

NEMES MÁRTA

LECHNER ÖDÖN IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMA

Az Iparművészeti Múzeum alapítását Rómer Flóris kezdeményezte 1864-ben, miután 1857-ben létrejött a londoni South Kensington (ma Viktória és Albert) Múzeum, ill. 1864-ben a bécsi Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Az 1872-es országgyűlés 50 000 forintot szavazott meg iparművészeti tárgyak vásárlására, amelyből az 1873-mas bécsi világkiállításon megkezdett gyűjtéssel létrehozták a múzeumi gyűjtemények alapjait. A műtárgyakat 1877-ig, a Régi Műcsarnok (ma Budapest, VI., Népköztársaság útja 69.) felépültéig a Nemzeti Múzeumban helyezték el. Az 1878. évi XVIII. törvény, a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium hatáskörébe utalva, kimondta az Iparművészeti Múzeum önálló múzeummá alakulását. Egyre gyarapodó anyaga azonban 1896-ig a Régi Műcsarnokban maradt.

Szintén a Régi Műcsarnok adott otthont az 1880-ban egy tanárral és szakosztállyal megnyílt Iparművészeti Iskolának, mely rövidesen újabb négy szakosztállyal bővülve négy különböző épületben szétszórva volt kénytelen tovább működni.

E két, gyakorlatilag összetartozó intézmény gondjainak megoldására határoztak az Iparművészeti Múzeum és Iskola felépítéséről, melyhez 1890. április 14-én az Üllői út Kinizsi és (akkor) Rákos utca között lévő telkének 1552 négyszögölnyi részét megvásárolták¹.

1. A pályázat

A múzeum és iskola terveit a minisztérium pályázat útján kívánta beszerezni, s 1890. november 23-án ilyenirányú felhívást tettek közzé². A beküldési határidőt 1891. május 15-re tűzték ki.

Az épületet 400 000 forintot meg nem haladó költségiránnyal, 1 : 50 léptékű alap- és 1 : 100-as homlokzati rajzokkal, metszetekkel kellett megtervezni. A program előírásai között az alábbi helyigényű terek szerepeltek: 200 m²-es előcsarnok, 800 m²-es fedett udvar, 600 m²-es időszakos kiállítási tér, 200 m²-es díszterem, 500 m² a néprajzi múzeumi részlegnek, fa-, csontfaragások kiállítására 500, fegyverekére 100, ötvösművekére 260, textileknek 300, dekoratív rajzoknak 100, kerámia és porcelánok számára 500, üvegeknek 150, bőr és könyvművészeti tárgyaknak 60 m². Az iskola és múzeum helyiségei mellett mindkét intézmény igazgatói és gondnoki lakását is el kellett helyezni. Szándékuk szerint az első díj maga a megbízás, a második díj 1500 Ft, a harmadik pedig 1200 Ft lett volna. Minthogy azonban a bíráló bizottság a beérkezett 12 pályamű egyikét sem találta

változtatás nélkül kivitelezhetőnek, az 1891. július 1-jén, ill. július 8-án közzétett bírálati jegyzőkönyv az alábbi eredményeket hozta nyilvánosságra³.

A beérkezett 12 műből az I. díjat (1500 Ft) a „Keletre magyar”, a II. díjat (1200 Ft) az „Artibus” (1. kép), a III. díjat (1000 Ft) a „Per artem ad astra” jeligéjű tervek nyerték. Ezenkívül megvételre érdemesnek minősítettek további két művet, „IM” és „Észak AB” jeligével (2–3. kép). Dicséretben részesült a „Kultúránk érdekében” és a piros körben fekete háromszög jeligéjű terv.

A jeligék feloldása után kitűnt, hogy az I. díjas pályamű szerzői Lechner Ödön–Pártos Gyula, a másodiké Tandor Ottó, a harmadiké pedig Schickedanz Albert és Freund Vilmos voltak. Az „IM” jeligéjű tervet Hauszmann Alajos, az „Észak AB” jeligéjét Quittner Zsigmond készítette. A dicséretet kapott, ill. az elmarasztalt művek szerzőinek kilétét a bírálati jegyzőkönyv nem oldja fel.

A 12 tervsorozat közül négynek sikerült a nyomára bukkannunk: a II. díjasnak, a két megvétel nyertnek és a „Sirius” jeligéjűnek. Noha a kiírás szerint a díjnyertes művek az Iparművészeti Múzeum tulajdonába kerültek, a meglévők közül egyiket sem az Iparművészeti Múzeum őrzi⁴.

A bíráló bizottság véleménye a beérkezett művekről: „Keletre magyar” (I. díj, Lechner–Pártos) jelige tervének alaprajzi elrendezése szép és célszerű, bár a fedett udvar 165, a néprajzi rész pedig 95 m²-rel kisebb a megkövetelt méretnél. Ezzel szemben az egyes gyűjtemények termei tágasabbak. A múzeumi közlekedés megoldása nagyszerű, de kevés a mellékhelyiségek száma, és a dekoratív festészet terme nem északi tájolású. Az architektúra tekintetében elismerést érdemel, hogy nem valamely történelmi stílus merev szabályait alkalmazta, hanem „szabad, egyéni felfogást mutat”, az épület jellegéhez nagyon is illő, fejlett magyar színes agyagipar gyártmányainak hasznosításával. A pályázat magas művészi színvonalú, objektív értékelését mindazonáltal megnehezíti a zsűrorok egyéni ízlése.

„Artibus” (II. díj, Tandor Ottó) terv szerzője a programban megkívánt három bejárat, ill. a nagycsarnokba vezető kocsibehajtás követelményét úgy oldotta meg, hogy a főhomlokzati középrizalit öt nyílása közül a közbelső három erre alkalmas. Ez azonban nem helyes, hiszen a főbejárat és teherszállítási funkció nem eshet egybe. Az alaprajzi elrendezés egyébként szabályos, de a belső udvarok csekély méretei miatt az olvasóteremhez tartozó rajzterem, a gipszmásolatok, az ötvösmunkák, a porcelán, a galvanoplasztika és a néprajzi rész egy terme sötétek. A könyvtár elhelyezése a II. emeleten, a múzeumigazgatói lakás az Üllői úti szárny első emeletén kedvezőtlen. Az alagsor túlságosan mély ahhoz, hogy benne lakásokat lehetne elhelyezni, az alakrajzoló osztlály terme északi helyett déli tájolású. De a gót stílusban tervezett architektúra „méltó ízlésről és művészi készületségről” tanúskodik.

„Per artem ad astra” (III. díj, Schickedanz Albert és Freund Vilmos) tervén szembevetendő, hogy a múzeum az udvari és mellékutcai, az iskola pedig az Üllői úti szárnyban kapott helyet. Ez az elrendezés nemcsak az intézmények tekintélyét nem tükrözi, de a nagy forgalom és zaj miatt a tanítást is veszélyezteti. A belső udvarok terjedelme is kifogásolható, mert az igazgatók lakásai, a néprajzi részleg, az időszakos és szakkiállítások egyes termei, valamint a díszterem nem kapnak elegendő fényt. A lépcsők elhelyezése nem szerencsés, a jó közlekedést nem biztosítják: a múzeumi főlépcső lehetetlenné teszi

a körüljárást, az iskolának csak egy lépcsője van, a lakásokhoz vezetők pedig közvetlenül az utcáról közelíthetők meg. A földszintre helyezett díszterem megszakítja a kiállító helyiségek sorát, a múzeumigazgató lakásának konyhája sincs, a ládaraktárnak nincs mit keresnie az I. emeleten, a kocsibejáró mellől hiányzik a melléklépcső. Szerkezetileg kifogásolhatók a csekély falvastagságok, az architektúrában – noha arányai szépek – az egyöntetű stílus hiánya.

„Észak” jelige (megvétel, Quittner Zsigmond) tervezője A és B változatban oldotta meg a feladatot, alaprajzilag mindkét változatban sikeresebben, mint a homlokzatok alakításában. Mindkét változat hibája, hogy a könyvtár a III. emeletre került, az alagsor túl mélyen fekszik, a mellékhelyiségek elhelyezése nem kielégítő. Ezen felül az A változat további hibája, hogy a fedett udvar és az épület monumentalitása nincsenek arányban, épületszerkezeti költségesebbek. Az alaprajzi megoldásnál sokkal bizonytalanabb az architektúra megoldása. A korai reneszánsz stílusban tervezett homlokzatrajzok az alkalmazott majolika díszítésekről tájékoztatást nem nyújtanak, a tömegek elosztásában nincs kellő egyensúly, a főhomlokzati középrizalit függőleges hangsúlya nem igazán sikerült.

Vörös körben fekete „IM” jelige (megvétel, Hauszmann Alajos) alaprajzi elrendezése világos és áttekinthető, a hozzátartozó architektúra annak ellenére, hogy konvencionális, az épület „emlékszerű jellegét” maradéktalanul kifejezésre juttatja. A fedett udvar és a díszterem sikerült belső kiképzése ellenére nem díjazható, mert a program előírásait önkényesen figyelmen kívül hagyta. Az összterület így 13,5%-kal kisebb lett a megengedett minimumnál.

Minthogy ránk maradt a terv, nézzük meg még milyen bírálatot kapott „Sirius” jelige (4.kép). Noha a beépítésben minden talpalatnyi helyet felhasznált, a követelt helyigénytől 500 m²-nyivel maradt el. A túlzott beépítés következtében sok helyiség világítása elégtelen. Az Üllői úti szárnyat a két oldalszárny között homorú ívben vezeti, ami egyáltalán nem indokolt. Az igazgatók lakásainak elhelyezése az Üllői úti szárny I. emeletén elhibázott, a homlokzatok kevésbé konvencionális kiképzése kívánatos lett volna.

Mit fűzhetünk a bizottság véleményéhez egy évszázadnyi távlatból hozzá? Mindezekelőtt leszögezhetjük, hogy részrehajlás nem mutatható ki a bírálatokban. És hogy a négy rendelkezésre álló tervsorozat megoldásai nem csak a konvencionális architektúra alkalmazása miatt – mely végülis kortünet – hanem effektív megoldásaikkal maradnak el a felépült változat mögött. Mert pl. Tandor Ottó nagyon is Steindl architektúrájára emlékeztető főhomlokzati tervén – a Lechneréhez hasonló „sarokcsukló” beiktatása ellenére – sem volt képes elszakadni a klasszikus fő- és szélsőrizalitos felépítéstől, amelyhez képtelen volt szervesen csatlolni a saroktoronyot.

Hasonló problémával küzdött Quittner, Hauszmann és Sirius jeligéjű mű készítője is, legsikeresebben talán Hauszmann, minthogy nála konkurál a legkevésbé a „csukló” a szélsőrizalittal. A többieknek egyszerűen nem sikerült a homlokzati egyensúlyt megteremtteni (Quittner), vagy a főhomlokzat szimmetriája az oldalhomlokzati architektúra rovására bontakozik ki.

Külön ki kell emelnünk azt a bírálati tendenciát, amely az egyéni architektúra alakítási törekvéseket támogatta. Ezzel szemben nem maradhat észrevétlen az a tény sem, hogy – noha a végső döntés Lechner elsőbbségét a 12 pályázó között nem tehetette

kétségessé – az I. díj helyett járó kiviteli megbízás (átmeneti) elmaradása mégis a konvencionális erők jelentős befolyását bizonyítja.

2. Az építés

A pályázat eredményhirdetése és a kivitelezés megkezdése között eltelt két esztendő küzdelmei nagyrészt a „kulisszák mögött” zajlottak, és nehezen körvonalazhatók. Hogy mégis voltak, arra bizonyíték Steindlnek 1893-ban publikált cikke⁵, amelynek mellékleteként a II. díjas Tandor Ottó terveit közli. Steindl az 1890-es pályázatot meddőnek nevezi, minthogy a kiviteli megbízást egyik pályázó sem nyerte el. Ezért legközelebbi munkatársának (Tandor Steindl tanítványa, később az Országház építésénél munkatársa, majd irodájának vezetője volt) tervét az illetékesek figyelmébe ajánlja, nehogy „feledésbe merüljön”. A bíráló bizottság tagjaként Steindl nyilvánvalóan nem indulhatott a pályázaton. Tandor tervein azonban szembevetendő a steindli formanyelv, s a további Steindl, ill. Tandor kutatás feladata lesz kideríteni, mennyi belőle Steindl és mennyi Tandor munkája. Bármekkora volt is a budapesti Országház tervezőjének tekintélye, a századforduló felé haladó idő Lechnernek kedvezett. S ha 1891-ben Steindl és hívei meg is tudták akadályozni, hogy Lechner az I. díjjal együtt a megbízást is megkapja, 1893-ban, Victor Horta Tassel házának elkészültekor⁶, már nem. Lechner pályázati terveinek eltűnését főleg emiatt fájjalhatjuk, hogy nem bizonyítható be velük: a Lechner életművében kibontakozó magyar szecessziós építészet mennyire az európaival egyidejűleg született.

Vigaszul szolgálhat azonban az a páratlanul gazdag tervanyag, ami az Iparművészeti Múzeum épületének kiviteléhez készült, és amelynek 300-nál több darabja – valószínűleg véletlen folytán – a múzeum adattárában fennmaradt⁷.

Lechner munkásságából egyetlen épületre még nem került elő ilyen gazdag anyag, s ez lehetővé teszi nemcsak a munkák menetének, de munkamódszerének (ami jelenleg a magyar stílus megalkotási törekvéseivel esik egybe) követését, sőt Pártossal való munkamegosztásának pontosítását is.

Alig van épület, amellyel a szakirodalom többet foglalkozott, mint az Iparművészeti Múzeum, s ez már önmagában is jelzi, mennyire rendkívüli műről van szó. Eddig mégis csak – mai szóhasználatnál élve – az engedélyezési dokumentáció 1 : 100 és 1 : 200-as léptékű, 1893-ban kelt lapjait ismertük, amelyek több példányban, Klösz sokszorosításában maradtak több gyűjteményben is fenn⁸ (5–6. kép). Rajtuk még a teljes körülépített udvaros, zártosú beépítés van feltüntetve, amelyből később anyagi nehézségek, ill. néprajzi múzeumi részleg megépítési szándékának elejtése miatt csak a Hőgyes utcai teherbejáratig tartó rész és a hátsó udvari keresztzárnyak kb. a fele valósult meg.

A kiviteli terv mintegy ezer négyszögöllel nagyobb telekre készülhetett, mint a pályázati⁹. Ezért a korábban 730 000 forintos építési költség helyett Lechner a végső változatot 888 000 forintos előirányzattal rajzolhatta meg.

A kiviteli munkák 1893 őszén indultak meg (8. kép), s az első 168 napról még az építés napi jelentései is fennmaradtak¹⁰. Innen tudjuk, hogy nem egyszer éjszaka is dolgoztak. Már az alapozásnál a tervezettnél mintegy másfél méterrel mélyebbre kellett

ásni a teherbíró talajig, de sok gondot okozott az állandó visszaszivattyúzás szükségessége is.

A fennmaradt 345 db egykorú rajzból kilencvenkettőn van eredeti Pártos–Lechner aláírás¹¹, és 200 darabon van teljes keltezés, vagy legalább évszám. Nagyonbörésük tehát datált, így ha pusztán ezeket tekintjük is, az építés részletei kirajzolódnak.

A datált kiviteli tervek zöme (120 db) 1894-ben készült, párhuzamosan a munkák előrehaladtával. Egy-egy teljes alaprajzi szint elkészítését értelemszerűen ugyanannak a szintnek a részletrajzai követték. A statikai tervek még az építészeti rajzoknál is pontosabban mutatják a szerkezet épülésének menetét. 1894 februárjában már megvolt a főkupola, a nagycsarnok és előcsarnok szegecselt tartóinak mérekszámítása, áprilisban az előcsarnok és nagycsarnok függőleges és vízszintes tartóinak részletrajzai. A földszint feletti födémekhez 1894 nyarán fogtak hozzá, és szeptemberre már a díszterem födémterve, decemberre pedig a főkupola részletrajzai is elkészültek¹².

1895 nemcsak a falazott architektónikus részletek megépítésének éve, hanem velük egyidejűleg a nyílászárók tervezése is megkezdődött¹³. A burkolat és kerámiadíszítmények elemeinek megrendelési tervei 1895/1896-ban folyamatosan készültek, és az asztalosmunkák mellett talán ezek a legmutatósbab rajzok (7. kép). Sőt, a legnagyobb meglepetést is ezek jelentették. A pirogránit burkolat és díszítmények elemeit a pécsi Zsolnay-gyár készítette, nemcsak az Iparművészeti Múzeum¹⁴, de a korábbi és későbbi Lechner épületek számára is. De csak az Iparművészeti Múzeum terveinek feltárása során derült fény arra, hogy Lechner ezeket az épületrészeket nemcsak füzetlapnyi vázlatokon, hanem 1 : 1-es léptékű, több négyzetméteres, hatalmas lapokon is megrajzolta! Nemcsak a gerinc- és csúcsdíszeket, de az ablakkereteket, párkányokat is. Sajnos éppen ezek a nagyméretű, skiccpauszra készült tervek mentek a legjobban tönkre¹⁵.

Az Iparművészeti Múzeum építő bizottsága nagy hangsúlyt helyezett a szakipari munkák és a belső berendezés kivitelezésére is. Még 1895 júliusában megküldték erre szóló felhívásukat az Építő Iparnak, ill. a Vállalkozók Lapjának¹⁶. A beérkezett ajánlatok közül a legnagyobb igényességgel válogattak. Az üveges munkára például kilenc vállalkozó küldte be pályázatát. Közülük Forgó és Társa kapta meg a nagycsarnok tetejére, Schwarz pedig a síküvegezésre szóló megbízást¹⁷.

A linóleumburkolatok elkészítésére két angol, Maple ang Co. és Hampton and Sons céggel szerződtek¹⁸, a villanyvilágításra hét pályázó közül végül három cég is dolgozott az épületen¹⁹. A melegvíz-szolgáltatás berendezései ugyancsak kooprodukcióban készültek, Körting és Társa mellett Fletcher Russel and Co. szállított vízmelegítőket Galacon keresztül²⁰. A lakatosmunkákért Chubb and Sons és Jungfer Gyula nyújtotta be számláit²¹, az asztalosmunkákat Michl Alajos és Thék Endre (berendezés) végezte²².

Az épület a tervezett nagyszabású ünnepélyes felavatás idejére nem készült el teljesen. Eredetileg az 1896. május 2-án elkezdődött millenniumi ünnepek mintegy záróakkordjaként, megnyitását 1896. október 11-re tűzték ki²³, de betartani nem tudták. Mivel a millenniumi ünnepeksorozat október 31-én lezárult, 1896. október 25-én Ferenc József császár mégis felavatta az épületet, noha – mint azt a tervek és iratok adataiból láttuk, és mint ahogyan azt Weinwurm Antalnak²⁴ a megnyitás alkalmából készített fotói is tanúsítják – a villanyszerelés, a belső festés és a berendezés még hiányzott (10–11. kép).

A belső festést Scholtz Róbert vállalta el, de mind a tervezést, mind a kivitelezést

munkatársára Reissmann Károly Miksára²⁵ bízta. Reissmannak 47 vázlatkönyve maradt fenn, közülük egy az Iparművészeti Múzeum adattárában is²⁶. Ennek lapjai félreérthetetlenül bizonyítják, hogy a munkát valóban ő tervezte. Nem is akárhogyan, hanem megelőzően motívumgyűjtést végzett az Iparművészeti Múzeum tulajdonában akkor már meglévő kazettás mennyezetek és Huszka népművészeti anyagának, valamint az épületben már elkészült stukkódíszek felhasználásával. Ezekből és hozzájuk illeszkedve tervezte meg az előcsarnokot, a főlépcsőházak, a nagy kiállítási csarnok és az oldalszárnyak kiállító tereinek belső festését. A főbájarati szélfogó boltvállnál induló dekorációja azonos a vázlatkönyv 38. lapjának rajzával, a díszterem mennyezetfestési szegélyének vonalvezetése pedig a vázlatkönyv 50. oldalán lévő népi motívumainak kontúrjából eredeztethető. És minthogy a belső festés nem korlátozódott kizárólag a mennyezetre, hanem a függőleges falak architektúráját is festett szegélyek emelték ki, a díszítőszegély kontúrja az asztalosmunkák faragásának vonalvezetésével összecseng.

