

Jerovetz György

Jövő a jelenben

A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában

Egy kutatás első lépéseként e tanulmány arra vállalkozik, hogy felvillantsa a címben szereplő fogalom néhány értelmezési lehetőségét. Esettanulmányként a kor elismert alkalmazott grafikusának, Papp Gábornak (1918–1982) a Budapesti Nemzetközi Vásá-

rokra tervezett plakátjait, és egy konkrét műalkotást – a Szrogh György (1915–1999) által tervezett budapesti Körszálló épületét – elemzi abból a szempontból, hogy mennyire feleltek meg azoknak az elvárásoknak, amelyeket az évtizedben „korszerűnek” találtak.

A magyar szakirodalom foghíjas mivolta miatt fontos meghatározni e szöveg – mely a korszak esztétikájának felmutatását szeretné elvégezni – vizuális kultúrával és annak kutatási szempontjaival kapcsolatos álláspontjait. A hangsúlyt a vizuáliskultúra-kutatás toposzai közül elsősorban a művészet társadalomtörténeti aspektusára – a konkrét helyzetben a recepcióra és a diskurzuselemzésre –, illetve a szemiotikai elemzésre helyezi. Módszerében a források hermeneutikai vizsgálata mellett a művészettörténet hagyományos eszközére, az ikonográfiára támaszkodik.

A „korszerűség” igénye nem volt új jelenség a kor kultúrájában: a századforduló, még inkább a 19. század ipari forradalma óta célkitűzés volt életmódban és az ipari termelésben egyaránt. A tárgykultúra terén a Deutscher Werkbund eszméje volt az, amiben ez az igény felfedezhető, miközben a művészet és az ipari termelés szoros kapcsolatáért jött létre. A modernizmus elválaszthatatlan ettől az igénytől, amennyiben a művészet, illetve a képalkotás gyakorlati funkcióit helyezte előtérbe.¹

A második világháború után bekövetkező újabb ipari forradalom azonban saját idejének felgyorsulásával is szembesült: a gazdasági-technológiai fejlődés olyan mérvű volt, hogy a jövő feltárható és szinte „paradicsominak” tűnt, elsősorban a technika (és a tudomány) üdvöztetőnek vélt szerepe miatt.² A világháborúk közötti és a hatvanas évek „korszerűségeinek” jelentéskülönbsége elsősorban abban rejlik, hogy míg az első esetben elégséges volt a megfelelés a jelennek – azaz az ott és akkor fölmerült feladatoknak –, a második esetben már többről volt szó: a cél a jövő utolérése, egy olyan végső, tökéletes megoldás megtalálása, amely az időben

Jerovetz György (1981) az ELTE BTK művészettörténet szakán végzett, jelenleg az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos ösztöndíjasa.

Kutatási területe a 20. század alkalmazott művészete, szűkebben a magyar plakátművészet, illetve annak viszonya az autonóm művészettel, és a tágabb értelemben vett vizuális kultúrával.

E-mail címe: jerovetz@arthist.mta.hu

György Jerovetz (1981) received his diploma from the Institute of Art History at Eötvös Loránd University.

At the moment he holds a scholarship from the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. His areas of research include applied arts of the 20th century, specifically poster art and its relationship to autonomous art and visual culture in the broader sense.

E-mail address: jerovetz@arthist.mta.hu

¹ E tanulmány keretei között nincs lehetőség a modernizmus mélyebb vizsgálatára, az általam használt modernizmusfogalomhoz lásd WILK (2006), 14.

² A tudományos és technikai fejlődéssel kapcsolatos utópiák történetére és társadalomfilozófiai gyökereikre ez a tanulmány nem tér ki.

előrenyújtózza a fejlődés végpontjaként értelmezhető. Ezt elsősorban a „tudományos kutatás” által adott végleges és bizonyos válasznak kellett biztosítania a kor elképzelése szerint.

1968-ban Marx György fizikus Gyorsuló idő című tanulmányában természet-tudományos szempontból ragadta meg az összefüggéseket: mi lehet az oka annak, hogy a jövő ennyire az emberiség érdeklődésének homlokterébe került? Meglátása szerint a technikai fejlődés kiváltotta népességszaporulat és ennek visszacsatolása okozta az „idő gyorsulását: az emberöltő alatti termelésduplázódás eléréséhez egyre több kutatóra és találmányra van szükség”.³ Az ENSZ által 1960-ban készített Auger-jelentést idézte: „a történelem kezdete óta élt összes tudósok és kutatók 90%-a ma él és dolgozik.”⁴

Az 1945 után kialakuló két világrend ideológiai szembenállása szoros viszonyban volt e változással: a technikai fejlődést és ipari termelést katalizálta, a hidegháborús feszültség pedig fontossá tette az utópiák ápolását, az erős jövőképet, a fejlődés, a dinamizmus érzetének fenntartását.

A „tudományos-technikai forradalom” – mely a kor magyar marxista retorikájának is visszatérő fordulata – marxi szempontból is fontos lépcsőfokként jelentkezik. Marxnál ez az a szint, amikor a tudomány termelőerővé válik, és az ember – izomerejének használata helyett – irányítónak lép elő, így a szocialista ideológia a tudomány és a technika humanisztikus, az emberi életminőséget jobbtó funkciójára koncentrált. Ezzel ellentétben a nyugati világban a hatvanas években a technika elidegenítő szerepére figyeltek föl.⁵ Herbert Marcuse, a nyugati társadalom újbaloldali mozgalmainak ideológusa egyik legmeghatározóbb művében⁶ többször is a technikai fejlődésből, a „tudományos-technikai racionalizmusból” eredeztette a fogyasztói társadalom kialakulását és a szabadság igényének eltorzítását.

Magyarországon (és a szocialista blokkban) 1956-ig a hivatalos művészeti törekvések felülről irányítottága miatt ez „mechanikusan” érvényesült, a közkép-kultúrának⁷ és a formatervezésnek azonban csak részlegesen kellett behódolnia a szocialista realizmus elvárásainak.⁸ A plakátművészetben a *II. Plakátkiállítás* kapcsán a forradalom évében kerültek felszínre a konfliktusok, és a szakma számára láthatók voltak a törésvonalak az építészetben, illetve a formatervezésben is.⁹ A bukott forradalom után hatalomra kerülő Kádár-kormányának elemi érdeke volt a legitimáció és önállóságának demonstrálása a Nyugat felé, és ez – összekapcsolódva az 1956-tól kezdődő szovjet enyhüléssel – lehetőséget teremtett az addigi doktrínák feloldására: ennek szimbolikus helye volt az 1958-as brüsszeli világiállítás magyar pavilonja.¹⁰

Tanulmányom a Nyugattal való párbeszéd – tágabban értelmezve a társadalom felé is megnyilvánuló reprezentációs szándék – két elemét vizsgálja a fenti szempontok szerint.

A „tudományos-technikai forradalom” eszméjére a formatervezési szakma aktívan reagált mind Keleten, mind Nyugaton. „Amióta Le Corbusier az építészet mértékévé az embert tette, az ember átlagos magasságához mérve az épületet, lakást, belső berendezést, azóta minden egyéb arány, a klasszikus arany metszettel együtt elvesztette érvényét, egyszerűen azért, mert új és reális mérték lépett helyükbe.”¹¹

³ MARX (1968).

⁴ Uo., 20. Az a tény is jellemző, hogy Marx György (1927–2002) fizikusként közéleti szereplő volt, ismeretterjesztő művei évtizedeken keresztül magas példányszámban fogytak.

⁵ MARCUSE (1964).

⁶ Uo.

⁷ A kifejezésen a képhasználat nem autonóm művészeti formáit értem.

⁸ Erről bővebben a teljesség igénye nélkül: GYÖRGY-TURAI (1992); PRAKFAI-SZÜCS (2010); *Szívárvány és Nagyvilág*, kiállítási katalógus, rendező BAKOS Katalin, Budapest, 2008; BAKOS (2007); ERNYEI (1983). Érdekes keresztmetszet a közterületekre és az épületekhez tervezett képzőművészeti alkotások helyzete, amely a vizsgált periódusban radikálisan átalakul.

⁹ Erről bővebben lásd BAKOS (2007), ROZGONYI (1988).

¹⁰ Bővebben lásd RÓKA (2000); BAKOS (1958).

