

Hát ez igazán szörnyű

Nem volna semmi baj, ha színházi kérdésekben jobban bíznék magamban, mint Ascher Tamásban. Akkor most azt mondanám: nem sikerült. Értem, érteni vélem, hogy miről van szó, hogy meg kell találni azt a pontot, amikor minden elromlik. Vagyis az megvan, lehet persze azt is mondani, hogy ez tetszőleges pont a történelemben, mert valami valahol biztosan rossz. De szeretném magam megkímélni ettől a szembenézéstől, az mégsem állapot, hogy ha véletlenül nincs semmi bajunk, akkor menjünk el a színházba, és szerencsés esetben csak azon az estén van kutya kedvünk, de lehet, hogy egész héten, hónapban. Mert nincs remény, az emberek már csak ilyenek, minden pillanatot elmulasztanak, amely a boldogsághoz, úgy értem, az általános és nagy boldogsághoz vezethet. Van egy mottója is az előadásnak: az apák ették meg az egrest, és a fiak foga vásott bele. Legfeljebb az lehet a kérdés, hogy mi az egrest esszük, vagy a fogunk vásik.

Na, most én ezt nem akarom halani. Nem akarom tudomásul venni, ennek megfelelően kissé bágyadtan nézem a színpadi eseményeket, és azt mondom: legyen ez a németek gondja. Ezek az 1913-as északnémet gyerekek majd rosszul végzik, és nem azért végzik rosszul, mert egy örült befolyása alá kerülnek, vagy mert azt hiszik, hogy le lehet szabadon lövöldözni a szomszédos és még távolabbi országok polgárait, továbbá koncentrációs táborba lehet küldeni a saját honfitársaikat, hanem azért, mert valami rossz beléjük nevelődött. Szörnyű

emberek vették körül őket már gyermekkoruktól fogva, erőszak és képmutatás volt az alapvető élményük a társadalomról, és ahogy az utódok egy-két centivel magasabbak szoktak lenni az elődöknél, úgy lett bennük is az erőszak és a képmutatás egy-két fokozattal magasabb. Akit vernek, az öl. Akit megszegyenítenek, az is öl.

Legyen a németek gondja? De nem lehet, hogy épp most van itt 1913? Az utolsó békeév? Hogy jobb, ha figyelünk, mert harminc év múlva jön valaki bajuszos ismerős?

Mindegy. Bizonyos szempontból mindegy, mert ott, a zsöllyében kornyadozva mégis arra gondolok: nem lehetne ezt így elmondani, összefoglalni, elmesélni, de nem eljátszani? Vagy mindenkinek azt mondani, aki eljött, hogy: meglepetés! Ma nem játszunk el semmit, inkább levetítjük önöknek Michael Haneke filmjét, *A fehér szalag* a címe, valamivel rövidebb, mint a mi előadásunk, csak egy óra az itteni bő másfél helyett. Németül beszélnek benne, így megmarad az a megnyugtató élményük, kedves nézők, hogy azért ez nem rólunk, nem önökről szól. Szép és jó és fölkavaró, az ember nem szeretne utána német lenni, de hát nem is vagyunk azok.

Mielőtt tovább haladnánk ezen a sínen, azért nézzük meg, hogy mit ad a színházi változat. Bizonyos értelemben épp színházat nem. Már ha elfogadjuk a rutinunkat színházi formának, ebben az esetben azt, hogy van egy rejtély a történet elején, az orvos lova felbukott a falu közepén, és mintha lett volna ott valami ma-

dzag, hurok, botlató, ami a baleset-
hez vezetett, de azt utóbb már nem
találta meg senki. Aztán sűrűsödnek
a rejtélyek, történik egy-két bűn-
eset, és kiderül, hogy a falut, mint
valószínűleg minden falut, várost,
világvárost, súlyos lelki betegek lak-
ják, szigorú lelkész, aki nemcsak üti
a gyermekeit, de meg is szégyeníti
őket, fehér szalagot kell viselniük,
ami jelzi nekik és a környezetüknek,
hogy bűnösök. Mit követtek el? El-
késtek az ebédről, vagy valami ha-
sonlót. Peregnek a jelenetek, és tud-
juk, hogy megyünk a megoldás felé,
a végén kiderül majd, ki botlasztotta
el a lovat, a lelkészbarom vagy az
orvosbarom, vagy az egyetlen gyanú
fölött álló személy, a nem barom ta-
nító. Ha Agatha Christie írta volna
a darabot, már tudnánk is a megol-
dást, nyilván az utóbbi, csak még azt
kell kideríteni, hogy miért.

Nem Agatha Christie írta a dara-
bot. Ennek megfelelően teljesen mel-
lékes, hogy ki a tettes, mondhatni,
mindannyian tettesek, felnőttek és
gyerekek, gazdagok és szegények,
boldogtalanok és még boldogtalanab-
bak egyaránt, mindenki bűnös, aki
így él, mert ez az élet mérget bocsát a
levegőbe, és megnyomorítja nemcsak
a saját lelket, hanem a következő és
és az azután következő generációt is.

