

Kóstolni a szép-tudományba



Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból

KÓSTOLNI A SZÉP-TUDOMÁNYBA

*Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból*

Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásáiból

Főszerkesztő: Székely Miklós

Szerkesztők: Dragon Zoltán, Entz Sarolta Réka, Raffay Endre, Szerdahelyi Márk, Tóth Áron

Grafikai terv, tördelés: Papp Gyula

Szöveggondozás: Asztalos Emese

A borítón a berhidai Szent László templom belső kapujának részlete látható. Konceptió: Sidó Anna, fotó: Szerdahelyi Márk.

A kötet megjelenését támogatta:

Magyar Tudományos Akadémia

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

Nemzeti Kulturális Alap

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar



PÁZMÁNY PÉTER
KATOLIKUS EGYETEM
*Bölcsész- és
Társadalomtudományi Kar*

© Szerzők

© Szerkesztők

© Fotósok

© Grafikusok

© CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület

© Fényképek intézményi jogtulajdonosai: Artur Żmijewski; Central Booking Gallery, NYC, USA; Elek István hagyatéka; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Németország; Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltára, Kolozsvár, Románia; Fajó János; Foksal Gallery Foundation, Varsó, Lengyelország és Galerie Peter Kilchman, Zurich, Svájc; Forgács Péter; Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, Műemléki Tervtár; Hargita Megyei Állami Levéltár, Csíkszereda, Románia; Jan de Nys, Aalst, Belgium; Kiel University Library, Kiel, Németország; London, The British Museum / Trustees of the British Museum, Egyesült Királyság; Magyar Építészeti Múzeum, Budapest; Márton Áron Gimnázium gyűjteménye, Csíkszereda, Románia; MTA KIK Kézirattár, Budapest; National Gallery of Art, Washington D.C.; Országos Széchényi Könyvtár Mikrofilmtár, Budapest; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Róma, Scuola Lante della Rovere; Római Katolikus Gyűjtőlevéltár, Kolozsvár, Románia; Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém.

A kiadványban megjelent írások tartalmaért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

ISBN 978-963-88825-5-4

CentrArt, 2014



CentrArt

Tartalomjegyzék

<i>Előszó</i>	7
ROSTÁS TIBOR	
<i>Graeco opere – görög modorban II.</i>	
<i>A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei</i>	9
KOVÁCS GERGELY	
<i>A felvinci református templom italobizánci stílusú falképei</i>	33
KÓNYA ANNA	
<i>Ikonográfiai összefüggések az alcinai templom falképein</i>	45
MEZEI EMESE	
<i>Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán¹</i>	61
PÁL EMESE	
<i>Rubens Szamosújváron?</i>	71
PÁSZTOHY JÚLIA	
<i>Pákei Lajos villa- és lakóház-építésze</i>	85
VARGA ORSOLYA	
<i>Lang Adolf Szegeden és Pécsen</i>	97
SALAMON GÁSPÁR	
<i>Tagok és ragok</i>	
<i>Építészet és nyelv kapcsolata Schulek Frigyes terminológiai kísérletezéseiben</i>	113
IMECS-MAGDÓ ESZTER	
<i>Borszékfürdő modernizációja a 20. század elején</i>	125
GÁL ZSÓFIA	
<i>A kolozsvári Arany János utcai bérvillák</i>	143
LADÓ ÁGOTA	
<i>Az Erdélyi Római Katolikus Státus csíkszeredai főgimnáziumának tervezéséről</i>	157
BALDAVÁRI ESZTER	
<i>A német korai Jugendstil hatása Körössy Albert Kálmán építőművészetére</i>	173
ZSOLDOS EMESE	
<i>A pécsi Jókai-ünnepély képi emlékezete</i>	187

F. DÓCZI ERIKA	
<i>A Betonszemle folyóiratról</i>	199
SEBESTYÉN ÁGNES ANNA	
<i>Molnár Farkas és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon</i>	211
JÁSZ BORBÁLA	
<i>Funkcionalizmus és racionalizmus között Adolf Behne elemzése a modern építészet hőskorából</i>	225
DÉNES MIRJAM	
<i>Ki a naiv? A Dallos Marinka kutatás alapvető kérdései a naiv művészet jellemzőinek tükrében</i>	235
BRUNNER ATTILA	
<i>A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése</i>	251
SIMON BETTINA	
<i>Egy festménysorozat öndefiníciója. Károlyi Zsigmond Mérték-képei</i>	265
BRADÁK SOMA	
<i>A rendszerváltás performansa. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között</i>	277
DUDÁS BARBARA	
<i>Globalizálódó művészet lokális problémákkal – avagy mi történt a művészet vége óta?</i>	295
GÁRDONYI LÁSZLÓ	
<i>A képregény metamédiuma</i>	307
KOSINSKY RICHÁRD	
<i>Michael Fried befogadáselmélete</i>	321
JAN ELANTKOWSKI	
<i>Replaying Memory. Holocaust and Video Art in Péter Forgács's "Meanwhile Somewhere... 1940-1943" and Artur Żmijewski's "The Game of Tag"</i>	331
Személy- és helymutató	343