¹¹ KOCZOGH (1970), 6.

Az idézet szerzője szerint ennek a „humanisztikus tartalomnak” a célszerűsége túl az esztétikumban is meg kell jelennie. Jurij Gvishiani *Tudomány, formatervezés és a jövő* című előadásában az 1969-es, londoni ICSID¹²-konferencián tartott előadásában ezt mondta: „Napjaink egyik legjellegzetesebb vonása, hogy az ember a jövő problémáival foglalkozik, azzal a kérdéssel, hogy miféle világban kell majd neki és utódjának élnie.” A társadalom gazdasági, szociális és kulturális fejlődése mindinkább függ a „tudományos-technikai vívmányoktól [...] a gyakorlat minden ágának »tudományosítása« folyik.”¹³ Gvishiani hangsúlyozza, hogy a formatervezést tudományos alapokra kell helyezni.

A Bauhaus és a Deutscher Werkbund célkitűzése – a technika, az ipari termelés és a művészet szoros kapcsolata – még aktuálisabbá vált, mint a két világháború között. Ennek jele, hogy mindkét szervezet újjáalakult a vizsgált periódus előtt: a Werkbund 1949-ben saját nevén, a Bauhaus szellemiségét pedig az 1953-ban alapított ulmi Hochschule für Gestaltung örökölte meg. A második világháború utáni Nyugat-Európában a tömegtermelésben már egyetlen szektorban sem volt számottevő alternatívája az „avantgárdnak”, és az megjelent a vizuális kultúra szinte teljes területén: „nagyjából az 1945 és 1960 között megvonható időben az avantgarde része lett a polgári kultúrának, egyszersmind mindinkább a polgári kultúra árujává, pseudoavantgarde-dá vált.”¹⁴

Híd a két part között – Papp Gábor vásárplakátjai

Papp Gábor 1963-ban kapott megbízást a Budapesti Nemzetközi Vásár grafikai arculatának tervezésére.¹⁵ A vásárt szervező Hungexpóval¹⁶ 1971-ig dolgozott együtt. A rendezvény ebben az időben kapja vissza nevét: 1955 és 1962 között Budapesti Ipari Vásárként működött, nemzetközi jellegének visszaadására most tesznek kísérletet.¹⁷ A Kádár-rezsim igyekezett erősíteni a gazdasági kapcsolatokat a nyugat-európai országokkal, ehhez illeszkedett a vásár régi szerepének visszaállítása is. Plakátjainak tervezője az utolsó években Konecsni György volt, de számos részfeladatot már abban az időben is Papp végzett el.¹⁸ A két művész közötti mester-tanítvány viszonyt magyarítható,¹⁹ hogy Konecsni Papp Gábornak adta át a megbízást.

Bakos Katalin szerint Papp Gábor „puritán, tiszta formanyelvét” a húszas-harmincas évek örökösének tekinthetjük. „Az ország modernizációját és az életszínvonal emelését meghirdető programból egyenesen következett az iparművészet korszerűsítésének gondolata, ami többek között az új anyagok használatában, a szférikus és áramvonalas formák divatjában, az absztrakt díszítőelemekben nyert kifejezést” – írja Bakos.²⁰

A fogalom – a „modernség” –, illetve a kor jövőcentrizmusa Magyarországon is implicite hordozta a húszas évek törekvéseit, és evidenciaként kínálta e kor formanyelvét, hiszen az emberi teremtésben és termelésben megjelenő tudatos, célszerűségre törekvő formálási szándék és ennek dicsőítése a mindennapi létezés szintjén ekkor ért zenitjére. Ez látszólag összeegyeztethető volt a szocialista „termelékultusszal”, ugyanakkor a korai Kádár-kor kultúrpolitikája ellentmondásosan viszonyult hozzá.

¹² International Council of Societies of Industrial Design (Formatervező Társaságok Nemzetközi Szervezete): az 1957-ben alapított szervezetben kezdettől fogva hidegháborús pártállástól függetlenül képviselték magukat az államok.

¹³ GVISHIANI (1979), 102.

¹⁴ ERNYEI (1983), 113–114. Mai terminológiában *avantgárd* helyett itt a *modernizmus* kifejezés szerepelne.

¹⁵ Közli FRANK János, *Élet és Irodalom*, 1971/43, 12.

¹⁶ Teljes nevén HUNGEXPO Magyar Külkereskedelmi Vásár- és Propaganda Iroda, 1973-tól Szilvási Nándor veszi át a megbízást. Az 1972-ben készült plakát szerzője ismeretlen, és nem található belőle közgyűjteményben példány.

¹⁷ Az 1955–1962 közötti periódusban is voltak külföldi kiállítók, de jellemzően magyar termelők mutatták be magukat. Magát a BNV-t 1949-ben megszüntették. Történetéről bővebben lásd KAPALYAG (1996).

¹⁸ Ilyen például az 1961-es vásár német nyelvű plakátja: *Budapest Industriemesse 1961*, OSZK, raktári jelzet 364/1961.

¹⁹ FRANK (1982).

²⁰ BAKOS (2007), 137–138.

Kalmár Melinda így ismerteti a kommunisták álláspontját: „...a nyugati modernizmus egy letűnően lévő irányzat meghatározott formai jegyekkel és egyértelmű polgári szemlélettel, ill. ideológiával. Ezzel szemben a modernség mint újszerűség és mint a kultúra legfrissebb, legtermékenyebb jelensége éppen hogy a szocialista művészetre és irodalomra jellemző.”²¹ Mindemellett a „békés egymás mellett élés” jegyében már nem zárkóztak el a nyugati tendenciák átvételétől. A „kultúrforradalom”, mely az ötvenes évek kifejezése, a kádárizmus lelegején elveszítette létjogosultságát: Kádár számára a kultúra már csak egy része az összpolitikai szempontrendszernek, és nem az ideológia legfőbb reprezentánsa.²² Nem egyértelműen „nyitni” szándékoztak, inkább megengedték a nem szocialista eszmék, stílusok, esztétikák jelenlétét is.²³

Ennek ellenére 1958 és 1960 között még élt a megszokott hidegháborús nyelvhasználat, amely szerint „széles tömegekhez” kell eljuttatni a „szocialista kultúrát”. Ez egyebek mellett azt jelentette, hogy szembe kell szállni a „rég, kispolgári ízléssel”, és „modern, szocialista értékeket” kell közvetíteni. Tehát bizonyosan valami „másra” volt

²¹ KALMÁR (1998), 108–109.

²² Uo., 148. E gondolat lesz majd az egyik vezérfonala az 1958 nyarán publikált művelődéspolitikai irányelveknek.

²³ Uo., 108. Az alkalmazott művészeti területekre nehezen alkalmazható a „három T” paradigmája, ezért nem használom a kifejezést.



23. Papp Gábor: Budapesti Ipari Vásár, 1961



24. Papp Gábor: Budapestszkaja Jarmarka, 1963

²⁴ Említi Frank János, lásd FRANK (1975), 271.

²⁵ A *Graphis* 1945-től járt az Iparművészeti Főiskola és Múzeum egyesített könyvtárának – lásd a MOME könyvtári katalógusát. Számos folyóirat hozzáférhető volt továbbá a FÉSZEK Művészkлуб könyvtárában is.

²⁶ Berlinben egy magyar plakátkiállításán szerepelt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. április 25., 2; Belgrádban járt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. január 17., 2.

²⁷ *Magyar Grafika*, 1961/6, 425–426.

²⁸ Sára Ernő szíves közlése szerint Papp Bécsben nevelkedett (kiváló német nyelvtudását erdélyi szász szülőföldjének köszönhetette), és számos nyugati levelezőpartnere volt. Menye, Szűcs Judit szerint e levelezés „kizárólag magánjellegű” levelekből áll.

²⁹ OSZK, r. j. 336/1963.

szükség, és – ellentmondásos módon – a vizuális művészetekben erre kínálkozott kézenfekvő megoldásként az újra megtalált modernizmus. Ideológiai szempontból megvoltak a maga forradalmi gyökerei, és utóbb ezért találkozhatott az alkalmazott művészetben a „tudományos” formatervezői szándék a nyugati „pseudoavantgárd” tendenciákkal.