Legyen a németek gondja, ők sze-
retnek szembenézni a múltjukkal.
Mi meg nem szeretünk. Mi nevetni
szeretnénk, feloldódni valami általá-
nos marhaságban vagy inkább szel-
lemességben, ha már a Katonában
vagyunk, szóval értőn szeretnénk ne-
vetni valamin, ami a beavatottaknak
való, és ami megerősíti bennünk az
érzetet: nem rólunk van szó. A szom-
szédéről. Meg a szomszéd szomszédjá-
ról. De leginkább a németekről.

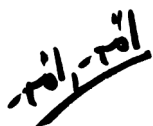
Van itt más, aminek örülni le-
het. Beengedték a Katonába Pin-
tér Bélát, és tessék, valami tényleg
történik. Az elkényelmesedett és
elszellemúriasodott Katona megint
színházzá vált. Nemszeretem szín-
házzá, hősök és sztárok nélküli társu-
lattá, amely most éppen befogad, ott-
hont és teret ad, nem tudok stílusbeli
különbséget fölfedezni az idegenek és
a saját emberek között, Takátsy Pé-
ter épp olyan, mint az alternatívok
közül jött, és még zongorázni is tudó
Friedenthal Zoltán, vagy a Vígből
szabadult Bata Éva. Közben az egész
előadást átjárja az alternatív szín-
házi légkör. Egynemű, fekete háttér
előtt mindenki több szerepet játszik,
és minden szerep könnyen követhető.
A nézőtérrel, legalábbis, mert amúgy
nem értem, hogy lehet ezt csinálni,
ha nem is egyszerre, de három má-
sodperc különbséggel száraz és szí-
gorú lelkésznek lenni, és átváltozni
ötéves, értelmi sérült kisfiúvá, ahogy
azt Bezeredy Zoltán teszi. Megy ám
itt a virtuozitás, és ezt most tény-
leg nem gúnyból mondom, úgy kap-
csolgatják át magukat, a hangjukat,
mozgásukat a fejükben, mintha tény-
leg nem volna benne semmi különös.
Vagy talán épp ez a lényeg, mintha
a recsegő hangú, tar fejű, profi szí-
nész hirtelen visszaváltozna azzá,
ami főiskolás korában volt. Vagy azt
az örömet, nem felhőtlen, hanem na-
gyon is felhős örömet élné át, amit
akkor: most ilyen vagyok, most meg
amolyan, ezért lettem színész, hogy
több életet élhessek a rendelkezésre
álló időben.

A Pintér-hatásnál maradva: miat-
tuk szenvedünk. Úgy értem, a dra-
maturg Enyedi Éva, a Pintér Béla
és Társulata oszlopa színésznőként
és dramaturgként, és, ha jól értem,

az egész az ő ötlete volt, neki jutott eszébe, hogy a Haneke-filmből darabot is lehet faragni, és ha lehet, akkor ő meg is faragta. Nem szabályos darabot, és még csak azt sem tudom mondani, hogy olyan rengeteg örömmel volna benne. Mintha nem működne az az igazán bevált teszt, hogy az a jó előadás, amit újra meg akarok

nézni. Mit néztek rajta? Legyen a németek ügye.

Michael Haneke: : A fehér szalag – Katona József Színház. Rendezte: **Ascher Tamás**. Díszlet: **Khell Zsolt**. Jelmez: **Szakács Györgyi**. Zene: **Dargay Marcell**. Fordította: **Szeredás András**. Főszereplők: **Bezerédi Zoltán, Fullajtár Andrea**.



Csengery Kristóf

Filmzenéből koncertzene?

114

Ha azt kérdeznék, mit nevezek zenének, hebegnék valamit, de legfőképp kitérnék a kérdés elől, meghagyva a definíciókat a lexikonoknak. E sorokat írva sem néztem meg, hogy a kezem ügyében lévő kézikönyvek milyen meghatározást tesznek közzé e tárgyban. Nem szeretem a meghatározásokat: vaskalaposak, nem mindig számolnak az élet szabálytalanságaival. Én például ha általában a zenéről gondolkoznék, valószínűleg szignifikáns mozzanatnak érezném azt, hogy zene a hangoknak olyan tudatosan elrendezett csoportja, amelyet *önmagáért* hallgatok. Hát igen, ez szépen hangzik, de akkor máris itt egy probléma: a filmzene nem zene? Mert azt nem *önmagáért* hallgatom, hanem úgy, hogy valamit illusztrál, tudatosan nem is mindig figyelek rá. Alkalmazott művészet, ahogy szakszerűen mondják.