Molnár Farkas

és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon

Sebestyén Ágnes Anna

Építészeiről, építészettörténetéről és építészetelméletről reprodukciók segítségével beszélünk; épület és reprezentációja közé azonban nem lehet egyenlőségjelet tenni, a mindennapok során és a tudományos párbeszéd szintjén mégis gyakran ezt tesszük.¹ Az építészeti fotó természetesen szorosan kapcsolódik magához az épülethez, ez a viszony azonban egészen fellazulhat attól függően, hogy a fotós milyen szempontok szerint rögzíti az adott épületet. Klasszikus példa Moholy-Nagy László, aki a „*new vision*”,² vagyis „*új látásmód*” jegyében a dessauai Bauhaus kollégiumi szárnyának erkélyeit erős alulnézetből, vagyis békaperspektívából fotózta. Célja nem az iskola képének dokumentáló rögzítése volt, hanem a körülötte való világ új szemmel való leképezése és új viszonylatok keresése.³ Saját művészi céljaira használta fel tehát az épületet, tekintet nélkül dokumentatív vagy építészeti szempontokra.

Az építészek és az építészeti szakfolyóiratok megbízásából készült épületfotók azonban nem lehettek annyira experimentálisak, mint Moholy-Nagy Bauhaus erkélyekről készített felvételei, hiszen az olyan éles szög, mint a békaperspektíva gyakran annyira torzít, hogy gátolja az épület megértését. Ugyanakkor ezek a felvételek szintén nem tekinthetők csupán épületekről készült dokumentumoknak, hiszen ezek valójában olyan kommunikációs eszközök, melyek az építész akarat, a fényképész saját nyelve, valamint az egyes publikációk és a célközönség igényei keresztmetszetében értelmezhetők. Az elkészült kép tehát nem egyszerűen egy dokumentum, hanem a média közegében létrehozott független mű, mely saját jelentésrétegeket hordoz és önálló narratívákat teremt.⁴

Tanulmányomban a két világháború közötti modern magyar építészeti fotóhasználatot vizsgálom abból a szempontból, hogy az építész, a fotográfus és egy adott kiadvány, illetve annak szerkesztője milyen mértékben formálta az épületfotók minőségét és megjelenésük módját. A cél a hatásos kép előállítása volt, mely a sikeres kommunikáció és az építészeti modernizmus elterjedésének zálogát jelentette.

Esettanulmányként Molnár Farkas (1897–1945) lakóépületeiről készült felvételeket és azok sajtóban való megjelenését tárgyalom; írásom alapja az ELTE művészettörténet mesterszakán 2013 januárjában megvédett diplomamunkám.⁵ Kutatásom primer forrásai Molnár épületeiről készült felvételek vintage, illetve korabeli kópiái, melyek a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében találhatók. A londoni Royal Institute of British Architects és a Courtauld Institute könyvtárában végzett kutatásaimhoz a

CentrArt Egyesülettől kaptam ösztöndíj-támogatást. A Royal Institute of British Architects fotótárában egyúttal lehetőségem nyílt az ottani, két világháború közötti magyar anyag áttekintésére is, mely feltehetően Bierbauer Virgil angol kapcsolatai révén került ki Angliába, egy ott tervezett kiállítás kapcsán.⁶

Tanulmányomban nem kívánom Molnár életművének egészét felölelni, csupán azokra a munkáira – elsősorban budapesti villáira és társasházaira – koncentrálok, melyek a felvetett probléma tisztázását elősegítik. Külön tárgyalom a fotós, a sajtó és az építész szempontjait, melyek együttesen hozták létre a publikált képet. Ahogy a következőkből kiderül, Molnár gondosan felügyelte az egész folyamatot, figyelmet fordítva a fotós munkájának minőségére, az utómunkálatok részleteire, sőt még a tördelésre is.

A fotós

Molnár a kor legjobb hazai fotográfusaival dolgozott együtt. A hivatásos építészeti fotósok közül Bánó Ernő fényképezte legkorábbi munkáit, később a Magyar Filmiroda (pl. Czvek Gyula mint a Magyar Filmiroda munkatársa) és főleg Seidner Zoltán kapta tőle a legtöbb megbízást.⁷ Seidner a kor egyik legtöbbet foglalkoztatott és legtehetségesebb épületfotósa volt Magyarországon, akit még Hevesy Iván is megemlíttet *A magyar fotóművészet története* című kötetében. Hevesy ugyan külön nem tárgyalja az építészeti fényképezést, de *Csendélet – tárgyfotó – reprodukció* címmel röviden ír róla.⁸ Reprodukcióként beszél az épületfotóról, tehát alapvetően a fénykép dokumentatív funkcióját hangsúlyozza. Seidnerről azonban maga is azt állítja, hogy alkotó szemén keresztül interpretál, hiszen „a műtárgyat megteremtő művész [Seidner] munkája csak elindítója egy vizuálisan születő kép-látásnak.”⁹