Papp esetében nehezen feltérképezhető, hogy pontosan miképp szerzett információkat a nyugati folyamatokról. Neve már az ötvenes években ismert volt a nyugat-európai alkalmazott grafikai életben – az 1952-es zürichi grafikai névjegyzékben is szerepelt,²⁴ ez valószínűleg az 1951-től megjelent Hungarian Foreign Trade nevű reprezentatív magyar külkereskedelmi promóciós magazin grafikai tervezése okán történt. Bizonyosan olvasta és ismerte a meghatározó szakfolyóiratokat,²⁵ ezek ugyanis Magyarországon is hozzáférhetőek voltak a korszakban. A vizsgált periódusban több alkalommal állított ki külföldön – 1957-ben Berlinben, illetve 1958-ban Belgrádban²⁶ –, és 1961-ben Szilvász Nándorral közösen helyezést ért el a livornói plakátversenyen.²⁷ A hagyaték nehéz hozzáférhetősége miatt azonban külföldi kapcsolatait alig dokumentálhatók, bár bizonyosan voltak.²⁸

A BNV plakátjai már az 1950-es évek végétől több nyelven készültek. Az idegen nyelvű példányok felhasználási módja jelenleg tisztázatlan, a példányszámok alapján bizonyosan köztérre készültek. Az első időkben – 1963 és 1966 között – Papp a vásár egy-egy lényegi elemére fókuszált, akárcsak mestere, Konecsni. Vele ellentétben azonban sokkal kevésbé a jelképteremtés, mint inkább egyfajta vizuális értelmező szándék vezette.

Az 1963-as plakáton²⁹ a kapitális talpatlan „Budapestszkaja Jarmarka” felirat felé mutató különféle méretű kézfejek, illetve nyilak láthatók. A jobb átlóból induló nyilon az évszám, ugyanezen a tengelyen bal oldalon a dátum látható. Az elliptikus forma (amelybe a plakát vertikális formája miatt a kör kényszerül), a stilizált kezek és ujjak kombinálva a nyilak rideg, matematikai formájával jól példázza az átmenetet, ahogyan Papp lassan felhagy a figurativitással, és egyre inkább a kommunikációs sémák felé fordul. A valós elemek már csak jelként, illetve egy gesztus jelölőjeként funkcionálnak, ugyanakkor magukba foglalják a vásár közönségét: az emberi test megidézése által a vásárlató tömeg valamiféle individuális bonthatóságát is sejtetik. A felirat puritanizmusa, a kevés szín használata a szimbolikus jelleget erősíti. Papp a statikus körformát úgy mozgatta meg, hogy a különféle típusú „mutatókat” aszimmetrikusan helyezte el, kifejezve a tömeg mozgásának érzetét.



25. Papp Gábor: 68. Budapest International Fair, 17–27. 5. 1968

Ha Konecsni György munkái felől közelítjük meg a lapot, láthatjuk, hogy itt még érződik a figurális alapokból építkező szimbólumteremtő szándék. Konecsni plakátjain azonban ritkán jelent meg a „sokaság” ilyen közvetlen módon; épp a szimbólumteremtés miatt a grandiozitásra és az egységességre törekedett, jelképei alapvetően verbális gyökerűek, emblémaszerűek voltak.

Papp szakít ezzel, és a jóval egyszerűbb jelentéseket gazdagabb vizuális eszköztár segítségével, a képfelületen értelmezi. A képtér értelmező célú használata bizonyosan újszerű: nemcsak metaforákat teremt, hanem műveleteket is végez velük rajtuk. Egy 1969-es interjújában a művész így fogalmazott: „Kell, hogy a grafikus mindent ki tudjon fejezni fekete-fehérben is. Ez a tipográfia öröksége. A rövidítések korát éljük; SZSZSZR, USA, ENSZ [...]. A szimbólum teremtését – és a szimbólum megtalálását – tartom a legfontosabb feladatommak. Az emblémákat, az emblémákban való fogalmazást [...]. A mai plakát nem lehet bonyolultabb, mint a közlekedési jelzőtábla.”³⁰

Az 1968-as plakát³¹ már tiszta geometrikus formanyelvet alkalmaz. A fejléc alatti részen hét darab, három sorban (2+3+2) egymásra illesztett, perspektivikusan ábrázolt kockát láthatunk, melyeknek három-három látható oldalát fekvésétől függően egy színnel fedte a művész. (Felül fehér, az oldalak arany, illetve fekete színűek.) A hajszál vastagságú vonallal elválasztott fejlécben két embléma, az évszám, illetve szavanként sorokba tördelve a „Budapest International Fair 17–27 5. 1968” felirat szerepel talpatlan szedéssel. A jellegzetes, három rombuszból álló kocka Vasarely-evokáció, a művész 1951-ben³² kezdődő kinetikus korszakából származik, jelesül az 1967-ben készült ION-sorozat „vezérmotívuma”.³³ Victor Vasarely – a kinetikus művészet Frank Popper szerinti osztályozásában – e korszakában az op-art képviselője, és a „lineáris-virtuális mozgás” kategóriájába sorolható műveket alkotott.³⁴

A kinetikus művészettel rokoni kapcsolatban álló op-art az 1950-es évek közepén jelent meg, egyes optikai jelenségek programszerű középpontba állítását tűzte ki célul.³⁵ Bár ma már Vasarely munkásságát ebbe az irányzatba sorolják, a hazai kortárs kritika számára elsősorban műveinek kinetikus jellege volt érdekes³⁶ – ebben a kontextusban érzékelték legintenzívebben Vasarely kapcsolatát az egykori avantgárral. A kinetikus művészetnek a hatvanas évtized a kortárs kutatók szerint is új lendületet adott,³⁷ elsősorban az automatizációs és számítástechnikai eredmények miatt. Szoros kapcsolatot tartott a tudományos eredményekkel a művészi gyakorlatban is, hangsúlyozottan „korszerű” megoldásokat használt céljai eléréséhez.

Vasarely esetében is döntő szerepe van a „kibernetikának”, művei létrehozásához gyakran gépi segítséget vett igénybe. Egyes alapötletek permutációit számítógéppel hozta létre, így ez az alkotási mód „döntő szerepet játszhat a fogyasztói társadalomban: egyetlen algoritmus köntösében a személyekhez méretezett változatok gazdag sorát képes nyújtani”.³⁸ Bár Vasarely nem tartotta magát a „Bauhaus-teória” folytatójának, de „bizonyos gondolkodási módot” – saját bevallása szerint – mégis kapott tőle.³⁹

Vasarely népszerűségét már az életében róla megjelenő monográfiák száma is jól példázza,⁴⁰ Magyarországon 1969-ben rendeztek műveiből nagy sikerű kiállítást a Műcsarnokban.

³⁰ FRANK (1975), 273.

³¹ OSZK, r. j. 161/1968.

³² EGRI (1974), 42.

³³ Victor Vasarely: *ION*, 1–7, 1967, vinyl, 100×100 cm, J. H. Hirshhorn-gyűjtemény, Washington D. C.

³⁴ POPPER (1968), 96.

³⁵ *Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden, 1983, II, 213.

³⁶ MEZEI (1971), 75.

³⁷ POPPER (1968), 93.

³⁸ MOLES (1973), 172.

³⁹ EGRI (1974), 42.

⁴⁰ Lásd FRITZ (2001), 848–850.

Művészetének gyökereit ekkor a nyilvánvaló konstruktivista párhuzamok mellett az alkotásmódjában megnyilvánuló véletlenszerűség, illetve a technika használata miatt a dadaista és futurista irányzatokban látták,⁴¹ ez utóbbira írásaiban ő maga is hivatkozik, de monográfusa(i) sűrűn hivatkoznak a Gestalt-elméletre, „az érzékelés sokjának növelésére”, amiért „a szemlélő ilyenformán valóságos vizuális támadásnak van kitéve”.⁴²

E vizuális világot Papp 1968-as plakátja nem művészeti, hanem egyértelműen technikai jellegű rendezvényre vonatkoztatja, számára a „tudományos-technikai forradalom” és a szakadatlan megújulás kényszere egyetemes fogalommá vált. Ezt igazolja Balog János az *Új Tükör*-ben megjelent cikkében,⁴³ ahol azt fejtegeti, hogy mennyiben „lényegbevágó” az a „valóban meggyorsult, lényegében folytonos” változás, amelyen a fogyasztási cikkek a korban átmennek, mennyiben pusztán formai jellegű, és hogy miért válhat ez unalmassá a használók-befogadók számára. Szerinte „türelmetlenek vagyunk”, pedig „aki azt állítja, hogy a tárgyak megjelenési formája és tálalása nem gyakorol kedvező esztétikai, sőt erkölcsi hatást, hogy az embert körülvevő, ha úgy tetszik körülölelő szépség és célszerűség nem befolyásol bennünket jótékonyan, az nem hisz a civilizációban, következésképp a társadalmi fejlődésben sem”. De „a többség hisz” Balog szerint, „és ezért izgatja [mégis] az embereket [...] minden árumintavásár, amely valamelyest jövőendő civilizációnk arcát vetíti elénk”.