Persze nagyon sok és sokféle filmzene van, olyan is, amely eredetileg nem annak készült. Mozart K. 421-es *d-moll vonósnégyesének* második, *Andante* tétele Pier Paolo Pasolini *Az ezeregyéjszaka virága* című filmjében kap döntő szerepet, Bach

Erbarme dich-áriája a *Máté-passióból* Andrej Tarkovszkij *Áldozathozatal* című filmjében fokozza a torokszorító élményt. Ezek a muzsikák nem filmzenének készültek, mégis tökéletesen megállják a helyüket illusztratív szerepben. Van aztán olyan klasszikus zene, amely filmzenének született ugyan, de hangversenydarab lett belőle, és akként hasonlóképpen nevezetes: Prokofjev *Nyevszkij-kantátája*, amely eredetileg Szergej Eisenstein *Jégmezők lovagja* című filmjéhez készült, de aztán függetlenedett attól. És van olyan filmzene, amely nem vált ugyan el a filmtől, sőt éppenséggel elválaszthatatlanná vált tőle, mégis a képekkel teljesen egyenrangú élményünk a film nézése közben: ilyen Philip Glass *Koyaanisqatsi* című terjedelmes vokális-hangszeres műve, amely Godfrey Reggio azonos című (magyarul *Kizökkent világ* címmel forgalmazott), szöveg nélküli kultuszfilmjének kísérőjeként vált egy generáció kultuszzenéjévé. Nem hiszem, hogy szokták volna a film nélkül előadni (én legalábbis külön még soha nem hallottam), annyira ösz-

szenőtt vele, mégis sokkal több egy-szerű hangulati aláfestésnél: a film képsoraival egyenrangú műalkotás.

Ki lehet filmzeneszerző? Bárki, aki zenét szerez. Lajtha László foglalkozott filmzenével, őt követve pedig számos magyar komolyzenei komponista Ránki Györgytől Farkas Ferencen (Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi) és Szőllősy Andrásón át (Zsurzs Éva *Fekete városa*) Petrovics Emilig (Fábrí Zoltán: *A Pál utcai fiúk*), Jeney Zoltánig (Huszárik Zoltán: *Szindbád*), Vidovszky Lászlóig (Bódy Gábor: *Psziché*) és Selmeczi Györgyig, aki néhány éven át úgyszólván ügyeletese volt a magyar filmzenének, valósággal záporoztak a keze alól az effajta munkák. De a filmzeneszerző már a kezdetektől lehetett könnyűzenész is, és ma is lehet az, sőt manapság már több a könnyűműfajbeli filmzene-komponista, mint a klasszikus. Presser Gábor, Szörényi Levente írt filmzenéket, és dzsesszmuzikusok is, például Vukán György (Fábrí: *Az ötödik pecsét*), Gonda János (Gaál István: *Sodrásban*, Szabó István: *Apa, Szerelmesfilm*).

Előfordul, hogy a zeneszerző nem filmzene-komponistának készül, ám a filmzene pályája egy pontján megtalálja, beszippantja őt magát, és valósággal fölzabálja a személyiségét, alkotói életét. Ez történt a zseniális osztrák zeneszerzővel, Erich Wolfgang Korngolddal, akiről csodagyerekkorában Mahler is elragadtatással nyilatkozott, s akinek sok-sok remek posztromantikus műve közül talán csak pompás *Hegedűverseny* szerepel valóban rendszeresen a koncertprogramokon, máskülönben elhanyagolják, és ebben jelentős szerepe van annak, hogy a nácik elől

Max Reinhardt tanácsára Amerikába menekült zeneszerző Hollywoodban fényes sikerű filmzene-komponistává vált, s ma leginkább ebbéli minőségében emlegetik. Úgy tartják, lényegében ő volt a szimfonikus filmzene „feltalálója”. Hasonló sors jutott a Korngold két Oscar-díjával ellentétben hármat elnyerő, magyar származású Rózsa Miklósnak, aki szintén nagyon ambicionálta, hogy „igazi”, koncerttermi zeneszerzőként ismerjék el, gigantikus filmsikerei azonban (többek közt Michael Powell: *A bagdadi tolvaj*; Korda Zoltán: *A dzsungel könyve*; Alfred Hitchcock: *Elbűvölve*; William Wyler: *Ben Hur*; Billy Wilder: *Sherlock Holmes magánélete*) minden mást elhalványítottak.

Stílusegység? A kor követelményei? Effélék nem kötik meg a filmzeneszerző kezét. Sem saját stílusához nem kell hűnek lennie (Szőllősy *Fekete városában* és Jeney *Szindbád*-zenéjében hallunk nosztalgikus, tonális részeket, pedig „igazi” életművében egyikük sem írt dūr-moll zenét), sem a kor követelményeihez. Sőt magának a filmzenének sem kell egységesnek lennie: lehet az egyik jelenet zenéje tonális, a másiké hangnem nélküli, az egyiké romantikus, a másiké dzsessz. A filmzene vállaltan és szélsőségesen eklektikus műfaj, amelynek szerzője bármit magába szívhat és feldolgozhat, akár a plágium közelébe sodródva – minden megengedett számára. Egyetlen szempont számít: az, hogy az adott jelenet zenéje híven fejezze ki a cselekmény éppen aktuális mozzanatának hangulatát, világítsa meg a szereplők lelkiállapotát, sugalljon és sejtessen, adjon hozzá érzelmi-pszichológiai többletet ah-

hoz a jelentéshez, amelyet a kép és a szöveg közöl velünk.