Épületek fényképezését sokszor művészfotósok is vállalták, főként megélhetési okokból. Molnárnak a magyar fotótörténet olyan jeles alakjai dolgoztak, mint Pécsi József, Máté Olga, Haár Ferenc és Escher Károly. Pécsi és Máté már a háború előtt is elismert fotósok voltak, elsősorban portréfotózásból éltek, és a korra jellemző, festői-es fotográfiai tendenciát képviselték. Pécsi már ebben az időben is vállalt építészekről megbízást: a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteménye például őrzi néhány felvételét a Kozma Lajos tervezte Budapesti Műhely bemutatóterméről.¹⁰ Az eredetileg belsőépítésznek induló Haár Ferenc már a háború után, 1928 körül kezdett el fényképezéssel foglalkozni, mely végül hivatásává vált.¹¹ Csatlakozott Kassák Lajos Munka-köréhez, így kapcsolatba került a kor legnevesebb avantgárd művészeivel és modern építészeivel. Kozma Lajos ajánlotta be Haár Máté Olgához, aki felvette őt műtermébe fotósként és akinél mestervizsgálja megszerzéséig volt próbaidőn. Később Haár átvette a műtermet, és Haár Stúdióként működött tovább egészen 1938-ig, amikor is elhagyta az országot. Ez a rövid időszak, míg Máté és Haár egy műteremben dolgozott, a mi szempontunkból azért problematikus, mert sok esetben nehéz vagy nem lehet megállapítani, hogy melyik képet készítette Máté, és melyiket Haár. Sokszor közösen vállaltak megbízásokat, és míg Haár meg nem szerezte a mestervizsgát, Máté Olga pecsétjével látta el felvételeit.¹² Ezért a szerzőség meghatározásánál a folyóiratokban megjelent névmegjelölést vesszük alapul, mely nagy valószínűséggel a munkát ténylegesen elvégző fényképészre utal.

A fotósok mindig szoros együttműködésben dolgoztak az építészekkel, feladatuk túl fontos volt ahhoz, hogy egyedül rájuk bizzák. Ez az oka annak az általános tendenciának, hogy a fényképészek sok esetben névtelenek maradtak ebben az időszakban. Le Corbusier például – Lucien Hervével való munkakapcsolata előtt – nem tartotta fontosnak, hogy fotósairól említést tegyen, sőt kijelentette, hogy mikor megbízást ad *az ő* épületeinek a fotózására, akkor pusztán egy technikai jellegű szolgáltatásra van szüksége, semmi egyébbre.¹³ Sajnos ez a felfogás elterjedt volt a két világháború közötti években, de Molnárról elmondható, hogy publikációiban viszonylag gyakran feltüntette a felvételeket készítő fotósok nevét. Esetenként tehát – a publikációk alapján – tökéletesen világos, hogy melyik fényképész melyik képet készíttette, olykor mégis előfordul, hogy ez mégsem egyértelmű, vagy amiatt, hogy a cikk vagy könyv végén egy helyen vannak felsorolva a képeket készítő fotósok, vagy azért, mert a megjelölés teljesen hiányzik. A mai kutatót ilyenkor csak egy vintage felvétel tudja kisegíteni, melyen a fotográfus vagy szárazpecsétjével vagy a hátoldalra nyomott pecsétjével hitelesítette a képet, de ahogy Máté és Haár esetéből kiderül, ez sem mindig döntő.

Fontos kérdés, hogy mennyire érvényesülhetett a fotós stílusa és saját elképzelései. Ez alapvetően az adott helyzettől, az építész, illetve a sajtó igényeitől, valamint a publikáció céljától függött. A mi esetünk valamelyest egyszerűbb, hiszen Molnár, a fotósai és a legtöbb sajtóorgánium, ahol a modern építészek publikáltak, lényegében mind a modern mozgalom képviselői vagy támogatói voltak. A fotósok tehát a modern fotográfia eszköztárával dolgoztak, és az építészeti gondolat visszaadásán túl modern látásmódjuk is érzékelhető a nézőpontok megválasztásában, a fény–árnyék viszonyok kezelésében és a képek komponálásában. Általában azonban mégis kompromisszumot kellett kötniük az építész igényeinek függvényében. A modern fotográfiára jellemző szokatlan nézőpontok, mint a béka- és a madárperspektíva, csak finoman és gyengített formában, illetve csupán bizonyos esetekben voltak megengedhetők, például ha ezekkel a fotográfiai eszközökkel konkrétan ki akarták fejezni az épület valamely jellegzetességét. Ám azáltal, hogy a fotósok valamilyen mértékben mégis alkalmazták az „új fotográfia” eszköztárát, forradalmasították az építészeti fényképezést.¹⁴ Feltehetően a modern építészek számára is presztízskérdés volt, hogy modern épületeiket korszerű fotográfiai megoldásokkal tálalják-e: a Molnár épületeiről készült fotósorozatokban is fel-feltűnnek olyan képek, melyek nem megszokott nézetből mutatják az adott épületet, hanem a ház vertikálisait például békaperspektívából torzítva (1. kép).



