

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Freund Tamás**
köszöntője a Művészeti Estek a Magyar Tudományos Akadémián című rendezvénysorozat harmadik estjén
MTA Díszterem, 2022. május 23.
- 6 **Erhardt Gábor**
Makovecz
A XX. századi magyar építészettörténet párhuzamai
- 17 **Magyar Péter**
A végtelent formálván és attól formáltatván...
- 20 **Lantay Attila**
Kulturális városfejlesztés – a szabad terek építésze Székesfehérváron
- 26 **Almássy Kornél – Kovács Dániel**
Otthont emel az építészet múzeuma
Az Építészeti Múzeum múltja, jelene és jövője
- 36 **Zuh Deodáth**
Ellenállás a kultúra által
Építészet és ellenkultúra Magyarországon 1989 előtt
- 48 **Petrik Béla**
Gondolatok a Bibó-émlékkönyvhöz I.
- MŰVELD ÉS MAGYARÁZD**
- 60 **Ferencz Marcel**
A Néprajzi Múzeum új épületének megszületése
- 65 **Gorondy-Novák Sándor**
É1
- 66 **Vadász Bence**
versei Miltényi Miklós illusztrációival

INTERJÚ

- 70 **Tárgyak és dolgok**
Kerekasztal-beszélgetés a II. Ipar- és Tervezőművészeti Nemzeti Szalonról

SZEMLE

- 79 **Feledy Balázs**
Egyik szem, másik szem...
Csáji Attila: Sorsferdítő idők.
Feljegyzések és visszatekintés
- 83 **Takács Dániel**
A kultúráért vagy a kultúrával szemben?
Seregi Tamás: Jövőbe szédülő lendülettel
Avantgárd és kultúra
- 87 **Havas Gyöngyvér**
A „historizáló”, a „modern” – és ami a tervlapon maradt
Fabó Beáta: Budapest katolikus templomépítésze a két világháború között
- 93 **Józsa György Zoltán**
A különutas orosz kultúrafelfogás
Vitalij Averjanov: Fedett kereszt.
Tradicionális az avantgárdban
- 99 **Fülöp József**
A demokratikus építészet útvesztői és az újraértelmezés kényszeressége
Die politische Architektur deutscher Parlamente.
Von Häusern, Schlössern und Palästen
- FÜGGELÉK**
- 110 **Rezümék**
- 112 **Névjegyek**

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Mai magyar építőművészet

FREUND TAMÁS | ERHARDT GÁBOR

MAGYAR PÉTER | LANTAY ATTILA

ALMÁSSY KORNÉL – KOVÁCS DÁNIEL

ZUH DEODÁTH | PETRIK BÉLA

ma
mű

köszöntője a *Művészeti Estek a Magyar Tudományos Akadémián* című rendezvénysorozat harmadik estjén

MTA Díszterem, 2022. május 23.

„A zene rendeltetése belső világunk jobb megismerése, felvirágozása és kiteljesedése. A népek legendáit isteni eredetűnek tartják. S ahol az emberi megismerés határait érzük, ott a zene még túlmutat rajtuk, olyan világba, melyet megismerni nem, csak sejteni lehet.”

Kodály Zoltán

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Nem véletlenül kezdtem a mai estét ezzel a számomra legkedvesebb, már szinte vízióknak tűnő Kodály-idézzel. A mai est programja ugyanis lehetővé teszi, hogy egy újabb dimenzióval gazdagodjon szokásos fejtegetésem a tudomány és művészet kapcsolatáról, méghozzá a hit dimenziójával.

Legutóbbi művészeti estünk megnyitójában már szóltam arról, hogy a korának legmodernebb módszereit alkalmazó tudós – akinek elsődleges feladata, hogy tolja ki a megismerés határait, amennyire csak lehet –, hogyan lehet képes e határok mögé pillantani. Hogyan teheti erre képessé a művészetek által gazdagított belső világ, érzelmeink és motivációink összessége, amely hatékonyabbá teszi a tanulást, tartósabbá és egyedibbé az elraktározott emlékyomokat, fokozva ezáltal a kreativitást. Ez a belső világ, érzelmeink gazdagsága képes csak bepillantást engedni az ismeretlenbe, amiről csak sejtéseink lehetnek – mondja Kodály. Abba az ismeretlenbe, amely esetleg természettudományos módszerekkel nem is vizsgálható, tehát a hit kérdéskörébe tartozik. Ezért nem konkurencsei egymásnak a hit és a tudomány, hanem inkább komplementerei, hiszen a hit olyan kérdésekre keresi a választ, amelyeket a természettudomány fel sem tehet magának. Például: mi létezésünk értelme? Mi az eredete, küldetése nem anyagi jellegű elménknak, én-tudatunknak, szabad akaratunknak – hívhatjuk összefoglalóan úgy is: a lelkünknek?

A tudós számára a megismerés határai mögé pillantás teszi lehetővé, hogy a legjobb hipotéziseket tudja felállítani, és megfelelő irányba induljon el az ismeretlen feltárásának rögs útján. A hit szempontjából is elengedhetetlen, hogy a művészi élmény, a katarzis révén gazdaggá tett érzelmvilág bevilágítsa az ismeretlent, méghozzá

úgy, hogy képesek legyünk a szívünkkel látni, mint a kis herceg. Így fedezhetjük fel, kellő alázattal, az anyagi világ csodáit és benne a szeretet által elvégezhető küldetésünket, ami a hit fő forrása. Így valósul meg tehát a Hit, a Tudomány és a Művészet hármas egysége, így támaszkodik egymásra az emberiség kulturális örökségének e három pillére.

A Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Művészeti Akadémia neve csupán egyetlen szóban különbözik egymástól. Együttműködésünkkel és ma esti közös rendezvényünkkel szeretnénk bemutatni, hogy a teljes életre törekvő emberben – és egy egészséges társadalomban – művészet és tudomány sem versenytársai, hanem kiegészítői egymásnak. Találkozásukból pedig valami más, egy teljesebb életérzés születik meg. Tudomány és művészet egymásra hatva mutatják meg azt a titkot, azt az igazságot, amit a tudós és a művész az alkotómunkájuk mélyén keres.

Művészetnek és tudománynak számos hasonló vonása van. Egyrészt az, hogy a tudós életét a kutatás, a felfedezés öröme éppen úgy kitölti, mint a művészt az alkotás. És az alkotási folyamat közben is valami hasonló történik velük. „Ha egy ember dolgozik egy képen – vallja Kárpáti Tamás festőművész –, az vissza is hat rá. Az a legrosszabb, ha az ember mindenáron erőszakolni akarja azt, hogy a kép olyan legyen, mint amelyet ő elhatározott. Hagyni kell, hogy a kép is dolgozzon vissza. Tehát, hogy ami éppen úgy alakul, egy véletlen, egy folt vagy valami, akkor – ha a festő lelkileg úgy ítéli, hogy az helyes – afelé kell folytatni, és akkor a végeredmény egy közös munka a Teremtővel.”

Kutatásaink során mi, tudósok napról napra szembe-sülünk azzal, hogy nem erőszakolhatjuk rá saját elképzeléseinket kutatásunk tárgyára. Az élő vagy élettelen anyag csodái, amelyek megfejtésén dolgozunk, alázatra tanítanak minket. Egy kísérlet eredményeit nem szabad a kiindulási alaphipotézishez alakítani, annak a valóságot, az igazságot kell tükröznie, legalábbis amit az adott pillanatban annak tarthatunk. Egészen más irányt is vehet a kutatási program, mint amit eredetileg a jó iránynak gondoltunk.

A művészet Istenhez vezet közelebb bennünket – olvashatjuk ki Kárpáti Tamás több interjújából. Ezt teszi Haydn, Werner vagy Albrechtsberger zenéje is, ahogy ezt a ma este hallható zeneműveknek már címei is elárulják. Ezt teszik Kárpáti Tamás festményei. Ezt teszik a természethez és a szakralitáshoz egyaránt kapcsolódó borok – ma este a St. Andrea pincészet borai. És teheti ezt a tudomány is! A hagyomány szerint Isaac Newton így fogalmazott: „A Kozmosz csodálatos elrendezése és harmóniája csak egy mindenható és mindentudó lény tervében születhetett meg. Ez mindörökké a legnagyobb felismerésem.” Ernest Rutherford, Nobel-díjas fizikus pedig ezt mondta: létezik egy félreértés, amely szerint „a tudósnak széles körű ismeretei következtében vallástalannak kell lennie. Ellenkezőleg: a mi munkánk Istenhez visz közelebb bennünket.”

Közös a kutatóban és a művészen a keresés szenvedélye is. Blaise Pascal matematikus, fizikus, a természettudományok fejlődésének szenvedélyes előremozdítója ezt írja: „Nem keresnél, ha már meg nem találtál volna.” Vagyis már itt és most, a keresés szenvedélyével nyakig benne állunk a tér és az idő csodáiban, miközben az időn túli létezés világába próbálunk bepillantani.

A Magyar Művészeti Akadémia önmeghatározásában ez áll: „az Akadémia örökdió a magyar művészeti élet szabadsága és a művészeti közélet tisztasága felett”. A Magyar Tudományos Akadémia feladata ugyanez a tudomány kapcsán. Tudomány és művészet pedig hétköznapi tevékenységeinkben is összekapcsolódik. Így van ez a Haydneum – Magyar Régizenei Központ munkájában is. A Magyar Művészeti Akadémia művészeti tárgyú tudományos és ismeretterjesztő tevékenységei által vagy a Haydneum régizene-történeti kutatásai által – amelyek a ma este felhangzó Werner- vagy Albrechtsberger-darabok bemutatását is lehetővé teszik – a tudomány szolgálja a művészetet. Ugyanakkor mi itt, a Tudományos Akadémián támogatjuk a művészeti tárgyú kutatásokat, az Akadémiai Klub

Egyesület pedig hangversenyeket és más kulturális programokat szervező, közösségépítő tevékenységével törekszik arra, hogy életünket művészeti élmények tegyék teljesebbé. Az érzélemgazdagságunkat, belső világunkat építő katartikus élmények pedig akár tudományos kutatói kreativitásunkat is növelhetik.

A mai estén a művészet és a művészeké a főszerep. Köszönetemet szeretném kifejezni a Magyar Művészeti Akadémiának, amiért a szellemi, művészi értékeken túl anyagi forrásaival lehetővé tette a mai este megvalósulását. És szeretném köszönetemet kifejezni a Miniszterelnökségnek és a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt.-nek szellemi és anyagi támogatásukért.

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Haydn a zenéről ezt mondja: „Az én beszédemet az egész világ megérti.” Köszönöm Vashegyi György elnök úrnak, valamint az általa alapított Purcell Kórusnak és elválaszthatatlan zenekari partnerének, az Orfeo Zenekarnak, hogy ma este olyan nyelven szólunk hozzánk, amit a szívünkkel mindnyájan értünk.

Köszönöm Kárpáti Tamás, Munkácsy-díjas festőművészek, hogy festményeivel „az anyagból képzett valamit, ami többé válik, mint az anyag”. És hogy ma este kicsit elidőzhetünk e mellett „a több” mellett.

