimbólumai is megszülettek: Lechner forgó kerék-motívuma az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokának oszlopain a folytonos mozgásé, amint táncoló-viaskodó, kígyószerű lényei a *Postatakarék* saroktornyának csúcsán vagy Gaudí díszítőmotívumként, mennyezetformaként is alkalmazott spirálja (Casa Batlló). A *Születés-homlokzat* harangtornyainak csúcsdíszé dicsfényt és (a napraforgóra emlékeztető) virágot egyaránt formáz, a *Hosanna in excelsis* mozaikfelirata felett. Jelzi azt a fordulatot, mely Gaudíban 1906 körül lejátszódott, amikor a naturalistának-modernistának nevezett stílus helyett (mely a *Születés* akkor elkészült kapuzatán megfigyelhető) a szabad kifejezés útjára lépett (ezt követte a Casa Batlló, a La Pedrera, a Güell-park és a Sagrada Família-templom egyetlen, életében megépült homlokzata négy tornyának befejezése). Egyszerre a spiritualitáséra és a szabadság minden formájára. Átformálta az építészetet: az **épület-fogalom alternatívája** született meg, melyben a szabad tértől való elhatárolódás helyett/mellett az épített térnek a természeti térbe való átmenetei illetve a térhatárolásnak mint az addigi építészet legfőbb jellemzőjének a feloldása vált dominánssá. Akkoriban fordult el az *Art Nouveau*-tól a klasszicizálás felé Victor Horta, és kísérletezett egy új térszemlélettel Lechner Ödön. Jelentőségük az építészet történetében rendkívüli, s valójában nem a szecesszióhoz, hanem az építészet mibenlétének újrafogalmazásához kötődik, a történelmi stílusok és a gondolkodástörténet alakulásai-változásai közepette.

Képjegyzék

1. kép: A kerítéskiállítás egyik táblája Antoni Gaudí Casa Batllójának tetejével. (Pere Vivas and Ricard Pla fotójának felhasználásával tervezte Veszely Ferenc)
2. kép: Lechner Ödön: Magyar Földtani Intézet (1896–1899). Fotó: Gerle János.
3. kép: Lechner Ödön: Csúcsdíszt a Postatakarék saroktoronyán, 1989-1901. Fotó Gerle János
4. kép: Antoni Gaudí: Toronycsúcs a Sagrada Família-templom Születés-homlokzatának tornyán. Fotó: Gerle János.
5. kép: Lechner Ödön: Oszlopfő az Iparművészeti Múzeum és Iskolából (1896). Fotó: Gerle János.

Jegyzetek

- 1 Victor Horta utcasoros beépítésben tervezett házaipalotái nem igénylik a kerítést.
- 2 BARLA-SZABÓ László: *Nemzeti gyökerek, historizmus – 1900-as stílus Antoni Gaudí és Lechner Ödön építészetében*. *Ars Hungarica*, 2. (1975) 1. sz. 57–64.
- 3 SÁRMÁNY Ilona: *Sorspárhuzamok a századfordulón (Otto Wagner és Lechner Ödön pályarajza)*. In: *Polgárosodás Közép-Európában. Tanulmányok Hanák Péter 70. születésnapjára*. Szerk.: SOMOGYI Éva. MTA TTI, Budapest, 1991. 341–354.; *Lechner Ödön*. Szerk. GERLE János. Budapest, Holnap Kiadó, 2003. 47–49.
- 4 *La Sagrada Família de Gaudí*. Szerk. Daniel GIRALT-MIRACLE. Barcelona, Lunweg, S.L., 2010. 86.
- 5 CASANELLES, Eusebi: *Antonio Gaudí. A reappraisal*. Barcelona, Polígrafa, S.A., 1965. LXXXI–LXXXV. kép.
- 6 GERLE, 2003. 76–77.
- 7 Egy-egy épület kivitelezés-történetére példa Ács Piroska: „Keletre magyar”. *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében*. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1996. és GIRALT-MIRACLE, 2010. i. m.
- 8 Megrendelője és felügyelője az Associación de Devotos de San José, az adományozók köréről ld. CABRÉ, Tate: *The Sagrada Família and Barcelona: Passions and convulsions*. In: GIRALT-MIRACLE, 2010. 272–273.
- 9 Ismeretes a Sagrada Família Ideiglenes Iskola története, melyet a környező munkásnegyed és a munkások gyermekei számára nyitott az Egyház (1909).
- 10 LECHNER Ödön: *Önéletrajzi vázlat (1911)*. Ld. GERLE, 2003. 15–22.; Gaudí feljegyzése naplójában: „Rajongás a vallásos építészetért.” Ld. CASANELLES, 1965. 121.; Amint a nemzeti stílus kísérlete áthatja Lechner művészetét, úgy Gaudíét az építészet vallásos felfogása, amit példáznak a Batlló-ház vagy a Casa Calvet négyszárnyú „Gaudí-keresztjei” a tetőn illetve a pártázaton.
- 11 LECHNER Ödön: *Önéletrajzi vázlat (1911)*. Ld. GERLE, 2003. 21.