1. kép. Haár Ferenc: A Pasaréti úti társasház békaperspektívából. Magyar Építészeti Múzeum

A sajtó

Molnár maximálisan kihasználta a sajtó nyújtotta propagandisztikus lehetőségeket: épületeit folyóiratokban, valamint addigi munkáit 1933-ban egy külön füzetben is publikálta, új építészeti, lakberendezési és városrendezési elvekről tanulmányokat írt, illetve részt vett kiállítások szervezésében.¹⁵

A modernizmus és a média összefonódásának gyakorlatát Molnár már a Bauhausban megismerhette, ahol 1921 ősze és 1925 tavasza között tanult. A Bauhausban rendkívül innovatív környezet vette körül, ahol a művészeti oktatás elveit és eredményeit, illetve a Bauhaus termékeit folyamatosan publikálták a *Bauhausbücher* sorozatban és a *Bauhaus* folyóiratban. Molnár maga is tevékenyen részt vett a terjesztésben: számos cikket küldött haza különböző lapok számára, melyekben beszámolt a Bauhaus tevékenységéről. Hazatérve sem szakadt meg kapcsolata az iskolával, és a továbbiakban is tudósított az ottani fejleményekről, sőt, olyan meghatározó alkotókkal maradt a későbbiekben is – gyakran baráti – kapcsolatban, mint Walter Gropius, Breuer Marcell és Moholy-Nagy László.

Molnár cikkei megjelentek többek között a *Magyarság*, az *Új Föld*, a *Magyar Iparművészet*, az *Új Szín*, a *Tűzhely* és az *Építőmunka* című lapokban. A magyarországi modern építészet szempontjából azonban a legfontosabb folyóirat a *Tér és Forma* volt. Az újság először 1926-ban, a *Vállalkozók Lapja* mellékleteként, majd 1928-tól önállóan jelent meg; szerkesztője 1928-tól 1942-ig Bierbauer Virgil volt.

A *Tér és Forma* mint építészeti szakfolyóirat elsősorban a szakmai köröket célozta meg, ami a cikkek és a fényképek minőségét is meghatározta. Az épületeket gyakran szárazabb, műszaki leírások mutatták be, a legfontosabb információkkal, Molnár azonban esetenként az általa írt, hosszabb szövegekkel jelentette meg munkáit, az épületleíráson túl saját elveit is kifejtve. A fotóknak az épületeket pedig úgy kellett leképezniük, hogy megfelelően illusztrálják az épület műszaki leírását, ugyanakkor – tekintetbe véve a laikus közönséget is – vonzó látványt nyújtsanak.

Az építész

Molnár tehát a kor legjobb hazai fotósaival dolgozott együtt, és a leghaladóbb építészeti magazinokban publikálta munkáit – láthatóan gondosan ügyelt a minőségre, de ennél közvetlenebbül is részt vett a publikálás folyamataiban.

A fotók elkészítésekor Molnár valószínűleg valamelyest irányította fotósait, legalábbis a fő nézőpontok és a képeken szereplő tárgyak megválasztásában biztosan. Bizonyára ügyelt arra, hogy az általa tervezett enteriőrökből mit mutasson meg a közönségnek, és mit hangsúlyozzon kevésbé. A *Delej-villa*¹⁶ alagsorában berendezett lakásának fényképei például – bár az enteriőről szóló leírásaiban megemlíti¹⁷ – sosem mutatják Molnárék pianínóját, feltehetően azért, mert a zongora a hagyományos polgári lakás szinte kötelező kelléke volt, így úgy érezhette, nem illik modern enteriőrbe. A fényképeken nagyobb hangsúllyal jelennek meg a Breuer Marcell tervezte letisztult csőbútorok és a praktikus beépített szekrény. Az is elképzelhető, hogy nem lehetett

mindegy, milyen könyvek vannak a polcain. A *Tér és Formában* is publikálta például azt a felvételt,¹⁸ melyen – a kiadvány borítója alapján – tisztán kivehető, hogy Molnárnak ott volt a polcán Albert Renger-Patzsch *Die Welt ist schön* című könyve (1928), mely a modern fotóművészet és a fotográfiai új tárgyiasság egyik alapvető munkája (2. kép). Biztosan persze nem tudhatjuk, hogy szándékosan szerepeltette-e a kötetet a fotón, valamint igaz az is, hogy a publikált képen sem vehető olyan könnyen észre,¹⁹ mindezenetre egyértelműen tükrözi az építész tájékozottságát és művészeti irányultságát.

Molnár nyilván az írásaiban oly sokat hangoztatott modern építészeti és lakberendezési elveket is szerette volna megmutatni. A modern tervezők részéről sokszor fogalmazódott meg az igény új anyagokra, könnyű tisztíthatóságra és mobil bútorokra vonatkozóan. Ezeknek a követelményeknek együttesen tettek eleget az elsőként Breuer Marcell tervezte csőbútorok, melyek Molnár számos enteriőrjének lettek sokat fotózott berendezési darabjai. A praktikumot és a funkcionalitást számos további bútor képviselte: például a sokoldalú beépített szekrény és a többfunkciós dolgozóasztal Molnár előbb említett lakásában, illetve a dolgozó a *Könyvbarát házában* és a *Vázsonyi-lakásban*, valamint az étkező tálaló ablaka az *Orvos villájában*.²⁰