Végül, de nem utolsósorban köszönöm dr. Lőrincz Györgynek, a St. Andrea borászat társtulajdonosának és borászáknak, hogy ma este a természethez és a szakralitáshoz – ha tetszik, a tudományhoz, a művészethez és hithez – egyaránt kötődő bor mellett találkozhatunk és beszélgethetünk egymással, miközben szemünk és fülünk mellett kémiai érzékszerveinket is gyönyörködtethetjük.

Bízom benne, hogy a művészettel és az egymással való találkozás valamennyire mindannyiunkat megérint, és belőlünk is talán előhív valami transzcendens élményt, világlátást, amiről nem sejtettük, hogy bennünk is létezhet.

Makovecz

A XX. századi magyar építészettörténet párhuzamai

2011. szeptember 27-én hunyt el Makovecz Imre, a XX. század második felének legnagyobb hatású magyar építész-e. Az építésztársadalom egyik jelentős mulasztása, hogy az elmúlt tíz évben nem helyezte az építész életművét az azt megillető helyre. Hiányzanak a tárgyilagos értékelések, az életművet szélesebb kontextusba helyező értekezések, de leginkább a személyes hangú viták Makovecz sűrűn rétegzett építőművészeti alkotói és közéleti tevékenységéről. Csökkenteni kívánva a fent említett hiátust, tanulmányomban visszafogott kísérletet teszek arra, hogy a makoveczi életmű első szakaszának fontosabb eseményeit, alkotásait beállítsam a hazai építészeti közélet folyamatába.

Makovecz Imre építészeti pályájának egyik fontos sajátossága volt, hogy nem csupán építészként volt jelen a hazai közéletben, illetve közvetlen környezetében, hanem legalább akkora súlyú gondolkodó is volt. Magam is többször hallottam tőle, hogy az építészeti formák világa csupán a felszín, de nekünk (adott esetben a Kós Károly Egyesülés vándorépítészének) ennél mélyebbre kell tudni látni. A mélyebb összefüggéseket, a társadalmi, gazdasági, de mindenekelőtt szellemi kontextust egyben kell érzékelnünk, és szakmai, emberi cselekedeteinkben ehhez a komplex képhez kell igazodnunk. Ennek a hozzáállásnak egyik legszemléletesebb példája, hogy az 1969-ben a saját lakásán indított „magán-mesteriskolájában” a XX. század építészetét az úgynevezett Cordier-táblázat alapján vizsgálta fiatal tanítványaival, amely a nagyobb formátumú építész személyiségek közötti hatásokon, kapcsolatokon túl az aktuális közéleti, politikai történéseket is tartalmazta.

Makovecz Imre életművét is így, komplexitásában kellene vizsgálnunk... Az elmúlt évtizedben egy kiállítástól eltekintve csupán partikuláris – bár mindenképpen elismerésre méltó – próbálkozások voltak a hazai organikus építészet megteremtőjére való méltó emlékezésre. A magyar kormány az 2022/2015. (XII. 29.) kormányhatározattal („Makovecz Imre életművének gondozásáról”), illetve annak módosításával rendelkezett számos – állami, vagy egyházi tulajdonban álló –, Makovecz Imre által tervezett épület felújításáról. Ezek mára többségükben meg is valósultak, néhány olyan új épülettel együtt, amelyek tervei az építész utolsó éveiben születtek. Ez az épület-állomány számtalan tanulsággal szolgál a makoveczi gon-



dolkodás időtállóságáról, illetve a felújítások lehetőséget adtak az akár több évtizedes üzemeltetés anyagi és lelki aspektusainak összefoglalására. Ez utóbbi, azaz a felújítások és az érintett épületek sorsát az *Országépítő* utóbbi évfolyamaiban publikálták.

Létrejött és látogatható az építész saját maga számára tervezett családi házában a Makovecz Központ és Archivum, amely az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének fiókintézményeként működik, az életművet birtokló Makovecz Imre Alapítvány székhelyeként. Itt található és kutatható a hagyaték rajzi és fotográfiai része, amelyet folyamatosan dolgoznak fel és tesznek közzé a Központ munkatársai.

Mondhatjuk, hogy a hagyaték fizikai részével kapcsolatban a megkívánt alapok – vagy akár annál több is – megvalósultak. Sajnos a szellemi hagyatékkal kapcsolatban ezt már nem feltétlenül állíthatjuk. Egy, az építész születésének nyolcvanadik évfordulója alkalmából, a Magyar Művészeti Akadémia által rendezett konferencián kívül komolyabb szakmai rendezvény nem volt. Ez a konferencia is inkább a nemzetközi hatásra, illetve a kései fő mű, a Szent Mihály-templom aktualitásaira fókuszált.

Nem születtek nagy lélegzetvételű monográfiák, „csak” néhány kisebb terjedelmű, konkrét témákat körüljáró kiadvány. Ezek sorából mindenképpen kiemelendő a *Subjektív Makovecz Jegyzetek* című könyvecske, amely – címével ellentétben – inkább egyfajta Makovecz-szótárként

Makovecz Imre
Kossuth- és
Ybl Miklós-díjas
építész, 1989
Fotó:
Urbán Tamás
© Fortepan

tételezhető: a nevéhez kapcsolódó legfontosabb fogalmakat tisztázza az antropológiától a minimális környezetig. Az utóbbi időszak öröndetes fejleménye az *Országépítő* folyóiratban megjelent nagyobb lélegzetvételű tanulmányok sora, amelyeket Makovecz életének meghatározó szereplői jegyeznek szerzőként.

Az építészoktatás minimálisan vesz tudomást a makoveczi életmű ismertetésének etikai kötelezettségéről, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építézmérnöki Karán 2003 óta két féléves, szabadon választható tárgyként van jelen a hazai organikus építészet, amelynek hét éve e cikk szerzője a felelőse. Ugyanez az Óbudai Egyetem Ybl Miklós Építéstudományi Karán az idei évben indult el, szintén szabadon választható tárgyként.

A bevezető után megállapíthatjuk, hogy Makovecz Imre szellemi és fizikai hagyatékával még „érdemes” foglalkozni. Két okból is: egyrészt a fent említett hiányosságok miatt szinte korlátlan lehetőségek állnak az erre vállalkozók előtt, másrészt a munka élvezetessége okán. Hihetetlenül izgalmas elmerülni Makovecz terveiben, épületeiben és gondolataiban, beleélni magunkat a 60-as és a 70-es évek fojtott levegőjébe, egzisztenciális kockázatok nélkül.

Természetesen mondhatjuk, hogy a halála óta eltelt alg több mint tíz év még nem adja meg azt a távlatot, amely szükséges az egész életmű vagy akár a konkrét alkotások megfelelő mélységű, tárgyilagos kutatásához. Ezt a vélekedést alátámaszthatja, hogy Makovecz építészeti és közéleti szempontból megosztó személyiség volt – jegyezzük meg, hogy szinte kizárólag –, saját hibáján kívül. Gondolkodására, de tervezési praxisára is a már említett széleslátókörűség volt a jellemző. Minden problémát igyekezett nem önmagában kezelni, hanem tágabb kontextusba helyezve értelmezni és megoldani. Számára az építészet nem kizárólag építészeti kérdés volt, az élet minden területén, így a politikában is a kulturális aspektusok voltak számára az elsődlegesek. Tanítványait – így engem is – arra tanította, hogy a saját történelmüket, saját szerepüket tisztán látó, gondolkodó emberekként igyekezzenek józanul, Istennek tetsző módon cselekedni, saját útjukat járni. Ahogy ő is tette.

Napjainkban a képek és információk korát éljük, így a makoveczi életmű „vizuális”, azaz képek által közvetíthető részének elérhetősége a szükséges minimum. Ez azonban csak akkor lesz széles tömegek számára érdekes, érthető, ha kapcsolni tudják saját életükhöz, élményeikhez, emlékeikhez, gondolataikhoz. Mivel Makovecz építésze jellemzően építészen kívüli hatásokból építkezett, így a kapcsolódási pontjai is sokkal intenzívebbek a nem szakmabeliek felé. Talán a „szakma” vele szembeni ellenérzésének ez is volt az alapja. Részben, hogy épületei „narratívák” voltak, azaz az építészen kívüli eseményeket,

„tudásokat” is megjelenítettek, részben, hogy Makovecz nagyon jól szót értett a laikusokkal, és építésze „konzervatívizmusával” felajánlotta nekik a megértés lehetőségét. Ez a XX. században uralkodó modern építészettről egyáltalán nem volt elmondható, a szélesebb tömegek számára megérthető és elvart, fizikai, lelki és szellemi „otthonosság” nyomai sem fedezhetők fel a kortárs építészetben. Makovecz épületei egyszerre reflektálnak a hely szellemére, a benne lakók személyiségére és az építés aktuális gondolataira. Ezek a gondolatok egyszerre voltak elvontak és művésziek, ugyanakkor praktikusak vagy aktuálisan közéletiek. Magam is meglepődve tapasztaltam, hogy az életmű fontosabb eseményei mennyire szoros korrelációban voltak az 1959 és 1989 közötti időszakban a politika által meghatározott építészet, építés aktuális kérdéseivel, problémáival. Az alábbiakban ezen időszakot szeretném részletesen tárgyalni, kis kitekintéssel a gyerekkorra is.

Makovecz Imre 1935. november 20-án született Budapesten. Gyermekéveit az Orbánhegyi út 27. alatt, a „papok cselédházainak” egyikében, egy udvari, szoba-konyhas lakásban töltötte. Bár a *Pályám emlékezete* című rádiós interjúban azt állította, hogy „a gyermekkori körülmények és a pályaválasztás között, tehát, hogy én építész lettem, a világon semmiféle közvetlen összefüggés nincs”, azért érdemes néhány momentumot felidézni ugyancsak ebből az interjúból. „Úgy tessék elképzelni a 30-as évek világát, hogy rend van. Ez alatt azt értem, hogy az állattenyésztés, a mezőgazdaság, az ipari tevékenység egymással kiegyensúlyozott és nyugodt összefüggésben működik. Vannak szegények, vannak kevésbé szegények, és vannak gazdagok, de ezek között a rétegek között szabályozott kapcsolatok működnek. Példát mondok: egy országút mellett kiosztják, hogy ki kaszálhatja le és mikor kaszálhatja le a fűvet. Minden fűre szükség van, aminek következtében évszázadok óta kaszált ősgyep van mindenütt. Nemcsak ott, hanem a falu közlegelőjén, az erdő partján és így tovább. Minden földterület, amely arra alkalmas, be van vetve, kint dolgoznak az emberek a földeken, kihajtják az állatokat, hétvégeken felsöprik az utcákat, az árkok lejtenekei valahova, az utcákat gyümölcsfák szegélyezik. Villany nincs, petróleumlámpával világítanak, és amikor elmegyünk az öreganyámmal otthonról, nem zárja kulcsra az ajtót, hanem keresztbe teszi a söprűt, hogy lássák, nem vagyunk otthon. Megtanultuk, hogy kukoricát kapálni nagyon kemény munka. Megtanultuk azt, hogy ha kimegyünk a szőlőbe, akkor az előtte elterülő gabonaföldek határán kút áll, facsoport, virágokkal feldíszített feszület, az a kapuja a szőlőnek, és utána következnek a hajlékok, ahova az emberek ugyan dolgozni mennek, de más hangulatban, mint a többi földekre... Ebben a környezetben gyermeknek lenni objektíve jó volt, megfellebbezhetetlenül jó.” E szavak nem az emlékezés nosztalgijáról szólnak, bár azt is



A Makovecz Imre terve alapján épült, Szent István tiszteletére szentelt római katolikus templom, Százhalombatta, 1996–1998
© MTVA
Bizományosi: Jászai Csaba

felvállalta az interjúban, hanem a Zala megyei Nagykárpornakon, a nagyszülőknél töltött nyarakon megismert és személyiségébe épült teljességről, a népi kultúra „tágasságáról” és egyben mindennapiságáról.