Mind a mennyezet, mind a függőleges falak festése Lechner későbbi Földtani Intézetének ill. Postatakarék-pénztárának rendszere szerint készült. A Földtani Intézet nagy tanácstermének és II. emeleti egykori múzeumi belsőinek mennyezetdekorációja hasonlóan vezetett indákból épül fel, a falmezők szegélye ugyanolyan „hurkos-farkasfogas” elemmel zárul, akár az Iparművészeti Múzeum ívezeteinek karéjos mezői (15. kép). Reissmann K. Miksa csak 1897. november 20-ára készült el a díszítő festéssel, amikor is az épületet a közönség végleg birtokba vehette.

Az Iparművészeti Múzeum külső megjelenésével az átadásokat követően (és azóta is) igen heves érzelmeket kavart (16–28. kép).

Zsolnay-majolikával burkolt csodálatos épülete mellett érzéketlenül elmenni nem lehetett. Eredeti formájában sajnos alig három évtizednyit maradhatott csak fenn. Az első világháború után a szecesszió és a magyar formatörekvéseken győzedelmeskedett a modern építészet. Egyre több támadás érte Lechner stílusalkotó célkitűzéseit, és a vele szemben táplált ellenérzés odáig fajult, hogy az 1920-as évek végén az Iparművészeti Múzeum belső festését (két terem és a szélfogó kivételével) egyszerűen elpusztították.

A második világháborúban súlyosan károsodott a főbájarati nyitott előcsarnok, a főkupola és pártázata. Elpusztult a nagy kiállítási csarnok üvegteteje és a Hőgyes utca felőli sarokkupola²⁷. 1949-re a nagycsarnokot ugyan helyreállították²⁸, de nem az eredeti színes üveg-ornamentikával, és padlóburkolata sem lett a régi virágmustrás terazzó. Fehéren maradtak a falak és csupaszon a második emeleti kupolaterem. 1957–1962 között nagyoobb léleketű helyreállítás folyt Kismarty-Lechner Lóránd vezetése alatt²⁹, de fenti munkák továbbra is elvégezetlenül maradtak. Közben egyre szaporodtak az udvari homlokzatokhoz toldott sufnik, raktárak, s a szükségletek változása a belső tereket sem hagyta érintetlenül. A fűtési rendszer korszerűsítései, az adattár és a metró építése, az egyes kiállító terek és az előcsarnok belsőépítészeti átalakítása, de az apróbb funkcionális változások is egyre több nyomot hagytak az épületen.

A külső tömegeket és formákat, ill. a belső tereket ért változásokon túlmenően az épület állagában bekövetkezett romlás valójában sokkal kétségbeejtőbb. A kívülálló nem láthatja a metróépítés következtében megemelkedett talajvíz okozta pusztítást, a megfelelő karbantartás elmulasztása miatt elgombásodott fedélszerkezetet, vagy a korom alatt lappangó burkolati károsodást. Ezek azonban olymértékben veszélyeztetik az

épület eredeti állapotban való megmaradását, amelyet tétlenül nézni műemléki védettséget nem élvező épület esetében sem lehetne, legyen még oly súlyos is gazdasági helyzetünk.

Az Iparművészeti Múzeum azonban nemcsak első rendű műemlék, de a magyar századforduló építésze, a magyar kultúra egyik legjelentősebb periódusának – ezúttal a feltárt terveken látható tényekkel is bizonyított – legfontosabb megvalósult alkotása, mely nemcsak Lechner, hanem a magyar építészeti helyét is meghatározza az egyetemes építészettörténetben. Noha ez a megállapítás nem újkeletű, az értékek mibenlétének tisztázatlansága miatt az elméleti védelemnél messzebbmenő, széleskörű gyakorlati intézkedéseket nem igazán eredményezett. Ez az állapot tarthatatlan, ezért az említett értékek ismertetésétől és kontextusainak bemutatásától ezúttal nem tekinthetünk el. Potosan kell ismernünk miért jelentős az épület az európai szecesszió, az egyetemes építészettörténet és a magyar kultúra szempontjából külön-külön és együtt is. Ehhez nemcsak az európai szecesszió, de az építőanyagok és épületszerkezetek fejlődésének együttes szemléletére van szükség. Ennek tanulságait az Iparművészeti Múzeum eddig ismeretlen, de most előkerült terveinek adataival és a speciális magyar viszonyok összefüggésében vizsgálva, véglegesen lezárható a Lechner építésze körül 90 év óta szünni nem akaró vita. És még talán azt is elérhetjük, hogy a részleteket és helyi jellegzetességeket a mi hibánkból nem ismerő külföldi szakirodalom – melynek képviselői többnyire hamarabb veszik észre kiemelkedő alkotóinkat és műveiket, mint mi magyarok – ezentúl ne pusztán a külsőben feltáruló, de a valódi belső értékeket is megismerhesse.

3. A szecesszió szemlélete és a nemzeti öntudat erősödésének formái Európában és Magyarországon

A nemrég még mélységesen megvetett szecesszió az utóbbi időben ugrásszerűen megnövekedett az irodalma. Az átfogó munkák³⁰ mellett egyre szaporodnak a részletkérdésekkel foglalkozó tanulmányok, mégis távolról sem tarthatjuk kielégítőnek a korszak feltárását. Magyar vonatkozásban semmi esetre sem, mert az általános munkákban³¹ túl kevés a hely a mélyreható elemzéshez, az egyes alkotók és művek egyenkénti monográfiáit tekintve pedig túlságosan sok a feldolgozatlan életmű és épület ahhoz, hogy a két világháború között, vagy azóta keletkezett lekcisnylő és téves ítéleteket érzelmi túlfűtöttség és sablonos automatizmusok átvétele nélkül objektíven és sokoldalúan láthassuk. A hiányosságok ellenére is elmondhatjuk azonban, hogy ha nehezen is, de az 1980-as évekre lassan eljutottunk a századforduló korának egységesebb szemléletéhez. Minden munka újabb eredményt hoz, és egyre pontosabban ítélni tudjuk meg a közelmúltat is, újabb nézőpontok szemszögéből.

1936-ban Pevsner, az európai építészettörténet legnevesebb kutatója még szabadosságának nevezte az Art Nouveau „szabadságát”. Kifinomultnak és mesterkéltnak találta, de nem forradalminak, mert „hiányzott belőle a társadalmi lelkiismeret”³². Ezért elhárította az Arts and Crafts mozgalomtól is. Gaudit említésre sem méltatta.

Az európai építészeti áttekintő művében³³ már úgy teszi fel a kérdést, hogy vajon miért kellett száz évnek eltelnie, mire a valódi „modern” stílust elfogadták? Hogyan

érhette be a 19. század a kényelmes utánzással? A modern építészet előzményeit tehát már az egész 19. században látja.

E logikus és önmagában helytálló magyarázatot a későbbi kutatások továbbfejlesztették.

Hitchcock 1958-ban megjelent könyvében Durandtól a 20. század közepéig hatalmas anyagot mutat be, időrendi és földrajzi helyhez kötődő csoportosításban. Kötetének majd 700 oldalassá bővített újabb kiadásában az emlékek adatai mellett a szellemi áramlatok és az építőanyagok tárgyalása is bővebb teret nyer. A 18. század második felében kibontakozó ipari forradalom a következő századra valóban olyan változásokat okozott, hogy az építészettörténetben az addig bevált, klasszikus szemléletű módszerek már nem voltak elegendőek a jelenségek maradéktalan megértéséhez.

Ezt érzékeli Pevsner 1936-ban megírt könyvének 1974-es átdolgozásakor, amikor az Art Nouveau közvetlen előzményeit két, egymástól független, egymással „kibékíthetetlen” ellentétben levő jelenségben látja: az Arts and Crafts megkövült retrospektív szemléletmódjában és a mérnökök művészettel szemben közömbös magatartásában. Ez az ellentmondás – írja – az Art Nouveauban oldódott fel, mert a mozgalom tervezői közös nevezőre tudták hozni az új anyagokat az új szemléletmóddal³⁵.

Ezzel szemben – mint említettük – egy fejezettel korábban az Art Nouveauról azt írta, hogy túlhajtott, l'art pour l'art irányzat, amelyből tökéletesen hiányzott a társadalmi lelkiismeret³⁶.

Ezt az eltérő értékelést egyazon szerző, ugyanabban a könyvben jelentette meg 37 éves intervallum utáni átdolgozásakor, 37 oldalnyi távolságban egymástól.

Mindezt azért volt érdemes idézni, mert a legpregnansabban illusztrálja azt a bonyolult helyzetet, amely az ipari forradalom után a „nagy architektúra” és a mérnöki építészet szétválásában, és ezáltal a klasszikus művészetszemlélet elbizonytalanodásában is jelentkezett. Ebben rejlik tudnillik sok-sok megnem- és félreértés oka, amely betegnek és ellentmondásokkal terheltnek bélyegezte a századforduló, ill. az egész megelőző század építőművészetét, elvitatva tőle a haladást, a modern építészet kibontakoztatásának fejlődési stádiumait. Itt kell keresnünk nem egy zseniális alkotót, köztük éppen Lechner kigúnyolásának okát, megítélésének szélsőségeit.

A 19. század és a szecesszió építészetének értékelése tekintetében a külföldihez hasonló volt a helyzet a magyar művészettörténeti irodalomban is. A háború előtti művészettörténeti összefoglalások általában csak néhány mondatban foglalkoznak a századforduló művészetével, mialatt a napi sajtó elragadtatott indulatok hevében védelmezi vagy támadja a szecesszió, ill. a magyar formanyelv törekvéseit. De míg Lechner megítélésében akadt zseniálisan jó szemű kortárs kritikus is, addig a 19. század második felének művészetét kortársak és utódok egyaránt sokáig, az egyes alkotók vagy alkotások értékeinek elismerése mellett, általában az önmagát túlélő formák halódásának tekintették.

Nem véletlen, hogy az eklektika pozitív szemlélete szakírói tevékenységet is kifejtő alkotó építészek³⁷ származik. Elsőként még az 1950-es évek elején hívta fel a figyelmet Gerő László a magyar historizmus értékeire; majd Rados Jenő mutatott rá, hogy Magyarország sajátos történelmi helyzetében különleges elbírálás illeti a kiegyezés és az első világháború közötti építőművészetet. 1962-ben Kubinszky Mihály fogalmazta meg az

építészettörténeti hozzáállás régi felfogásának megújulási szükségességét, amely csak évtizedek fejlődése után válhatta fel a szerkezettől elvonatkoztatott stílusfejlődési szemléletet. Ezalatt Kubinszky nemcsak a tartószerkezetek kialakulását, hanem az építéstechnológiát, az épületgépészetet és az épületszerkezetek komplex együttesét értette. Külföldi példák alapján igen szemléletesen körvonalazta az ipari forradalommal megindult, és főleg a vas megmunkálásán alapuló változásokat, melyek a rideg öntött- és a rugalmas hengerelt vastól a vasbeton ideálisan alakítható, húzó- és nyomó feszültségén alapuló konstrukciós gyakorlatáig vezettek.

Ennek, az egész évszázadot átfogó szemléletmódnak az eredményességét igazolta a közelmúltban megjelent nagy áttekintő munkájában Szentkirályi Zoltán³⁸ is, aki más oldalról közelítve már a klasszicizmusban a szerkezetszerűség jelentkezését figyelte meg. Úgy tűnik tehát, hogy kellő távlatból majd az ipari forradalommal kezdődő és a szecesszióval záródó kor a modern építészet átmeneti korának lesz tekinthető, amelyben az antiktól a rokokóig valamennyi stíluskorszak imitációját megtaláljuk: klasszicizmus (az antik), romantika (román és gótikus), neoreneszánsz, neobarokk, neorokokó. Az imitáción nem szolgai utánzást értünk, hanem valahogyan az emberi fejlődéssel analóg módon értelmezhetnénk. A gyermek ugrásszerű testi fejlődése korában a szellemi a visszafogottabb és fordítva. Tehát az építészetben az erőteljes szerkezeti fejlődés periódusaiban a külső megformálás átmenetileg kevésbé fontos, majd a szerkezet tökéletesítése után a hozzájuk tartozó formák kristályosodnak ki. A kő és téglá évezredek átfogó prioritása idején az antik oszlop és gerenda konstrukció, majd a román és gótikus boltozástechnika kifejlesztése jelentette a szerkezetbeni változás csúcsait. E „testi” fejlődés elérése után tulajdonképpen már a reneszánszsal kezdődően a szellem erőteljes kibontakozásának lehetünk tanúi, miközben a konstrukciós újítások „takarékon” bontakoznak ki tovább. A reneszánszban először elméletben (az épület, mint egység, várossá fejlesztett koncepcióban, ha úgy tetszik mennyiségi csoportosításban), a barokkban pedig már megvalósult formában (Róma). A szellemi fejlődés csúcsa az egész társadalmat megváltoztató, képletesen a francia forradalommal jelzett robbanás, amely olyannyira előremutató volt, hogy az „infrastruktúra” csak egy évszázad múltán tudta követni. Ezért nem valósulhattak meg a francia ún. forradalmi építészek (Boullée, Ledoux, Durand) – csakis a modern építéstechnológiával, acél és vasbeton héjszerkezetekkel kivitelezhető – tervei. S hogy Pevsner felvetett kérdését ne feledjük, többek között az idea megvalósításához szükséges anyagok és technológiák kifejlesztése miatt kellett a modern „stílus”-nak száz évig várnia arra, míg elfogadták.

Ez az évszázad ismét a „testi” fejlődés kora, amikor a megszokott stílusok köntöse alatt lappangva érlelődik az új anyag, szerkezet, technológia. Először a kő tulajdonságaival bíró öntöttvas kezdi átvenni a nyomott szerkezetek helyét (oszlopok, konzolok, mérművek, balusztrádok), majd – a vonórúd szerepét betöltő kovácsoltvassal kombinált szerkesztésben – egyre nagyobb fesztávú terek áthidalását teszi lehetővé (fedélszékek). Ahol a faragott követ helyettesítheti, ott „őszintén” megmutatkozik, ahol csupán szerkezetileg van jelen, ott a „nagy architektúra” álarca mögé rejtőzik. És ez nem csak az eklektika idején volt így, hanem már a klasszicizmus is „élt” az ilyen lehetőségekkel³⁹. Kendőzés nélkül csak az ideiglenes vagy alárendelt funkciójú, tehát nem lakó- vagy

középületeken jelenhetett meg az új építőanyag, de a század közepére így is diadalra vitte a benne rejlő lehetőségeket (Kristálypalota).

Amikor az öntöttvasat már olyan biztonsággal kezelték, hogy bátran meg lehetett mutatni lakóületen is, a hengerelt szelvényeket még mindig rabciköpenyek burkolták. A rugalmas fához hasonló, nagy fesztávok áthidalására alkalmas hengerelt szelvények szabadabb térformálást tettek lehetővé, az előállítási technológia azonban megakadályozta ezek díszíthetőségét, „szalonképessé”, bemutathatóvá tételét. Ez a magyarázata annak, hogy a koraelektika már magabiztosan megmutatkozó karcsú öntöttvas szerkezeteit a késő eklektika (hengerelt acél tartóinak rabcik mögé bújtatott) robusztusabb formái váltják fel. Ezt a „kendőzést” semmiképpen sem értékelhetjük visszaesésnek, hiszen fontos fejlődési stádiumot „takart”, amelyen az egész modern építészet nyugszik. Ezt bizonyítja az Art Nouveau, az előrelépés következő szakasza, amikor a hengerelt szerkezeti konstrukciók esztétikai formálása is elérte a bemutatathóság szintjét (Horta)⁴⁰.

És közben megszületett korunk legfontosabb matériája, a húzó-nyomó feszültségek felvételének ideális anyaga, a merev kő, ill. öntöttvas és a rugalmas fa, ill. hengerelt acél tulajdonságait egyesítő vasbeton, Boullée száz évvel korábbi álmai valóráváltásának lehetősége.

A „nagy architektúrában” természetesen ez is csak fokozatosan hódított teret. Előbb a hengerelt tartók közötti vasalatlan, később nagyobb fesztávon a huzalbetétes beton, a szegecselt tartók közötti különböző típusú megoldások, majd a vasbeton bordáslemezek terjedtek el, hogy csak a fejlődés korai állomásait említsük. Ebben a szakaszban a szerkezet „őszinte” bemutatása átélte ugyanazokat a nehézségeket, amelyeket annakidején az öntött-, majd a hengerelt vas is. Nervi konstrukciónak kialakulásáig megannyi „próbát kellett kiállnia” a vasbetonnak is.

A 19. század valamennyi jelentős épületének pontosan ismernünk kellene a szerkezeti felépítését, fűdém megoldásait, gépészeti berendezéseit. Ez az egyik fontos kiinduló pont Lechner építészetének megértéséhez is, amelyet nemcsak sok kortársa, de nem egy mai méltatója is figyelmen kívül hagy⁴¹.

Az anyagok és szerkezetek mellett Lechner építészetét meghatározó legfontosabb tényező a nemzeti stílus keresése, amelynek az új konstrukciókkal létrehozott tömegek és formák lebontásában, az architektúra külső alakításában szánt jelentőségteljes szerepet a mester. A nemzeti stílus keresésének ugyanolyan mélyen gyökerező európai hagyományai és a szerkezetek fejlődéséhez hasonló összefüggései vannak, bár a külföldi szakirodalomban sokkal kevesebb szó esik róla, mint Magyarországon. Ez érthető, hiszen a nagy és zökkenőmentesen egységessé vált nemzetek esetében a nemzeti identitás kialakulásának folyamata is magától érthetődőbben zajlott le. Mégsem mondhatjuk, hogy ennek a törekvésnek a jelei kis és nagy nemzeteknél egyaránt meg nem találhatók. Tulajdonképpen már az emlékművek állításának szokása is hasonló tőről fakad, ha még nem is a nemzet, csak egy hadvezér, egy-egy monarcha nagyságának megőrkötését szolgálja (piramisok, Róma diadalívei, Trajanus oszlopa vagy a reneszánsz lovasszobrai). Emlékművek állítása egy egész nemzet nagyságának szimbolizálására azonban jellege-

tesen 19. századi tünet, amely ugyanúgy a 18. század végének szellemi sodrából bontakozott ki, akár az ipari forradalom.

Rousseau (Ermenonvillei emlékhely 1778) és Newton kultusza, (Boullée terve 1784), a Nagy Frigyes emlékmű terve (1787), Kant (1808) és Napóleon (1813) emlékművei már egy egész nemzet nagyságát kifejezésre akarták juttatni. Napóleon a jénai és austerlitz csata győzelmének emlékére építtette a francia hadsereg emlékművét, a Madeleine templomot (1806). Egyidejűleg felállíttatta a Vendôme oszlopot, és két diadalív, a Carrousel és a l'Etoile építését is elrendelte.

A trafalgari győzelem emlékműve az edinburghi (1805) és a dublini (1808) Nelson oszlop. Washington elnök 1799-ben bekövetkezett halála után több terv (Dance 1800) és emlékmű készült (Baltimore 1815/29, Washington 1848) Amerikában is.

De nemzeti emlékművé alakították 1791-ben az 1757-ben megkezdett párizsi Pantheont, és Schinkel berlini Altes Museumának (1835) kolonnádjá is prominens személyiségek szoborgalériájának gondolatával készült.

Valamennyi közül a legnagyobb szabású I. Lajos bajor király regensburgi Walhallája (1831/42), Klenze elgondolása szerint. Ugyanő tervezte a kelheimi Befreiungshalle-t (1842/63), a Napóleon felett 1813-ban aratott győzelem emlékére. A nemzet géniuszainak megörökítésén túl a legtöbb emlékmű felállítása az egyes nemzetek önállóvá válásának eseményéhez kötődött – ilyen Viktor Emanuel római emlékműve (1885) is – vagy a függetlenné válás évfordulója alkalmából emelték őket. Utóbbira példa Amerika függetlenségének centenáriumára (1876) felállított obeliszk és a New York-i szabadságoszlop.