A tálaló ablak két különböző funkciójú tér, a konyha és az ebédlő összekapcsolását tette lehetővé. E megoldás emblematikus példája a Walter Gropius dessau-i mesterházának ebédlőjében található tálalószekrény, melyet Molnár egykori mestere révén talán első kézből, de a korabeli publikációkból egészen bizonyosan ismerhetett. Molnár rokon szellemű kortársaihoz hasonlóan fontosnak tartotta a terek változtathatóságát.²¹ Flexibilis terek a vázas épületszerkezetek révén voltak kivitelezhetők, hiszen



2. kép. Bánó Ernő: Molnár Farkas lakószobája a Delej-villában. Magyar Építészeti Múzeum



3. kép. Máté Olga: A Vázsonyi-lakás részlete, nézet a női szobából a férfi szobába. Magyar Építészeti Múzeum

a tartófalak száma jelentősen lecsökkent, így lehetőség nyílt tolófalak és tolóajtók beépítésére. A teret így az éppen aktuális használatnak megfelelően lehetett alakítani. Ilyen tolófalak voltak többek között a már említett *Vázsonyi-lakás*ban (3. kép), a *Tyroler-ház*ban és Molnár Lotz Károly utcai lakásában, ezek pedig mindenütt az enteriőrökről készült fényképek főszereplői lettek.²²

Molnár a belső tereket a külvilággal is összeköttetésbe kívánta hozni. Házait nagy ablakokkal és teraszokkal nyitotta meg dél és kelet felé, hogy minél több napfény és friss levegő áramoljon be a lakótérbe, de gondot fordított a Budai-hegyek nyújtotta panoráma kiaknázására is,

hogy a lakók a teraszokon és tetőkerteken ne csak a napfényt, hanem a kilátást is élvezhessék. A fényképeken is gyakran feltűnnek napozó fiatal nők vagy a panorámában gyönyörködő alakok, akikkel a nagyközönség könnyen azonosulhatott (4. kép). Annak



4. kép. Seidner Zoltán: Molnár Farkas felesége és leányuk a Tyroler-ház tetőteraszán. Magyar Építészeti Múzeum



5. kép. Amatőr fényképész: Molnár Farkas felesége Breuer Marcell Vaszilij-székében.
Magyar Építészeti Múzeum

ellenére tehát, hogy a szakfolyóiratokban megjelent fényképek általában az építészeti kvalitásokra koncentráltak, esetenként elegáns hölgyeket vagy urakat szerepeltettek a fotókon, hogy a modern életmódot jobban „el lehessen adni” a nagyközönségnek.

Molnár némely esetben saját magát és családját választotta modellnek. A *De-lej-villában* található lakásukban például készült róluk egy amatőr fotósorozat, melyen Molnár és felesége a lakás, illetve a praktikus berendezés különböző funkcióit demonstrálja.²³ Nem vonatkoztathatunk el azonban a fotók többletjelentéseitől sem, melyek felidézik a kor európai modernizmusának nemzetközi vérkeringésében ismert egyes képeit és azok különféle konnotációit. Ezeknek a felvételeknek ugyanis szó szerinti jelentésükön túl – vagyis hogy bemutatják a lakás használatának lehetőségeit – van egy másodlagos vonatkozásuk is, ami rokonítja őket a korabeli ismert felvételekkel, képekkel, melyek elsősorban publikációk révén voltak ismertek. A „hatás” szót nem alkalmaznám ilyen vonatkozásban, itt inkább szemléletbeli rokonságról és a modernizmus képei terjedéséből fakadó automatizmusokról lehet szó. A fotósorozat egyik felvétele például, mely Molnár feleségét Breuer híres Vaszilij-székén ábrázolja (5. kép), felidézi a Vaszilij-széken vagy más csőbútorokon ülő, hasonló testtartású nők képét, mely a korabeli reklámokban és folyóiratokban toposznak számított. Breuer Vaszilij-székén ül többek között a Schlemmer maszkot viselő „Bauhäuslerin” Erich Consemüller emblemikus fotóján (1926 körül), és egy fiatal hölgy ugyanebben a testtartásban a csőbútorokat gyártó Standard Möbel cég (alapító: Breuer Marcell és Lengyel Kálmán) első árukatalógusának címlapján (1927). De ugyancsak Breuer-széken ülve fotózta Pécsi József feleségét, Balázs Rózsát (Rozit), aki férje felvételén csillogó ruhában, dohányozva

ül – felismerhetően Breuer B5-ös számú csőszékében.²⁴ A csőbútoron ülő „új nő” a modernizmus képi világának és a korabeli médiának állandó szereplője lett, vékony és sportos alakja összefonódott az elegáns csőbútor képével. Molnár feleségét gyakorlatilag ebbe az ismert képi formulába illesztette: elmondható tehát, hogy a fényképekkel célja a lakás praktikumának bemutatásán túl az volt, hogy a nemzetközi színtérhez szervesen hozzátartozó tervezőként tüntesse fel saját magát. A kor enteriőrfotói és reklámképei a sajtó révén szinte rögtön hozzáférhetővé váltak, és Molnár igyekezett kapcsolódni azok vizualitásához.