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy ezek az évek már leginkább a háború jegyében teltek, az osztálytársnő sárga csillagos megbélyegzésének vagy a lángokban álló budai vár képével.

Általános iskolába az 1932-ben átadott, Németvölgyi úti elemi iskolába járt, amelynek tervezője, Körmendy Nándor a két világháború közötti időszak egyik sokat foglalkoztatott építész volt. Lajta Bélánál, később a Bálint és Jámber építészirodában dolgozott, majd önállósodása után, a 30-as években vagy fél tucat nagy léptékű templomot tervezett. „A szolidan újítók közé tartozott: az olaszos, középkori formarendet és ünnepélyességet sikeresen ötvözte a modern kor stílusával.” Ez a leírás nagyon jellemző a Makovecz által az 1940-es években látogatott iskolaépületre, de a kor általános építészeti formavilágára is. Jól megfért egymás mellett a Bauhaus elveit valló villa- és társasház-építészet, a köz megbízásokból épülő közintézmények „római iskolás” útkeresése és az állami és egyházi reprezentáció klasszicizálása. Ez a stíláriskülönülés jellemzően a társasági életre is jellemző volt. Nem volt mindegy, hogy valaki a Kisrablóba vagy a Simplon kávéházba járt. Ez 1945-ben, a II. világháború utáni úgynevezett igazolóbizottságok vizsgálódásaikor is szempont volt, az előbbi hátrányt, az utóbbi inkább előnyt jelentett... Ezek a történetek nyilván nem játszottak szerepet az építész életében, legfeljebb annyiban, amennyiben az épített környezet meghatározó minden ember életében, így a gyermekek éppen formálódó világvilágában is.

Ennek az időszaknak másik meghatározó helyszíne a felső-krisztinavárosi Keresztelő Szent János-templom. „1942-ben volt elsőáldozásom. Fehér bocskaiban, sapkamon fehér toll, fehér kesztyű, a lányok fehér tüll menyasszonyi ruhában, fehér fátyol, koszorú... A háború után, az éledzés éveiben az egyházközség az elhagyottak, özvegyek megsegítésére megszervezett bennünket, tíz-tizenegy éves gyermekeket, látogatni, élelmiszer-, ruhacsomagokat kihordani. Hermann tisztelendő úr egy aranyozott karddal az oltár lépcsőjén lovaggá ütött néhányunkat...” – írja visszaemlékezését a 2000-es években, az ide szánt templomának tervezésekor. Ugyanakkor ezekben az években a hazai építész közélet teljes átalakuláson ment át. A II. világháborús károk újjáépítéséért Fischer József, a Fővárosi Közmunkák Tanácsának (FKT) elnöke felelt, e tevékenységének építészeti aspektusaira később még visszatérünk. Az FKT egyik osztályán alakult egy baloldali elkötelezettségű, mondhatni, kommunista építész csoportosulás, az Új Építészet Köre (UÉK), amelynek húszegynéhány tagja a következő évtizedekben meghatározta

a magyarországi építészeti történeteket az egyetemi oktatástól a szakíráson és az állami tervezővállalatokon át a műemlékvédelemig. Az UÉK meghatározó tagjai, Gádos Lajos, Perényi Imre és Major Máté Makovecz pályájára is közvetett hatással voltak, több írásában említi őket mint a központosított – számára ellenséges – kultúrpolitika képviselőit, formálóit.

Makovecz gimnáziumi tanulmányait az 50-es évek első felében töltötte a budapesti Petőfi Sándor Gimnáziumban. Ennek háború utáni sorsa az egyik ékes példája a korábban említett FKT és az azt vezető Fischer József tevékenységének, amely az újjáépítéseknel – és különösen a tetőjavításoknál – a szándékos „dísztelenítésre” törekedett. Természetesen mondhatjuk, hogy a háború utáni ínséges időkben sem energia, sem pénz nem volt az igényes helyreállításra, ugyanakkor Vámosy Ferenc több helyen is említi, hogy ezt ideológiai megfontolások is akadályozták. A Petőfi-gimnázium elvesztett egy teljes szintet, a sarktoronyait és ízléses vakolatarchitektúrájának jó részét. A középizalit azonban egy enyhén szocreális timpanont kapott, ami teljesen idomult a korabeli központi hatalom által megfogalmazott építészeti irányvonalhoz. A szomorú az, hogy eredeti állapotát a pár évvel ezelőtti felújításnál sem kapta vissza az épület.

Makovecz figyelmét – visszaemlékezései szerint – a gimnáziumi években leginkább a képzőművészet, illetve a kézilabda kötötte le. A pályaválasztásban édesapjéé volt a döntő szó, miszerint az építészet a legkomolyabb művészet, amelyből meg is lehet élni, így vezetett Makovecz útja a Budapesti Műszaki Egyetem Építésmérnöki Karára, amely ekkor éppen átalakulóban volt. Az egyetemi építészképzést a világháború előtt egy lassan átalakuló, de alapvetően építészettörténeti alapú tanszéki rendszer uralta, ahol a tanszékeket vezető tanárok voltak a meghatározók. Három épülettervezési (Kotsis Iván, Kiss Tibor, Weichinger Károly), egy-egy alkalmazott szilárdságtani (Csonka Pál), épület-szerkezet-tani (Arvé Károly), ókori és újkori építéstani (Friedrich Lóránd), középkori építészettörténeti (Rados Jenő), városépítéstani (Korompay György) és szabadkézi rajzi tanszék (Bardon Alfréd) volt, de például tervezést az építészettörténeti tanszékeken is tanítottak. Az 50-es években a tanszéki rendszer az 1948-ban kötelező érvénnyel kialakított állami tervezővállalatok mintájára alakult át. A *Magyar Építőművészet* 1985/6-os, az építészképzéssel foglalkozó számában Schmidt Béla azt írja, hogy az 1953-ban indult átalakulási folyamat célja „a kivitelezés építésmérnökökkel való ellátása” volt. „Az Építésmérnöki Kar lakó-, köz-, ipari és mezőgazdasági épületek tervezésére, kivitelezésére és fenntartására, továbbá városépítési és településrendezési munkakörök, valamint államigazgatási szerveknél (minisztériumokban, tanácsokban stb.) adódó építésmérnöki feladatok ellá-

tására alkalmas szakembereket képez.” Pár cikkel később Farkasdy Zoltán e rendszer hibájaként az általános műveltség, a rajzkészség és a széles látókörűség elvesztését nevezi meg. Megjegyzendő, hogy ez az alapprobléma a mai napig mételye az oktatásnak, hiányoznak a kulturális alapok, amelyekből a széles kitekintésű szakmai képességek kifejlődhetnek.

Major Máté és Perényi Imre megjelenésével komoly egzisztenciális harcok dúltak az egyetemen, sok korábbi, nagy formátumú oktatót eltávolítottak (Kotsis, Arvé, Csonka), a maradóknak pedig bizonyára meg kellett kötniük a saját kompromisszumaikat. A korábban hangsúlyos építészettörténeti oktatásért 1949 és 1971 között Major Máté felelt, aki a szocreál néhány évének kényszerű önkorlátozásán kívül mindvégig a modernizmus egyedüliségét és mindenhatóságát hirdette. Makovecz egyetemi éveiben a milióban teltek. 1954-ben kezdte a tanulmányait, amely év októberében Hruscsov elmondta híres beszédét, a díszítés és a gazdaságosság egyensúlyára való törekvése „buzdítva” az építészeket. Ez az egy mondat gyakorlatilag véget vetett a hazai szocialista realista építészeti „fényesen tündöklő” néhány évének, és az iparosítást helyezte a hazai potentátok látókörének fókuszába. Az uralkodó szempont a gazdaságos építés és a tömeges

lyos építészettörténeti oktatásért 1949 és 1971 között Major Máté felelt, aki a szocreál néhány évének kényszerű önkorlátozásán kívül mindvégig a modernizmus egyedüliségét és mindenhatóságát hirdette. Makovecz egyetemi éveiben a milióban teltek. 1954-ben kezdte a tanulmányait, amely év októberében Hruscsov elmondta híres beszédét, a díszítés és a gazdaságosság egyensúlyára való törekvése „buzdítva” az építészeket. Ez az egy mondat gyakorlatilag véget vetett a hazai szocialista realista építészeti „fényesen tündöklő” néhány évének, és az iparosítást helyezte a hazai potentátok látókörének fókuszába. Az uralkodó szempont a gazdaságos építés és a tömeges



A Makovecz Imre tervei alapján épült Millenniumi római katolikus templom, Csíkszereda, Románia, 2001–2004
© MMA Akadémia

lakásépítés volt, ami egyenesen vezetett a házgyárak megvalósulása felé. Az egyetem, némileg őrizve szuverenitását, viszonylag lassan változott, az építőművészet még néhány évig téma lehetett, elsősorban az olyan, a korábbi időszakból itt marad, nagy formátumú személyiségeknek köszönhetően, mint a Makovecz által többször is említett Weichinger Károly.

Az egyetemi évek központi időszaka volt 1956 októberére. „Az a néhány nap maga volt a fény” – mondja később, a már hivatkozott *Pályám emlékezete* interjúbán. „...harmadéves koromban volt az 1956-os őszi. Nem voltam otthonülő gyerek, amennyire huszonegy éves korában az embernek szerintem nincs meggyőződése, és nem alakultak ki világos eszmefrontjai, amelyek mentén közlekedett volna. Egy forradalom nem a karrierépítésnek a színtere, megfontolások nem működnek, hanem vonzalmak és talán véletlenek mozgatják az embert. Ha komolyan megpiszkálnák, hogy én hol jártam 56. október 22. este és november 6. között, akkor nagyon nehéz dolog lenne, mert jöttem-mentem. Voltam Budapesten, voltam a Kossuth Nyomdában, voltam Tápiószecsen, tehát összeviszta mindenütt, és voltam a Műegyetemen. Halász Imrével és másokkal a Forradalmi Bizottmánynak voltam az elnöke.” Egyéb emlékezéseiből sem tudunk meg többet erről az időszakról. Ahogy Makovecz pályáján, úgy az építészeti közéletünk szempontjából is meglehetősen feldolgozatlan ez az időszak. A Kádár-korszak erre vonatkozó tabusítása még napjainkban is él, alig olvasható kutatás az építészek ekkori tevékenységéről, illetve az ezt követő vállalati „hangulatváltozásról”. Vámosy Ferenc írja, hogy mintegy kétszáz, elsősorban fiatal, azaz már a világháború után végzett építész távozik az országból, de hogy az itt maradtak számára milyen fájdalmas volt a munka újrafelvétele, arról nagyon kevés tudásunk van.