A sort még folytathatnánk, de talán ennyi példából is meggyőző következtetésre jutunk. Megfigyelhető ugyanis, hogy Boullée Newton emlékmű-tervétől Viktor Emanuel ma is álló emlékéig, valamennyi külföldi példa a 19. század stílusáramlatain belül mindig az aktuális, „divatban levő” stílusváltozat formanyelvén készült, és csak egy speciálisan a század második felében kialakuló új épületfajta, a világiállítások nemzeti csarnokainak építésénél törekedtek az egyes országok jellegzetesen nemzeti külsővel is megkülönböztetni magukat egymástól⁴².

A magyar nemzeti forma megalkotásának első kísérletei ugyanígy a felvilágosodás koráig vezethetők vissza, és kiteljesedésük a millenniumi időktől az első világháború okozta cezuráig tart. E kezdetben naív, de mindenképpen jószándékú és hazafias, sőt haladó törekvéseket ma már meglehetősen nehéz a 20. század 30/40-es éveinek hisztériáiba átcsapó, eltorzult, szélsőséges eseményeitől függetlenül szemlélni. Pedig Lechner építészetének objektív megítéléséhez elengedhetetlen annak a tudomásul vétele, hogy a nemzeti formanyelv minden erőszaktól mentes, művészi keresése az építészetben nem nacionalizmus, nem hozható kapcsolatba annak a történelem során brutálissá fajult szörnyűségeivel.

A nemzeti formák tudatos akarása – eddigi ismereteink szerint – Magyarországon is a felvilágosodás éveiben fogalmazódott meg, Schauff János pozsonyi rajztanár magyar oszloprendet, ill. „ízlést” kialakító szándékában. Első könyvében⁴³ II. József török háborúinak diadalán felbuzdulva, antik oszloprendek mintái után olyan magyar oszloptípust javasolt, amelynek lábazata a megvert török turbánjának, fejezete pedig a győzelmes magyar huszár csákójának motívuma. A főpárkány frízét pedig a magyar korona és kettős

kereszt díszíti. Pár évvel később egy másik, gyakorlati kézikönyvben⁴⁴ a nemzeti ízlés formálását elősegítő hasznos tudnivalókat foglalta össze.

A reformkorban felerősödtek a nemzeti önállóságra irányuló törekvések. Ezeket az építészetben elsősorban a nemzet nagyságát ill. függetlenségét szimbolizáló monumentális alkotások megépítése, vagy építési szándéka szemlélteti: a Nemzeti Színház, Nemzeti Múzeum, vagy a pesti Országháza⁴⁵ építésének, ill. tervpályázatának 1830-tól zajló eseményei, és később a Magyar Tudományos Akadémia palotája stílusának megválasztása, majd az elkészült Vigadó körül kialakult heves vita⁴⁶.

A Nemzeti Színház és Nemzeti Múzeum esetében az épület tervezési megbízását a nádor maga adta ki, az Országházra az izmosodó demokratizmus jegyében 1844-ben már tervpályázatot hirdettek, de az épület stílusának megválasztását még a tervezőre hagyták. Érdeemes megjegyezni, hogy az első díjat Feszl Frigyes romantikus terve nyerte, diadalmaskodva így Pollack Mihály korábbi, megbízás alapján készült klasszicista megoldása felett.

Az akadémia pályázatának kiírásakor már nemcsak a megbízás demokratikus odaítélését tartották fontosnak, hanem – okulva a Német Színház helyreállítására kiírt nemzetközi pályázat tanulságain, ahol az első díjat külföldi építész nyerte el, a kiírás titkosságának és követelményei többszörös megsértésének dacára⁴⁷ – a magyar építészek számára kívántak *hazai* elismerést szerezni⁴⁸. Az épületre közadakozást kezdeményeztek, és a befolyt összeg tekintélyessége jelezte, hogy a vállalkozás immár nemzeti ügy. Az épület választandó stílusának vitájában azonban az események végül is oda vezettek, hogy a tervezési megbízást mégiscsak külföldi építész nyerte el. Anélkül, hogy ennek tárgyalásába elmélyülnénk, ki kell emelnünk néhány fontos mozzanatot a vitából, mert a nemzeti stílustörekvések szempontjából nem hagyhatók figyelmen kívül.

Az épület stílusa megválasztásának dilemmájában merült fel ugyanis a nemzeti stílus alkalmazásának kérdése. De mit tekinthettek nemzeti stílusnak? Henszlmann a középkori Magyarország erényeire hivatkozva a gótikus stílust tartotta leginkább nemzetinek, ezért nemcsak a Gerster és Frey építészek segítségével megalkotott saját pályatervét készítette csúcsíves stílusban, hanem a másik két meghívott építész (Ferstelt és Yblt) is rávette e stílus alkalmazására. E lépés nyilvánosságra jutása miatt a bíráló bizottság, noha kifizette Henszlmannak az első díjat, egyikőjüket sem bízta meg a kivitellel (Ybl időközben vissza is lépett), hanem Klenzét és Stülert hívta meg új tervek készítésére. És a belföldi építészek tiltakozása ellenére, végül az utóbbi neoreneszánsz (Ybléhez hasonló) terve épült meg. Az esemény nemcsak a magyar stílus mibenlétének tisztázatlanságát példázza – képtelenek voltak dönteni, hogy a történelmi stílusok kelléktárában melyik a leginkább magyar (a népi formakincs felé fordulás ekkor még nem merült fel) – hanem egyben a neoreneszánsz (eklektika) győzelmét is a romantika felett.

Ez ásta alá tulajdonképpen az 1865-re elkészült Vigadó sikerét, s vele egyidejűleg Feszl nemzeti formanyelv kialakítására irányuló fáradozásait is. Mert bár a Vigadón alkalmazott keleties és népi motívumok a hagyományok felhasználásának nem helyteleníthető irányába mutattak, a romantika időszerűtlenségének nevében a kortársak „a fürdővízzel a gyermeket is kiöntötték”. Feszlt pedig – aki nem volt hajlandó tágítani a magyar stílus kialakításának rögeszméjétől – gúny tárgyává tették, és 19 évvel a halála előtt megfosztották a további nagy megbízások lehetőségétől.

Szinte ugyanez történt később Lechnerrel is, pedig a magyar formatörekvések a kiegyezés utáni időkben sokkal kedvezőbb talajon értek be.

4. Lechner „szecessziója” és magyar formanyelvtörekvése

Lechner Ödön⁴⁹ pályája kezdetén éppúgy az „árral” haladt, mint a legtöbb kollegája. A Vigadó felavatása után négy évvel induló praxisának termékei olasz és francia reneszánsz remimeszcenciákat tükröző városi bérházak. Ifjú feleségének tragikus elvesztése azonban a szokványos építészpálya megszakításához sodorta, s néhány évvel megtoldotta a tanulmányok sorát. Párizsi tartózkodása után építészete jelentős fordulatot vett, és ebben több, eddig kellőképpen nem méltatott tényező is szerepet játszott. Az egyik legfontosabbnak az új szerkezeti anyagokkal való közvetlen ismeretségét minősíthetjük. Monier 1867-es szabadalma, ill. az 1867-es párizsi világkiállítás nyomán megindult továbbfejlesztése; ugyanennek a világkiállításnak első, egy darabból álló tíz méter hosszúságú hengerelt acélgerendája jelzi, hogy ezidőtájt Franciaország ragadta magához a szerkezetek fejlesztésében a kezdeményező szerepet. A másik, szintén nem elhanyagolható hatás, az ún. domestic revival egyre nagyobb létjogosultságot nyerő terjedése, amelynek következtében Lechner – szemben Feszlrel – szilárdabb alapokra helyezhette a népi motívumkincs felhasználásának elméletét.

A „domestic revival” szintén az ipari forradalom következménye. A gyári szériaárak iránt érzett ellenszenv a kézműves termékek, és így a népművészet „tisztá” forrásaihoz akarta visszavezetni az iparost. Innen ered Morris egész elmélete és az Arts and Crafts mozgalom. Az 1851-es londoni világkiállítás óta napirenden volt a művészi ipar felvirágoztatásának gondolata, hogy a gyári produktumokat iparművészeti alkotások válthassák fel. A háziipar „felfedezése” a világkiállítások szervezéséhez kapcsolódik, nem utolsósorban az egyes kiállítók nemzeti jellegének, sajátosságainak, megkülönböztethetőségének, feltűnési vágyának hangsúlyosan jelentkező igénye miatt. Egyes kutatók véleménye szerint a történeti stílusok „elfogyása” is hozzájárult a népművészet felé forduláshoz, mert a klasszicizmus, romantika, neoreneszánsz, neobarokk után ugyan mihez lehetett volna még visszanyúlni?

Valójában ez a visszanyúlás egy hosszú folyamat végső szakasza, azé a folyamaté, amelyet az új anyagok kipróbálása szempontjából már érintettünk, s amelyben a nemzeti identitás keresése is kiteljesedett.

És hogy miért pont Magyarországon tudott a szecesszió olyan kimagasló eredményeket elérni, amelyeket ma már a külföldi szakirodalom is az európai élvonalba sorol, az bizonyos körülmények szerencsés egybeesésének következménye. Mindenekelőtt szükség volt az eszmei indíttatás és a kéznél lévő új építőanyagok kifejlődésének időbeni összeesésére. De nem hanyagolható el az a körülmény sem, hogy a keleti művészet felé Európaszerte kibontakozó érdeklődés a magyarok számára nemcsak a dekorativitást jelentette. Kelet nekünk egyidejűleg az őshaza szimbóluma is volt. S hogy a Lechnerék családi tulajdonában működő téglagyár nemcsak falazóelemeket és majolika medallionokat gyártott, mint korábban, az annak is köszönhető, hogy a magyarság eredetének kutatása nyomán kelet építőanyaga, az agyag, a mázas kerámia építészeti alkalmazása

már önmagában is szimbolikus jelentésűvé lehetett, népi formák nélkül is ősi kultúránkra utalt.

Ezt már csak erősítette a magyar népművészet kutatására szervezett mozgalom, a „domestic revival” hazai megnyilvánulása. A Közoktatásügyi Minisztérium 1872-ben Rómert és Xantust bízta meg anyaggyűjtéssel⁵⁰. Munkájuk eredményét 1873-ban nemcsak a Köztelek épületében mutatták be, de a bécsi világkiállításon⁵¹ is. Ez a gyűjtés döbbsentette rá Pulszkyt, hogy nem ismert a motívumok eredete és elterjedési területe. Mielőtt tisztázhatnánk, hogy mennyire sajtóságosan mienk az ún. magyar styl – írja⁵² – meg kell vizsgálni, hogy mennyi a közös vonás benne más országokéval. Huszka első munkájában így már tudatosan egy viszonylag zárt és egységes terület, a Székelyföld művészetét vizsgálta⁵³. Következő könyvében⁵⁴ már növényi ornamentika és mértani díszítések szerint csoportosított, s a motívumok eredetét is kutatta. Ugyanabban az évben Réthy László a korábbi véleményekkel ellentétben már kimondta: „... van magyar styl, mert van magyar nemzet”⁵⁵.

Az iparművészet támogatására 1885-től indult útjára a Művészi Ipar c. folyóirat, amelynek hasábjain 1891-ben Szendrei János, a szórványos és datálatlan gyűjtésekkel szemben, keltezett oklevelek iniciáléinak és díszítéseinek ornamentikáját mutatta be, amelyek közül néhány megdöbbsentő asszociációkat kelt Lechner Iparművészeti Múzeuma pártázatának formájával⁵⁶. Ez azt bizonyítja, hogy mennyire közvetlen befolyással voltak e megnyilvánulások mesterünkre, nemcsak a motívumok tekintetében, de abbeli igyekvésében is, hogy az „alsóbbrendű” síkdíszítést domborúvá, sőt térbelivé fejlessze.

Közben lázas készülődés folyt a millenniumra, ezeréves állami létünk nagyszabású bemutatójára. Ilyen körülmények között jött létre az Iparművészeti Múzeum, zajlott le pályázatának, tervezésének és építésének folyamata, amelyet most már az anyagok és szerkezetek fejlődésének és alkalmazásának, ill. a formák alakítását befolyásoló eszmei indíttatásnak együttes ismeretében szemlélhetünk. Így szinte maguktól tárulkoznak fel az összefüggések, akár egészében, akár ízekre szedve tekintjük is az épületet.

5. Az Iparművészeti Múzeum értékelése

A hatalmas, szabálytalan telektömböt Lechner úgy építette be, hogy az asszimetrikus Üllői úti épületszárnyak közötti főtengely nem a homlokzat közepén van, mégsem hat zavarólag, hanem a Hőgyes utcai „csukló tag” őszinte megmutatása által magától értetődővé lesz (5., 9., 19., 21. kép). Olyannyira, hogy legádázabb kritikusa sem vetette soha a szemére. A szabálytalan adottságú telek ellenére a múzeumi belső tereket tökéletes egyensúlyban sikerült egymáshoz kapcsolnia függőleges és vízszintes dimenzióban egyaránt. Az Üllői úti középrizalit hangsúlyosan előugratott tömegének földszinti árkádjai alá szinte becsalogatja a látogatót az épület legdíszesebb tere. A magasbatörő, gazdagon díszített kupola pedig a város távolabbi pontjairól is arra készíti a szemlélődőket, hogy megnézzék, mi az az épület, amit ilyen lanterna koronáz?! Közelebb érve aztán senki előtt sem maradhat kétséges, hogy rendkívüli épület vonzotta magához. A robusztus lábakon álló díszes középrizalit különleges belső tereket ígér. Első emeletének rózsablakkal megvilágított díszterme a főbejárati nyitott előcsarnoknál tágasabb, a

karcsú oszlopok révén hozzácsatolt környező terek már a II. emeleti kupolaterem hármás, felülvilágító ikerablakkal is jelzett, teljes kibontakozását sejteti. (A kupolaterem mai, lecsupaszított állapota illúzióromboló, de ezért már Lechner nem tehető felelőssé.)

A középrizalit mögött szerényebben meghúzódó oldalszárnyak homlokzati architektúrája (19–21. kép) világosan tükrözi a funkciót: a kevésbé díszes földszinti ablakok irodahelyiségeket, a díszes keretű nagy, összefüggő felületű I. emeleti ablakok kiállítótereket rejtenek maguk mögött, míg a sűrűn egymás mellett sorakozó II. emeleti kettes és hármás ikerablakok az egykori iskola termeit árasztották el fénnel.

Az oldalszárnyak felépítése nem kevesebb logikát tükröz (5., 22–25. kép). A Hőgyes utcai középrizalitról nyíló kapualj az időszaki kiállítások egykori terméhez, ill. a múzeumigazgató lakásához vezetett. A Kinizsi utcai főtengelyhez viszont önálló lépcsőház csatlakozik, ahogyan azt az Iparművészeti Iskola önálló, mégis szorosan kapcsolódó intézménye megkívánja. Említésre méltó a két mellékutcai oldalszárny rafinált felépítése, mely felületes szemlélő elől az oldalszárnyak méretkülönbségeit elrejt. A Hőgyes utcai három tengelyes középrizalithoz 5–5+1 travé, a Kinizsi utcai egytengelyeshez pedig 6–6 travé csatlakozik.

A belső legnagyobb térélménye az udvar egy részét elfoglaló nagy kiállítási csarnok, amelynek földszinten és emeleten körbefutó galériái egy 18x27 m-es, két szintet átfogó, acélszerkezetű üvegtetővel fedett teret öveznek. A nagy kiállítási csarnok ornamentális dísszé formált acéltartóinak szerkezeti erőnyeit és szépségét még Lechner ellenségei is elismerték, s hogy itt most mégis megemlítsük, annak más oka van. A konzolos tartókra szeretnék felhívni a figyelmet. Rámutatni arra, hogy Lechner – akárcsak Horta – képes volt acélszerkezeteinek olyan formát adni, amely egy ilyen igényes belső térben is kendőzetlenül bemutatható. S ha ugyanezt az előcsarnokban nem tette meg, arra más a magyarázat (10–11. kép).

Az előcsarnok három „hajós”, „főhajója” síkmennyezetű és valamivel keskenyebb az üvegtető részénél. Három szintet átfogó magasságú szegecselts oszlopai és konzolos tartói középen a színes üvegfelülvilágító fényeit beengedő opeion szegélyét tartják. Az előcsarnoknak ez a felépítése (több szintes keret, a szerkezet belseje felé nyúló konzollokkal) ugyanazt az eszmei szerepet tölti be, mint a főbejárati árkádok és nyitott előcsarnok vagy a lanterna csalogató dísze. Mintegy jelzi a látogatónak, hogy ha már betelt a nagycsarnok élményével, akkor meg kell tekintenie azt is, ami a felső szinteken van.

Ha bárki valódi érvekkel támadta volna Lechnert, azt kellett volna szemére vetnie, miért nem mutatta meg az előcsarnok architektúrájában az acélszerkezetet ugyanúgy, mint a nagycsarnok esetében? De senki sem ezt kérte tőle számon. Egész életművének értékelése a külsőségek, s azon belül is a részletformák boncolgatásában rekedt meg. Aki felfedezte ennek az architektúrának valódi értékeit, az sem indokolta meg pozitív véleményét, nem ismertette érveit. Így valódi vitára nem is kerülhetett sor, mindenki mondta a magáét, az óvatosabbak pedig több véleményt együtt.

Az előcsarnoknak részben funkciója, részben pedig a hozzácsatlakozó főlépcsőházak hagyományos épületszerkezetei követelték meg, hogy konzolos acélrudak segítségével kialakított terét hagyományosabb plasztikai eszközökkel bontsa kisebb formákra, alakítsa emberi léptékűvé a mester. A szélső „hajók” boltszakaszai mintegy rávezetnek

a hagyományos szerkezetű, méltóságteljesen terpeszkedő fölépcsőházakra, de a „főhajó” födémeinek osztabordái pontosan jelzik a tartókat, a karéjos ívezetek mögött a bordákat tartó könyökös konzolok húzódnak (10. kép).

Lechner az épületnek minden részén a legmegfelelőbb és Magyarországon akkor rendelkezésre álló legkorszerűbb szerkezetet alkalmazta. Ezért zárulnak szegmensíves boltozattal az oldalszárnyak folyosói, I gerendák közötti síkmenyezettel a szárnyépületek utcai traktusai és acélszerkezetű kupolával a főrizalit. Funkcionális követelmények tették lehetővé a nagycsarnok tartóinak bemutatását és szükségessé az előcsarnok többszintes keretének „elrejtését”.

Az előcsarnokból szemben és kétoldalt feltáruló kiállítóterek forgalma tökéletes. A külső tömegek és a belső terek felépítésében nincs ellentmondás. A felhasznált anyagok és szerkezetek alkalmazkodnak a létrehozott belső terek funkcióihoz és külső tömegek méreteihez, az esztétikusan alakított acéltartók, ha szükség volt rá, akár Horta házain, bátran megmutatkoztak.

Egyedül a magyar stílus létrejöttének sikerességén lehet vitatkozni. Az épület stílusának kritikáját azonban már maga Lechner elvégezte (túláságosan „indusnak” érezte az elkészült múzeum díszítését), így sok értelme nincsen. Valóban átvett az indiai és keleti művészetben alkalmazott formai elemeket, mint pl. a karéjos ívezetek, vagy az íves mezőkben levő buja csipkészerű stukkó díszítések. Ennek köszönhetően az Iparművészeti Múzeum épülete külföldön mint az „indiai stílus” magyarországi példája, a calcuttai és bombayi pályaudvarok távoli hatása, vagy a velencei gótika reprezentása lett ismert⁵⁷. De ez végülis nem jelenti azt, hogy az épület nem áll a századforduló európai vagy magyarországi építészetének élvonalában. Hanem inkább azt, hogy ismét elmulasztottuk architektúránk igazi értékeit a külföld előtt is feltárni. Így, ha egy rendkívüli épület egy idegen érdeklődését felkelti, az – a feltáratlan források hiányában – a pusztá szemlélődésre van utalva. Sok esetben sajnos nemcsak a külföldi.