Molnár a fénykép témájának megválasztásán túl részt vett az utómunkálatokban is. A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében lévő vintage, illetve korabeli kópiák verzóján több esetben is felismerhető Molnár kézírása. Írása nem volt igazán jellegzetes, valamint az évek során többször változott is, emiatt nem mindig jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy az egyes feliratok tőle származnak-e vagy sem. Esetenként azonban nagy valószínűséggel állítható, hogy az ő írását olvashatjuk a pozitívok hátoldalán. Erre jó példa az Erdődy Mihály lakásáról²⁵ készült két fotó az Építészeti Múzeum gyűjteményében, melyeket egy kartonra kasíroztak fel egymás alá, és a karton hátoldalára felírták, hogy *„feltétlen betartandó, egy klisébe”*.²⁶ A képpár ennek megfelelően jelent meg az *Új Szín* című folyóiratban, Molnár Farkas *Az új lakás* című cikkének egyik illusztrációjaként.²⁷ Még akkor is, ha nem Molnár maga írta fel a kartonra az említett instrukciót, saját cikke esetében könnyen feltételezhetjük, hogy a képek tördelésébe is beleszólhatott.

A megjelenésre szánt felvételeket több esetben is retusálták. Ennek módját, és hogy pontosan mit retusáltak ki vagy mit hangsúlyoztak, feltehetően szintén Molnár határozta meg. A modern építészeti írásokban visszatérő motívum a parketta kritikája. Ezt egyrészt higiéniai okokkal magyarázták, szerintük ugyanis a parketta csak gyűjti a port, nehezen tisztítható, és ezért fertőző.²⁸ Másrészt vizuális megfontolások is vezérelték őket, ugyanis a nyitott és szabad folyású modern térhez jobban illett a fényes linóleum, mely simaságával könnyedén vezette a tekintetet. Ennek megfelelően Molnár, ahol parkettás lakást rendezett be, és azt kellett publikálnia, ott rendszerint kiretusáltatta a parkettát, hogy linóleum látszatát keltse.²⁹ De mesterséges megvilágítással vagy fehér retussal a csőbútorok csillogására is ráerősítettek. A nyomdába küldött felvételeken a retust a kontraszthatások növelésére is használták, hogy nyomtatásban még erősebben látszódnának az élek. A külső felvételek esetében a fal fehérségét, valamint ugyancsak a kontraszthatásokat igyekeztek hangsúlyozni, esetenként eltüntették a nem kívánatos részleteket is. A Molnár tervezte Pasaréti úti társasház³⁰ mögött látszódo egyes régebbi – modernista képbe oda nem illő – épületeket egyszerűen letörölték a felvételtől.³¹ Az ilyen csalások – melyeknek a korábbi évtizedekben is megvolt már a gyakorlata – teljesen elfogadottak voltak a korabeli szaksajtóban, hiszen a lényeg a látvány volt: a hófehér, modern ház tiszta képe.

Olyan felvételeket is ismerünk, ahol viszont szándékosan szerepeltettek historizáló épületeket szembeállítva a modern házakkal. Molnár Toldy Ferenc utcai társasházáról³² készült egy madártávlati felvétel **(6. kép)**,³³ melyen a régi és az új feszültségét lehet megragadni: *„hogy rontja-e az új ház a városképet, másfél évig vizsgálták a hivatalok, bizottságok és tanácsok az engedélyezési terven és a helyszínén. hát rontja-e a városképet kérdezzük, mikor áll a ház tisztán, hófehéren, egyenesen a zűrzavar, bizonytalanság*

és stíluskeveredés tömkelegében. városkép – óh!” – hangzik Molnár ironikus megjegyzése az *új építés* című kötetében, a társasház madártávlati fotója mellett.³⁴ A Molnár-idézetben és a fényképen is megvan az a kettősség, illetve ellentét, mely a régi város képe és a hófehér, elegáns, modern ház között feszül. A régi városkép, benne két emblematisztikus historizáló épület, a Parlament és a Szilágyi Dezső téri református templom párbeszédbe lép Molnár modern lakóházával: a dialógus az egymás közti kontrasztról szól. Molnár a Parlament mint Budapest ikonikus épületének helyére saját, alternatív ikonját állította, mely „*tisztán, hófehéren, egyenesen*” áll a „*zűrzavar*” és „*stíluskeveredés*” közepette, beleértve a Parlament neogótikus épületét is.