Az op-art és a korszerűség közti kapcsolat további példái, hogy az irányzat nemcsak az építészetben jelenik meg, hanem a korai tévéstudiók enteriőrjében és a divatban is;⁴⁴ előbbi esetében egyértelműen az emberi gondolkodás, a tudomány természettől idegen metaforájaként. Ugyanakkor a kor szocialista ideológiája szerint ez a „természetidegenség” nem zárja ki, sőt magában foglalja a humánomot. Ezt támasztja alá az ICSID-konferenciák szocialista blokkból érkező előadóinak fentebb idézett álláspontja csakúgy, mint a korban Magyarországon meghatározó teoretikusok, Fukász György és Aradi Nóra írásai is.

Fukász „legitimálja” a Nyugaton és Keleten egyaránt zajló technikai forradalmat, a legfontosabb különbséget pedig „a humanisztikus tartalomban”⁴⁵ látja. Meglátása szerint míg a kapitalizmus elidegenít (itt elsősorban Herbert Marcuse-ra hivatkozik), és a profit miatt alkalmazza az újabb technológiákat, addig a szocialista társadalmak az „ember kiteljesedéséért” választják ezt az utat. „A kizsákmányolás felszámolása [...] a technika szocialista alkalmazása együtt jár a technikának az ember, az emberiség javára fordításával – ezt röviden szólva a technika humanizálásának is lehetne nevezni.”⁴⁶

Az op-art jelentései ily módon a két világrendben sajátosan interferálnak egymással: míg a kapitalizmusban a fogyasztás technológiákból fakadó szabadságát, gépi – és ezáltal végtelennek hitt – személyre szabottságát, közvetlen az érzékiségre ható esztétikumát emelik ki, addig a szocializmusban az utópisztikus-jövőbeli, célszerű, mesterségességében a tudományos aspektust szem előtt tartó jellege és mindenekelőtt univerzális, közösségi volta miatt válik fontossá. Gaston Diehl Vasarely-monográfiája a művészt idézi: „A kinetikus művek a képzőművészet humanisztikus és filozofikus alapelvét testesítik meg, esztétikai, etikai, szociológiai és gazdasági

⁴¹ DIEHL (1973), 25.

⁴² Uo.

⁴³ BALOG (1970), 6–7.

⁴⁴ BAKOS (2007), 101.

⁴⁵ FUKÁSZ (1970), 32.

⁴⁶ ARADI–FUKÁSZ (1974), 93.

vonatkozásban egyaránt. Ez az alapelv a fizikai kinetizmus és az értelem mozgásának szintézise: arra buzdít, hogy a szüntelen fejlődő világgal együtt lépünk egyre túl önmagunkon, szüntelenül alakítsuk a technikát, a funkciót és a művészetről alkotott elgondolásokat.⁴⁷ Papp Gábor ezt az univerzális formanyelvet használja egy olyan kontextusban, ahol ez – a vásárok kereskedelmi jellege miatt – praktikus haszonnal is jár. Plakátja esetében az evokálás a hangsúlyosabb – műve pusztán referencia a már meglévő, kidolgozott gondolati körre.

Az 1968-as plakát az első az életműben, ahol Papp a figyelem felkeltése céljából az op-art eszközeihez nyúl. Az idézetek után újragondolt motívummal jelentkezik: az 1969-es plakát a körkörös mozgást alkalmazza, majd az 1970-es példányon bizonyos elmozdulás mutatkozik.⁴⁸ Előtérbe kerül az „univerzális jel”⁴⁹ keresése, ugyanakkor a két számjegy statikus és dinamikus jellege, a színhasználat szimbolikus tartalma jóval több réteget jelenít meg, mint az előbbi művön. Kinetikus tendenciákat hordoz az 1972-es, csak tervben fennmaradt plakát is, ahol – akárcsak az 1970-es példányon – a számot ábrázolja a művész, azonban ezt fehér körökből rakja ki. Mint ha a befogadó egy fényforrásmátrixot látna, melyen csak a „72”-es számhoz szükséges lámpák égnének. Tipográfiájában – a hangsúlyos felső és a „vékonyabb” alsó vonal ábrázolásával – az 1970-es plakátot idézi. A plakát megoldása akár konkrét műveket is idézhet.⁵⁰ A fény stilizált ábrázolása és a technika általi mesterséges előállítás egybeesik, ezt a megoldást Papp más plakátokon is alkalmazza,⁵¹ amelyeken azonban nem jelennek meg a „kikapcsolt” állapotot jelző szürkés formák, csupán a sajátosan geometrizáló tipográfia. A metafora, a fényűjság létének érzékeltetése a „be” és a „ki” állapot ábrázolásával lesz teljes, ezzel idézi föl a gépiséget, érzékelteti az egyén fölött álló technikát és látszólagos objektivitást.

Funkcionalizmus funkció nélkül – a budapesti Körszálló

A Kádár-rendszer legitimizációs kísérleteinek egyike az idegenforgalom megnövelése, a nyugati turisták beutazásának megkönnyítése volt. A brüsszeli világkiállítás egyik promóciós fogása volt, hogy a magyar pavilonban található IBUSZ-irodában (a cég egyébként a világkiállítás aranyérmes vállalata lett) az addig sokhetes várakozással megszerezhető magyar vízumhoz huszonnégy óra alatt hozzá lehetett jutni – ezzel a nyitási kísérlettel ellensúlyozva azt a problémát, hogy az ENSZ-közgyűlés, napirenden tartva a „magyar kérdést”, bármikor delegitimálhatta a fennálló rendet.⁵²

A nyugati országokból Magyarországra érkező turisták száma a következő tíz évben megsokszorozódott.⁵³ Itt, Brüsszelben vásárolta meg a Belkereskedelmi Minisztérium azoknak a motelleknek a títustervét is, amelyeket a Balaton körül 1960-ban, majd az azt követő években megépítettek.⁵⁴ 1945 óta az országban nagyobb igényű szállodaépítkezés nem történt, első lépcsőben csak a turisztaszálló kategóriájában építettek (Budapesten nagyon keveset),⁵⁵ az igény a vendéglátóiparban azonban már az évtized elején felmerült.⁵⁶ A Körszálló, a Hotel Budapest helyére is idényszállót szándékozott építeni a Kereskedelmi Beruházó Iroda, a kivitelezéssel a Középülettervező Irodát (KÖZTI) bízta meg 1965-ben. Az építész, Szrogh György szavaival élve a terv „menet közben változott téli-nyári üzeműre, és BUDAPEST-re”⁵⁷

⁴⁷ DIEHL (1973), 48.

⁴⁸ Bővebben: BAKOS (2007), 160.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Roger Vilder *Pulsation 7* című műve (1968), vagy Nino Calos *Mobile lumineux*-je (1966). Ugyanakkor az op-artban használt motívumok széles körben elterjedtek voltak, egyes művekhez kizárólag nem köthetők.

⁵¹ PAPP Gábor: *Román kiállítás '68*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 72.115; PAPP Gábor: *Grafika '71*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 75.45.

⁵² HAHN (1983), 33.

⁵³ A beutazók száma 1958-ban 317 066 fő (ebből 33 385 fő kapitalista országokból), 1968-ban 4 307 210 fő (ebből 528 621 fő kapitalista országokból). Forrás: *Statistikai évkönyv*, KSH, Budapest, 1959, 1969.

⁵⁴ HAHN (1983), 32.

⁵⁵ Budapesten például az Ifjúság (építész: Csángó András, 1964) és a Pedagógus (építész: Mányoky László, 1960) Szálló épült a korszakban.