Gyakran visszatérő probléma, hogy a filmzenéket megpróbálják „önállósítani”, s ez nem mindig jár egyforma sikerrel. Persze nem a filmdalokra gondolok: a két világháború közötti korszak swing stílusú magyar filmszlágerei ma is élnek és hatnak, s a *Grease* vagy a *Szombat esti láz* számai (Gibb fivérek) filmek nélkül is hódítanak évtizedek óta. De amikor Ennio Morricone egyik-másik filmzenéje elkezd külön életet élni, olykor úgy érezzük, hogy az *Egy maréknyi dollárért* vagy a *Volt egyszer egy vadnyugat* zeneszerzőjének eredetileg illusztratív funkciójú muzsikái képsorok nélkül nem állják meg a helyüket: kiüresednek, és giccközelségre sodródnak (például *A Jó, a Rossz és a Csúf* egyik részlete, a *The Ecstasy of Gold* a Metallica koncertjeinek állandó intrójaként). Bármilyen fontos hangulati elemet adott is hozzá a nagy olasz rendező filmjeihez Fellini hű alkotótársa, Nino Rota, nem biztos, hogy ezek a zenék filmek nélkül is képesek teljes értékű élményt adni, pedig Rota nagy kultúrájú, klasszikusan képzett zeneszerző volt, aki saját jogon is írt koncertzenéket.

Hasonló élményben volt részem nemrég, amikor meghallgattam minden idők egyik legsikeresebb filmzeneszerzője, John Williams (1932) filmzenéinek részleteit, amelyeket a nyolcvanhét éves amerikai zeneszerző korunk egyik legsikeresebb hegedűművésznője, az annak idején – gyerekkorában – még Herbert von Karajan által felfedezett Anne-Sophie Mutter kérésére írt át zenekari kíséretes hegedű-szólódarabokká. Nem állítom, hogy sokat

vártam ettől a CD-től (*Across the Stars* – Deutsche Grammophon), de még így is jelentős volt a csalódás: a *Csillagok háborúja*, a *Harry Potter*-adaptációk, a *Drakula*, a *Sabrina*, a *Schindler listája* és más filmek zenéje ebben a szándékoltan mutatós-elegáns „concertante-stílusban” magamutogatóvá és gicssessé vált, azt a sugallatot közvetítve, hogy ezek a hangok alighanem filmzeneként is giccsesek. Csak éppen a filmet nézve ezt nem vesszük észre, mert a képsorok felfokozott érzelmi tartalma legitimál egy olyan zenei kifejezőmódot, amely igényes ízléssel önmagában nem volna elfogadható.

Úgy hozta a véletlen, hogy nem sokkal a lemez élménye után mentem el a Zeneakadémiára, hogy meghallgassam a filmzenéket máskor is szívesen vezénylő Hollerung Gábor betanításában és magyarázataival, együttese, a *Budafoki Dohnányi Zenekar* előadásában Williams *Harry Potter*-szvitjét, amelyet karmester és muzsikuskapitány már máskor is tolmácsolt együtt. Sejtethető, hogy a CD rossz tapasztalata után arra számítottam: a *Harry Potter*-adaptációk (egyébként a filmekben nagyszerűen funkcionáló és hatalmas szakmai tudással megírt) zenéje koncertszvitként hasonlóan kiábrándító lesz, mint a hegedűdarabokká átdolgozott egyéb Williams-filmszlágerek.

Nem így történt. A kétrészes koncert első felében Hollerung Leonard Bernstein hajdani ismeretterjesztő hangversenyeinek közvetlen stílusában, egyszerűen és sok humorral avatott be a zene jellegzetességeibe, stílusáthallásaiba (Wagner, Csajkovszkij, Richard Strauss, Rimzskij-Korszakov, Sibelius, Stravinsky, dzsessz stb.) és működési elveibe,

sok-sok rövidebb-hosszabb részletet mutatva meg a műből, majd a második részben a teljes szvitet tolmácsolva zenekarával. Ekkor következett a meglepetés: a szvit koncertdarabként is tökéletesen működik. Hogy miért, arra valószínűleg műfaji magyarázat adható. Az Anne-Sophie Mutter számára átdolgozott részletekből szólóhangszeres darabok lettek, ezek a zenék viszont megmaradtak szimfonikus tételeknek, és az egész tételsor, noha a tételeket szünetek választják el egymástól, mégis úgy működött, mint egy romantikus szimfonikus költemény, vállalva a filmben is maximálisan érvényesülő ábrázoló-illusztratív jellegét, és diadalmasan érvényesítve azt a briliáns hangszereelési tudást, színtantáziát, dallam-invenciót, amely Williamst jellemzi.

Arra jöhettünk rá a szvit hallgatásakor, hogy ez a filmzene tulajdonképpen eredeti funkciójában is a romantikus szimfonikus költemény elvei szerint működik (alkalmazza egyébként a wagneri vezérmotívum- és a liszti tématranszformáció-technikát is), ezért tud olyan zökkenőmentesen átköltözni a koncertterembe, és ott is tökéletesen hatni. Ki tudja, ezt a gondolatmenetet megfordítva talán azt is megkockáztathatjuk, hogy Liszt, Richard Strauss, Dukas, Sibelius és mások szimfonikus költeményei voltaképpen filmzenék film nélkül?