Makovecz így emlékszik vissza a következő, a diplomázást követő időszakra: „...hozzá kellett kezdeni 1959-ben, mint okleveles építészmérnök, egy szakmához, egy olyan országban, amely akkor jutott el a mélypontjára. Mert 1957-től a vidéket végképp elvették a vidéki lakosságtól. A volt katonatisztekkel és kompromittált szélsőbaloldali kulcsfigurákkal [...] hozzákezdtek a teljes, ellenállhatatlan szocializmus kiépítéséhez. Ebben az időben kellett elkezdni dolgozni. Ekkor három évet húztam le a BUVÁTI-ban, és éreztem, hogy itt nem lehet tovább maradni. Részt kellett venni előre gyártott panelszerkezetekkel Moszkva délnyugati városrészének megépítésére kiírt tervpályázaton, és csak úgy, mint amelyik kutya érzi, hogy tűz lesz, nem nagyon tudtam, hogy miért, de azt tudtam, hogy el kell innen tűnni, és el is tűntem egy kis céghez. Kilenc évet húztam le a SZÖVTERV-ben, kivéve az utolsó időszakot, ott jól éreztem magam. Eldugott kis cég volt, 6H-s ceruzákkal megrajzolt, láthatatlan tervek

jóvá lehetett hagyni, és így titokban meg lehetett építeni a 60-as évek elejétől kezdve olyan kis házakat, amelyek tulajdonképpen a későbbi magyarországi szerves építészeti magjai lettek.”

Az építészek karrierlehetőségeiről így nyilatkozik: „A karrier akkor a következőt jelentette: az állami tervezőirodában az ember először csoportvezető lesz, azután szakosztályvezető, majd osztályvezető stb., és már a csoportvezetőtől megkérdezték, nem akar-e a pártba lépni. Nem ezt az utat választottam.”

Az tudható, hogy a BUVÁTI a KÖZTI mellett a legelittebb tervezővállalatok közé tartozott, nem volt könnyű bekerülni ide. Ugyanakkor ebben az időszakban, feltehetően az építészek „megbízhatatlansága” miatt, a nagy tervezővállalatok élére már kizárólag politikailag, ideológiailag elkötelezett, de leggyakrabban szakértelem híján lévő embereket állítottak, akik személyes ellenérzéseik miatt a korábbi „nagy nevek” ellehetetlenítésébe fogtak. Csak példaként említem, hogy 1960. január 1-jével elveszik a Budavári Palota tervezési megbízását id. Janáky Istvántól, aki 1948 óta dolgozott ezen a feladaton. Jellemző gyakorlat volt, hogy lehetetlen határidőkkel és munkafeltételekkel addig nehezítették a vezető tervezők életét, amíg azok fegyelmi vétségekbe nem futottak. Janáky 1966-ban a rajzasztala mellett kapott szívinfarktust, amit nem élt túl. Az építészet megváltozott szerepét jól mutatja, hogy 1963 és 1988 között építész nem kaphatott Kossuth-díjat, ekkortól az építészet nem a kultúra (vagy, ha úgy tetszik, a politikai propaganda) része, hanem az építőipar tervszolgáltatója...

A „becsvágó”, érvényesülni akaró építészek számára nem volt ez könnyű időszak, az állambiztonság is figyelni kezd néhány építész, elsősorban a Makovecz számára is példamutató Farkasdyt, Jánossyt. Feltételezéseim szerint Makovecz felismerte ezt a helyzetet, és tudatosan vonult a perifériára.

A 60-as évek közepén, a SZÖVTERV-ben valósulhattak meg első kis léptékű középületei: a berhidai, velencei, szekszárdi vendéglők, illetve a tatabányai Csákányosi csárda. Ezek az épületek nem maradtak visszhangtalanok, a szaksajtó, azaz a *Magyar Építőművészet* bemutatta azokat, illetve a SZÖVTERV-es fiatal építészeket: Makovecz mellett Szauer Tibort, Kovách Istvánt, Mezei Gábort.

Párhuzamosan ekkor épült Szrogh György piszkéstetői csillagvizsgálója, Zalaváry Lajos jászberényi fürdőpavilonja, Jánossy György Tóth Árpád sétányon álló OTP-lakóháza, Ivánka András győri klubháza, illetve Gulyás Zoltán belvárosi Chemolimpep-irodaháza. Csaba László – a mind fontosabb tervezővállalattá váló IPARTERV-ben – ekkor tervezte meg a kor egyetlen megépült templomépületét Hollóházára. Ezek voltak az utolsó évek, amikor, talán a szocreál alóli felszabadulás okozta lelke-

sedés utolsó hullámaként, megépülhetett néhány kisebb léptékű, egyedi formálású középület. Ez részben annak is köszönhető, hogy az építészet lassú művészeti ág, az építési szándéktól a tervezésen át a megvalósulásig jóval hosszabb idő telik el, mint akár a képzőművészet, akár az irodalom esetében.

Egy évtized alatt meglehetősen nagy utat járt be a hazai építészetpolitika. Az 1958-as hivatalos kultúrpolitikai irányelv szerint „a születő új kultúra: tartalmában szocialista, formájában nemzeti kultúra. Megőrzi és magába foglalja mindazt a haladó kulturális kincset, amelyet évszázadok fejlődése saját nemzeti alkotásokban és más nemzetektől átvett értékekben felhalmozott, és azok legjobb eredményeit is felhasználva, a szocialista eszmeiségtől áthatva, magasabb szinten valósítja meg a népiség, nemzeti jelleg és humanizmus szintézisét.” Azaz – felismerve a modern nemzetközileg tapasztalt kifulladását – foglalkoztak a nemzeti karakterrel, de azt a népivel azonosítva. A 60-as évek elején még zajlott némi vita arról, hogy melyik alkotó vagy korszak kerülhet be a nemzeti építészet tovább élő hagyományába, de ezt hamar elnyomta a szocialista eszme mindenekfelettsége, amely gyakorlatilag az egyetemes modern építészetnek legfeljebb minimális nemzeti sajátosságát volt hajlandó tolerálni, a „szocialista hazafiság – proletár internacionalizmus” lehetetlen egységét hirdetve. A MÉSZ 1968-as közgyűlésén és a Major Máté által a *Valóság* folyóiratban indított cikksorozatban az fogalmazódott meg, hogy az építészet a szocializmus által determinált, így a tudományos érdeklődés inkább a városépítészet felé terelődött... Az első magyarországi házgyár 1966-ban kezdi meg működését, ezáltal valóra válhatott az egy évtizede hajtogatott iparosított, tömeges lakásépítés lázálma.

Ehhez képest Makovecznek 1965-ben van alkalma elsőként Dornachban járni és a valóságban is látni, bejárni a Goetheanum expresszív betonépületét. Ekkor mélyül el kapcsolata a steineri antropozófiával és szilárdul meg néhány, egész életére kiható baráti kapcsolat.

Az 1969-es év meghatározó Makovecz életében, mivel – alig harmincnégy évesen – megkapja az Ybl Miklós-díjat. A díjról tudni kell, hogy azt 1953-ban, a szocialista realista építészet területén komoly eredményeket elérő építészek elismerésére alapította a Magyar Építőművészek Szövetsége, amelynek tevékenységét akkoriban közvetlenül a Minisztertanács felügyelte. Ez az építészet 50-es évekbeli kiemelt státuszát mutatta, amely 1969-re rendkívül megkopott. Az Ybl-díj is sokat veszített hivatalos renoméjából, inkább a szakmán belül volt (komoly) értéke. Ferkai András írja egy tanulmányában, hogy ekkorra „az építészet minősége lassanként az építészek magányügyévé vált”. Ezt a tendenciát Makovecz nagyon hamar felismerte, (első szívinfarktus után) a saját lakásán megalakította

a már említett „magán-mesteriskoláját”, amelynek két előképe is volt. Az egyik a Lechner Ödön által szorgalmazott modell, amely a nemzeti építészet megteremtését tekintette elsődleges céljának. A másik az 1953-ban a szocreál elitcsapatának képzésére alapított hivatalos, a Magyar Építőművészek Szövetsége által szervezett, és 1960-ban éppen az elitképzés vádjával, politikai okokból megszüntetett Mesteriskola volt.

Makovecz törekvése egyetemes volt: a nagyobb léptékű folyamatokat, kapcsolódásokat, kulturális tendenciákat kereste az építészetben. Így ír erről egy kéziratban maradt interjúbán: „Elkezdtem a lakásomban a francia Cordier szimptomatikus építészeti táblázatát a fiatalokkal feldolgozni. Összejöttek negyvenen. Ez a táblázat rendkívül érdekes, egy francia lapban jelent meg a 60-as években. Sorra vette a XIX. század második felétől, tehát William Morristól az építészeket. Az egyik oldalon az organikus építészetet, a másik oldalon pedig a többi irányzatot. Tehát például Morris volt az egyik oldalon, a Bauhaus pedig a másikon. Bevonalmazta az egészet, és külön rubrikákban a mindenkori főbb politikai eseményeket tüntette fel. Így kialakult egyfajta szöttek, az átszövődések jól látszottak a vonalaknál, ki, mikor, milyen hatásokat és kitől vett át.” Egy évvel később, 1970-ben újraindul a MÉSZ Mesteriskolája, egyelőre Fiala Építészek Köre néven, amely talán az 1946-os „nagy elődökre”, az Új Építészet Köre alapítóira való utalás lehetett. Az iskola vezetője Szendrői Jenő volt, aki az ekkorra már legmeghatározóbb állami tervezővállalattá nőtt IPARTERV-et is vezette. A Mesteriskola a tervezési praxis elmélyítésére és a mester-tanítvány kapcsolat kialakítására helyezte a hangsúlyt, ami a „gúzsba kötve való táncolást” próbálta elviselhetővé tenni.

Ahogy Makovecz említette, az utolsó SZÖVTERV-es évek számára nem voltak idilliek, feltehetően a felismert és elismert tehetség hivatalosságok általi ellehetetlenítése indult meg ekkor, ahogy azt a nagy öregeknél is láthattuk. Természeteszerű, hogy a tervezés ellehetetlenülésével párhuzamosan Makovecz érdeklődése az építészetelmélet irányába fordul. A saját lakásán tartott építészettörténeti képzéseket elkezd művészeti irányba terelni, amelynek középpontjában a kor filozófiai „slágertémája”, a személyes egzisztencia áll. 1970-ben a mozgásformák vizsgálata, 1972-ben a Minimáltér pályázata, majd 1974-ben az Állarc nélküli bál mind ezt a témát járja körül, és egyenként megérne egy-egy önálló tanulmányt. Makovecz jellegzetes épületlényeinek ikonográfiája, szerkesztésmódja az 1964 és 1969 közötti időszak ösztönös formái után az ezekben a tanulmányokban összefoglalt kutatómunkák eredményeképpen egy lépcsőfokkal feljebb lépett. Az itt elért „eredmények” számára nem önmagukban valók voltak, hanem gyakorlatilag azonnal tervek formájában is formát öltenek (dunaalmási ravatalozó), még ha meg-

A Makovecz Imre tervei alapján épült református temetőkapolna, ravatalozó, Újszemerjai temető, Sepsiszentgyörgy, Románia, 1997–2005
© MMA Akadémia



épülni csak később tudnak is (Farkasréti temető ravatalozója). Ez a tendencia egyébként az építés szakma egészére igaz volt: a műről a teóriára terelődött a hangsúly, azon belül is a településszintű folyamatokra, és jóval kevésbé az egyénnel való törődésre.