⁵⁶ Herzog Péter említi ezt cikkében, és jelzi, hogy szükség lenne rá: HERZOG (1961), 8.

⁵⁷ SZROGH (1968), 27.

⁵⁸ A Budapest Körszálló műszaki igazgatójának szíves közlése.

⁵⁹ Ez tervezési szempont volt minden szállodánál (Király József belső-építész szíves közlése).

⁶⁰ 1913-ban szabadalmaztatták az Egyesült Államokban. Az eljárás lényege, hogy a konkrét formát – a Körszálló esetében a torony egy egész szintjét – egyben öntik ki, majd a körülbelüli megkötéskor a zsaluzatot felfele csúsztatják, ahol a következő szintet öntik bele, és így tovább. A Körszálló kivitelezését Thoma József, a rendszer egyik világhírű fejlesztője és alkalmazója felügyelte. Forrás: FÁTRAJ (2001).

⁶¹ Congrès international d'architecture moderne, a modern építészeti mozgalom legjelentősebb fóruma 1928 és 1959 között.

⁶² Jól mutatják ezt a Művészeti Bizottság tagjainak egy ezzel kapcsolatos vita során elhangzott, nyilvánosságára nem hozott véleményei.

Bernáth Aurél: „...az építészek szemébe meg kell mondani, hogy ők egy steril építészetet csinálnak, aminek az élethez semmi köze nincs [...] Az építészetet a teljes elszemiatlaltság állapotába jutott. [...] Amikor az építészek hamut szórtak a fejükre [...] és át kellett állniuk a szocreál építészetre, én akkor is kiálltam a modern építészettel együtt, de olyan olcsón nem adom, hogy elegendő legyen nyugati lapokat nézegetni, és onnan steril épületeket kímásolni.” In: WEHNER (2002), I, 66–67, az 1962. október 8-i ülés jegyzőkönyve.

⁶³ Rendszeres volt a vendéglátóiparban, hogy a megtervezett belsőket átalakították, olcsóbb bútorokat vásároltak, a lámpatesteket átfestették, kicserélték. Lásd például Mikó (1961), 18. Ugyanígy lásd a kereskedelem részéről a „modernebb” étkészlet elutasításáról szóló „esettanulmányt” 1958-ból: SIMÓ (1958), 47–50.

⁶⁴ Az épületre maga Szrogh is hivatkozik, lásd PÁLUNKÁS (1999), 25.

⁶⁵ 1. Az épület lábakra állítása, hogy az ne legyen el területet a természetől; 2. a pillérvázzal biztosítható a tartószerkezettől független szabad alaprajzi alakítás; 3. a teherviseléstől mentesült homlokzat szabad alakítása; 4. szalagablakok, amelyek növelik a bevilágítás mértékét és nyitnak a külső tér felé; 5. tetőkert kialakítására lehetőséget adó lapos tető. (Le Corbusier 1927-ben publikálta alapelveit.)

Az épület lejtős területen helyezkedik el, lakóegysége a torony, kiszolgáló és közösségi terei pedig egy téglatest tömegű térben, az ún. „lepényben” helyezkednek el. A torony tizennégy szintes, a „lepény” és a toronyépület között található elvékonyodó két szinten – a „nyélben” – további kiszolgálóegységek találhatóak. A torony szintjei azonos kiképzésűek. Magját a három liftakna, illetve a két lépcsőház alkotja, körülötte a folyosó található, kifelé nyílnak a szobák, amelyek kétágyasak, és – egy kivehető beépített szekrény révén – egybenyithatóak. A szobák kifelé nyíló fala végig ablakozott, a belső táblák eredetileg – a loggiákat pótlandó – 180 fokban kihajthatók voltak. A legfelső szint tetőteraszát a szobák nyitott körgyűrűje adja; a szélfogók acélrudak közé helyezett üvegtáblák lettek volna – ezek azonban nem készültek el. Itt működött 1983-ig a Cola Bár.⁵⁸

A bejáratból nyíló hall köré szerveződtek egyes kiszolgálóterek: porta, recepció, ajándékbolt, a tér belsejét pedig két lift, illetve a jellegzetes, spirálisan felfelé haladó, szabadon lebegő lépcső (az ún. „sánta lépcső”) foglalja el. A „lepény” második szintjén eredetileg a Joker Bár, valamint étterem és eszpresszó üzemelt. A szint bejárat felé eső fele közös terasza volt ezeknek az egységeknek. A terasz kívülről is megközelíthető volt, de úgy tagolták, hogy a szálló- és utcáról betérő vendégek ne vegyülhessenek egymással.⁵⁹ A beruházó a tervező beleegyezése nélkül készítette a pinceborozót, amely az épület egyetlen korhűn megmaradt enteriőrje, és amely meglehetősen szervesen viszonyul az eredeti belsőépítészeti koncepcióhoz.

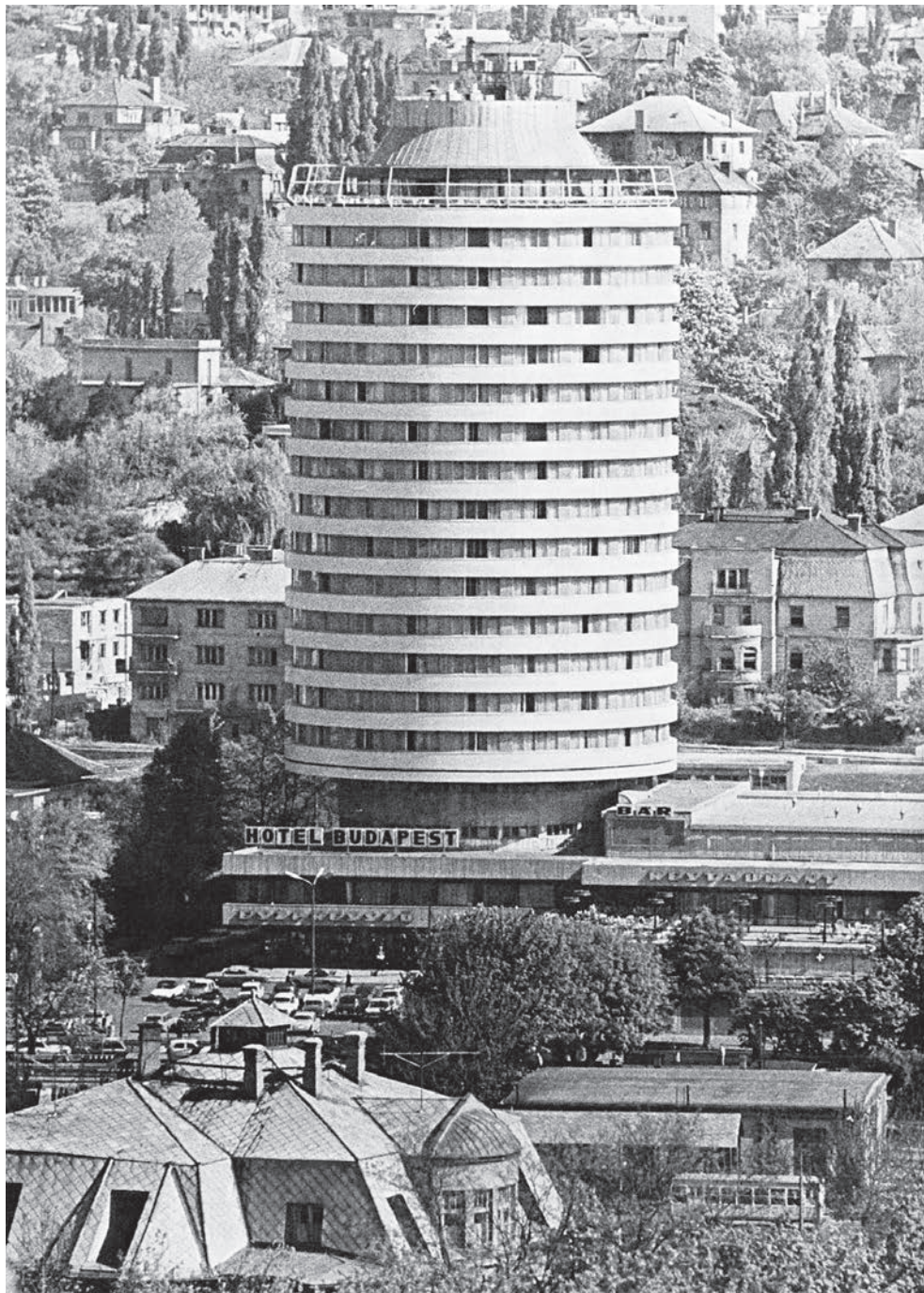
Az épület technikai értelemben is kísérlet volt: nagy magassága miatt a csúszószerű technológiát alkalmazták, amely önmagában nem volt új eljárás.⁶⁰ A technika nagyfokú fejlődése azonban jelentősen fölgyorsította az építkezést: a kész épületet 1967. december 31-én adták át, de már a szálloda épülését is rendkívül élénk sajtófigyelem kísérte.