John Williams: Harry Potter-szvit. Budafoki Dohnányi Zenekar, vezényelt **Hollerung Gábor**. Szeptember 29., Zeneakadémia.

ral-ral

Vadas József

117

Keleti udvarház párizsi passzázzsal

Egyetemistaként nemegyszer tértem be a népszerű Jégbüfébe, megfordultam a mellette berendezkedett IBUSZ sablonosan szocmodern irodájában is. Később gyakorta jártam a passzázs idegen nyelvű könyvesboltjában, nem ismeretlen tehát számomra a Kígyó és a Petőfi Sándor utca sarkán álló hatalmas épület. Ahogy két bejáratán olvasható: a PÁRISI UDVAR, amely 1908 és 1912 (vagy 1913) között épült, Schmahl Henrik tervei szerint. Stílusának eredetisége és esztétikumának jelentősége azonban csak jóval később tudatosult bennem. Amikor Barabás Márton festő barátom vendégeként a ház ötödik emeleti műtermének ab-

lakából olyan látvány tárult elém a homlokzat magasban is fantasztikus lényként megformált színes kerámiaelemeiről, amilyenhez hasonlóval csak évtizedekkel később találkoztam újra. Barcelonában, a magyar mester katalán kortársa, Antoni Gaudí egyik fő műve, a Párizsi udvarral egyidős Casa Milà (1906–1910) kilátóként szolgáló tetőteraszán.

Négy és fél éves rekonstrukció után – a „The Unbound Collection by Hyatt” márka szállodájaként – Schmahl Henrik műve immár egykori szépségében szemlélhető.

Eredetileg báró Brudern József üzletháza állt a helyén; Pollack Mihály

tervezte 1817-ben. Ahogy a ránk maradt fotón látható: szerény külsején elsősorban a homlokzat timpanonos lezárása utal a magyarországi klasszicizmus korára. Ennél érdekesebb a belső; a kortárs nyugat-európai urbanisztika ma is életképes olyan premodern leleményeinek társa, amilyen a kicsivel korábbi párizsi Passage des Panoramas (1807) vagy a nem sokkal későbbi Burlington Arcade (1818) Londonban. Azoknál egyszerűbb és kisebb is volt, ezzel együtt a későbbi nagyáruházak és a jelenkori bevásárlóközpontok figyelemre érdemes előzményének tekinthetjük. Sárgaréz hálós üveggel fedett belső utcájának mind a két oldalán ugyanis tizenhat (a korabeli tudósítások szerint zömmel lábbeliket készítő/forgalmazó) üzlet kapott helyet. A Tudományos Gyűjtemény 1822-es beszámolója freudi elszólással – az épület és a folyosó viszonyát felcserélve – szintén a passzázs értékeit hangsúlyozza: „Mind különössége, mind ritka szépsége által nevezetes a báró Brudern-ház a párisi utcában.”

A régiség- és könyvgyűjtő báró, aki értelmiségi szalont is vitt a reformkorban, 1831-ben meghalt. Ekkor a Teleki család tulajdonába került az épület, amelynek egy részét a belváros rendezése során már 1883-ban, majd a század végén szinte teljesen elbontották. Végül Bethlen Klementinától (a húszas évek miniszterelnökének testvérétől) 1906-ban a Belvárosi Takarékpénztár vásárolta meg a rendkívül értékes (és drága) telket, hogy ott emeljen magának új székházat. (Addig a szemközti, Koronaherceg utca 3. sz. házban működtek.) Ezt követően hirdettek tervpályázatot azzal a nagyvonalú programmal, hogy a leendő épület „komoly és méltóság-

teljes benyomást gyakoroljon”. A közforgalmi terekre vonatkozó higiéniai és tűzvédelmi előírásokon túl azzal a minimális esztétikai kikötéssel, hogy „[t]ornyok és erkélyek kerülendők, ezzel szemben balkonok létesítendőek”. A beérkezett 43 pályaműből néhányat díjaztak, illetve megvásároltak, egyikkel sem lehettek azonban megelégedve. Noha a versengők között olyan rangos alkotópárosokat is találunk, mint a szomszédos Klotild-palotát építő Korb Flóris és Giergl Henrik, illetve a bontakozó szecesszió képviselőiben Komor Marcell és Jakab Dezső, a *Magyar Építőművészet* hasábjain közzétett rajzok alapján utólag is csak azt mondhatjuk: munkáikat indokoltan tették ad acta. Nem kevésbé szerencsés döntésnek bizonyult, hogy az épület megtervezésére Schmahl Henriknek adtak egyenes megbízást, aki már a maga idejében sem szokványos módon oldotta meg feladatát. Egyebek között azzal, hogy új életre keltette a korábbi épület legfőbb nevezetességét, a *Vasárnapi Újság* által 1906-ban elsíratni vélt Párisi udvart. (Az elnevezés az Erzsébet híd építése miatt a szomszédban lebontott „Párisi ház”-ból, esetleg Boulevard Montmartre-i rokonából származtatható.)