Amit ebben a plasztikában és ornamentikában az eszmei célkitűzés helyességének vagy sikerességének vitatása helyett nekünk kellett volna észrevennünk, az elsősorban az, hogy mennyire tudta betölteni szerepét mint múzeum és iskola eszmeileg és funkcionálisan, szerkezeti és gyakorlati korszerűségben, tömegek, formák és architektónikus részletek összefüggéseiben. Hatalmas tömegű épületről van szó, melynek formai tagolása is példás. Hossz-főfalas utcai szárnyainak fekvő hasábját a függőleges rizalitok és a „csuklótag” önálló, ill. kiemelkedő tetőidomokkal lezárt tömege ritmikusan tagolja (9., 19., 22., 24. kép). Az így „szelídebbé” tett formákat térbeli plasztika bontja le tovább az ablakkeretelés és a főpárkány elemeinek felhasználásával, ill. a tetőgerincek „csipkéknek” és a tetőcsúcsok végződéseinek díszével (20., 23., 25. kép). A tömegek lebontása a síkok tagolásával folytatódik. Az alkalmazott kerámia burkolat szerteágazó virágmotívumai nemcsak a történelmi formáktól való elszakadást teszik lehetővé, hanem éppen arra utalnak, hogy mögöttük szerkezetileg is valami új, nem szokványos keresendő (16–18. kép). Ebben a minőségben tökéletesen betöltik szerepüket.

A belső terek plasztikai és sajnos csaknem teljesen elpusztult síkdíszítése ugyanerre a funkcióra hivatott. A szegceselt tartókat rejtő pillérkötegekről induló ívezetek éppen karéjos kiképzésükkel „vallják be”, hogy nem falazott kivitelben készültek (10. kép). A nagy ívezetek karéjokra, majd a mellvéd és törpegaléria apró árkádjaira bontva úgy

változtatja emberi léptékűvé a hatalmas méretű csarnokot, hogy látványa élmény (11. kép), pedig a plasztikus formákhoz csatlakozó síkdíszítmény, a színes üvegszegélyek és a belső festés már nincs is meg.

Ebből az aspektusból tekintve az alkalmazott díszítmények eredete lehet hun vagy indiai, az architektúrát harmónikusan egészíti ki. Nem az a lényeg, hogy Huszka gyűjtése vagy a South Kensington múzeum anyaga ihlette a mestert, hanem az, ahogyan felhasználta őket az acélszerkezetből „kihozható” ornamentikától az asztalosmunka borításának faragásával összezsugorított belső festéséig, vagy a tetőgerinc nagyobb, gömbölyű, ill. kisebb, hegyes elemeinek és a falfestés körök, ill. háromszögek váltakozásából felépített szegélye összhangjának a megtervezéséig (15–16. kép).

Ezért csúcsteljesítmény Lechner építésze a szerkezettől a formáig, az alkalmazott anyagoktól az ornamentikáig, a funkciótól az eszmei tartalomig. Zseniális egyéni teljesítmény, amelyben mind a szerkezet, mind az eszmei tartalom gyökerei a felvilágosodás koráig visszanyúló fejlődés (ipari forradalom: öntött és hengerelt vas, beton, acél, vasbeton, ill. nemzeti identitás) szervesen európai, de ugyanakkor a kiegyezés után kibontakozó Magyarország jellegzetesen hazai eredményei, és amelynek sajátos megjelenési formáját magyar föld és magyar találmány (pirogránit) határozta meg.

Ebben a minőségében az Iparművészeti Múzeum épülete kiemelkedő nemzeti érték, az európai kultúra egy szakaszának élvonalbeli reprezentánsa, amely az egyetemes építészettörténetben kijelöli a magyar építészet helyét és meghatározó a magyar kultúra külföldi presztízsében, ami sem az egyén, sem a nemzet számára nem lehet közömbös.

RÖVIDÍTÉSEK

Doc. Ethn.	Documentatio Ethnographica (4) Bp. 1973
ÉÉT	Építés – Építészettudomány
Hitchcock 1958	H. R. Hitchcock: Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries, New York 1958
IMA	Iparművészeti Múzeum Adattára
IM iratok	Az Iparművészeti Múzeum építési iratai
Kiscelli Múzeum	Budapest Történelmi Múzeum Várostartörténelmi Osztálya
KRTF	Kézirajz, terv, festmény
MÉ	Művészettörténelmi Értesítő
OMF	Országos Műemléki Felügyelőség
Pevsner 1974	Pevsner N.: Az európai építészet története Bp., 1974. Első kiadása 1943.
Pevsner 1977	Pevsner N.: A modern formatervezés úttörői. Bp., 1977. Első kiadása 1936-ban látott napvilágot. A fordítás az 1974-es, bővített változat alapján készült.
Szentkirályi 1980	Szentkirályi Z.: Az építészet világtörténete II. Bp., 1980

JEGYZETEK

1. Iparművészeti Múzeum Adattára (a továbbiakban IMA): az Iparművészeti Múzeum építési iratai, a telekkönyvi kivonat és az adásvételi szerződés másolata (leltározatlan).
2. Az iparművészeti múzeum új épülete, *Építő Ipar* 1890. 492.
3. *Építő Ipar* 1891. 234., 243.
4. A Tandor Ottóé megjelent az *Építő Iparban* (1893. 27–29. melléklet), az IM és Észak AB jeligés sorozatokat az Országos Műemléki Felügyelőség (a továbbiakban OMF) tervtára őrzi 14 781–14 804 ltsz. alatt. Sirius jelige tervei a Budapest Történeti Múzeum Várostarténeti Osztályának tervtárában (Kiscelli Múzeum) 71. 25. 1–9 ltsz. a. vannak.
5. St., Országos Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola, tervezte Tandor Ottó. *Építő Ipar* 1893. 65.
6. Victor Horta (1861–1947) Tassel-háza (épült 1892/93-ban) az a mérőöldkő, amelyet a szakirodalom az Art Nouveau építészetének kezdeteként, a historizmus lezárulásaként fogad el. (Hortára I. Pámer N., *Art Nouveau a belga építészetben*, Bp., 1979. 60–120.) A Tassel-ház felépülte és Lechner megbízása között természetesen nincs közvetlen kapcsolat, mint ahogy építészetük is legalább annyira különbözik egymástól, mint amennyire pl. a Gaudiétól.
7. Az Iparművészeti Múzeum műemléki helyreállításához szükséges tudományos dokumentáció készítésére a megbízást 1987 májusában kaptam. Az anyaggyűjtést természetesen az Iparművészeti Múzeum Adattárában kezdtem meg. A teljes katalógus átnézése azonban meglehetősen lehangoló volt. A 20 vonatkozó leltári számból csak 5 tart az eredeti építési tervet, a többi későbbi átalakításoké volt. Minthogy az egykorú iratok tanúsága szerint az összes terv annak idején az Iparművészeti Múzeum tulajdonába ment át, nem maradt más hátra, mint az anyag eltűnéséről a teljes tervállomány egyenkénti átnézésével megbizonyosodni. A 12 adattári szekrényből június 26-ra 307 db beleltározatlan eredeti kiviteli terv került elő! Ezek feldolgozása nélkül gondolni sem lehetett a kutatás folytatására. A rendszerezés és leltározás munkája az augusztus 15-én megindult adattári revízió miatt is elkerülhetetlen volt, amelyre a megbízást 1987. október 15-én kaptam meg. Ennek eredményeként összesen 249 építészeti, 46 statikai és 25 gépészeti tervet dolgoztam fel az eredeti építési periódusból, ami 320 féle, de 345 db rajz, mert közöttük duplumok és triplumok is előfordulnak (KRTF 2608. ltsz.).
8. OMF tervtár 11 338–11 342 ill. 43 546–43 550. ltsz. a. és IMA, KRTF 2608–É/12 abc ill. 2608–É/15, 16 ab, 17
9. IMA, az Iparművészeti Múzeum építési iratai (a továbbiakban IM iratok): Végh Gyula 1929. jan. 8-án kelt leírása, p. 6. (leltározatlan).
10. Uo., napi jelentések 1893. nov. 13–1894. szept. 17.
11. Megfigyelhető, hogy a Lechner–Pártos forma csak azokon a rajzokon fordul elő, amelyek kifejezetten az architektúrára vonatkoznak. Pl. KRTF 2608–É/14–15., egyébként Pártos–Lechnerként írtak alá.
12. IMA, KRTF 2608–S/1., 17–19., 21–23., 27., 37., 41–43.
13. 32 db rajzon összesen 1–51 jelű asztalosmunka tervének elkészülését lehet igazolni, amelyből mindössze 5 rajz hiányzik. A nyílászárók tervei 1895 februárja és 1896 szeptembere között készültek: KRTF 2608–É/158–164.
14. Pécs, Zsolnay-gyár mintakönyvei: V/1600–1604., VI/1761b–1765., 1915. és 2141M–2221M.
15. IMA, KRTF 2608–É/186., 203., 213–215., 218., 220., 221., 223–225., 234., 237.
16. IMA, IM iratok: 122/1895

17. Uo., 238/1895, 42., 48., 54., 235/1896 és 185/1897
18. Uo., 109., 215., 227., 237/1895 és 5., 25., 104., 107., 114/1896
19. Uo., 146., 149., 152–154., 156., 237/1895, 157/1896, 7., 189., 225., 376., 386/1897
20. Uo., 88., 93., 137., 141–143., 213., 219/1896
21. Uo., 216/1895, 134., 191., 240., 241., 314/1896
22. Uo., 145., 150., 151., 238/1895, 133., 218/1896, 54/1897
23. A Pallas Nagy Lexikona XII. Bp., 1896. 670–671 közötti II. betétlap. Az ezredéves kiállítás kiemelkedő fővárosi eseményei közé tartozott a Kúria (ma Néprajzi Múzeum) aug. 23-ra, a Ferenc József (ma Szabadság)-híd okt. 4-re és az Iparművészeti Múzeum okt. 11-re kitűzött megnyitása.
24. *Weinwurm Antal* a századforduló jelentős fotóművésze, munkássága feldolgozatlan. Az Iparművészeti Múzeum építő bizottsága 1894-ben felajánlotta neki a Hőgyes utcai szárny tetőterében épülő műterem bérletét. Ezért Weinwurm 2000 korona megfizetését vállalta (IMA, IM iratok 152/1894). Neki köszönhetjük, hogy e mintaszerű építkezés különböző fázisairól, a megnyitóról és az azt követő eseményekről dokumentumképek maradtak ránk. Felvételeinek 50 × 60 cm-es üveglemezei a múzeum tulajdonába kerültek (IMA, IM iratok 58/1897), ma is az adattári gyűjtemények legbecsesebb darabjait képezik.
25. *Reissmann Károly Miksa* (1856–1917) neve elsősorban tájképfestőként ismert. Díszítő festőként végzett tevékenységére I. Reissmann K. Miksa dekorációs terveiből – az OMF Építészeti Múzeumának kiállítása 1982/83. Bp., 1983
26. IMA, KRTF 230. Itt jegyezzük meg, hogy az adattár KRTF 220–229. ltsz. alatt Reissmannak állítólag az Iparművészeti Múzeumhoz készült mennyezetdekorációs terveit őrzi. A belső festésről fennmaradt fotók az örökösöknek (akiktől a KRTF 220–229. alatti anyag származik) ezt az állítását nem igazolták. A Magyar Építészeti Múzeum is vásárolt a Reissmann örökösöktől (Barabás Gizella, Bp., XI., Bartók B. út 78.) mennyezetfestési terveket, amelyeknek 73. 09. 1–13. ltsz. darabjai szintén, mint az Iparművészeti Múzeumhoz készített rajzok kerültek állományba (előző jegyzetben idézett katalógus, p. 13–14.) Ezekről ugyanúgy nem bizonyítható, hogy bármely részletük is egyezne az archív fotókon látható belső festéssel, vagy töredékeivel.
27. *Schoen A. – Kardos Gy. – Zakariás G. Sándor*, Budapest műemléki kárai 1944/45-ben. Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében, Bp., 1950. 173.
28. A helyreállítás terveit I. Budapest Főváros Levéltárának tervtára, XXXII. 351/4361–27.
29. Ebből az alkalomból készültek a Zsolnay mintalapokról rajzolt kerámiadíszek, amelyeknek fénymásolatai az adattárban KRTF 882/1–104. sz. a. találhatóak, valamint a KRTF 883. alatti héjazat-minta rajz, a Hőgyes utcai középízalitról, ill. a főbejárati nyitott előcsarnok elpusztult kandeláberei helyére készített új lámpák tervei: KRTF 886.
30. *Tschudi Madsen*: Sources of Art Nouveau, Oslo 1956 – *H. R. Hitchcock*: 1958. *Tschudi Madsen*: Art Nouveau, New York – Toronto 1967. *G. Evers*: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967. – *N. Pevsner*: The Sources of Modern Architecture and Design, London 1968. – *Benevolo*: History of Modern Architecture I–II. Cambridge–Mass. 1971. – *B. Champigneulle*: L'Art Nouveau, Paris, 1972. – *F. Russel*: Art Nouveau Architecture, London 1979. –
31. *Bierbauer V.*: A magyar építészet története, Bp., 1937. – *Lyka K.*: A művészetek története I. Bp., é. n. 338. – *Fülep L. – Dercsényi D. – Zádor A.*: A magyarországi művészet története Bp., 1958, 1962, 1964, 1970, 1973. – *Major M.*: Építészettörténet III. Bp., 1960. – *Rados J.*: Magyar építészettörténet, Bp., 1961, 1971. – *Merényi F.*: A magyar építészet 1867–1967. Bp., 1969. – *Szentkirályi* 1980. *Németh L.* (szerk.): Magyar művészet 1890–1919. Bp., 1981.
32. *N. Pevsner* 1977. 108.

33. *N. Pevsner: Az európai építészet története, Bp., 1974. 380. Első kiadása 1943.*
34. *Hitchcock 1958*
35. *Pevsner 1977. 145 – 146.*
36. *Pevsner 1977. 108.*
37. *Gerő L.: Az építészet koraeklektikus stílusa, Művészettörténeti Értesítő 1952. és Rados J.: Magyar építésztörténet, Bp., 1971. 288., Dr. Kubinszky M.: Szerkezeti vívmányok a 19. század építészetében, Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1962. 129.*
38. *Szentkirályi 1980. II. 299.*
39. Pollack Mihály Nemzeti Múzeumának oszlopfői ebben a tekintetben épp oly kevésbé „őszinték”, mint az egykori Sugár út (ma a Népköztársaság útja) rabc atlaszai, mégsem jutott senkinek eszébe Pollackot emiatt elmarasztalni.
40. Érvelésünk alátámasztására íme a legfontosabb adatok a szerkezeti vas és acél történetéből, *G. Kohlmeier és B. von Sartory: Das Glashaus (München, 1981) c. könyve alapján. Zárójelben a hivatkozott oldalszámot tüntetjük fel.*
- 1801 alul íves öntöttvas tartó gyárépületen (144)
 - 1811 a párizsi Halle au Blé utólag épített kupolája 38,8 m ø (158)
 - 1818 hengerelt laposvas készítése (200)
 - 1823 hengerelt szögvas készítése (200)
 - 1830 hengerelt T-szelvény készítése (200)
 - 1838 kovácsolt vonóvasas tetőszerkezet 12 m-es fesztávon (151)
 - 1847 hengerelt szelvények szegecselt összeépítése (200)
 - 1849 az első 14 cm magas francia gyártmányú hengerelt I tartó 5,4 m fesztávon (200)
 - 1851–54 szegecselt rácsostartók elterjedése (202–203)
 - 1852 hengerelt U-profil gyártásának kezdete (200)
 - 1857 az első hengerelt német gyártmányú I-tartó (200)
 - 1867 az első 10 m hosszú, 1 m magas, *egy darabból álló* tartó a párizsi világkiállításon (201)
 - 1860-as évektől hajlított övű rácsostartók alkalmazása (203)
 - 1863 háromcsuklós ívtartók használata (206)
 - 1877 térbeli rácsostartók kifejlesztése, Eiffel (207)
- A magyarországi szerkezetek fejlődésére lásd Császár L.: Korai vas- és vasbeton építészetünk. Bp., 1978
41. A vasbeton technológia fejlődésének főbb állomásai Császár előbb említett könyve alapján:
- 1867 Monier szabadalma
 - 1892 Hennebique szabadalma
 - 1903 Perret saját háza
- Magyar vasbeton szerkezetek az 1900-as párizsi kiállítás után terjedtek el:
- „Magyar – Monier” vasszál-hálóval I gerendák között, íves görbülettel, tudatosan számított statikai szerep nélkül;
 - Wunsch Róbert-féle merev vasbetétes szerkezet (alul homorúíves merev szegecselt szögvastartó közötti, statikailag figyelembe nem vett betonmezőkkel).
 - Hennebique-féle monolitikus, méretezett, együttműködő lemez és gerenda 1900 után terjedt el (Zielinsky Szilárd) E magyar vasbeton szerkezetek első felhasználási helyét és idejét nem mérnöki építménynél a könyv sajnos nem tartalmazza. A Wunsch-féle rendszer ma is álló példája a városligeti, egykori kisköfalatti vasút gyalogos felüljárója 1894/96-ból. A vasút három és fél kilométer hosszú földemét is Wunsch készítette.
42. Egy kevésbé közismert példa erre az orosz Iván P. Petrov (1845–1905) több kiállítási pavilonja. *Merényi F.: Romantikus és eklektikus építészet. Bp., 1959. 38.*

43. *J. Schauff*: Theorie der Säulenordnungen samt einer ungarischen Nationalsäulenordnung. Pressburg, 1790
44. Allgemeine Begriffe von Künsten und Künstlern, angewendet auf die bildenden Künste zur Beförderung des nationalen Geschmaches. Pressburg, 1794. *Idézi Zádor A.* – *Rados J.*: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp., 1943. 21. Schauffra l. még *Ligethi P.*: Felelet Vámos Ferencnek. Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye 1929. 117; *Bierbauer V.*: Magyar nemzeti építésképviselőkre. Építés – Építészet 1950. 623 – 633; *Kathy I.*: Népi és hagyomány? Magyar Építőművészet 1961/1. 47 – 49. (Schauff magyar oszloprendjének képevel); *Szabolcsi H.*: Magyarországi bútorművészet a 18 – 19. század fordulóján. Bp., 1972. 39., 47 – 48; *Bibó I.*: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben. Építés – Építészettudomány 1972. 160 – 162.
45. *Vámos F.*: Az első pesti országház tervezésének előkészületei 1835 – 1844. Művészettörténeti Értesítő 1962. 38. és *Bibó I.*: Pollack Mihály országháza terve. Művészettörténeti Értesítő 1973. 22.
46. *Hajnóczy G.*: Nemzeti építészetünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában. Építés – Építészettudomány 1985. 81 – 98., ill. *Komárik D.*: A romantika építészete Magyarországon. Kandidátusi disszertáció (kézirat a MTA könyvtárában) Bp., 1978. 157 – 169.
47. *Nemes M.*: Die unbekanntenen Pläne von Carl Roesner zum Wiederaufbau des Pester Deutschen Theaters im Jahre 1847/48. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1985. 99 – 104.
48. *Szkalniczky A.*: Az akadémiai épület ügyében. Vasárnapi Újság 1860. 116.
49. *Lechner Ödön* (Pest, 1845 – Bp. 1914) egy Magyarországon Budavár visszafoglalása után letelepedett bajor nemesi család leszármazottja. Ősei között többen városi szolgálatban álltak. Édesapja ügyvéd volt, édesanyja az osztrák származású Schuymayer Teréz. Ödön szüleinek negyedik gyermeke volt, és Károly fivérével együtt a piaristák Reáltanoda utcai gimnáziumába járt. 1865/66-ban Szkalniczky tanítványaként a József-műegyetemet látogatta. 1866 – 1868 között Pártos Gyulával és Hauszmann Alajossal a berlini Bauakademien tanultak. Ezidő alatt megfordult Párizsban és Dániában is. 1868 októberében hazajött és feleségül vette nagy szerelmét, Primayer Irmát. Itáliai nászút után Pártossal közösen irodát nyitottak. Ifjú felesége halálát követően hosszabb időre Franciaországba utazott, ahol Clement Parent munkatársa lett. 1878-ban hazatérve szüleihez költözött, akik örökség révén a kőbányai téglagyár tulajdonosai lettek. Ismét Pártossal társult, majd 1889-ben Zsolnay Vilmosmal együtt utazott Londonba, hogy a South Kensington múzeum gyűjteményeit tanulmányozzák. Az Iparművészeti Múzeum felépülte után nem dolgozott többet Pártossal, csak alkalmanként társult egy-egy építéssel. Művei a magyar századforduló legjelentősebb alkotójává tették. Fő célkitűzése egy sajátosan magyar stílus megteremtése volt. E bevallott törekvés megvalósíthatósága körül zajló viták, a személyes indulatok és nem utolsósorban az anyagok és szerkezetek fejlődésének és európai összefüggéseinek hiányos ismerete, építészetének értékelését mellékvágányra terelte, és a pusztán külsőségek vizsgálatánál megrekedt. Ezért már életében kigúnyolták, és kevés pozitív méltatójának sem sikerült értéket látni a képmunkájában és egyértelműen alábecsülték. (Irod.: *Bakonyi – Kubinszky*: Lechner Ödön Bp., 1981)
50. *Pulszky K.*: A magyar háziipar díszítményei. Bp., 1879. Rövidített újraközlés: Documentatio Ethnographica 4. Bp., 1973. 45 – 52.
51. *Rómer F.*: Die nationale Haus-industrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Bp., 1875. Szemelvények újraközlése ebből Kresz M. fordításában: Doc. Ethn. 4. Bp., 1973. 19 – 23.