Az építészeti publikálás láthatóan komplex és nagy jelentőséggel bíró folyamat az építészek és az építészet számára. Az építészettörténeti kutatásban is ugyanekkora súllyal kellene figyelembe venni, hiszen az építészek ezeken a fotókon keresztül kommunikáltak egymással és a szélesebb közönséggel is, az építészeti modernizmus elter-



6. kép. Magyar Filmiroda (?): A Toldy társasház madárperspektívából.
Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ Fotótára

jedésében tehát alapvető fontosságú szerepet játszott. Ahogyan Philip Morton Shand angol kritikus is megjegyezte 1934-ben: „*A modern fotográfia nélkül a modern építészet soha nem tudott volna érvényesülni.*”³⁵

Jegyzetek

- 1 *This Is Not Architecture: Media Constructions*. Szerk. Kester RATTENBURY. London–New York, Routledge, 2002.
- 2 MOHOLY-NAGY László: *Az anyagtól az építészetig (Von Material zu Architektur*. Bauhausbücher XIV., 1929). Ford. Mátyás Stefánia. Budapest, Corvina, 1972; 1930-as amerikai kiadása: MOHOLY-NAGY, László: *The New Vision: From Material to Architecture*. New York, Brewer, Warren and Putnam, 1930. A „new vision” mint kifejezés ennek révén terjedt el az angol nyelvű szakirodalomban, a Moholy-Nagy képviselte korabeli experimentális fotográfia elnevezéseként.
- 3 „az alkotó gesztusok csak akkor hasznosak, ha új, eddig ismeretlen viszonylatokat hoznak létre. ... Mivel mindenekelőtt a produkció (a produktív alakítás) szolgálja az emberi felépítést, arra kell törekednünk, hogy az eddig csak reprodukciós célokra használt apparátusokat (eszközöket) produktív célokra is alkalmazhatóvá tegyük.” MOHOLY-NAGY László: *Produkció – reprodukció (Produktion-Reproduktion*. In: *De Stijl* [Leiden], 5. évf. (1922) 7. sz. 97–101). Ld. PASSUTH Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982. 290.
- 4 Az angol nyelvű szakirodalom a „construction”, illetve „media construction” kifejezést használja megjelölésükre, ld. RATTENBURY, 2002; *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Szerk. Andrew HIGGOTT, Timothy WRAY. Farnham, Ashgate, 2012.
- 5 SEBESTYÉN Ágnes: *A modern magyar építészeti fotográfia kezdetei. Építészeti reprezentáció a két világháború közötti Magyarországon a Molnár Farkas lakóépületeiről készült fényképek tükrében*. Diplomamunka, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2012.
- 6 Ritoók Pál és a közelmúltban elhunyt Robert Elwall szóbeli közlése alapján.
- 7 A két világháború közötti magyar építészeti szakfotósokról bővebben ld. Cs. PLANK Ibolya: *Fotó – építő – művészet*. In: Cs. PLANK Ibolya – HAJDÚ Virág – RITOÓK Pál: *Fény és Forma. Modern építészet és fotó 1927–1950*. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2003. 44–65.
- 8 HEVESY Iván: *A magyar fotóművészet története*. Budapest, Bibliotheca, 1958. 121–126.
- 9 HEVESY, 1958. 125.
- 10 Pl. Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 70.022.2016.1, 70.022.2016.2
- 11 Haár Ferencről ld. E. CSORBA Csilla: *Beszélgetés Haár Ferencsel*. In: *Fotóművészet*, 22. évf. (1979) 2. sz. 9–11; *Haár Ferenc fotói, 1930–1990*. Bevezető: CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 2004.
- 12 Máté Olga építészeti felvételeiről és Haár Ferencsel való kapcsolatáról ld. E. CSORBA Csilla: *Máté Olga – fotóművész*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Helikon Kiadó, 2006.