Schmahl Henrik 1846-ban született Hamburgban. Komolyabb tanulmányokat ott valószínűleg nem folytatott, mert 1868-ban kőműveslegényként bukkan fel Pesten. Az 1870 és 1874 között emelt Vámház építésében már segédpallér. Ybl Miklós itt figyel fel képességeire: bevonja ezután készülő műveinek (Operaház, Várkert bazár és kioszk) munkálataiba, amelynek során folyamatosan oktatja. A tehetséges fiatal ember fokozatosan mindazt elsajátítja, amire egy építésznek szüksége van. (Schickedanz Albert

valamivel korábban ugyancsak Ybl irodájában és szintén önképzéssel alapozta meg karrierjét.) Schmahl Henrik a nyolcvanas évek elejétől már önállóan tervez; bizonyoság rá az Andrassy út négy neoreneszánsz stílusú palota-bérháza, amelyek közül három ma is áll. Azt követően pedig, hogy 1884-ben önállósítja magát, egyre sikeresebb: csupán a Teréz körútra kilenc házát tervez a következő években. Ez utóbbiakkal kezd fokozatosan átalakulni stílusa: a historizmus szellemi közegében marad ugyan, de az olasz quattrocento ihlető élményét a francia és a német reneszánsz, majd a velencei gótika érdekesebb (olykor már-már egzotikus) elemei váltják fel. Ez a keleti (arab és mór) hatásba torkolló irányváltás először az építész anyaghasználatában – a vakolatarchitektúrát felváltó mázas téglá preferálásában – mutatkozik meg. Hogy aztán a Rákóczi út két reprezentatív épületének – a 7. sz. alatti Steinerház (1891) és az Uránia mulató (1896) – homlokzatának orientális jegyeket asszimiláló középkori díszítőmotívumai révén váljon munkássága záró korszakában – a Takarékpénztár esetében is – formavilágának karakteres sajátosságává.

Schmahl Henrik pályájának monografikus feldolgozása híján egyelőre pontosan nem tisztázott: milyen élmények hatására következett be ez a fordulat. Ybl munkássága a reneszánsz bővületében teljesedett ki, és ebben a szellemben születtek tanítványának első művei is. De Schmahl minden bizonnyal ismerte mesterének korai – még gótizáló – főművét, a fóti templomot. Tudunk továbbá velencei tanulmányútról, az pedig a róla szóló írásokban visszatérő felvetés, hogy hathatott rá a granadai Al-

hambra motívumvilága. Nem elképzelhetetlen, hogy járt Andalúziában; ha mégsem, akkor is ismernie kellett Owen Jones 1856-ben megjelent nevezetes gyűjteményét, amelyben 16 oldalon 72 illusztráció szerepel a mór építészet e remekéről. (Az annak idején építés-iparművész körökben bestsellernek számító Grammar of Ornament 2004 óta magyarul is elérhető.) A kilencvenes évek, amikor Schmahl pályája csúcsára ér, Lechner jóvoltából egyben a magyar szecessziós építészet kibontakozásának periódusa – olyan művekkel, mint az Iparművészeti Múzeum (1891–1896), a Földtani Intézet (1896–1899) vagy a Postatakarékpénztár (1899–1901). Nyilvánvaló – főként ma már, történeti távlatból – a két alkotó motívumkincsének különbsége; míg ugyanis Lechner nem kis részben „indus”-nak titulált megoldásaival „a magyar formanyelv” kimunkálását tekintette egyik legfontosabb feladatának, addig a Hanza-városból ide települt Schmahl Henriket hasonló szempontok érthetően nem foglalkoztatták. Nem kevésbé lényeges azonban az, ami összeköti őket. Mindketten nyitottak voltak az új anyagok (a vas és az üveg) használatára, s mint a két takarékpénztár mutatja, a szemléletük is hasonló. Anélkül, hogy egészében azonosultak volna az európai építészet gyakorlatától idegen (népművészeti és belső-ázsiai, illetve arab és mór) kultúrával, számos elemének méregtelenítő alkalmazása révén függetlenítték magukat a múlt klaszikus kelléktárának használatára szorítózkodó akadémiizmus életidegen arzenáljától. Szakítottak a fennálló hatalmat – benne a pénz mindenhatóságát – e műfajban kötelezően érvényesítő neobarokk stílussal is.

Ez a jövőorientált felfogás első sorban a külsőn érzékelhető. Most már, hogy az épület háromezer négyzetméternyi téglaburkolatát az elmúlt években megtisztították, a plasztikák hiányait pótolták és a színes felületeket újraalkották, még nyilvánvalóbb a ház tömegének zárttsága és rajta a tojánhéjszínű falak egyszerűsége, amelyen közös tőről fakadó árnyalatnak hat a mustársárga, a téglavörös, a faközöld, a kávébab és a kakaópor koloritjának megannyi halványbarnában oldódó változata. Schmahl nem csupán a horror vacuitól idegenkedett, elvetette a mór stílus másik jellemző vonását is: a vörös-kék-sárga/arany trikolóriját; nála éppenséggel az Owen Jones által „másodlagos színek”-nek nevezett árnyalatok dominálnak. Nem kevésbé merész húzás volt részéről, hogy a szabálytalan trapéz alakú telken álló ház két utcai homlokzatát átlósan lemetszve kapcsolta össze, és az így keletkező keskeny fronton impozáns főbejáratot alakított ki a bank számára. Annak idején mögötte helyezkedett el az intézmény lelke, a pénztárterem, amelyet Spiegel Frigyes személyében egy (csak) mostanában újra felfedezett szecessziós építész és lakberendező tervezett. Mögötte volt a trezor, mellette-fölötte az alsó két szinten a pénztintézet irodái kaptak helyet, a két udvar köré szervezett tömbök felső emeletein pedig három-hat szobás nagypolgári lakásokat alakítottak ki. A lépcsőházakban négy lift gondoskodott kényelmes megközelítésükről.