Makovecz 1971-ben kényszerűségből munkahelyet vált. Dragonits Tamás elmondása szerint a SZÖVTERV vezetőjének kérésére veszi át a „nehéz eset” Makoveczet a szintén az állami tervezővállalatok élvonalába tartozó Városépítési Tervező Intézetbe (VÁTI), ahol akkor folyamatos emberhiány volt a meginduló vidéki városközpont-fejlesztéseknek, „buldózeres városrendezésnek” köszönhetően. Ha megnézzük ezt az időszakot, akkor érdekes kettősség fedezhető fel. Egyrésztől beindul a házgyári lakásépítés és a paneles középület-építés, amelyben törvényszerűen részt kellett venniük a legjobb építészeknek is. (Jómagam Jurcsik Károly tervezte bölcsődébe, óvodába és általános iskolába jártam, mindvégig egy utcában maradván). Ugyanakkor az erőszakosabb, talpraesettebb építészek kiharcolták maguknak az egyedi tervezési feladatokat. Ez a kettősség egy adott építés praxisában is jelen lehetett, szintén Dragonits állítása szerint Makovecznek is kellett lakótelep-diszpozíciókat rajzolnia. Emellett azonban olyan alkotások határozták meg ezt az időszakot, mint a sárospataki és győri áruházak gyönyörű vasbeton épületei, a Farkasréti temető központi ravatalozóttere, a szentendrei szolgáltatóház vagy a hatalmas botrányt kiváltó sárospataki Művelődés Háza.

A hazai mainstream építészek felismerték, hogy az iparosított technológia alkalmazása alól nincs kibúvó, így gondolkodásuk fókuszában Bán Ferenctől Reimholz Péteren át Jurcsik Károlyig az állt, hogy a belső térformálással, egyedi anyaghasználattal vagy az előregyártott elemek kreatív alkalmazásával hogyan lehet a meghatározott keretek között egyedi építészeti művelni. Ezzel szemben Makovecz azonnal felismerte az iparosított tömegépítészet településszerkezetet, emberi kapcsolatokat felfaló sajátosságát, ami csak a 70-es évek táján vált más alkotóműhelyekben is fontos kutatási területté (például Bodonyi Csaba miskolci műhelyében).

A szentendrei szolgáltatóház kísérlet 1973-ban (!) a kisvárosi szövet értő módon történő folytatására, az intimitás és a közösségi lét határainak kitapogatására. Hasonlóval próbálkozott ekkor Jurcsik Károly és Varga Levente Szekszárdon, az új városközpont középületeinek tervezésénél. Ám amíg ez náluk funkcionális alapvetésként jelent meg, a modern építészet adottságainak keretei között maradván, addig Makovecz épülete a tervezhetetlen szervességet és a hangulati folytonosságot tekinti elsődlegesnek.

Ebből a szempontból (is) határpont a sárospataki Művelődés Háza, amely a városnak egy új, kitágított szemléletét mutatja: egyrésztől illeszkedik a közvetlen környe-

zetébe, a szemközti épület telepítési sajátosságait, valamint a meglévő, beépítendő épületek adottságait figyelembe véve. Ugyanakkor tudomásul véve, hogy a „külső város” megteremtése nem lehet cél, a „belső városra” koncentrálni, az épület belső tereinek szervezése szervesen folytatja a Kárpát-medencei mezővárosi hangulatot, nem mellesleg „függet mutat” a funkcionalizmus térszervezési minimalizmusának, álságos racionalizmusának.

Az évtized elején, a 68-as ifjak megerősödésének köszönhetően elindult egy, a nemzeti hagyományokat kutató és a mindennapi élet részévé tenni akaró mozgalom, népdalkörök jöttek létre, 1972-ben megrendezik az első táncházat, amely a futótűz sebességével válik országos mozgalommá. Ez törvényszerűen megjelenik az építészetben is, Csete György és munkatársainak paksi „panelhumanizálási” kísérlete nemcsak a homlokzatdíszítésben jelent meg, hanem a lakások alaprajzi elrendezésében, középponttal való ellátásában is megfogalmazódott. Jellemző, hogy a hivatalos kultúrpolitika csupán a díszítéssel foglalkozott, és a hírhedt „tulipános vita” végül a Pécs Csoport szétzavarásához vezetett, majd a jól megfogalmazható következtetéshez: a népi motívumokkal való közvetlen kísérletezés a nacionalizmus – akkor halálos – billogát süti a próbálkozóra. Ez a vita két dolgot eldöntött: a hazai építészeknek el kell fogadniuk a paneles építés szinte egyedülvalóságát és a modern építészeti formanyelv alkalmazását.

Makovecz nem így gondolta. 1973-ban kezd mélyebben foglalkozni a népművészet jelképeivel, amelyeket – a kor meghatározó filozófiai irányzatait megértve és követve – egy egyetemes nyelv elemeiként kezel. Azaz azokat nem közvetlenül alkalmazta épületeiben, hanem egy saját, egyedi művészi nyelv legmélyebb rétegeiként, mozgató őserejeként. Ezzel párhuzamosan gyermekeivel Budapesten újraélesztette a betlehemezés népszokását, ezzel is bizonyítva, hogy kapcsolódása többértű és egzisztenciális a népművészetéhez. Formakísérleteiből egy 1978-ban kiadott kötetet is készített, ami egyfajta kultúrpolitikai rendszerhibának tekinthető személyes siker volt.

A népművészeti formakísérletek elemzése és a későbbi tervekbe való beépülésének vizsgálata szintén külön tanulmány lehetne, az azonban megemlítené, hogy az 1977-es kényszerű munkahelyváltás szerencsésen aládolgozott a folytatásnak. A sárospataki Művelődés Háza okozta botrány miatt Makovecz távozni kényszerült a VÁTI-ból, és a pilismaróti Hoffmann-kunyhó tervezése kapcsán kialakult munkakapcsolatnak köszönhetően az akkori egyik legkisebb, legperiferikusabb, tervezési jogsútsággal rendelkező állami vállalatnál, a Pilisi Állami Parkerdőgazdaságnál helyezkedett el. Az itt – néha a saját keze munkájával – megvalósult kicsiny épületek lehetőséget adtak az elemi népművészeti jelképek felmagyításával

és térbe forgatásával olyan épületeket létrehozni, mint a saját, Csipke utcai telkén álló kis hétvégi háza, a mogyoró-hegyi kemping és gyermektábor szállás- és kiszolgáló épületei, valamint a legfontosabbak: a dobogókői síház és a tokaji népművészeti tábor közösségi épülete. Amikor a nagynevű kollégák olyan épületeket terveztek, mint Pintér Béla a Hilton szállót vagy Zalaváry Lajos az Átrium Hyattet, Vadász György pedig a zalaegerszegi „Csipkeházakat”, akkor Makovecz kis erdei épületek épített, amelyekkel bekerült a nemzetközi építészeti folyóiratokba is.

A szó szoros értelmében vett perifériáról került be a centrumba. A korszak nemzetközi építészeti trendjei a regionalizmusok felfedezéséről és felfutásáról szóltak, azaz a nemzeti sajátosságokra való figyelemről. Hazánkban ezt egyedül ő képviselte, mivel a számottevő építészeti inkább a nemzetközi hírű külső (finn, dán és japán) regionalizmusok átemelésében jeleskedtek. Az angolosan, skandinávosan hűvös architektúra és elsősorban a téglahasználata volt a menő.

Eközben teljes erővel dübörgött a paneles építés, városrészek tűntek el nagyvárosainkból, és újak születtek a helyükre. Szakmailag mérsékelten kontrollált regionális tervezővállalatok vezényelték le a településközpontok megújítását, a városok „kapták” az új középületeiket, alig volt beleszólásuk azok funkcionális és formai kialakításába. A falvak, kertvárosok sem jártak jobban, ott a kockaházak típusai voltak a kizárólagosan preferáltak, az egyéni tervek alapján történő családi ház-építés a 70-es évek végéig szinte ismeretlen volt.

Természetesen a hibákat mindenki látta, de néhány, a 70-es évek közepén szigorúan csak a korlátozott számban megjelenő szakfolyóiratokban leközölt cikktől eltekintve nem kapott nagyobb publicitást a településszerkezetet „feloldó” panelházak, illetve a szerves telekhasználatot lehetetlenné tevő „Kádár-kockák” kérdése.

Makovecz 1972-ben még a VÁTI keretein belül Komjáthy Attilával kezdett el foglalkozni Apajpusztán és Szalafőn a szerves településfejlesztéssel, amely szinte botrányosan sokat foglalkozott a hagyományos renddel, és az utcahalózatból a lakóépületekig adott konkrét javaslatokat. „Tervünk csak Apajra lett volna jó. Más vidékre biztosan mást kellett volna tervezni. De az az eszme, miszerint a falusi lakásépítést anyagi és erkölcsi-szellemi elhagyatottságából ki kell emelni, és világos eszmékkel, úttal, csatornával, s nem rossz városi előképekkel kell támogatni, ez nem csak Apajról szól” – írja 1975-ben a *Művészet* című folyóiratban. Szalafőn meg is valósult néhány családi ház, amelyek térszervezése a magyar lakóház háromosztásán alapul, de figyelembe veszi a kor igényeit és elsősorban a gazdálkodói lét objektív elvárásait.

Ugyanez a gondolkodás vezette Sáropatakon, amikor 1976-ban, mindössze egy évvel a paneles lakótelepek árny-

oldalait is firtató egy-két cikk megjelenése után, a Rákóczi utcai tömb beépítését oldalfolyosós, emberléptékű lakóházakkal képzei el. Mondhatjuk, hogy évekkel a kor gondolkodása előtt járt, akárcsak a családi ház-tervezés terén, amely a 70-es évek végétől szinte berobbant a praxisába. Ezzel egy újabb rétegnek mutatott valós alternatívát a lakhatásra, amit akkor a kortársak erősen lenéztek.

Ez a hármasság a 80-as évek elejére nagyon fontos támogató erőre talált Gerle János és Ekler Dezső értő publicisztikai és interjúi által. Makovecz elsőként ismerte fel, hogy az építészeiről való gondolkodásnak és véleményformálásnak az építészeti szakfolyóirat(ok)on kívül is van helye. Ez hihetetlen népszerűséget jelentett számára, amely munkák, megbízások tömegében is tapasztalhatóvá vált, és elképesztően terjedelmes életműhöz vezetett. Ugyanakkor ezt a hatalmas életművet egyedül aligha tudta volna végigrajzolni, levezényelni, amihez a tanítványokra, munkatársakra és megvalósítókra, azaz lelkes követőkre, segítőkire volt szüksége.

A sárospataki Művelődés Háza tervezési programjának elfogadtatásához kérte a Népművelési Intézet munkatársait (Beke Pál, Varga A. Tamás, Szentpéteri Zoltán) segítségét, akik először értetlenül álltak a hivatalos szocialista kultúrpolitika szempontjaival teljesen ellentétes koncepció előtt. Varga A. Tamás – ma már nevetségesnek tűnő elnevezésű – „előtérkísérletét” fejlesztették tovább, hogy a statikus elrendezésű „kultúrokról” helyett a közösség valódi igényeit figyelembe vevő faluházak szülessenek. Ezzel, azaz a használók tervezési folyamatba való bevonásával a legfontosabbat, a megbízói akaratot volt képes Makovecz a „saját oldalára”, azaz a megvalósulás oldalára állítani. Ezt hasonló leleményességgel a családi házaknál is meg tudta tenni, a családanyát állítva a tervezési program középpontjába.