52. *Pulszky K.*: A magyar agyagművesség történetére vonatkozó kérdések. *Archeológiai Értesítő* 1882. 254–270. Szemelvények újraközlése: *Doc. Ethn.* 4. Bp., 1973. 60–66
53. *Huszka J.*: Magyar díszítési motívumok a Székelyföldön. *Sepsiszentgyörgy*, 1883.
54. *Huszka J.*: Magyar díszítő stíl. Bp., 1885.
55. *Réthy L.*: A magyar stíl. Bp., 1885. 31–32.
56. *Szendrei J.*: Magyar díszítmények. *Művészi Ipar* 1891. 73–96. *Szendrei J.*: A keleti és nyugati művészet hatása a magyar díszítményekre. *Művészi Ipar* 1892. 13–34. Mindkettőből szemelvények: *Doc. Ethn.* 4. Bp., 1973. 133–164.
57. *R. Head*: *The Indian Style*, London, 1986. 90–93.

MÁRTA NEMES

DAS KUNSTGEWERBEMUSEUM VON ÖDÖN LECHNER

Die Gründung des Kunstgewerbemuseums wurde von Flóris Rómer im Jahre 1864 angeregt. Die Parlamentssession von 1872 votierte 50 000 Forint zum Ankauf von kunstgewerblichen Gegenständen, womit einschließlich der gelegentlich der Wiener Weltausstellung 1873 begonnenen Sammlung die Grundlage der musealen Sammlungen geschaffen wurde. Die Kunstgegenstände wurden bis 1877, bis zur Errichtung der Alten Kunsthalle (heute Budapest VI., Népköztársaság útja 69.), im Nationalmuseum aufbewahrt. Indem der Gesetzartikel XVIII vom Jahre 1878 die Angelegenheit dem Wirkungsbereich des Kultus und Unterrichtsministeriums zuwies, erklärte er das Kunstgewerbemuseum zu einer selbständigen Institution. Sein sich stets vermehrendes Material konnte aber nicht in einem eigenen Gebäude ausgestellt werden.

Die Alte Kunsthalle beherbergte auch die im Jahre 1880 mit einem einzigen Lehrer und einer Fachklasse eröffnete Kunstgewerbeschule, die durch vier neue Fachklassen erweitert, bald gezwungen war, ihre Tätigkeit in vier verschiedenen Gebäuden auszuüben.

Zur Lösung der Probleme der beiden, praktisch zusammengehörenden Institutionen wurde der Bau des Königlich Ungarischen Landeskunstgewerbemuseums und der Schule beschlossen und zu diesem Zweck im Jahre 1890 das 1552 Quadratklaster große Grundstück zwischen der Üllői-Strasse, der Kinizsi- und der Rákos- /heute Hógyes E./ Gasse gekauft. Zu den Plänen des Gebäudes wollte das Ministerium durch einen Wettbewerb gelangen, daher veröffentlichte es am 23. November 1890 einen Aufruf, als Einreichungstermin wurde der 15. Mai 1891 angegeben.

Zu dem geheimen Wettbewerb liefen 12 Planserien ein. Den ersten Preis erhielten Ödön Lechner und Gyula Pártos, den zweiten Otto Tandor, den dritten Albert Schickedanz und Vilmos Freund. Zwei weitere Planserien, die Alajos Hauszmann bzw. Zsigmond Quittner angefertigt hatten, wurden angekauft. Das Bewertungsprotokoll hob die außerordentliche Leistung der Erstprämiierten besonders hervor, da sie nicht straffe Normen irgendeines historischen Stils angewendet hatten, sondern sich dem Charakter

des Gebäudes wohl anpassend, eine „in freier, individueller Auffassung“ gestaltete Architektur, unter Verwendung der Produkte der entwickelten ungarischen farbigen Keramikindustrie. Der zweitprämierte Entwurf spiegelte die starke Wirkung der Formsprache Steindls wider, beim dritten wurde gerade der Mangel an einem einheitlichen Stil beanstandet.

Der ursprünglichen Konzeption gemäß sollte der erste Preis der Auftrag selbst sein, doch konnte mit der Fertigung des Ausführungspläne nicht sofort begonnen werden, da sich im Laufe des Wettbewerbs herausstellte, daß das zur Verfügung stehende Grundstück nicht genügend groß war. Der Ankauf von weiteren 1000 Quadratklaftern wurde erforderlich. Den Auftrag zur Anfertigung der Bebauungspläne für das so entstandene mächtige Grundstück erhielten nach einigem Hin und Her die Verfertiger des mit dem ersten Preis ausgezeichneten Entwurfs. Die Genehmigungszeichnungen blieben in der Verfielfältigung von György Klösz erhalten. Der dort dargestellte Zustand entspricht im wesentlichen dem Bild des heutigen Gebäudes. Aus materiellen Gründen entfiel nur der Bau des Flügelendes in der Hógyes-Gasse und eines Teils des Querflügels im hinteren Hof.

In der Geschichte des Gebäudes bedeutet das Auftauchen von 345 Stücken der ursprünglichen Ausführungspläne im Sommer 1987 ein außerordentliches Ereignis, wofür es im Zusammenhang mit Lechners Bauten bisher kein Beispiel gab. Die in den verschiedenen Schränken des Museumsarchivs 90 Jahre hindurch nicht inventarisiert aufbewahrten Pläne unterrichten jetzt authentisch über fast alle Einzelheiten der Ausführung. Mit den Arbeiten wurde im Herbst 1893 begonnen, und von den ersten 168 Tagen sind sogar die Tagesberichte der Bauarbeiten erhalten geblieben, und so ist bekannt, daß bei der Fundamentierung tiefer gegraben werden mußte als geplant und daß die dauernd nötige Grundwasserabführung viele Sorgen bereitete. Es wurde möglichst auch in der Nacht gearbeitet, um den vorgesehenen Übergabetermin im Herbst 1896, als Schlußakt der Millenniumsfeiern, einhalten zu können.

Die Detailpläne der Ausführung wurden vom Büro Pártos, gleichzeitig mit dem Fortgang der Bauarbeiten, fortlaufend geliefert. Ende 1894 waren die Tragkonstruktion und das Dach des gewaltigen Gebäudes fertiggestellt. Auch die Auftragszeichnungen für die Fassadenverkleidungselemente und die Dachschalung waren schon 1894 fertig, und zwar im Maßstab 1 : 20 bzw. 1 : 1 (!). Das größte Interesse dürfte den erhaltengebliebenen 46 statischen Plänen und Berechnungen zuteil werden. Die zu einer ornamentalen Verzierung geformte Tragkonstruktion der großen Halle ließ auch bisher keinen Zweifel darüber, daß Lechner ebenso wie Horta zu der modernsten Konstruktion die ausdrucksvollste Form gefunden hatte. Obwohl die Literatur über das Gebäude bzw. die Architektur Lechners schon eine Bibliothek füllen könnte, ist über die drei Stockwerke umfassende Vorhalle mit räumlicher Rahmenkonstruktion und Konsolen aus genietetem Stahl nirgends ein Wort zu lesen.

Es ist klar, daß in Unkenntnis der Ausführungspläne die Zusammenhänge zwischen Inhalt, Struktur und Form nicht erschlossen werden konnten. Wir sind jetzt erstmals in der Lage alle drei Aspekte gleichzeitig prüfen und auch erstmals mit Dokumenten nachweisen zu können, daß das Gebäude *von der ideellen Formulierung des Inhaltes* (Museum: mit seiner emporstrebenden, auch von entfernten Punkten der Stadt Aufse-

hen erregenden Majolikalaterne, mit der attraktiv verzierten Ausgestaltung der offenen Vorhalle des Haupteinganges, die den Passanten fast unwillkürlich anzieht, oder mit dem zur völligen Entdeckung des Inneren anspornende Opeion) *bis zur vollkommenen Organisierung der Funktion* (die einfache Begehbarkeit der Ausstellungsräume, die gute Beleuchtung, daneben die Anordnung der Büro- und Lehensäle und die gute Veranschaulichung ihrer untergeordneten, also von den Ausstellungsräumen differenzierte Anordnung an der Fassade, die fehlerlose Lösung der Personen- und Frachtbeförderung), bzw. *von der Anwendung zeitgemäßem Materials und Strukturen* (mehrgeschossige räumliche Skelettbau mit Konsolen und Kuppel aus genietetem Stahl, die mit gemusterter Keramik verkleidete Fassade aus Pyrogranit, das eine ungarische Erfindung, eine Arbeit Vince Warthas ist), *bis zur Auflösung des gewaltigen Gebäudekomplexes auf menschlichen Maßstab* (Gliederung der Gebäudeflügel durch Risalite, Gelenkwerk und Dachform, die durch die Attika- und Gratspitzenplastik in eine flache, farbige Ornamentik führt), ein harmonischer, einheitlicher, moderner, künstlerischer Bau ist. Schon aufgrund dieser Kriterien ist das Kunstgewerbemuseum ein bedeutender Repräsentant der europäischen Architekturgeschichte, wie dies ausländische Experten auch ohne jedwede Forschung entdeckt haben. Das charakteristische Bestreben des Millenniums, das Lechner zur Schöpfung eines eigenartigen ungarischen Stils anspornte, führte in seiner Architektur zu einem Übermaß, dank dessen der Name Lechner neben Gaudi (N. Pevsner) gestellt werden konnte und dessen Ausgangsmeilenstein gerade das Gebäude des Kunstgewerbemuseums war.

ABBILDUNGEN

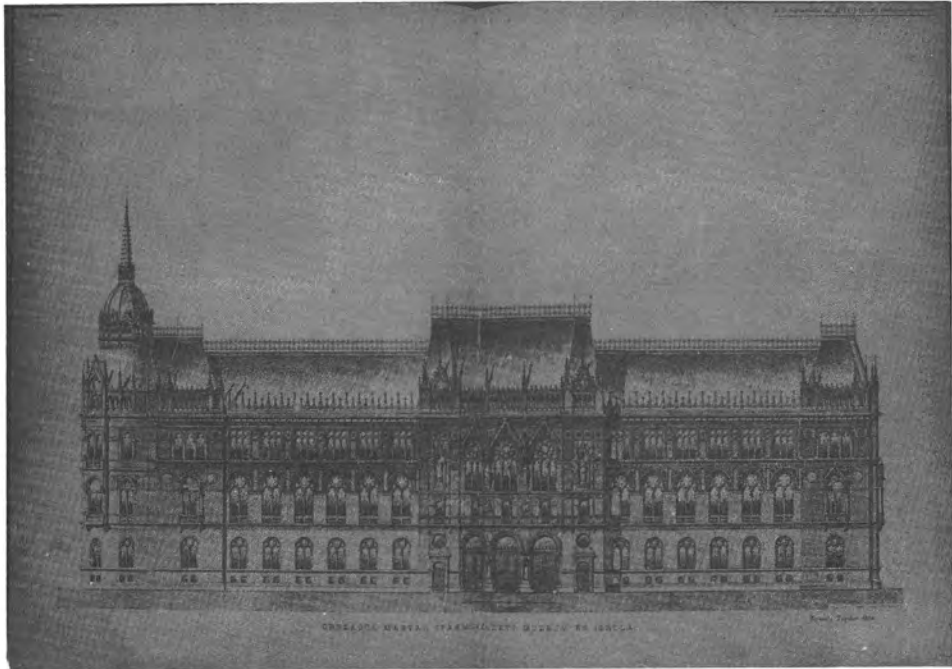
- Abb. 1. Die mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Bewerbung von Otto Tandor: Hauptfassade, 1891
- Abb. 2. Angekaufter Entwurf von Zsigmond Quittner: Variante der Hauptfassade, 1891. OMF Planarchiv Inv. Nr. 14 803.
- Abb. 3. Angekaufter Entwurf von Alajos Hauszmann: Hauptfassade, 1891. Planarchiv des Kisceller Museums Inv. Nr. 71. 25. 2.
- Abb. 4. Unbesoldeter Entwurf unter dem Motto Sirius: Hauptfassade, 1891. Planarchiv des Kisceller Museums Inv. Nr. 71. 25. 2.
- Abb. 5. Plan von Ödön Lechner: Grundriss des Erdgeschosses, OMF Planarchiv Inv. Nr. 17 174
- Abb. 6. Plan von Ödön Lechner: Querschnitt, OMF Planarchiv Inv. Nr. 47 917
- Abb. 7. Plan der Attikaverzierung des Mittelrisalits der Hauptfassade, 1894. Pécs, Zsolnay Fabrik, Muster Nr. M 2204.
- Abb. 8. Flügel in der Üllői út (Üllői-Strasse): Bau des Kellergeschosses der Halle. Foto Weinwurm 1894. IMA Inv. Nr. 1054-C
- Abb. 9. Strassenfassade anlässlich der Übergabe, Foto Klösz (?) IMA ohne Inv. Nr., 1896
- Abb. 10. Vestibül im ersten Stock anlässlich der Übergabe. Foto Weinwurm 1896. IMA Flt 4897.
- Abb. 11. Glasdecke mit gemustertem Rand der grossen Ausstellungshalle bei der Übergabe. Foto Weinwurm 1896. IMA Flt 4896.
- Abb. 12. Die Parterregalerie der grossen Ausstellungshalle anlässlich der Weihnachtsausstellung 1899 der Gesellschaft für Kunstgewerbe, IMA Flt 5206

- Abb. 13. Hinterhoffassade der Grossen Halle und des Flügels in der Hőgyes utca (Hőgyes Gasse), 1904. Schroll: Budapest új épületei II. 35. (Neubauten in Budapest II. 35.)
- Abb. 14. Teilansicht der offenen Halle des Hauptportals, 1904. Schroll: Budapest új épületei (Neubauten in Budapest II. 32.)
- Abb. 15. Teilansicht der inneren Malerei des Vestibüls im ersten Stock, 1904. Schroll: Budapest új épületei (Neubauten in Budapest) II. 31.
- Abb. 16. Attika der Hauptkuppel, 1987
- Abb. 17. Laterne der Hauptkuppel, 1986
- Abb. 18. Teilansicht der Hauptkuppelattika, 1986
- Abb. 19. Strassenfassade des Flügels in der Üllői út (Üllői-Strasse), 1987
- Abb. 20. Teilansicht des zweiten Stockwerkes des linken Flügels in der Üllői út (Üllői-Strasse), 1986
- Abb. 21. Fassade des rechten Flügels in der Üllői út (Üllői-Strasse), 1987
- Abb. 22. Fassade des Flügels in der Kinizsi utca (Kinizsi Gasse), 1987
- Abb. 23. Teilansicht vom Mittelrisalit in der Kinizsi utca (Kinizsi-Gasse), 1987
- Abb. 24. Fassade in der Hőgyes utca (Hőgyes-Gasse), 1987
- Abb. 25. Fenster im Mittelrisalit in der Hőgyes utca (Hőgyes-Gasse), 1987
- Abb. 26. Teilansicht der Hoffassade des Flügels in der Hőgyes utca (Hőgyes-Gasse), 1987
- Abb. 27. Querflügel im Hinterhof: Turm der Nebentreppe, 1986
- Abb. 28. Teilansicht der Deckenmalerei im Festsaal im ersten Stock, 1987

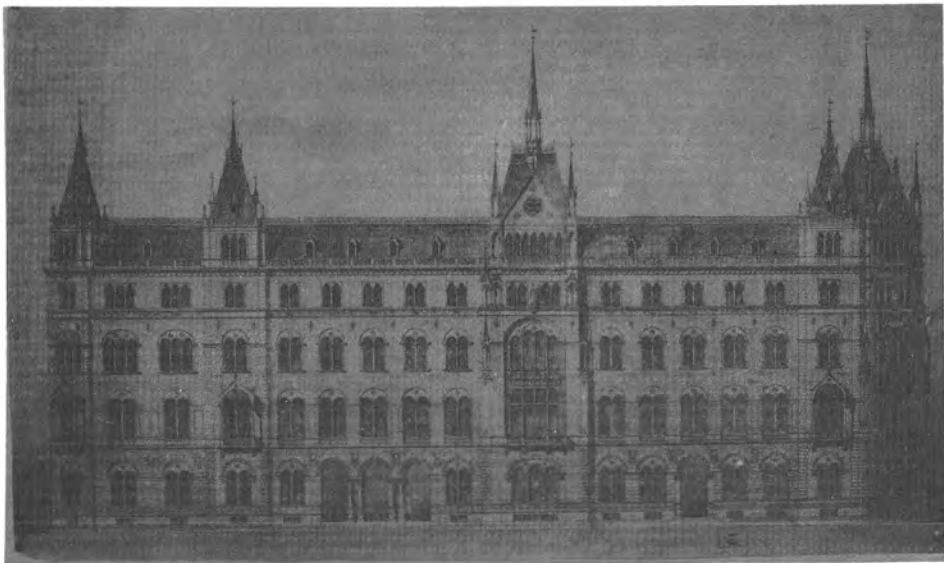
KÉPJEGYZÉK

1. kép. Tandor Ottó II. díjas pályaterve: főhomlokzat 1891. Építő Ipar 1893. 27. melléklet
2. kép. Quittner Zsigmond megvételt nyert pályaterve: főhomlokzat változat, 1891. OMF Tervtára 14 803. ltsz.
3. kép. Hauszmann Alajos megvételt nyert pályaterve: főhomlokzat, 1891. OMF Tervtára 14 793. ltsz.
4. kép. Sirius jelige díjazatlan pályaterve: főhomlokzat, 1891. Kiscelli Múzeum Tervtára 71. 25. 2. ltsz.
5. kép. Lechner Ödön terve: földszint alaprajz, OMF Tervtára 17 174 ltsz.
6. kép. Lechner Ödön terve: keresztmetszet, OMF Tervtára 47917 ltsz.
7. kép. Főhomlokzati középizalit attika díszének terve, 1894. Pécs, Zsolnay-gyár M 2204 sz. mintalap
8. kép. Üllői úti szárny: az előcsarnok alagsorának építése. Fotó Weinwurm 1894. IMA 1054 – C ltsz.
9. kép. Utcai homlokzatok az átadáskor. Fotó Klösz (?) 1896. IMA ltsz. nélkül
10. kép. Az I. emeleti előcsarnok az átadáskor. Fotó Weinwurm 1896. IMA Flt 4897.
11. kép. A nagy kiállítási csarnok mintás szegélyű üvegfedése az átadáskor. Fotó Weinwurm 1896. IMA Flt. 4896.
12. kép. A nagy kiállítási csarnok galériája az Iparművészeti Társulat 1899. évi karácsonyi kiállításán. IMA Flt. 5206.
13. kép. Nagy csarnok és Hőgyes utcai szárny hátsó udvari homlokzata, 1904. Schroll: Budapest új épületei II. 35.
14. kép. A főbejárati nyitott előcsarnok részlete, 1904. Schroll: Budapest új épületei II. 32.
15. kép. Az I. emeleti előcsarnok belső festésének részlete, 1904. Schroll: Budapest új épületei II. 31.