Az épület fő attrakciója mindazonáltal a száz évvel korábbi utódaiként a hajdaninál lényegesen impozánsabb formában újraformált Párisi udvar, amely – a sok évtizedes kosztól megtisztítva és tökéletesen helyreállítva

látszik csak igazán – a szó szoros értelmében pazar látványt nyújt. Szerényebb méretű, mint nevezetes analógiái: a budapestihez hasonló saroképületbe rejtett Kaisergalerie (1873) Berlinben, illetve a milánói Galleria Vittorio Emanuele (1878) vagy a nápolyi Umberto (1887–1901). Ez utóbbiak egész épülettömbök között húzódnak, méretükkel arányosan monumentális benyomást keltve, noha művészi igényességben aligha hasonlíthatók a Párisi udvar csokoládébarnára hangolt minuciózus architektúrájához és fölötte az üvegezett kétkupolás boltozat varázslatos miliójéhez. Schmahl alkotásában a plasztikusra préselt luxfer üvegprizmákat a Haas és Somogyi, a hasonlóképp finoman geometrikus mintájú üvegablakokat Róth Miksa műhelye készítette. Mögjük rejtve száz villanykörte gondoskodott róla, hogy ne csak láthatók legyenek, hanem egyszersmind összképükben is gyönyörködhesünk. A Zsolnay-gyár is részt vett az építkezésben (a második emeleti balkon és alatta a homlokzati fríz díszítésével), a színes mintás padlóburkolatot a Villeroy & Boch szállította, a kerámiaelemek nagy része szintén német gyárakból való. Szervesen illeszkedtek ebbe az emelkedett környezetbe profiljukkal az üzletek (a híres Neruda utódaiként a Molnár és Moser drogéria, a gomb- és paszománykereskedés, a menyasszonyi kelengyét forgalmazó, valamint a művirág- és dísztollbolt). Továbbá itt bérelt irodát és az ötödik emeleten műtermet Uher Ödön fényképész is, akinek a Koronaherceg (a mai Petőfi Sándor) utca 2. sz. alatt (a Brudern-ház maradványában) készült századfordulós fényképeit ma árveréseken hirdetik. Nagysza-

lontán született, a szakmát Bécsben tanulta, majd 1891 és 1895 között Nagykanizsán dolgozott, ahol a Dél Zalai Takarékpénztár Bazár (!) épületében vitt üzletet. 1906-ban a Magyar Fényképészek Országos Szövetségének első elnöke, Klósz György és Erdélyi Mór alelnökök társaságában, 1911-ben pedig filmkészítésbe fogott. (Lehet, hogy ő hívta fel a Belvárosi Takarékpénztár vezetőinek figyelmét az Uránia Tudományos Színház, azaz az első magyar film forgatási helyszínének építésére?)

Budapest ostromakor súlyosabb sérüléseket nem szenvedett az épület, állapota a szocializmus évtizedei alatt indult folyamatos és fokozatos romlásnak. Az utcai frontján 1952-ben létesült Jégbüfé mellett talán csak az tekinthető kedvező fejleménynek, hogy a felső szinten lévő helyiségek – Uher egykori rezidenciájával egyetemben – műteremlakásként a Művészeti Alap tulajdonába kerültek. Az államosítással megszűnt Takarékpénztár helyiségeibe az IBUSZ költözött, sajnos azonban a hajdani szecessziós belsőt valósággal kibebezték, és nem éppen vonzó szocmodern enteriőrre alakították. Nem kevésbé szomorú adalék az is, hogy az új Erzsébet híd munkálatai során 1960 táján, majd a nyolcvanas években is renoválás címszóval a károsodott elemeket – érdemi felújítás helyett – elbontották. Hiába működtek üzletek továbbra is a Párisi udvarban, forgalmuk egyre csökkent a passzázs mind elhanyagoltabb állapota miatt, így a rendszerváltást követően szép lassan el is költöztek. Mivel a nagy méretű és elképesztő műgonddal megvalósított épület rendbetétele igencsak drága vállalkozásnak ígérkezett, a belvárosi önkormányzat hosszú ideig

hiába keresett rá vevőt. Végül 2014 nyarán vásárolta meg valamivel több mint kétmilliárdért a Mellow Mood Hotels, és ennek hatszorosáért varázsolt belőle az Archikon építésziroda és belsőépítészeti stúdiók közreműködésével 110 szobát, 16 lakosztályt, két rezidenciát és konferenciatermeket magában foglaló luxushotelt.