Az építés közösségi tetté alakult, ami nagymértékben befolyásolta az anyaghasználatot, a szerkezeti kialakítást. Ennek előképe a már említett tokaji népművészeti tábor közösségi épületének megvalósítása, valamint az 1981-ben elsőként megrendezett – és némileg átalakult formában a mai napig élő – Visegrádi Építészeti Tábor volt. Ráadásul az utóbbi helyzetbe hozta az egyetemista követőket, és egyfajta szűrőként és beavatásként szolgált a Makovecz munkatársai közé kerülésben.

Ez szerencsésen segítette az 1981-es magánosodást, amelyet az első adandó alkalommal meglépett. Organikusan a lehetetlenebbnél lehetetlenebb jogi kategóriákhoz alkalmazkodva alapított gmk-t, majd kissovetkezetet, hogy saját uraként, a munkákat és munkatársakat legoptimálisabban tudja szervezni. Ez vezetett el a MAKONA Egyesülés, majd a Kós Károly Egyesülés létrejöttéhez, amely a legnagyobb hazai szakmai civil szervezetté vált a Magyar Építőművészek Szövetsége mellett, folyóiratot,

az *Országépítő*t kiadva, és posztgraduális képzést (Vándoriskola) működtetve.

Makovecz önállósodásának idején az állami és regionális tervezővállalatok a sokadik átalakulásukat próbálták levezényelni. A megfeneklő hazai építési iparból külföldi munkák felé kacsingattak az ügyesebbek, a többieknek maradtak a hazai tervpályázatok, amelyek tökéletesen alkalmasak voltak a kihasználatlan tervezési kapacitások lekötésére, az állami tervezővállalatok alkalmazottainak keresetkiegészítésére, valamint a szakmai előrelépés kevésbé ellenőrzött megvalósítására. Mindeközben mindenki a szakma válságos helyzetéről panaszkodott, okkal. 1982-ben Makovecz a Magyar Építőművészek Szövetségének írt levelében az érdekképviselői elöljáróba helyezését, azaz a szervezet kvázi kamarává alakulását kezdeményezte, ami akkor teljes értetlenséget váltott ki az állami tervezővállalati alkalmazottként vagy egyetemi oktatóként a valóságtól elzárt kollégákból.

A szaksajtó a 80-as évek első felében a szakma múltjának feldolgozásával volt elfoglalva, a „nagy öregek” (Perényi Imre, Janáky István, Gáboros Lajos) emlékeinek, a „nagy öregek” által kialakított egyetemi struktúra tanulságainak, problémáinak, valamint az évtizedekig elhallgatott szocreál tapasztalatainak szenteltek önálló lapszámokat. Ezzel párhuzamosan a honi építészet lapos volt, és unalmas. Csak néhány egyedi, a posztmodernet vagy a high-techet értőn reprezentálni képes alkotó és alkotás adott némi reményt a szakma gyakorlóinak, mint Reimholz Péter székesfehérvári oktatási központja vagy balassagyarmati gimnáziuma, Sylvester Ádám Spartacus uszodája, Bodonyi Csaba edelényi Városi Nevelési és Művelődési Központja, Dévényi Sándor pécsi Lakodalmas Háza vagy Finta József két, Váci utcai kereskedelmi és szállodaépülete. Eközben Makovecz és követői sorban építették faluházait, művelődési épületeiket Zalaszent-



lászlón, Bakon, Jászkisérben, Jászapátiban, Sárospatakon, Visegrádon, és a sor folytatható.

A 80-as évek végével új korszak indult mind Makovecz, mind a teljes hazai építész társadalom életében. A központosított, szocialista államigazgatás fellazulása, majd a rendszerváltás utáni társadalmi, gazdasági és jogi átalakulás alapjaiban rendezte át a magyar kulturális életet és benne az építészetet, ami már egy másik cikk témája lehet.

Tanulmányommal talán sikerült bemutatnom néhány fontos momentumot Makovecz hatalmas és meglehetősen sokrétű életművének első feléből, a saját út keresésének és megtalálásának küzdelmes folyamatából, az azt befolyásoló külső hatásokból. Írásom nem a teljesség szándékával született, sokkal inkább kissé provokatív állításnak szántam, amely másokat is véleményalkotásra késztet, illetve hozzájárul ahhoz, hogy elkezdjük feldolgozni a II. világháború utáni honi építészet – politika által erősen befolyásolt – történetét és benne Makovecz Imre sokrétű szerepét.

A MAKONA Egyesülés munkatársai, középen Makovecz Imre, 1989
Fotó: Urbán Tamás
© Fortepan

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Makovecz Imre műhelye. *Tervek, épületek, írások, interjúk*. Szerk. GERLE János, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 1996
- MAKOVECZ Imre: *Válaszok 2001–1981*. Szerk. SERDIÁN Miklós György, Bp., Editio Pruililingua, 2001
- MAKOVECZ Imre: *Az apajpusztai példa* = *Művészet*, 1975, 8. sz., 13–15.
- *Országépítő* folyóirat 2019/1., 2.; 2021/1., 2., 3., 4.; 2020/1., 2. számai
- PETRÓCZY Gábor gyűjteménye, MÉM-MDK – MO 2002/835/39
- VÁMOSSY Ferenc: *Magyar építészet 1890–1995 = Magyarország a XX. században*. 3. kötet. Szerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits, 2005
- FERKAI András: *Az utóbbi évek magyar építészetéről* = *Művészet*, 1986, 9. sz., 8–15.
- SIMON Mariann: „Fordulatnak kell bekövetkeznie építészetünkben – jelentős fordulatnak.” *Elmélet és gyakorlat 1949–1951* = *Architectura Hungariae*, 1999, 4. sz. http://arch.et.bme.hu/arch_old/kortars4.html#1
- SIMON Mariann: „...Megteremteti elméletünk és gyakorlatunk egységét...” – *Elmélet és gyakorlat 1952–1956* = *Architectura Hungariae*, 2000, 2. sz. http://arch.et.bme.hu/arch_old/kortars6.html#2
- SIMON Mariann: „Környezetébe jól illeszkedik.” *Elmélet és gyakorlat 1957–1963* = *Architectura Hungariae*, 2000, 3. sz. http://arch.et.bme.hu/arch_old/kortars7.html#1
- SIMON Mariann: *Kötöttségek és kötődések. Identitáskeresés a hazai építészetben 1968–1972* = *Architectura Hungariae*, 2000, 4. sz. http://arch.et.bme.hu/arch_old/kortars8.html#2
- SIMON Mariann: *Minták és módszerek. A hetvenes évek hazai építésze és a karakter* = *Architectura Hungariae*, 2001, 2. sz. http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/10/10simon.html

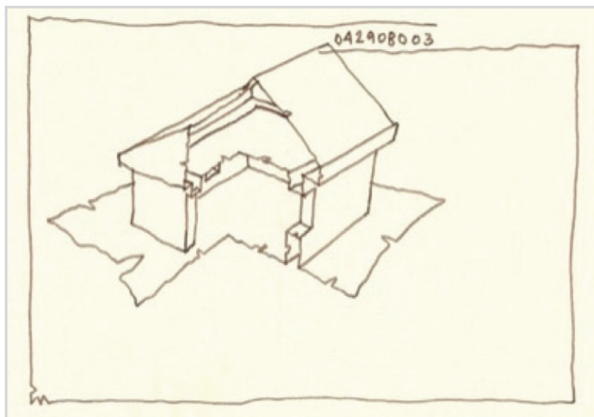
A végtelent formálván és attól formáltatván...

A sejtések fontossága. Tanulmányaim és kutatásaim két területet foglalnak magukba. Az első elemzi az építészeti tervezés gyakorlatban alkalmazott módszerét, és azt kiterjesztve, a felület fontosságát és kozmikus szerepét helyezi központjába. A felület, ez a nagyon fontos eleme a térnek, alávethető egy topológiai transzformációnak, amelynek segítségével lehetségessé válik épített környezetünk kvantitatív elemzése és klasszifikációja. Aktivitásaim második területe egy eddig elhanyagolt lehetőség valószínűségét vizsgálja, amely az előzőleg említett módszer nyújtotta megfigyelésekből és sejtésekből következtethető. Ez kutatja az utakat és módszereket, amelyek radikálisan kiterjesztenék az építészet kapacitását, amikor is terveink fizikailag megvalósított tömege és ennek speciális konfigurációjú felülete generálna és megerősítene egy „Felülettől Független Fokozott Érzékenységet”. Ez az agyunkra vagy még inkább lelkünkre hatna az előző pontban említett módszer speciális esetében, ha a topológiai isomorphia konfigurációja lenne felfedezhető egy meglévő építményben, vagy ennek szabályai szerint terveznénk. Nézzük meg e két, egymáshoz szorosan kapcsolódó területet egy kicsit részletesebben!

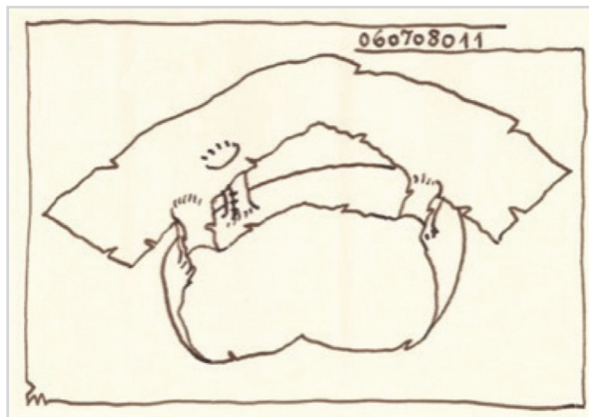
A térfolytonosság első feltétele a felületfolytonosság. A felületet viszont elképzelhetjük mint egy különálló elemet, amely része a térnek (a Végtelennek) és a nem térnek (az Anyagnak). A felületet topológiai transzformációnak vethetjük alá, amely csak a felületfolytonosságot és a térfolytonosságot őrzi meg, méret, arány, irány nem szerepel repertoárjában. A transzformált felület a topológiailag azonos modell, amelyet Általános Térleányomatnak neveztem el. Az eredeti térfelületet Eredeti Térleányomatnak hívom. Ez utóbbi az ősével azonos forma, csak mintha természetek elfogyasztották volna az anyagot, csak a felületet hagyták meg. (A természetek még fontos szerepet kapnak később.) Az ÁT jellemzője, hogy a szobák és termek buborék-, az ajtók és ablakok csöveszerű formában jelennek meg. Ezek a csövek az egyes buborékokat, és a buborékok a külső, végtelen kiegyenesített felületét kötik össze, így képezik a ház vagy épület térstruktúráját. Ez a fogalom eddig csak fogalomként létezett, ez az első ábrázolható módszer, amely az építészeti lényegét, a teret analizálhatóvá, összehasonlíthatóvá teszi egy absztrakt, de valós módon. A zene esetében a kotta szerepének fontosságához hasonlítható. Az Általános Térleányomat ábrázolási

komplikációját megkönnyítendő, a tér egy egyszerűsített formában is lejegyezhető, ezt Egyszerűsített Általános Térleányomatnak nevezem. Ebben az esetben a felső, a végtelen térfelületet szimbolizáló vízszintes vonalban a csövek csak vonalként kötik össze a buborékok rövid vízszintes vonallá egyszerűsített képét. Ha különböző épületek Általános Térleányomatát nézzük (ne felejtjük el, hogy minden épületről készíthető egy ilyen absztrakció), akkor ezek gyökérszerű alakzata dominál. Ezért ezeket a „Végtelen Gyökérének” neveztem el. Ezek a gyökér-mezők lehetnek alacsony, közepes, magas és szuper sűrűségűek. Ha elfogadjuk, hogy még a legegyszerűbb épület is intim és többnyire rejtett kapcsolatban áll a Végtelennel, akkor az építész, mint csodált elődeik, a társadalom papjainak és sámánjainak szerepét töltik be, mert beszélnek a kozmoszhoz és a kozmosszal, anyagilag megjelenítve annak csodálatosan felfoghatatlan jelenlétét.