- 13 Idézi: BAUDIN, Antoine: *From Collection to Encyclopedia: Issues and Milestones of an Exemplary Undertaking*. In: *Photography, Modern Architecture and Design: The Alberto Sartoris Collection – Objects from the Vitra Design Museum*. Szerk. Antoine BAUDIN. Lausanne, Ecole Polytechnique Federale de Lausanne in collaboration with the Vitra Design Museum, 2005. 25.
- 14 ELWALL, Robert: *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. London–New York, Merrell Publishers, 2004. 120.
- 15 MOLNÁR Farkas: *új építés 1., molnár farkas munkái 1923–1933*. Budapest, magyar műhely-szövetség, é. n. [1933]; Molnár Farkas írásainak jegyzékét ld.: FERKAI András: *Molnár Farkas*. Budapest, TERC, 2011. 448–450.
- 16 Molnár Farkas és Ligeti Pál: Delej-villa, 1929, Budapest I. Mihály utca 11. (Berényi utca 11/a) – bővebben ld. FERKAI, 2011. 202–211, 216–219, 364/A.39.
- 17 [MOLNÁR Farkas:] *Egy építész lakása. Molnár Farkas műve*. In: *Tér és Forma*, 3. évf. (1930) 3. sz. 145.
- 18 Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.73
- 19 MOLNÁR, 1930. 146.
- 20 Molnár Farkas: Könyvbarát háza, 1932, Budapest II. Vérhalom utca 24. – bővebben ld. FERKAI, 2011. 232, 234–237, 367/A.54; Molnár Farkas, munkatárs: Bakos István: Dr. Vázsonyi Endre lakása, 1933, Budapest II. Keleti Károly utca 26. – bővebben ld. FERKAI, 2011. 278, 370/A.63; Molnár Farkas: Orvos villája, 1932, Budapest II. Cserje utca 12. (régen III. Cserje utca 10.) – bővebben ld. FERKAI, 2011. 232, 235–239, 367/A.53.
- 21 Bővebben ld. „Helyiségeinket magukat tegyük elmozdíthatókká, használatukat alakíthatóvá”: a flexibilis tér. In: FERKAI, 2011. 274–283.
- 22 Molnár Farkas: Tyroler-ház, 1934, Budapest II. Harangvirág utca 11. – bővebben ld. FERKAI, 2011. 262, 278–279, 284–291, 371/A.69; Molnár Farkas: Társasvilla, 1933, Budapest II. Lotz Károly utca 4/b – bővebben ld. FERKAI, 2011. 184, 254–258, 369/A.62.
- 23 Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.57
- 24 Pécsi József: Divat (Pécsi Józsefné), 1936, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, ltsz. 69.243/b
- 25 Molnár Farkas: Erdődy Mihály lakásának átalakítása, berendezése, 1931, Budapest XIII. (régen V.) Tátra utca – bővebben ld. FERKAI, 2011. 364/A.42.
- 26 Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.66
- 27 MOLNÁR Farkas: *Az új lakás*. In: *Új Szín*, 1. évf. (1931) 2. sz. 89.
- 28 „A legdrágább díszes táblásparketta is összeszárad idővel, gondos, fáradságos viaszkolás mellett is felengedi a födémszerkezet primitív szigetelő feltöltésének összeőrölt porát, recseg, süllyed, levegőt fertőz, hézagai piszokgyűjtő rejtekhelyek. A modern linoleum- vagy gumipadló hézagtalan, kezelést alig igényel, alatta vékony réteg, nem porladó turfakőlemez a szigetelés.” FORGÓ Pál: *Új építészet*. Budapest, Vállalkozók Lapja Könyvkiadó Osztálya, 1928. 123.
- 29 Erről a problémáról írtam az *Artmagazin*-ban megjelent egyik cikkemben: SEBES-
TYÉN Ágnes Anna: *Látogatóban Molnár Farkasnál. Egy építész otthona mint a modernizmus reprezentációs eszköze*. In: *Artmagazin*, 11. évf. (2013) 8. sz. 40–43.
- 30 Molnár Farkas: Társasház, 1936, Budapest II. Pasaréti út 7. – bővebben ld. FERKAI, 2011. 296–297, 372/A.77.

- 31 Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.63
- 32 Molnár Farkas: Társasház, 1931–32, Budapest I. Toldy Ferenc utca 1/b – bővebben ld. FERKAI, 2011. 367/A.55.
- 33 Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, ltsz. nélkül.
- 34 MOLNÁR, 1933. 45.
- 35 “Without modern photography modern architecture could never have been ‘put across.’” SHAND, Philip Morton: *New Eyes for Old*. In: *The Architectural Review*, 75. évf. (1934) 446. sz. 12.

Képjegyzék

1. kép. Haár Ferenc: A Pasaréti úti társasház békaperspektívából
1936–37
pozitív, vintage
[Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.123]
2. kép. Bánó Ernő: Molnár Farkas lakószobája a Delej-villában
1929–30
pozitív, vintage
[Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.73]
3. kép. Máté Olga: A Vázsonyi-lakás részlete, nézet a női szobából a férfi szobába
1933–35
pozitív, korabeli kópia
[Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.93]
4. kép. Seidner Zoltán: Molnár Farkas felesége és leányuk a Tyroler-ház tetőteraszán
1934–36
pozitív
[Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.118]
5. kép. Amatőr fényképész: Molnár Farkas felesége Breuer Marcell Vaszilij-székében
1929–30
kartonra kasírozott pozitív, korabeli kópia
[Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 74.01.57]
6. kép. Magyar Filmiroda (?): A Toldy társasház madárperspektívából
1932
negatív
[Budapest, Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, ltsz. nélkül]

Farkas Molnár and the Architectural Publication System in Interwar Hungary

Architects, editors and photographers, who operated the architectural publication system, defined how modern architecture was represented through photographs and texts. In my paper, I focus on how these professionals shaped architectural images, and the extent to which they influenced the editorial process. As a case study, I examine the photographic representations of residential houses designed by Farkas Molnár (1897–1945) during the interwar period in Hungary. Molnár, who was trained at the Bauhaus between 1921 and 1925, was one of the leading modernist architects in Hungary. As a great promoter of modernism, he consciously used the media to disseminate and ‘sell’ modern architecture to a wide audience.

Molnár surely guided his photographers to some extent, but, at the same time, the photographers’ own style could also prevail. Molnár worked with the most talented Hungarian photographers of the time, who, whilst concentrating on the buildings’ qualities, also applied the new aspects of modern photography that reflected in strong light and dark contrasts, bird’s-eye and worm’s-eye views, etc. Most of these buildings were published by the Hungarian architectural journal *Tér és Forma* (*Space and Form*) under the editorship of Virgil Bierbauer, who supported the manifestations of modernist ideas in his magazine. However, Molnár was the one who usually decided how his buildings were to be published. His main intentions can be traced to the vintage photographs held by the Hungarian Museum of Architecture in Budapest, since he frequently wrote his instructions on the versos of the photographs describing how he wanted them to be retouched, cut and placed.