Az állványok tavaszi lebontása után – a megszépült külsőnek adózó első, elragadtatott reakciókat követően – hamarosan aggályok kaptak nyilvánosságot. Kiderült, hogy az 1976-tól műemléki védettséget élvező épület tetejére egy attól stílusában merőben eltérő modern szintet húztak, amely visszahúzott volta és az elé telepített zöld zóna ellenére az utca másik oldaláról nézve egyelőre zavaróan megbontja az összképet. (Amíg a cserjék meg nem nőnek.) A másik vitatott kérdés a Párisi udvar funkciójának megváltozásával kapcsolatban vetődött fel. Üzletek ugyanis – a korábbi ígéret ellenére – nem nyíltak a passzázsban, amely így sajnálatos módon megszűnt közhasznú tér lenni. Boltok helyett Café & Brasserie névre keresztelt elegáns étterem és kávézó kapott benne helyet. Szabad tehát ide a bejárás: a Párisi udvar mind a Petőfi Sándor utca felől a szálloda fogadóterén keresztül, mind a másik, Kígyó utcai kapun át közvetlenül is megközelíthető. Bárki gyönyörködhet hajdani mestereinek, illetve mai restaurátorainak nem mindennapi felkészültségében. Leginkább a Ferenciek tere 11. sz. ház lakói jártak rosszul, mert otthonukból távozva és hazatérve az átalakítás miatt immár a fél háztömböt meg kell kerülniük.

Érintettként Kőszeg Ferenc nem csak azt tette szóvá az *Átlátszón* személyes élményeket is taglaló írásá-

ban, hogy a fenti kellemetlenségek miatt az új tulajdonosok/üzemeltetők meg sem próbálták kárpótolni őket. Oknyomozó újságíróként egyszermind háttorzongató összefüggésekre hívja fel a figyelmet. Két évvel korábban a *Magyar Narancs*ban Keller-Alánt Ákos már megírta, hogy „Orbán Viktorral kapcsolatban álló arab befektetők építenek luxusszállót a Belváros kiemelt pontján”. Terjedelmes cikkében Kőszeg a jordániai származású üzletemberek múltját, eddigi tevékenységüket ismertette utal a NER politikától nem független gazdasági közegének viszolygató természetére. Minthogy a sötét részleteket is felvillantó események túlmutatnak az építészetkritika illetékességi körén, érzjük be annyival, hogy a Párizs Property két ügyvezetője, Zuhair Awad és Sameer Hamdan a nyolcvanas években tanulni érkezett Budapestre. 1997-ben alapították Mellow Mood néven azt a céget, amely munkásszállások átalakításával olcsó szállások – youth hostelek – létesítése révén alapozta meg karrierjét, amely aztán a Fidesz 2010-es győzelme után ívelt meredeken felfelé. Ekkor lettek tucatnyi vendéglátóhely – többek között a Klotild-palotából kialakított és tavaly értékesített Buddha-Bar Hotel – üzemeltetői. Innen származó jövedelmük mellett még az állami Eximbank nagyvonalú (a költségek mintegy felét biztosító) kölcsönére is szükségük volt a jóindulatúan kiemeltnek nyilvánított, azaz számos engedélyezési procedúrától mentes beruházás megvalósítására. Mindez sajátos dimenzióba helyezi a szóban forgó projektet.

Az épületnek az ötvenes és hetvenes évek között végbement állagromlása elsősorban nem azért követke-

zett be, mert a szocialista gazdaság életképtelen volt, vagyis nem tudta produkálni a századfordulón európai rangú metropolisszá fejlődő Budapest megannyi pazar épületének helyreállításához szükséges anyagokat és anyagiakat. Hol ezért, hol azért, szűkös erőforrásainak elosztásakor másra helyezte a hangsúlyt. Tehette ezt annál könnyebben, mivel akkoriban még a szakma sem tekintette maradandó (szellemi) értéknek a múlt századforduló művészetét. Ma sem sokkal jobb a helyzet, legfeljebb más értelemben. Nem a Schmahl Henrik szelleme előtti tisztelgés jegyében épült újjá a Párizsi udvar. A befektetés támogatói-lebonyolító között bizonyára sok olyan személy akad, akinek kifejezetten tetszik a ház, vélhetően jobban is, mint a most százéves Bauhaus szellemi holdudvarának megannyi ránk maradt modern emléke. De az épület – úgy vélem – nem esztétikai megfontolásból újult meg. Alighanem a helyreállításban és az üzemeltetésben rejlő kivételes üzleti lehetőség a fő motívum. A passzázs kávézójának tonett stílusú karosszékeiben helyet foglalva és a környezetben (a rekonstruált telefonfülkék, a Chesterfield bőrfotelok és a feketére lakkozott art decós pultok látványában) gyönyörködve meg a fotókon publikált decens szobaberendezések tudatában is ezért keserédes számban az ezerforintos kapucsínó.

A Párizsi Udvar/Mellow Mood Hotels. Generáltervező: Archikon Építésziroda (Nagy Csaba, Pólus Károly, Pásztor Ádám, T. Major Kriszta, Batta Miklós). Belsőépítészet: Krokki Stúdió (Göde András, Kéry Balázs), Food & Beverage (Henry Chebaane, Blue Sky Hospitality). Kivitelező: Market Építő Zrt.