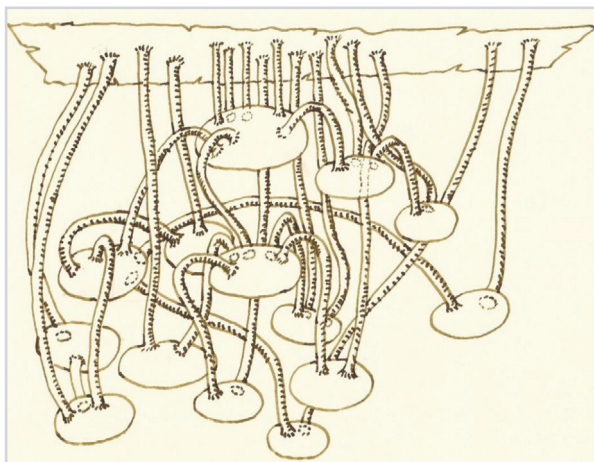
A cím második feléhez érkezve, az alcím kap nagyobb szerepet. A topológiai isomorphia két, az általunk létrehozott absztrakció, az Általános Térleányomat és az Eredeti Térleányomat összehasonlításán alapul. Két alaptest, a gömb és a tórusz fontos szerepet kap a továbbiak illusztrálásában. Mindkettő betölti a hasonlóság feltételeit, mégis a különbség a kettő között az, ami fontos az érvelésben. A topológiai mérőszám a génusz, amely azt mutatja, hány vágást lehet egy testen eszközölni anélkül, hogy az szétesne. A gömb esetében ez nulla, míg a tóruszé egy. Most képzeljük el az emberi test általános térleányomatát: az egy gömb. Ha viszont összetesszük a kezünket – amely kulturális gesztusa az imádkozásnak –, akkor már a tórusz topológiájához hasonlítunk. Tehát a génuszsámunk nulláról egyre emelkedett! Ha a muszlimok imatesttartását nézzük, ők (is) letérdelnek, fejükkel és kezeikkel a földet érintik. Világos, hogy ez a konfiguráció még magasabb génuszsámot produkál, különös tekintettel arra, hogy a Föld felületével egyesül ez a térbeli hurok. Adós vagyok még egy referenciával, a természetet illetően. Maurice Maeterlinck *A fehér hangyák élete* című könyvében írt a természetekről. (A természetek nem a hangyák csoportjába tartoznak.) Megfigyelése az volt, hogy a természetből messze elvándorolt egyedek is, mintegy parancsszóra, azonnal visszafordulnak otthonuk, a természetvár megvédésére. Afrikai tartózkodásunk alatt sok ilyen látunk, egészen és részben szétrombolva. Megállapítható, ha



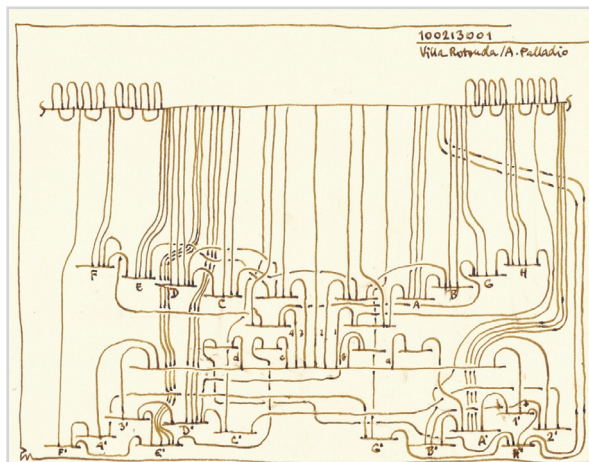
1. ábra: Eredeti térleányomat (ET)



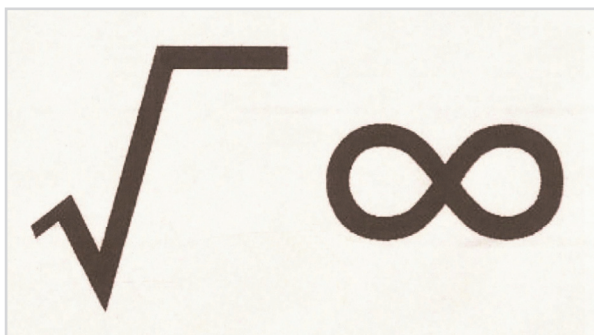
2. ábra: Általános térleányomat (ÁT)



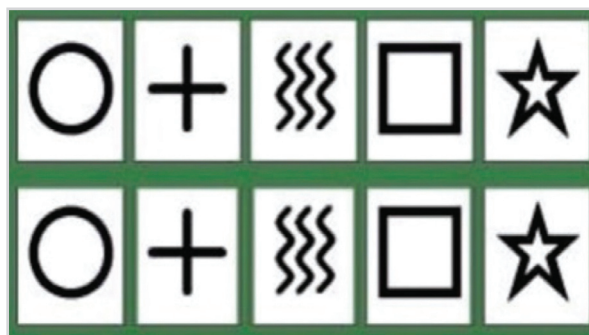
3. ábra: „A végtelen gyökerei”



4. ábra: Egyszerűsített Általános térleányomat (EÁT)



5. ábra: „A végtelen gyökerei”



6. ábra: Az ún. „Zener-kártya” figurái

van egy eklatáns példája a topológiai isomorphiának, akkor ez az! Azt gondolom, sosem fogjuk megtudni, hogy ez a topológiai hasonlóság az-e, amely lehetővé teszi a fenti „távközlést”. Azonban az itt leírt három példa eléggé kíváncsívá tett ahhoz, hogy gondolkozzak a megemelt génuszsza és a topológiai isomorphia együttes építészeti alkalmazhatóságain, hatásuk felfedezésén és bizonyíthatóságukon. Egy kicsit kilépve az ortodox tudomány területéről, és hitelt adva a parapszichológia területén elért nagyszámú bizonyítható eredménynek, a kutatásnak ebben a fázisában úgynevezett szenzitívek alkalmazására lenne szükség. Ezek az egyének egy bizonyos „hatodik érzékkel” rendelkeznek, és képesek egyes események

megtörténését előre látni. Különleges képességük mérésére és bizonyítására egy speciális, öt figurát többszörösen tartalmazó kártyacsomag, az úgynevezett Zener-kártya szolgál, ahol a statisztikailag elvárt találatok fölötti vagy alatti eredménynek van jelentősége. Alkalmazását két másik lépésnek kell megelőznie. Az egyik: meglévő épületek felkutatása, amelyek megfelelnek az előzőekben leírt topológiai kondícióknak. (Ilyen volt például, amikor még egész volt, a híres Stonehenge kőkoszorúja.) Ennél esetleg még költségesebb fázis egy, a topológiai isomorphia szabályai szerint tervezett és megépített épület lenne. Mindkét esetben egy kontrollépületben elért eredményekkel hasonlíttatnák össze a szenzitívek találatait, ame-

lyeket ezekben a speciális környezetben nyertek. E kísérletek befektetési költségei messze nem állnak arányban azokkal a lehetőségekkel, amelyekről csak az Atlantiszról írt könyvekben mint gyógyító és tanító házakról olvashatott az ember. Mindez a fantasztikus irodalom kategóriájába tartozhatna, ha nem lett volna még egy tudós, aki kisgyermekek százaival folytatott tudományos kísérletekkel bizonyította, hogy percepcionális rendszerünk a topológia szabályai szerint működik. Azaz a topológia egyike genetikai adottságainknak! A felsorolt indoklásoknál sokkal gyengébb „sejtések” indítottak újukra alapvető felfedezéseket, amelyek ma fontos részei életünknek.

7. ábra:
A rigai
auditórium
modellje,
G. Giaconi
Palladio
könyve előtt
Fotó:
Magyar Péter



Magyar Péter – önéletrajz

Miután és miközben megszereztem az M.Arch és Dr.Arch képesítéseimet a Budapesti Műszaki Egyetemen, folyamatosan és egy időben vettem részt az építészet mindhárom ágában, a tervezésben, a tanításban és a kutatásban. Terveztem, tanítottam és kutattam négyen az öt kontinens közül. Huszonkét évig igazgatója voltam két, és alapító igazgatója egy amerikai egyetem építész karának. Huszonegy könyvet publikáltam, egyik legutóbbit *Linear Thought-Condensation*, néhányat a *Pen Zen Diaries* címmel. Ez utóbbiakat azért emeltem ki, mert ezek, bár csak néhány évesek, de címük ezoterikus jelentősége mindig fontos volt számomra. Terveztem három magyar nemzeti színházat, egy új párizsi operaházat és egyet Tajvanba, múzeumot a piramisok mellé és Velencébe, egy új nemzetközi kikötőt Japánba, színházat Nigériába és Cardiffba, új könyvtárakat Stockholmba és Alexandriába. Pályázatokot adtam be a Prado kibővítésére Madridba és a Nelson Mandela-emlékműre Dél-Afrikába. Lázár Antallal közösen terveztük a hosszan megszülető Tüskecsarnokot, távtervezési módon, faxok százain keresztül kicserélvén gondolatainkat. Ezeket teljességükben a közös könyv, a *Making Evergreen Architecture* tartalmazza. Más megépített vagy csak pályázatként beadott munkáim kevésbé híresek, de kimeríthetetlen forrásai voltak egy életen át tartó folyamatos tanulásomnak. Egy rajzom 2017-ben és egy tervem 2018-ban a World Architecture Festivalon bekerült az úgynevezett shortlistbe. Utóbbinak, amely Rigába, egy auditórium és kulturális központ nemzetközi pályázatára készült, hóvihár miatti késésem következtében nem tudtam részt venni a zsűrizésén. Helyette, nagy megtiszteltetésként, beválasztották a Második Magyar Építészeti Szalon kiállított tervei közé. Topológiai kutatásomat, most mint professor emeritus, továbbra is folytatom, honosításáról már előzetes megbeszéléseket folytattam erre illetékesekkel. Mivel az építészet léptékrendje felfelé és lefelé is kiterjeszthető, magába foglalja a város vagy egy tárgy léptékét is, most egy széktervem szabadalmaztatása van folyamatban legutóbbi munkahelyem, a Kansas Állami Egyetem egyik speciális intézetén keresztül. Feledékenységéből a végére hagytam, hogy kor- és kartársaim jóvoltából néhány kitüntető adatot írhatok a nevem után: 2011-ben A magyar építészetért érmet kaptam, 2015-ben a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja lettem, s 2016-ban a Fellow rangot kaptam a Royal Institute of British Architects szervezetében. Időközben pedig, 2019 júniusában nyolcvankettedik évemet köszönhettem meg Teremtőmnnek, amelyből ötvenegy évig élvezhettem mindenféle nemzetiségű diákjaim inspiráló oktatását.