Stilárisan a Körszálló abba az 1958 után újjáéledt modernista irányzatba illeszkedik, amely a szocreál erőszakos meghonosítása előtt létezett Magyarországon, és gyökereit a CIAM,⁶¹ illetve Le Corbusier építészeti munkáiban kereshetjük. A hatalom felé az építészszakma a modernség szükségszerűségét a technológiai előnyökkel (gyorsaság, célszerűség, kényelem) magyarázta – ugyanakkor sem a társadalom, sem a társművészetek felől⁶² nem övezte kifejezett elismerés. Gyakori volt, hogy a kivitelezés során a tervezők szándékától független átalakítások történtek: ez itt is megfigyelhető a már említett pinceborozó esetében, de Szrogh és a belsőépítész Király József egyaránt kifogásolta az „utólag felaggatott virágtartókat, kerti világító lámpácskákat, opálgömb fűrtöket”, amivel a beruházó „díszítette” az ingatlant.⁶³

Szrogh Körszállója esetén talán a legközvetlenebb formai párhuzam az olaszországi Sestrierében található Hotel Possetto (építész: Victor Bonade Bottino),⁶⁴ amely 1934-ben nyitotta meg kapuit, és alapformája szintén a torony, amely a hegycsúcsra ideális kilátást biztosít a síparadicsom vendégeinek. Szrogh az ablakszalagokkal, a szabad alaprajzzal és a tető optimális kihasználásával idézi Le Corbusier öt pontját,⁶⁵ a Körszálló tömegtagolása azonban eltér Le Corbusier alapelveitől.

Szrogh György így emlékezik a tervezésre: „...a hosszú házsornak a végére végül is egy letűzött jelet tettem, s talán nem véletlenül jelent meg a gondolkodá-

somban a függőleges irány, mint egy *felkiáltójel*. Ezt azonban nem a házsor vonalába illesztettem, hanem a sortól hátrahúzva. A szállónak a közösségi részeit [...] az utca vonaláig húztam ki, és ezáltal egy távolságtartást is beiktattam, mint egy *szünetjelet*.



26. A Hotel Budapest a Szabadság-hegy felől, 1968

Vonul tehát a házak sora a Moszkva tértől, aztán szünet, amelyben egy alacsonyabb épüle csoport jelentkezik, és utána a letűzött »karó«. Az a függőleges pedig, hogy miért lett éppen kör formájú? [...] a kör forma egy eléggé ismert és használt forma [...] megvan az az előnye, hogy a mögöttes házakból kitekintve a látósugarat engedi elcsúszni. Másik szempont az, hogy a kör forma rendkívül racionális. Mert belsejét egyre kisebbedő gyűrűkre lehet osztani, a külső gyűrűbe helyezve a szállodai szobákat. [Kiemelések tőlem – J. Gy.]⁶⁶

⁶⁶ PÁLINKÁS (1999), 24–25.

A torony mint építészeti forma mindenekelőtt a védekezés és a hatalom ősi szimbóluma – messzire lehet látni belőle, és messziről látható. A koncepció helyi sajátossága (egyébként Sestrierével ellentétben is), hogy ez a torony magaslat helyett völgybe épült. Szrogh vallomásából kitűnik, hogy tudatos szándéka volt emblematikus épületet alkotni, ugyanakkor figyelembe venni a környék lakóinak érdekét is; mindezt megpróbálta összekötni a szállóvendégek igényével – „új kilátásokat” kínált mindenkinek. Ezt az utópisztikus vágyat – a kollektív, mindenki számára egyformán elérhető, ugyanakkor a kör formából fakadóan egyedi látvány megadását – próbálta ötvözni a racionalitással. A felkiáltó- és szünetjel metaforája tágabb összefüggésre enged következtetni: az építész az egész várost egységként felfogva új értelmezést akart adni a környéknek – mintegy a „mondat végét megváltoztatva” az egész negyed modalitását átformálni.

Az átformálás szándéka mélyen gyökerezik a vizsgált periódus gondolatvilágában, és építészetétől az sem áll távol, hogy mindezt elvont és nehezen dekódolható szinten kívánja megvalósítani.

Még 1960-ban tárgyalták a modern szállodaépítés ideális térformáit és alaprajzait. Körner József Modern szállodaépítkezés című cikkében⁶⁷ fejti ki, hogy amerikai (!) példák alapján két tömbben ideális

⁶⁷ KÖRNER (1960), 14.



27. A Hotel Budapest egyik szobája az átadás után, 1968

elhelyezni a helyiségeket, az egyik a vendégszobákat, míg a másik a közösségi tereket és a kiszolgáló funkciókat tartalmazza. Az előbbit – a kilátás és a helytakarékosság miatt – vertikális, míg az utóbbit inkább horizontális irányba érdemes kiterjeszteni. (Ezért nevezik ez utóbbi egységet „lepénynek”.) A szobát ideálisan kétágyasnak szabja meg, mert a 12 m²-es minimális nagyságot helypazarlás lenne egy ágygal megtölteni. Hangsúlyozza a jó megvilágítást, a kevés bútort, a beépített szekrények használatát, a szőnyegpadlóval történő burkolást. Kiemeli, hogy a legideálisabb áteresztés szempontjából a középfolysós alaprajz és az egyterű hall mellett a könnyen kis terekre szeparálható étterem is növeli a kényelemérzést.

Összevetve a Körszállót a fenti leírással, inkább a különbségek feltűnőek, mint a hasonlóságok. A jelentősebbek a körkörös alaprajzból adódó speciális lehetőségek-

kel magyarázhatók: a középfolysós megoldást nem lehetett hasznosítani, mert a szobák a torony külső ívére fűződnek föl. Az egyterű hall pedig csak látszólag valósult meg, mivel a torony tömegét tartó tíz darab, hasáb formájú pillér megakadályozza a tér egységes érzékelését, és – az üvegből készült oldalfalak ellenére – meglehetősen sötétté teszi az előcsarnokot.

A tervezés és a kivitelezés légkörét meghatározta a rossz költség-előirányzat, amelyet a KÖZTI nem tudott betartani. Ugyanakkor a menet közben kiderülő hibákat Szrogh távolléte miatt⁶⁸ nem tudta orvosolni. Ezért számos egység nem készült el,



28. A Hotel Budapest hallja az átadás után, 1968

vagy nem úgy, ahogyan a tervező szerette volna. Ilyen egyebek mellett az említett szélfogó üveg a tetőterasznál, vagy a „fogadó előtető” a gyalogosforgalom számára a bejárat előtt. Ezeket kifogásolja Szrogh idézett cikkében a *Magyar Építőművészetben*.⁶⁹ A *Műszaki Tervezés* című lapban megjelentetett válaszában⁷⁰ Dezső János, a Kereskedelmi Beruházási Iroda főmérnöke tervezési hibákat ró föl Szrogh Györgynek és a belsőépítész Király Józsefnek is, mindamellett az elkészült épület drágaságát saját hibájának ismeri el, kiemeli viszont, hogy a tetőterasz és a pincebozó az ő érdeme.⁷¹

Az alultervezett költségek legnagyobb kárát a belsőépítészet látta: a lambériaburkolat homogenitása, illetve a túlnyomórészt előre gyártott – és nem tervezett – bútorok alkalmazása jelentősen rontotta a különleges térformák kihasználási lehetőségeit. Király József a szobákat elválasztó szekrény hangszigetelését a hátfal dupla lemezei közé fújt homokkal oldotta meg. Ezt az eljárást, illetve a szobákban

⁶⁸ Szrogh György egy UNESCO-ösztöndij miatt hat hónapig külföldön volt a kivitelezés utolsó szakaszában, lásd PÁLUNKÁS (1999), 24.