- 12 AUBRY, Françoise: *Victor Horta and Brussels*. In: *Art Nouveau 1890-1914*. Szerk. Paul GREENHALGH. London, V & A Publications, 2000. 285.
- 13 Gaudí templomának *Születés-homlokzatához* Ricard Opisso készítette a műszaki rajzokat a szobrászoknak, Joaquim Torres i García pedig a színes üvegek védőrétegének technológiai kísérleteit végezte. GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Art in the Sagrada Família*. In: GIRALT-MIRACLE, 2010. 286.
- 14 Lechner levelét közli VAMOS Ferenc: *Lechner Ödön ifjúkori levelei (1928)*. In: GERLE, 2003. 26–27.
- 15 GERLE, 2003. 15.
- 16 Uo. 19.
- 17 Kivonatok Gaudí naplójából 1876-79. Ld. CASANELLES, 1965. 121.
- 18 GERLE, 2003. 18-21.
- 19 Kivonatok Gaudí naplójából 1876–79. Ld. CASANELLES, 1965. 122.; CASANOVA, Rossend: *The temple craftsmen, yesterday and today*. In: GIRALT-MIRACLE, 2010. 289.
- 20 LECHNER Ödön: *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz (1906)*. In: GERLE, 2003. 39.
- 21 Ez a témája az *Els grans mestres del modernisme europeu* címmel Barcelonában bemutatott kiállításnak. Barcelona, Temple Expiatori Sagrada Família, 2011. január 23. – február 28. Kivitelező: Hungarofest. Kurátor: Keserü Katalin.
- 22 A Plaza Real kandeláberei Barcelonában.
- 23 MORAVÁNSZKY Ákos: *Antoni Gaudí*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- 24 *Az európai szecesszió nagymesterei*. Kiállítás: Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2011. március 23. – május 3. Kivitelező: Hungarofest. Kurátor: Keserü Katalin.
- 25 Néhány ma ismert fogalom e területről: a passzív ház, az ökoház, a zöld ház, melyek az energiafelhasználás csökkentését célozzák a napenergia bevezetésével, gondos hőszigeteléssel stb., másra nem használatos növényi anyagokból készült falakkal, az újrafelhasználási technikákkal, valamint a természetbe illeszkedés különböző lehetőségeit valósítják meg.
- 26 WILDNER Ödön: A kert-városok. In: *Huszedik Század*, 1906. 1. sz. 47–60.
- 27 CSEPELY-KNORR Luca: *Budapesti közparkok*. Szakdolgozat, 2010. ELTE Művészettörténeti Intézet.
- 28 AUBRY, 2000. 285.
- 29 KESERÜ Katalin: *Magyar-indiai építészeti kapcsolatok*. Néprajzi Értesítő, LXXVII. (1995). 167–182.
- 30 SISTACH, Lluís Martínez: *Prologue*. In: GIRALT-MIRACLE, 2010. 268-269.
- 31 LECHNER Ödön: *A magyar építőstílusról (1902)*. In: GERLE, 2003. 30–31.
- 32 Uo. 31.
- 33 CASANELLES, 1965. 121.

Architectural exhibition: Lechner – Gaudí – Horta

The paper summarizes the experiences gained from an open-air architectural exhibition (*Great Masters of European Art Nouveau*, 2011) that presented the oeuvres of three architects (Antoni Gaudí, Ödön Lechner, Victor Horta) in three different ways in three cities (Barcelona, Budapest, Brussels). The essential conclusion is that the new style that allegedly emerged at the turn of the century, which was described as transitory or defined in terms of temporal contrast (“Art Nouveau”), was not so much as new style as a new concept of architecture.

The buildings are compared from three perspectives:

1. As regards creative process and method, planning was emphatically not part of a coherent project, but rather a form of incessant experimentation. It was related to the need for handiwork, apart from industrial production; to the unity of engineering and the Arts and Crafts (traditions); to the adherence to culture (especially in Gaudí’s and Lechner’s cases); to the unity of environment, building and interior; and to the personal character of the style.
2. As for the architectonic forms, elements and materials, the foundation was historicism, proceeding from which the forms of mass gradually changed (became

rounded); the regularity of the closing lines and planes, apertures and roof shapes became slackened; the interior became organized into spaces around halls and opened towards one another; through iron and glass structures the spaces became transparent. In addition to the forms and space combinations modelled on movement, the colours and use of diverse materials also stressed motion.

3. Regarding the sources of architecture, frequent reference was made to nature: it was the primary goal to restore the natural environment of Man in the interrelation of architecture and nature. The means – apart from references to motion and the possibility of incessant movement – were the citation of natural forms and surfaces, colours, the exploitation of the natural (anthropological) disposition of man for ornamentation, the postulation of the building (material and structure) in motion, the creation of life symbols (wheel, spiral, line of life).

As a result, the boundaries between built and natural spaces dissolved, and transitions and connections between the two were created. This is the novel concept of architecture born at the turn of the century, which found form in stylistically different oeuvres.