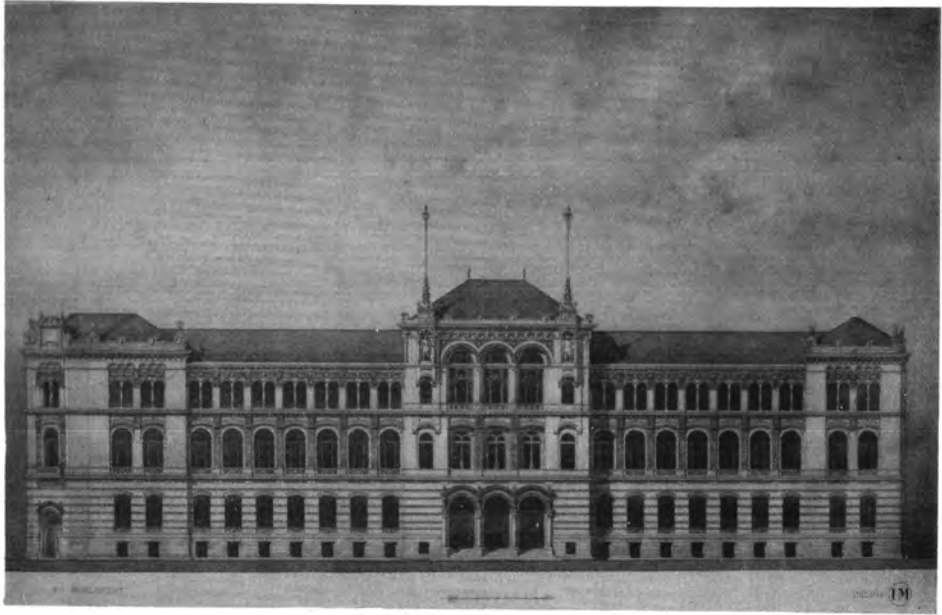
16. kép. A főkupola pártázata, 1987
17. kép. A főkupola lanternája, 1986
18. kép. A főkupola pártázatának részlete, 1986
19. kép. Üllői úti balszárny utcai homlokzata, 1987
20. kép. Üllői úti balszárny II. emeleti részlete, 1986
21. kép. Üllői úti jobbszárny homlokzata, 1987
22. kép. Kinizsi utcai szárny homlokzata, 1987
23. kép. Kinizsi utcai középrizalit részlete, 1987
24. kép. Hőgyes utcai homlokzat, 1987
25. kép. Hőgyes utcai középrizalit ablaka, 1987
26. kép. Hőgyes utcai szárny udvari homlokzat részlete, 1987
27. kép. Hátsó udvari keresztszárny: melléklépcsőházi torony, 1986
28. kép. Az I. emeleti díszterem mennyezetfestésének részlete, 1987



1



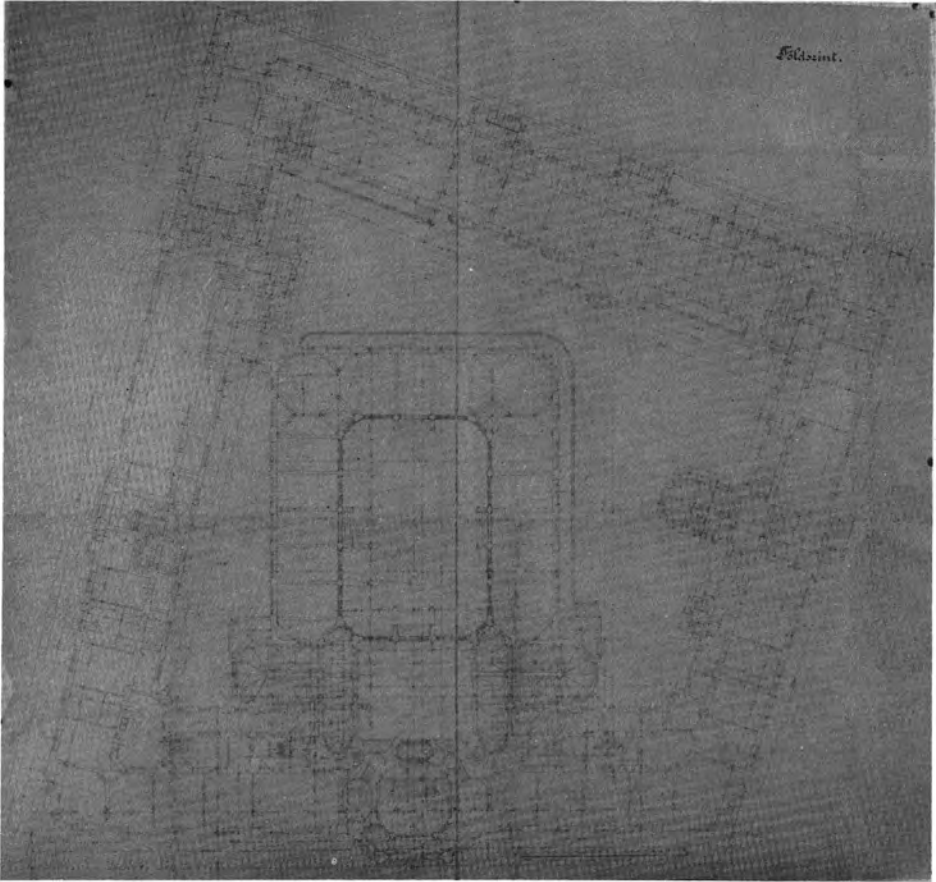
2



3



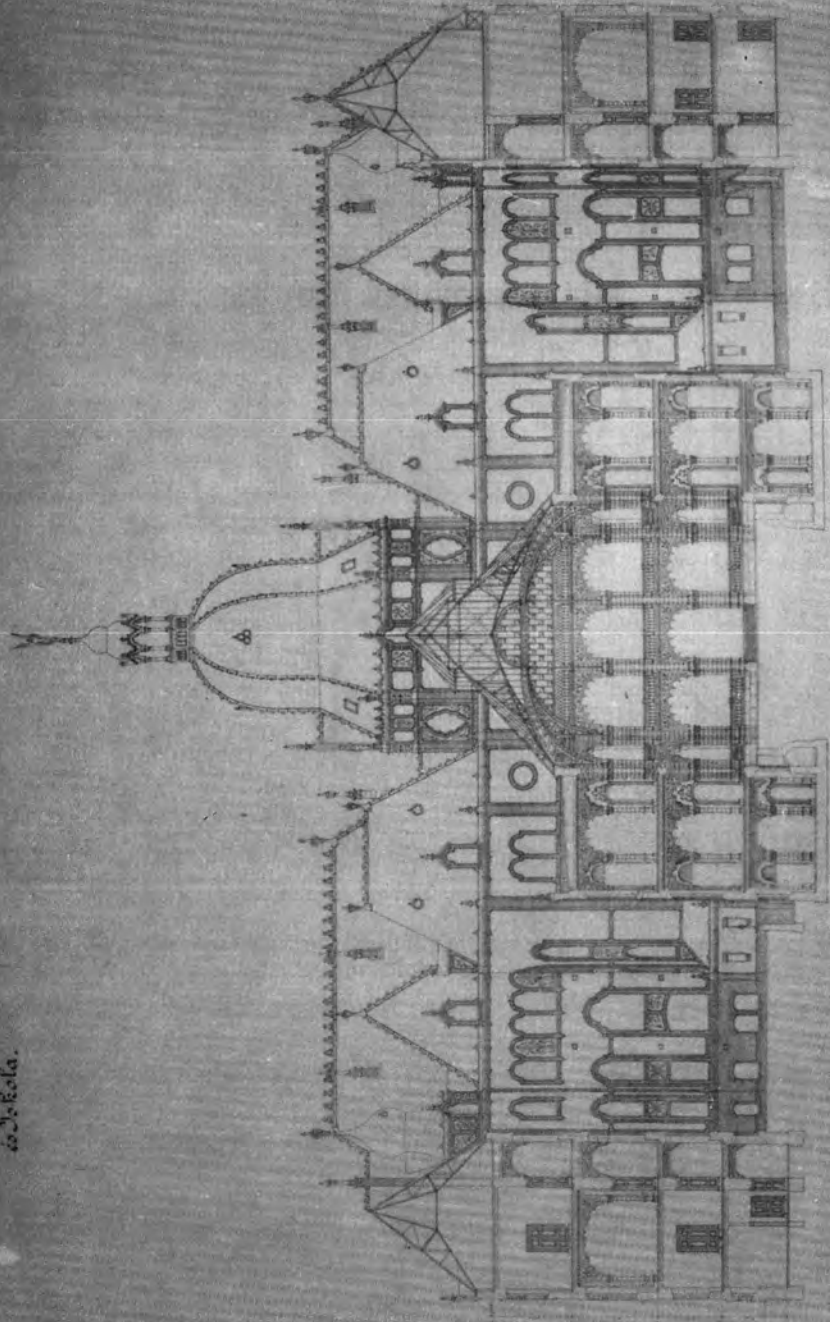
4



5

Соборъ св. Троицы, въ г. Костромѣ.
въ Костромѣ.

С. И. Мельнич.



Handwritten notes in the top left corner, including the date 1917 VII/VI.

*Museum
2204. M.*

Concept. S. Rau. 87100.



Small handwritten text at the bottom left of the illustration.

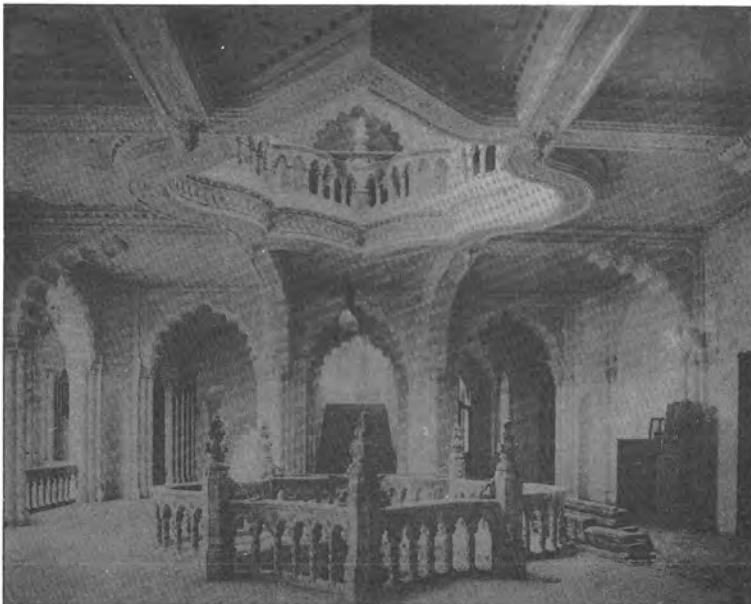
Small handwritten text on the right side of the illustration.

Small handwritten text at the bottom center of the illustration.