⁶⁹ Lásd 57. jegyzet.

⁷⁰ DEZSŐ (1968), 7.

⁷¹ Szrogh a költségtúllépés miatt – amiért emlékezete szerint nem is volt felelős (lásd PÁLUNKÁS [1999], 24) – feyelmit kapott, prémiumait elveszítette, és közös megegyezéssel távozott a KÖZTI-ből.

elhelyezett „amerikai”, redőnyös íróasztalt belgiumi tanulmányútján ismerte meg, és alkalmazta a szállóban.⁷² Dezső cikkében szóvá tette az ormótlan telefonfülkéket és reklámvitrineket, és formáikat szintén a belsőépítész számlájára írta.⁷³

Az épületbe Szrogh műalkotásokat is rendelt, amelyek azonban csak részben valósultak meg, nemcsak anyagi okok, hanem a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrijének állásfoglalása miatt is. A Körszálló képzőművészeti alkotásainak sorsa jól példázza az építész- és a képzőművészeti szakma egymáshoz való viszonyát.

Magának a Lektorátusnak az életre hívása is e problematikus viszonyok köszönhető. 1964 előtt a Képzőművészeti Alap zsűrizett, a bírálatok kapcsán kialakuló vitás gyakorlati és elméleti ügyekben az anonimitásba burkolózó Művészeti Bizottság döntött. A felújított és új épületek költségvetéséből egy rendelet szerint 20%-ot képzőművészeti alkotásokra kellett fordítani. Ezeket az építészek rendelték meg, akik elsősorban nonfiguratív műveket kértek. Ezt a Bizottság nehezményezte, tagjai közül többen az absztrakciót nem is tartották képzőművészetnek (a jegyzőkönyvek tanúsága szerint Bernáth Aurél több alkalommal is „dekorációnak” nevezte a nonfiguratív műveket), egyesek pedig egyenesen ízlésrombolónak ítélték, és azt követelték, legalább ne a képzőművészetnek szánt keretből kivitelezék ezeket. Már 1962 végén fölmerült bennük a gondolat, hogy ne is ők, hanem egy önálló szakmai lektorátus bírálja el az ilyen műveket. A zsűrizés így került át 1963–1964-ben⁷⁴ az e célból megalakult Képző- és Iparművészeti Lektorátusra.

1967-ben Szrogh György nyolc műalkotást rendelt a Hotel Budapestbe, ebből a Lektorátus dr. Domanovszky György vezette zsűrije hármát engedélyezett a 20%-os keretből. Az első emeleti hall-cukrárszda közötti üvegfalfelületre rendelt ablak megalkotására⁷⁵ – amelyre Szrogh az Ernyei Sándor–Papp Gábor művészpárost szánta – a Lektorátus (illetve maga Domanovszky) Petrilla Istvánt kérte föl. A 13,4x3 méteres üvegablakról dokumentáció nem maradt fenn, a zsűri egy 1967. októberi ülésén kifogásolta egyszínűségét. A kivitelezési bizonylatok szerint fél év késéssel, 1968 júniusában került a helyére, jelenleg azonban nem látható, és valószínűleg már 1973-ban sem volt ott.⁷⁶

Az eredetileg az étterem végfalának dekorálására felkért Darvas Árpád az első emeleti Joker Bárba készített fém domborművet, ezt azonban 1967 novemberében a Lektorátus „túlzott dekorativitása” miatt elutasította. További sorsa nem ismeretes.⁷⁷

Arról sem maradt fenn dokumentáció, hogy miként bizta meg a Lektorátus Hager Rittát az étterembe kerülő, kb. 2x3 méteres fali szövött kárpit elkészítésével. Ennek témája is ismeretlen, és jelenleg sem látható, mivel a szálló a különterem hangszigetelése érdekében az 1990-es években leburkoltatta.

Hogy az elkészült szálloda számos területen megnyilvánuló afunkcionalitása végül is kinek „köszönhető”, erről a kortársak véleménye eltér. Mindenesetre már az átadáskor sem volt vele teljesen elégedett a vendéglátó-ipari szakma: a liftek csekély szállítóképességét (illetve az étellift hiányát) például már 1968-ban szóvá tették,⁷⁸ de ugyanígy gondot jelentett az egyterű éttermi helyiség (amely a több mint ötszáz fős szállókapacitás ellenére csak kétszáz fős volt), a terasz világítása, vagy a toronypillérek miatt átláthatatlan, és így meglehetősen sötét hall.

⁷² Király József szíves közlése.

⁷³ Amit Király viszont 2011-es szóbeli közlésében a szabványokkal magyarázott.

⁷⁴ A Lektorátus hivatalosan 1963. szeptember 21-én alakult meg, ténylegesen 1964. február 1-jétől működött, lásd WEHNER (2002), VIII.

⁷⁵ Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 1245/1967. sz. dosszié.

⁷⁶ A szálló műszaki igazgatója azóta dolgozik ott – ő nem emlékszik ilyen tárgyra.

⁷⁷ A Joker Bőről készült egyes reprodukciókon látható egy nagyméretű grafika (például *Vendéglátás* 1968/2, 14), alkotója ismeretlen.

⁷⁸ BORDA (1968), 2.

A hibák forrása kétségkívül az a speciális tömegtagolás, amelyet Szrogh a lehető legracionálisabbnak szánt: az építész az ezekből következő problémákat nem tudta orvosolni, és így funkcionalizmusa szimbolikussá vált, kiüresedett. Hiába sikerült rendkívüli kilátást biztosítania – az új és izgalmas budapesti panorámáról a korabeli sajtó is megemlékezett⁷⁹ –, ennek oltárán azonban az építész csaknem az összes modernista célt feláldozta. A jelteremtés igénye: a városlakók számára az újszerűség érzékeltetése, ugyanakkor a vendégek számára az „új perspektíva” megteremtése – politikai és életmódbeli szempontból egyaránt – megnehezítette a szálloda működését, technikai-racionális tekintetben pontosan az *ellenkezőjét* képviselte, mint amit tervezője elképzelt és ábrázolni vágyott.

A korszerűség igénye szimbolikussá, reprezentatívá vált, mert eszmei célkitűzése – az emberi test mint mértékegység felhasználásával a tökéletes kényelem elérése – az épületen kifejeződő formális cél lett csupán. E kifejezési szándék erősebb volt, mint a fő cél érvényesítésének igénye, így az épület számos vonatkozásban ellentmondásba került önmagával.

A kortársak számára ambivalens szállodáról az építész szakajtó figyelme az egy évvel később átadott, magasabb komfortfokozatú Hotel Duna Intercontinentalra terelődött (1969, építész: Finta József); a korszakban inkább ezt a beruházást tekintik majd példaértékűnek (kivitelezési színvonala is magasabb).⁸⁰

Ugyanígy elcsendesedtek az elhelyezés körüli viták,⁸¹ illetve a formával szembeni fenntartások a közéleti sajtóban is. Balog János a megnyitás után írt cikket az *Új Tükör*be, ahol igyekezett pozitívan beállítani a szálloda hiányosságait, de a hiánylistát néhány tétellel ő is gazdagította.⁸² (Ehhez csatlakozott rövid ismertetőjében a *Nők Lapja* is.⁸³)

Szintézis helyett

A kor diskurzusában a tárgyak funkcionalitása szinte mindent maga mögé utasított. Pogány Frigyes és Granasztói Pál 1969-es cikke a tárgyak⁸⁴ ideologikus tartalmát fejtegeti: meglátásuk szerint a „tárgyak rendszerében” mutatkozhat meg az ideológia (ami természetesen a szocializmus), és ennek a rendszernek az „ember kiteljesedését” kell biztosítania. Ezt pedig – a szöveg szerint, gropiusi elvek alapján – elsősorban a funkció által teremti meg. A tárgyak esztétikai jelentése a társadalom értékrendjébe tartozik, ily módon egyszerre jelenítik meg és formálják azt.