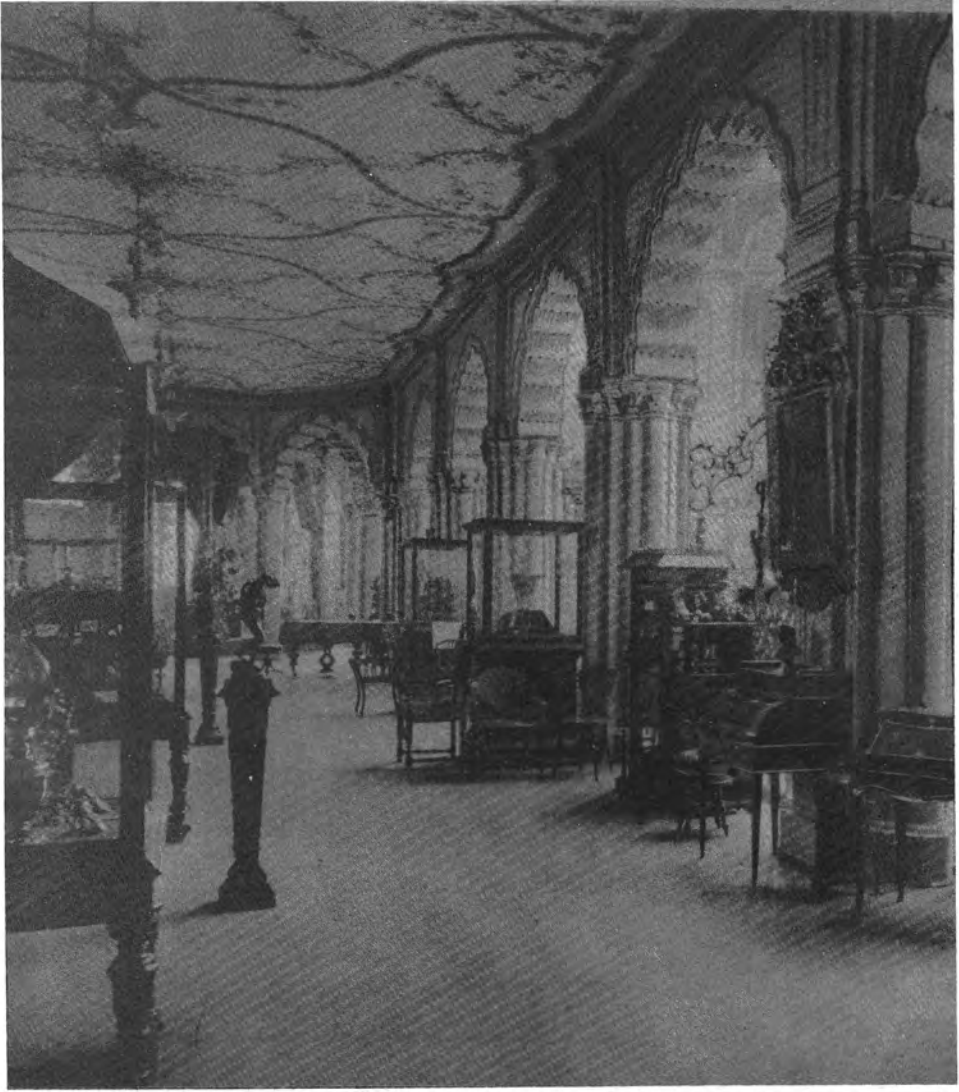
9



10



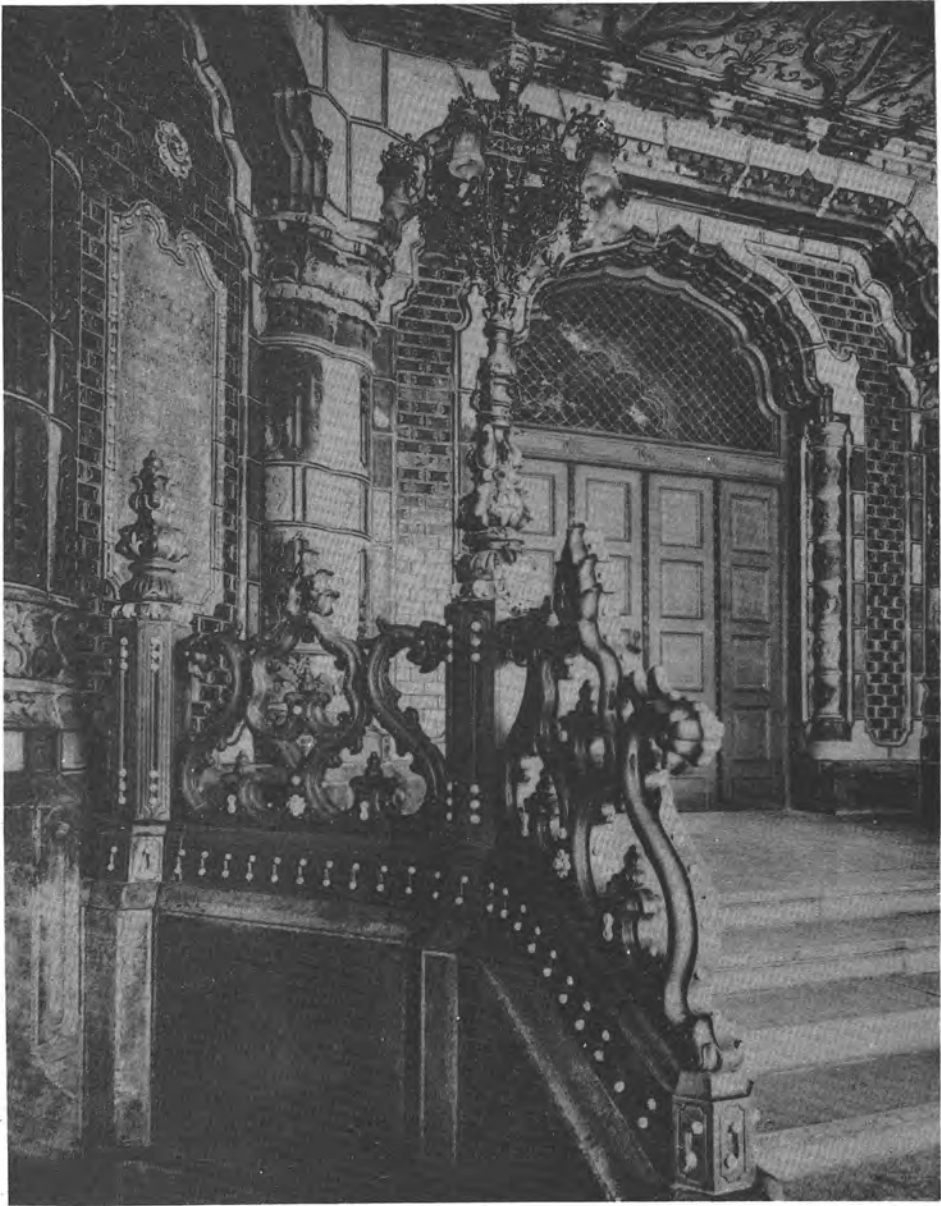
11



12

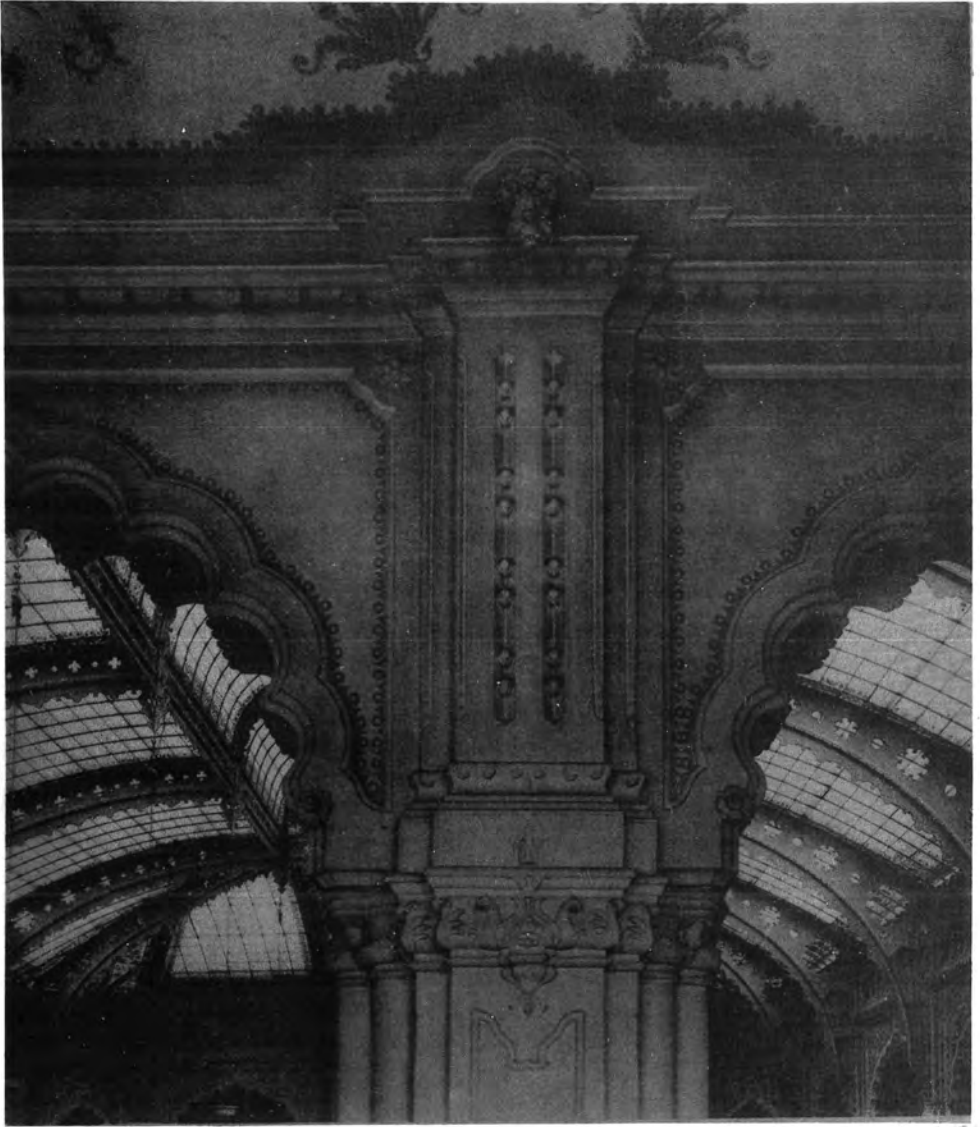


13

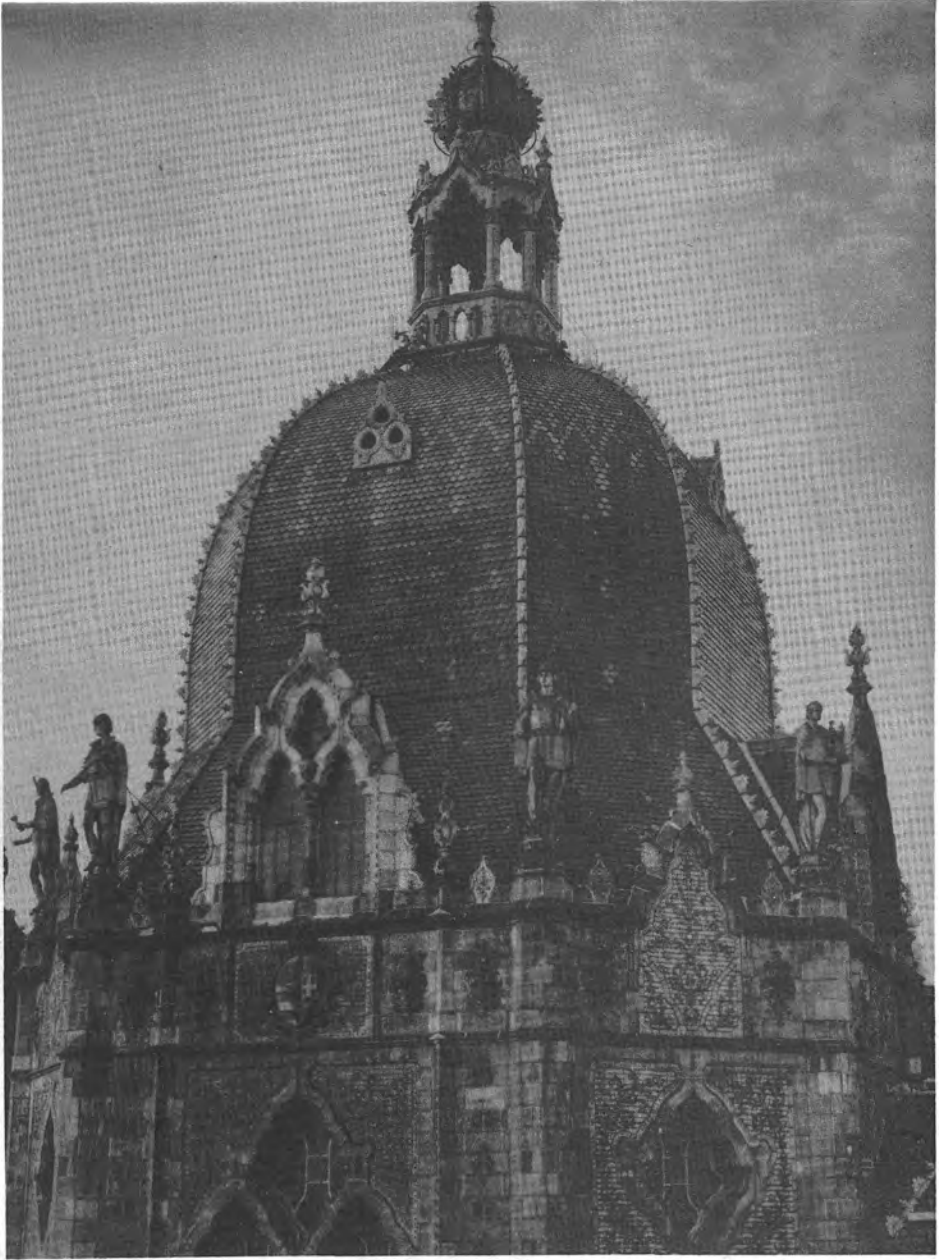


14

101

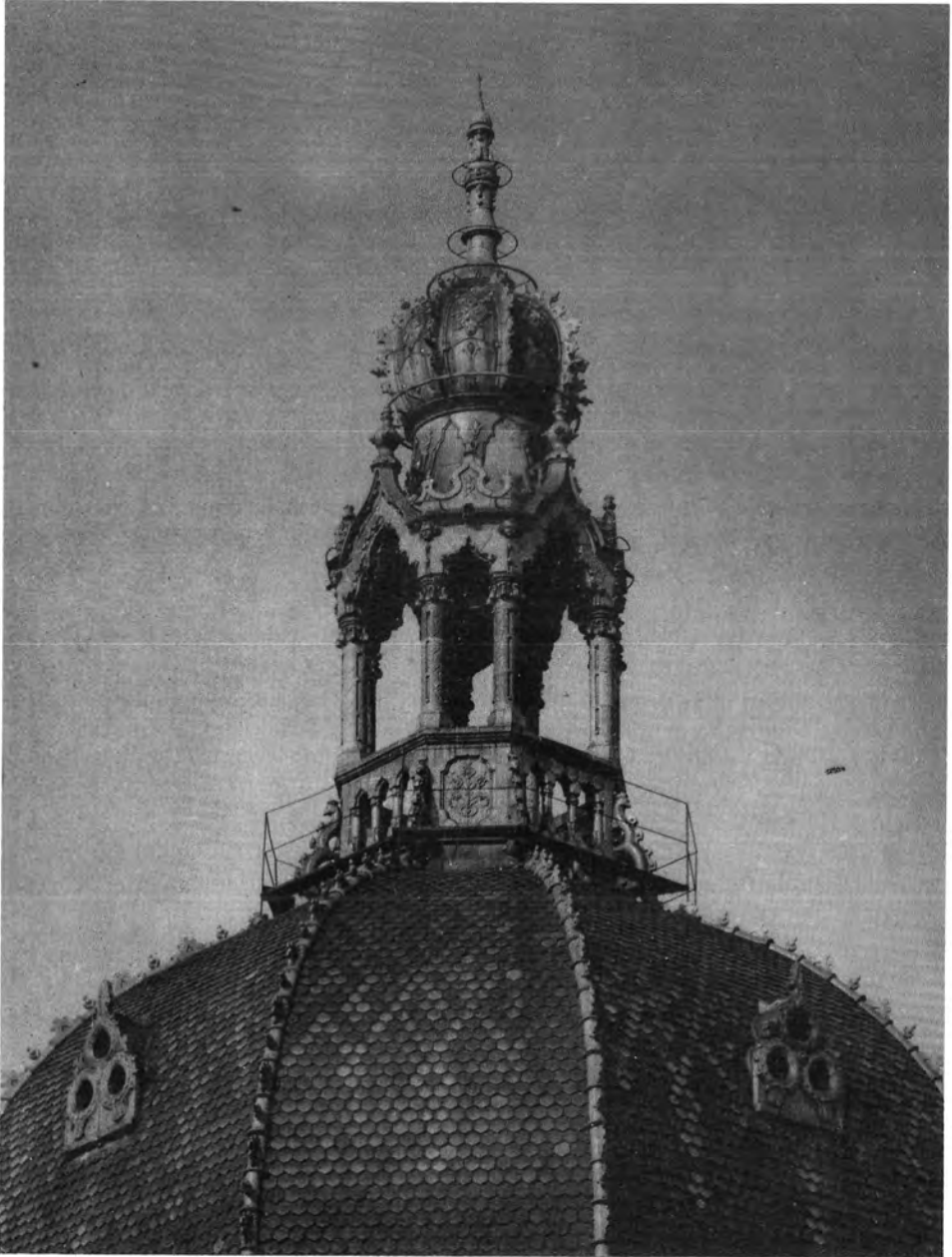


15



16

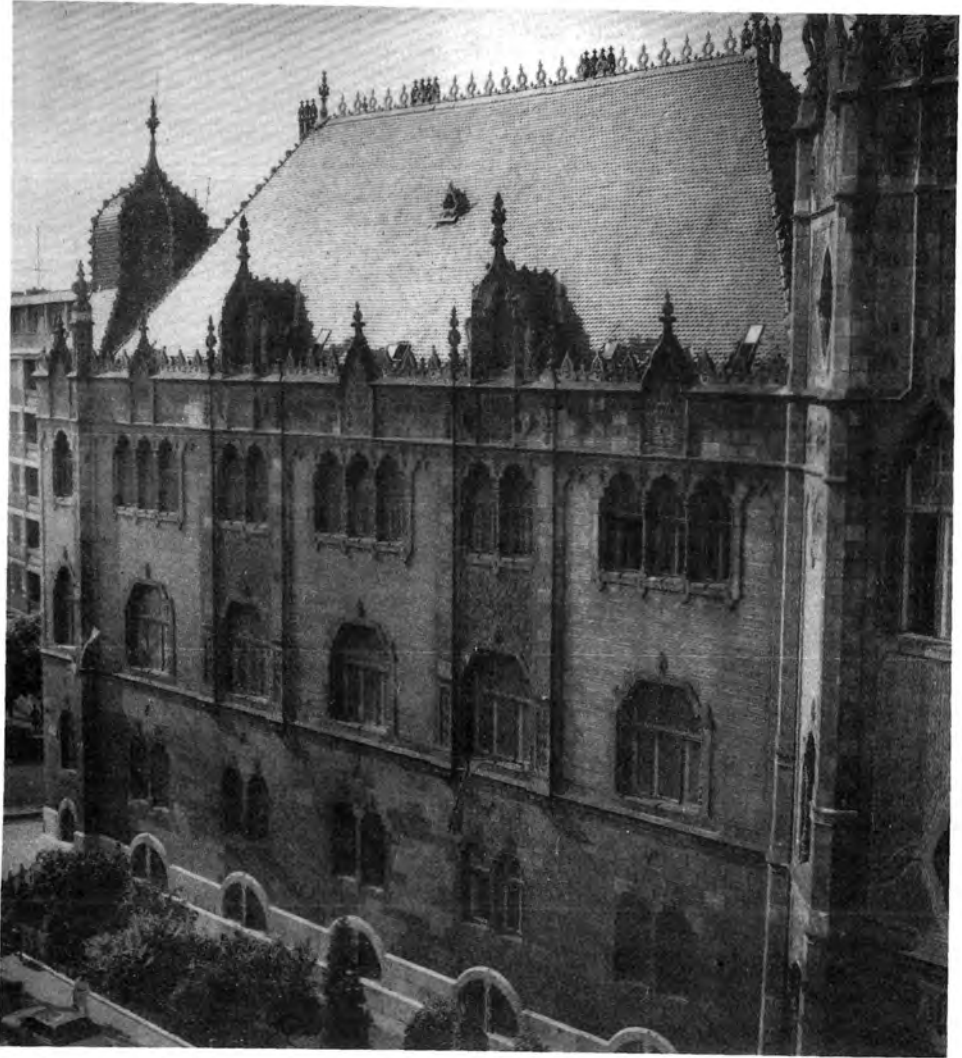
103



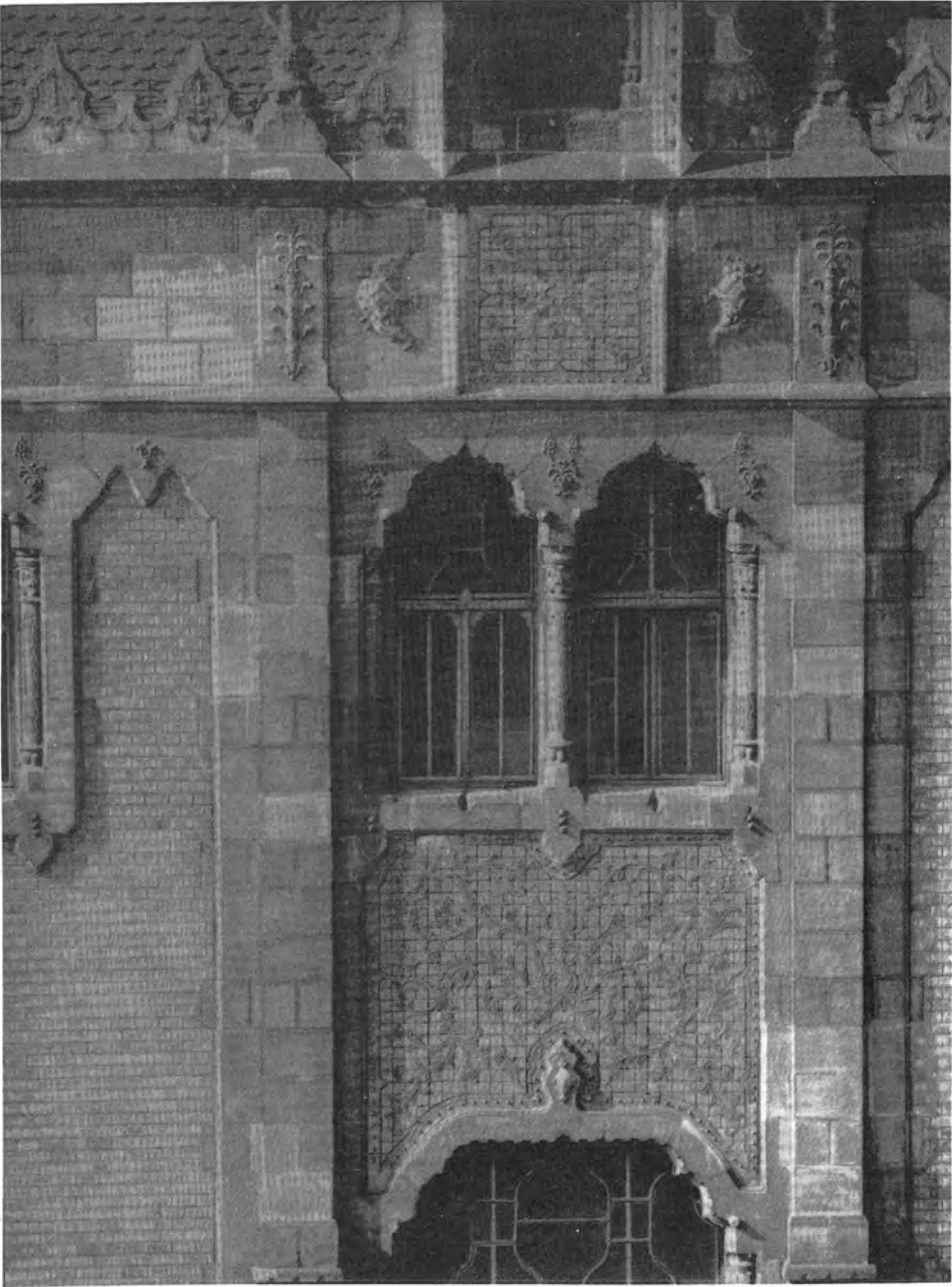
17



18



19

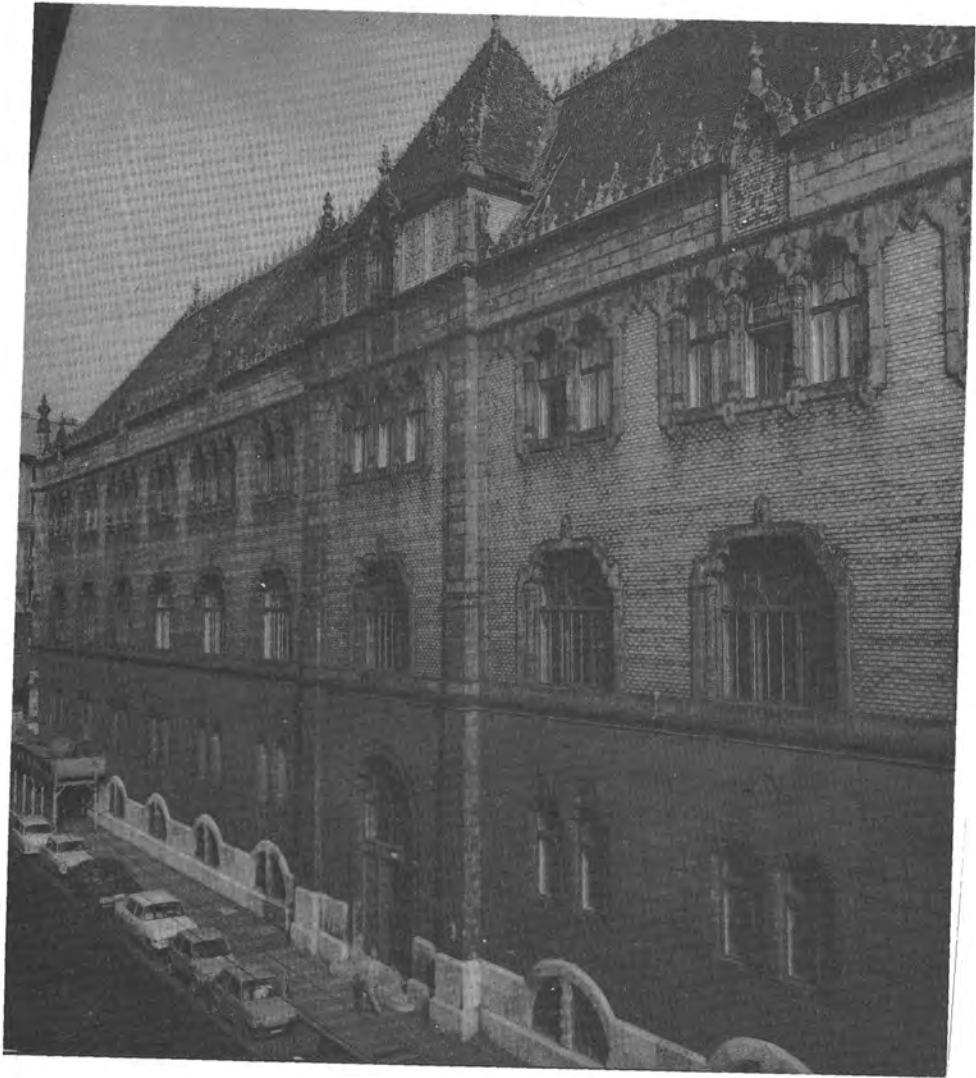


20

107

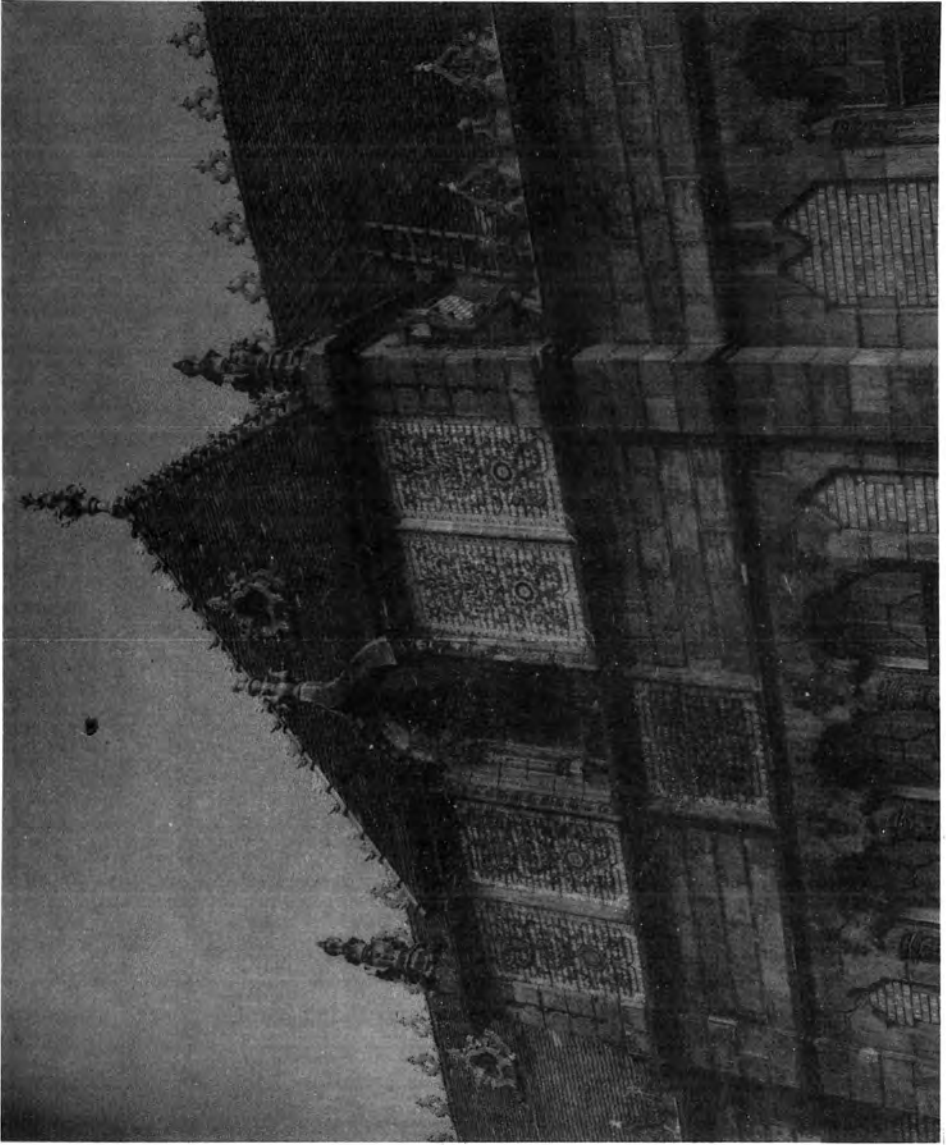


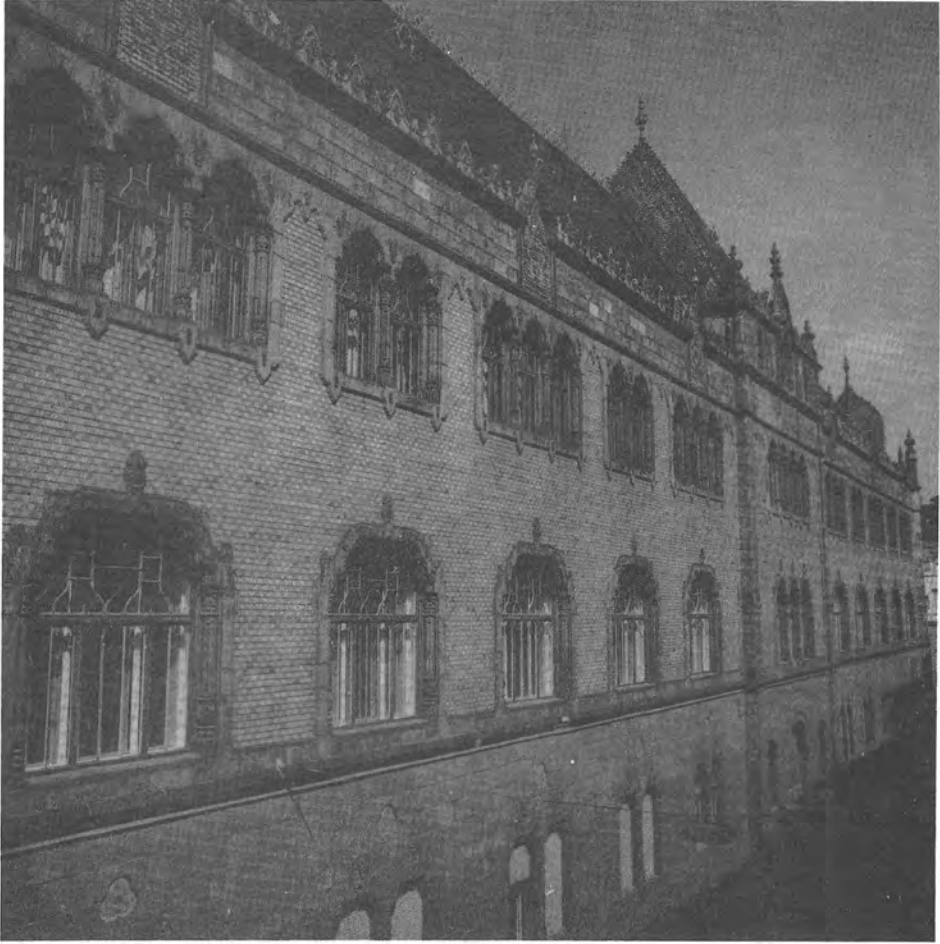
21



22

109

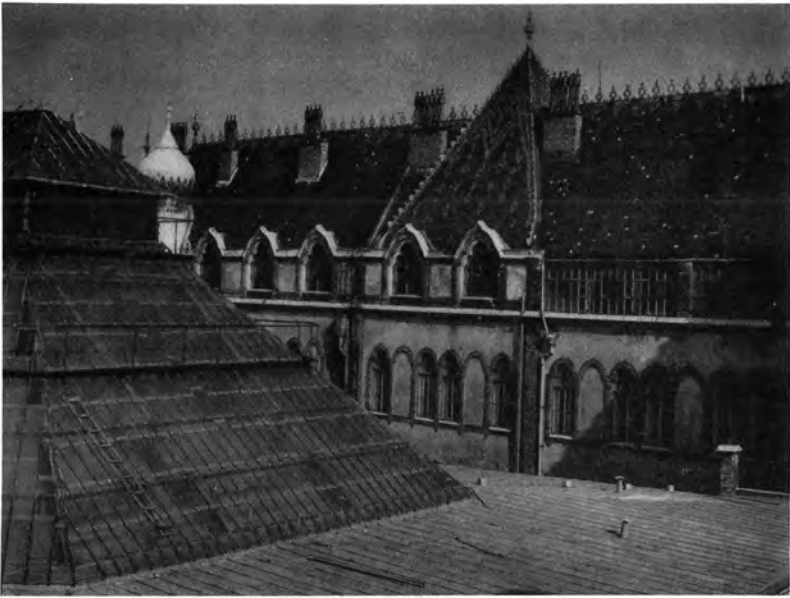




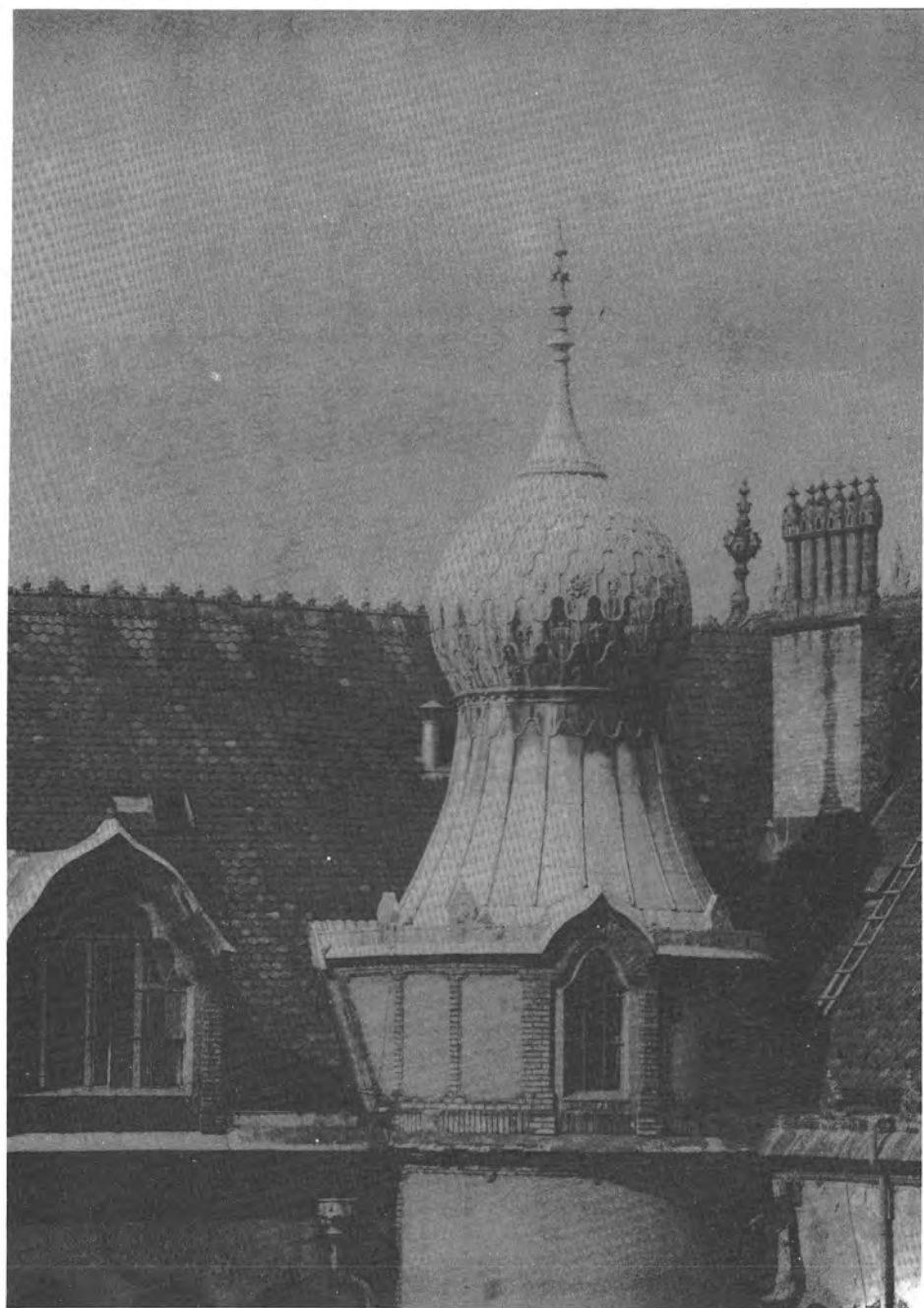
24



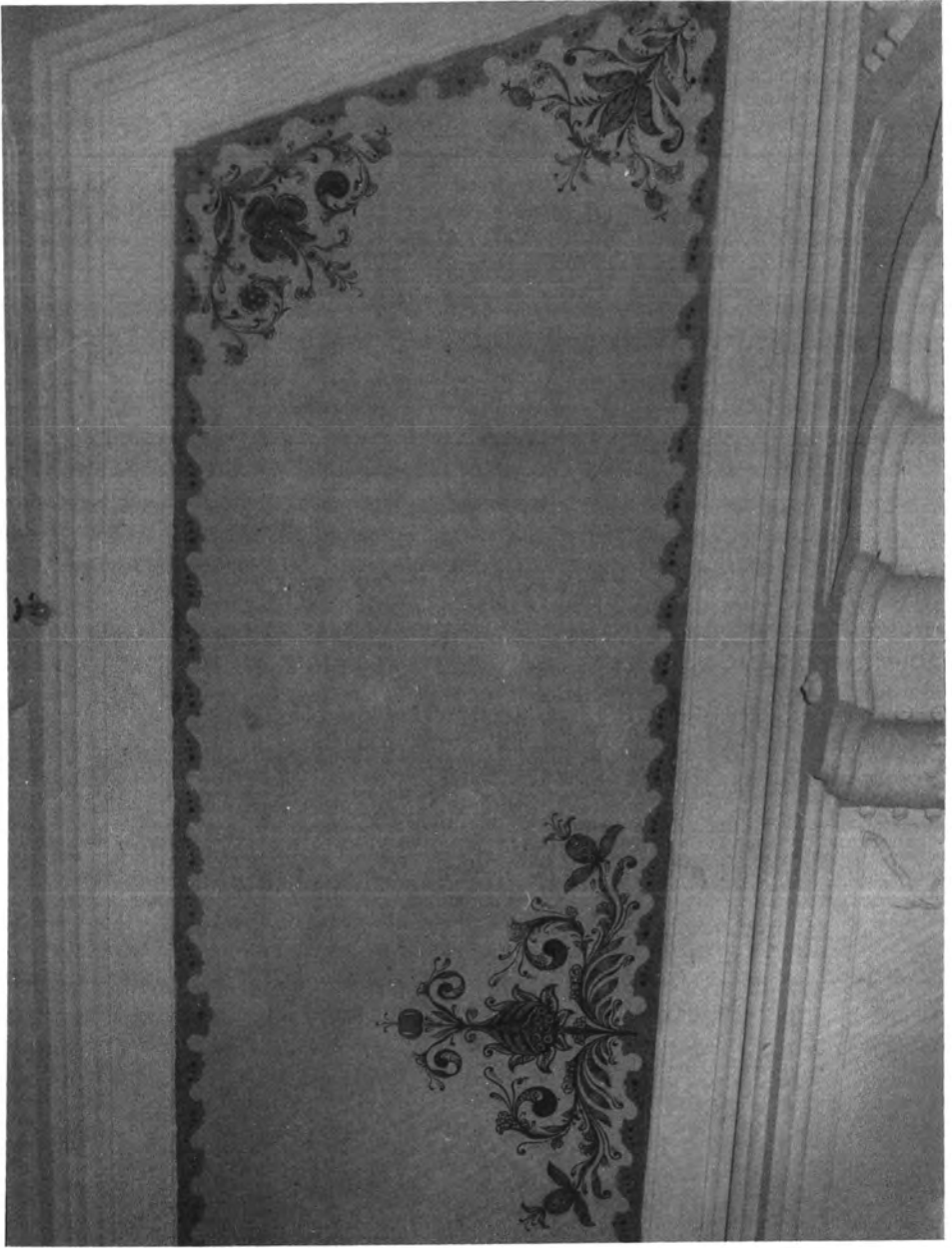
25



26



27



A SZENT MARGITSZIGET GYÓGYFÜRDŐ RÉSZVÉNYTÁRSASÁG TÖRTÉNETE

Néhány adat a sziget előtörténetéhez

Birodalmuk bukásával a rómaiak Közép-Kelet-Európából is eltűntek, s a sziget népvándorlás korabeli múltját teljes homály fedi. A magyar honfoglalást követő legkorábbi időkben, a 11. és 12. században itt Árpád-házi királyainknak volt vadaskertje. Innen nyerte akkori nevét, s lett a Nyulak szigete (insula leporum).¹ A szigetet később Urak szigete vagy Úrsziget és Duna szigete néven is emlegették. Arról is tudunk, hogy elvétve Budai szigetnek mondták. A sziget 1252. esztendőől fogva fonódik egybe Margit magyar királylány személyével, akinek anyja a szigeten a domonkos rendi zárdát építette fel. Az igénytelen kis monostort Szűz Máriáról nevezték el, mások Szent András szigeteként emlegetik.² A kiszolgáló cselédség a sziget északnyugati részén települt kicsiny Szentpál falut lakta. A 16. század elejére kialakult s az 1515-ben felszentelt templomuk és a monostor a megejtő hangulatú környezetben aztán ismert zárandokhelyé emelkedett; de folyt itt betegápolás, sőt az akkori idők leánynevelő intézetének szerepét is betöltötte. Az 1526. évi mohácsi csata-vesztés hírére a szerzetesrend odahagyta a szigetet. Már a 17. századra magából Margitból is csak a legenda maradt meg.³