Ha ebből az irányból próbálunk értelmezési kísérletet tenni – annak fenntartásával, hogy ez az ideológia egyik alkotót sem befolyásolta tudatosan, ám tudatlanul bizonyosan –, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy „az ember kiteljesedése” Papp Gábor plakátjai esetében érzékcentrizmusban, a Körszálló esetében pedig egy eredendő funkció (jelesül a kilátás) végletes túlhajtásában, szimbolikus kifejeződésében mutatkozik meg. A látszólagos „átláthatóság”, a nyugati tendenciák szabad átvétele és felületes újraideologizálása azonban megmaradt szimbolikusnak: pusztán képe egy szándéknak, amely a korban – elsősorban politikai okokból – a legkevésbé sem érvényesülhetett.

⁷⁹ „Még most is, amikor voltaképpen magáról a szállodáról, a henger forma építési és majdan megjelenésbeli sajátosságairól, nálunk egyelőre rendkívüli magasságáról, szerkezetéről és üzemeltetésének gazdaságosságáról, egyszerűen a már csaknem megvalósult gondolatról – amely a város legújabb szállodáját éppen így és éppen ide telepítette – kellene beszámolnom, egyre csak az a látvány van előttem. A látvány, amely e toronyból tekintve elandaltított, megrendített és – foglyul ejtett.” BALOG (1966), 6, a címlapon a szerkezetkész toronyépület.

⁸⁰ Példa erre az 1974-ben készült, *Új építészeti Magyarországon* című sorozat (szerk.: MAJOR Máté) 6. epizódja, amelyben a Körszállóra csupán 30 másodperc jutott, míg Finta József az egyetlen építész, akivel épülete bemutatása mellett interjú is készült. Lásd *Új építészeti Magyarországon*, 6/7. rész (MTV Archivum, jelzet: 15866_FL_070217, 21 perc). A Körszállóval 8:30 percnél, az Intercontinentallal körülbelül a 15. perctől a végéig foglalkozik a film.

⁸¹ Szrogh György emlékezésében egy konkrét, nyilvánosan elhangzott ellenvéleményt idéz: Hajdú János műsorvezető riportlányként kérdezett vissza Osskó Judit műsorában: „Hogyan lehetett egy ilyen épülettel beletelhenkedni a városképbe?”, PÁLINKÁS (1999), 25.

⁸² BALOG (1968), 14–15. Dezső János már idézett cikkében a fürdőszoba „kivitelezési silányságáról” ír, Balog ezt kielégítőnek találja, szavát teszi viszont az előszoba szerelési munkáit. Király József szóbeli közlése szerint a szobai szerelések egészében „csapnivalóak” voltak.

⁸³ NÁDOR (1968), o. n.

⁸⁴ GRANASZTÓI–POGÁNY (1976).

BIBLIOGRÁFIA

- ARADI-FUKÁSZ (1974) – ARADI Nóra-FUKÁSZ György: *Művészet és technika*, Budapest, 1974.
- BAKOS (1958) – BAKOS István: Beszámoló a Brüsszeli Világkiállításról, *Ipari Művészet*, 1958/3, 59–64.
- BAKOS (2007) – BAKOS Katalin: *10x10 év az utcán – a magyar plakátművészet története*, Budapest, 2008.
- BALOG (1966) – BALOG János: Pillantás a toronyból, *Új Tükör*, 1966/44, 6.
- BALOG (1968) – BALOG János: Kezdőbetű és felkiáltójel, *Új Tükör*, 1968/3, 14–15.
- BALOG (1970) – BALOG János: Kristálygömb, *Új Tükör*, 1970/22, 6–7.
- BORDA (1968) – Dr. BORDA Imre: Hotel Budapest, *Vendéglátás*, 1968/2, 2.
- Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden, 1983, II.
- DEZSŐ (1968) – DEZSŐ János: Körszálló, *Műszaki Tervezés*, 1968/5.
- DIEHL (1973) – Gaston DIEHL, *Vasarely*, Budapest, 1973.
- EGRI (1974) – EGRI János: Vasarelynél, Annes-sur-Marne-ban, *Művészet*, 1974/8, 42.
- ERNYEI (1983) – ERNYEI Gyula: *Az ipari forma története*, Budapest, 1983.
- FÁTRAI (2001) – Dr. FÁTRAI György: *Építéskivitelezés. Jegyzet az építészmérnök szakos főiskolai hallgatók részére*, Győr, 2001.
- FITZ (2001) – FITZ Péter (szerk.): *Kortárs Művészeti Lexikon*, Budapest, 2001.
- FRANK (1975) – FRANK János: *Szóra birt műtermek*, Budapest, 1975.
- FRANK (1982) – FRANK János: Papp Gábor [nekrológ], *Magyar Nemzet*, 1982. június 17., 13.
- FUKÁSZ (1970) – FUKÁSZ György: *Technika és művészet: az esztétikai technicizmus kritikájához*, Budapest, 1970.
- GRANASZTÓI-POGÁNY (1976) – GRANASZTÓI Pál-POGÁNY Frigyes: Jegyzetek a tárgy- és környezetkultúráról, in MIKLÓS Pál (szerk.): *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*, Budapest, 1976, 260–276.
- GVISHIANI (1979) – Jurij GVISHIANI: Tudomány, formatervezés, jövő, in DVORSZKY Hedvig (szerk.): *Design: a forma művészete*, Budapest, 1979.
- GYÖRGY-TURAI (1992) – GYÖRGY Péter-TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái: sztálinizmus és kultúra*, Budapest, 1992.
- HAHN (1983) – HAHN Livia: Külföldi turisták Magyarországon, *História*, 1983/4, 33.
- HERZOG (1961) – HERZOG Péter: Idegenforgalom és szállodafejlesztés Európában, *Vendéglátás*, III(1961)/8, 8.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány*, Budapest, 1998.
- KAPALYAG (1996) – KAPALYAG Imre és mások: *A Budapesti Nemzetközi Vásárok története*, Budapest, 1996.
- KOCZOGH (1970) – KOCZOGH Ákos: Eszköz és humánium, *Ipari Művészet*, 1970/4.
- KÖRNER (1960) – KÖRNER József: Modern szállodaépítkezés, *Vendéglátás*, IV(1960)/1.
- MARCUSE (1964) – Herbert MARCUSE: *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, 1964 (magyarul Uő: *Az egydimenziós ember*, Budapest, 1990).
- MARX (1968) – MARX György: Gyorsuló idő, *Új Írás*, 1968/1 (kötetben: Uő: *Gyorsuló idő*, Bukarest, 1972).
- MEZEI (1971) – MEZEI Ottó: Victor Vasarely a Műcsarnokban, in *Képzőművészeti Almanach*, III, Budapest, 1971.
- MIKÓ (1961) – MIKÓ Sándor: C. n., *Vendéglátás*, 1961/4, 18.
- MOLES (1973) – Abraham MOLES, *Információelmélet és esztétikai élmény*, Budapest, 1973.
- NÁDOR (1968) – NÁDOR Ilona: Kör-hotel Budapesten, *Nők Lapja*, 1968/3, o. n.
- PÁLINKÁS (1999) – PÁLINKÁS György: *Szrogh György*, Budapest, 1999.
- POPPER (1968) – Frank POPPER: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York, 1968.
- PRAKFAI-SZÜCS (2010) – PRAKFAI Endre-SZÜCS György: *Szocreál Magyarországon*, Budapest, 2010.
- RÓKA (2000) – RÓKA Enikő: Az 1958-as brüsszeli kiállítás magyar pavilonja, in FEHÉRVÁRI Zoltán-HAJDÚ Virág-PRAKFAI Endre (szerk.): *Pavilon különszám*, Budapest, 2000.
- ROZGONYI (1988) – ROZGONYI Iván: Természetes folyamatok (interjú Kaesz Gyulával, 1956); Uő: Változást ugyan akartak, de... (interjú Bortnyik Sándorral), mindkettő in ROZGONYI Iván: *Párbeszéd művekkel*, Budapest, 1988, 324–328, 355–361.
- SIMÓ (1958) – SIMÓ József: Kell-e az új?, *Ipari Művészet*, 1958/3, 47–50.
- SZROGH (1968) – SZROGH György: Hotel Budapest, *Magyar Építőművészet*, 1968/4.
- WEHNER (2002) – WEHNER Tibor (szerk.): *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*, Budapest, 2002.
- WILK (2006) – Christopher WILK: What was modernism?, in Uő (szerk.): *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London, 2006.