A győztes szultán elfoglalva Budát, a szigeten át veretett hidat. A Dunának évszázadonként legalább kétszer megismétlődő nagy árvizei a pusztulást fokozták. Talán az egykori zárdaszüzekről, más vélemény szerint az állítólag itt a festői környezet ölen meghitten megbúvó háremek szépei után a törökök Kisasszonyok vagy Lányok (Kizlaradasi) szigetének nevezték.⁴ 1686. augusztus 12-én a törökök kiverését követően a zárdáról is fennmaradt egy rajz, amelyet az ostromlók táborkari irodájának egy tagja, Fontana készített (1. kép). Erről tudjuk, hogy a szigetre mindkét irányból híd vezetett.⁵ Magát a Margitszigetet I. Lipót a Szent Klára rendi apácák birtokába adta, míg az ott lévő Szent Mihály apátságot – amelynek utolsó birtokosa Don Thomas Arsenius volt – Pedemonte Ferenc Károlynak adományozta.⁶ Új birtokosok Karch Krisztián, majd Petrőczy Tamás németi plébános.⁷ III. Károly 1714-ben Kesselőközi Majthényi Imre kanonoknak adományozta.⁸ Majd újabb királyi kegy Kovács Pál csanádi kanonoknak,⁹ végül 1740-ben Pöstyényi Mihály veszprémi kanonoknak juttatta.¹⁰

A mostoha századokban jelentőségében eltörpült szigetet – miután a felvilágosodott II. József számos renddel egyetemben a klarisszákat is megszüntette – visszacsatolta a pilicsabai vallásalapítványi uradalomhoz. II. Lipót 1790 őszén fiát, Sándor Lipót főherceget nádorrá választatta. Mivel a nádornak immár Budán kellett laknia, a Margitszigetet „mulatóhely gyanánt” (Magyar Schönbrunnként) jelölték ki számára. 1795-ben Sándor Lipót meghalt. Ekkor I. Ferenc király a saját negyedik öccsét (II. Lipót hetedik fiát), József Antal János főherceget tette meg magyarországi helytartójává, akit a rendek egy évre rá nádorrá választottak. József megszerette a szigetet, amely aztán (püspökladányi uradalmáért cserébe) 1799-ben az osztrák főhercegi család birtokába jutott. 1867-ben a főherceg meghalt.

Táncsis Mihály a kiegészítés évében Budapest fejlesztésére számos tervet vetett fel.¹¹ Már ő gondolt a születendő nagyváros levegőjének tisztaságára, s a fásítást ajánlotta. A folyampartok szabályozása mellett előtérbe állította egy korszerű kikötő létesítését, majd a fürdőket tárgyalva javasolta a kisebb, akkor még különálló szigettel való egyesítést, s a mai Margit hídnak a szigeti szárnnyal együtt leendő megépítését.¹² Zsigmondy Vilmos mérnök 1866. évi szigeti hévízfúrásai is eredménnyel jártak (2. kép). Ezt követően pedig, az 1867-ben Ybl Miklós megálmodta fürdőpalota terveit fogadták el. 1871-ben, a növekvő látogatottság hatására a sziget nyugati partja mentén lóvasutat építettek ki.¹³ Ekkoriban a szigetet gőzhajóval, kompon vagy