Most, három évvel később már Budapesten élek.

Kulturális városfejlesztés – a szabad terek építésze Székesfehérváron

Az építészet mindig egy adott kor akaratának – a korszellemnek – térbeli kivetülése. Ezért fontos ismernünk a város történelmét ahhoz, hogy értsük a város évszázadok alatt kialakult településszerkezetét, amelyet korról korra, rétegekben hagyományoz az utókorra.

Székesfehérvár, a több mint ezeréves város, amelyet 972-ben Géza fejedelem alapított, közel ötszáz évig a Magyar Királyság koronázó fővárosa volt. Itt állt a királyi trón, itt tartották az országgyűléseket, és itt temették el számos királyunkat. Fehérvár a török hódoltságig megőrizte a Magyar Királyságban elfoglalt vezető szerepét. Ezt követően fejlődése megtorpant, és csak a török kiűzése után indulhatott újra. A XVIII. században, középkori utcarendszerét megtartva, barokk stílusban szinte teljesen átépült.

Székesfehérvárhoz az évszázadok során számos jelző tapadt, ami gazdag történelmi múltját és éppoly gazdag jelenét mutatja. „Az ország történelmi fővárosa”, „koronázóváros”, a „barokk Fehérvár” és a közelebbi múltból az „iparváros” vagy „Közép-Európa szilíciumvölgye” megfogalmazás is ismert mindenki előtt.

Ezekben a már-már közhelyszerű kifejezésekben meg is bújik a lényeg: egy város, amely ugyan középkori központi szerepkörét elvesztette, azonban a településhálózatban elfoglalt kiváló elhelyezkedése, az évszázadok során felhalmozott kultúrája, a korai polgárosodás eredményezte vállalkozó-újító gondolkodásmódja következtében mindig a haladó korszellemnek megfelelően tudott és akart fejlődni. A több évszázados állami-szakraális vezető szerepből jó értelemben vett hagyománytisztelt, a korai polgárosodásból pedig innovatív, korszerű életszemlélet alakult ki, amely a hely szellemévé vált.

Újabb lendületet a város fejlődése a XIX. századi polgárosodás után, a két világháború közötti korszakban vett. Ekkor a jelentős iparfejlesztés mellett a településnővekedéssel együtt a belváros is megújult, az egységes városképet eredményező magas szintű beavatkozásoknak köszönhetően. Ennek cél dátuma az 1938-as Szent István-émlékév volt, amelynek során Székesfehérváron ült össze az Országgyűlés, valamint a budapesti Eucharisztikus Világkongresszus eseményéhez kapcsolódó Szent Jobb országjáró körút második állomása Székesfehérváron volt. Itt feltétlenül meg kell említeni Csitáry G. Emil polgármester, Schmidl Ferenc főépítész és Kotsis Iván építészfőnök

nevét, akiknek közös munkája eredményeként alakult ki a belváros mai, egységes arculata. A belvárosban bontások hatására több, emberléptékű városi terünk is abban az időszakban született, Kotsis professzor különösen érzékeny – szinte sebészi – beavatkozásai nyomán: a mai Bartók Béla tér, a Hősök tere és az Országzászló tér.

A korszak egyik legfontosabb építészeti-városépítészeti alkotása volt a Nemzeti Emlékhelyünk – a koronázótemplom romterületének – feltárása, valamint Lux Kálmán és fia, Lux Géza által tervezett bemutatása, továbbá a Szent István-mauzóleum és a kőtár megépítése. Jelentős építészeti emléküink a korból városházánk – Kotsis Iván által tervezett – mintaszerű átépítése, bővítése. Ekkor készült el Schmidl Ferenc tervei alapján a mai Csók István Képtár és Vörösmarty Mihály Könyvtár különleges, novecento hatást tükröző épülete, amely eredetileg kultúrháznak épült, és egyik fő rendeltetése lett volna az 1937-es párizsi világiállítás nagydíjas művének, *Aba-Novák Vilmos Magyar–francia történelmi kapcsolatok* című pannójának állandó kiállítása.

Ezt követően a II. világháború után a humán és mérnöki kultúra teremtette – a Csitáry-érában lendületet vett – korábbi eredményekre támaszkodva létrejött óriási iparvállalatok (például a Videoton, az Ikarus, a Köfém) alapozták meg a rendszerváltozás után megindult – magántőkét vonzó – újabb gazdasági-technológiai fejlődést. Jól mutatja ezt, hogy míg az 1930-as években alig negyvenezen éltek itt, addig 1980-ra a lakosságszám elérte, majd később meg is haladta a százezer főt. Ez a migrációs nyereség a betelepülők lakáshoz jutásának biztosítása okán meg is mutatkozott a településszerkezetben: a középkori szerkezetű és műemlékekben gazdag belvárost a háborús károk, majd a háborút követő további szanálások következtében körbevette egy nagy lakótelepgyűrű, feszültséget okozva ezzel a város településszövetében.

A nagyipari termelés okozta aránytalan településszerkezeti átalakulás következtében (extenzív ipar- és telep-szerű lakóterület-fejlesztés mellett a hagyományos építészeti struktúrák eltűnése számos helyen) alakult ki a város építészeti arculatának kettőssége. A történelmi városközpont középkori és barokk ékszerépületei, valamint a nagy megastuktúrák a lakótelepeinken, ipari parkjainkban mára épített környezetünk szerves részeivé váltak.

Nem titkolt célja a városnak e feszültség oldása, a belváros kiterjesztése, a két települési struktúra határán finom átmenet megteremtése, a sebek begyógyítása.

A gazdasági alapok megteremtése, a munkanélküliség szinte teljes felszámolása után a város az életminőség javítása, az épített környezet fenti céloknak megfelelő alakítása irányába fordult. A sajátos településszerkezeti kettősség feloldásaként, valamint az életminőség, a környezetkultúra fejlődése és az egészséges, élhető városi környezet fejlesztése miatt is fontos meglévő értékeink megőrzése, közterületeink megújítása és a jelenleg mozaikos zöldfelületi rendszerünk kiteljesítése.

A középkori utcaszerkezetű belvárosban a török kiűzése után felépült barokk épületek különös helyet foglalnak el a magyar építészet- és várostörténetben. A barokk térszervezésre jellemző tengelyesség, monumentalitás és szimmetria helyett a girbegurba középkori utcák térfalaként sorakoznak a barokk intézmények, templomok, paloták a belvárosban.

A Fő utca felújítása

Az 1930-as években megújított és harmonikus egységbe rendezett belváros a XX. század második felében szinte

nem változott semmit, csak az utcákat, tereket nevezték át. Itt volt az ideje egy hagyománytisztelő, mégis korszerű szabadtéri építészeti elveket alkalmazó felújításnak. Az addig pusztán közlekedésre használt, magas padkával rendelkező, aszfalttal burkolt, elválasztott közút-járda rendszert egy faltól falig nemes burkolattal ellátott, a „város nappalijaként” szolgáló, kávézókkal, kitelepülésekkel tarkított, kulturális rendezvények megtartására alkalmas térsorrá céloztuk átalakítani.

A belvárosban kezdődött közterület-megújítási munkánk, a Fő utca burkolatának felújításával. A Mezős Tamás vezette tervezőcsapat koncepciója a barokk motívumkészletéből választott indamotívumból teremtett kétdimenziós street art kompozíciót, amikor felrajzolta azt az utcára, amely éjszakánként világító LED-csíkként kíséri az arra sétálót. 2014-ben a Magyar Urbanisztikai Társaság és az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága által meghirdetett Köztérmegújítási Nívódíj pályázaton az alkotás dícséretben részesült.

Árpád-ház Program – Nemzeti Emlékhely Sétaút

Belvárosunk tele van gazdag múltunkat felmutató relikviákkal: épületekkel, épületmaradványokkal a koronázó-

A Fő utca látképe a Zichy liget felől, előtérben a város szülőttének, Ybl Miklósnak a szobra, Székesfehérvár
Fotó: Bácskai Gergely



templom romjaitól Géza négykaréjos kápolnáig, a fedelmi, királyi palotáink régészeti emlékeitől a városfal megmaradt alapfaláig. Legendások köztéri királysobroaink, amelyek évtizedek óta egyre gyarapodnak (Géza fejedelem, Szent István, Szent Imre, Szent László, Mátyás, Nagy Lajos és mások). Első ötszáz évünk országló jelentősége nem tűnt el nyomtalanul sem épített környezetünkben, sem köztéri alkotásainkban.

2013 augusztusában a kormány Székesfehérváron tartotta ülését, és elhatározta, hogy a közelgő emlékevény (2022: az Aranybulla nyolcszázadik; 2038: Szent István halálának ezredik évfordulója) alkalmából, az Árpád-ház Program keretében Székesfehérváron nemzetközi viszonylatban is jelentős fejlesztési programot hajt végre. A program 2016–2022. évi első ütemének kiemelt fejlesztési alprogramja „Az ország bölcsője” címmel a székesfehérvári királyi koronázó- és temetkezési templom, valamint az azt befogadó koronázóváros legkiemelkedőbb kulturális örökségi értékeit egységesen kezelő fejlesztést, továbbá annak két szakaszban történő megvalósítását foglalja magába. Része a programnak az Árpád-ház történelmi művét, annak európai jelentőségét, továbbá az Árpád-ház uralkodóit, szentjeit, az Árpád-kor kulturális örökségi emlékeit, művészetét bemutató nagyszabású hazai és nemzetközi kiállítás koncepciójának megalkotása, valamint a program 2016–2022. évi első üteme keretében, kiemelt projektként történő megvalósítása. A kiállítás 2022 tavaszán nyílt meg a felújított, bővített volt ciszterci rendház épületében működő Szent István Király Múzeumban, és jelenleg is látogatható.

Az Árpád-ház Program további fontos eleme a székesfehérvári koronázó bazilika köveinek kiállítására szolgáló Ideiglenes Bazilikatörténeti Kiállítótér és Látogatóközpont tervezése és megvalósítása, amelynek építése éppen zajlik a Nemzeti Emlékhely tözsomszedságában, az 1939-ben, Hübner Tibor tervei alapján épült – mára megüresedett – egykori Köztársaság mozi épületének teljes átalakításával. Az átalakítás főtervezője Karácsony Tamás Ybl-díjas építész.

Szabadtér-építészeti fejlesztés szempontjából az említett elhatározások egyike – amely a koronázóváros legkiemelkedőbb kulturális örökségi értékeinek egységes fejlesztését célozza – a Nemzeti Emlékhely Sétáútnak elnevezett programelem. Ennek fő célja a hagyomány jegyében a koronázóvárosi örökségünknek a mainál sokkal átfogóbb, tematikusabb bemutatása, és az, hogy az egyetlen magyar királyi dinasztia – az Árpád-ház, amely háromszáz évig uralkodott Európa szívében – elnyerje méltó helyét Európa térképén.

Kormányzati támogatással csokorba szedtük a város történelmi relikviáit, épületeit, szobrai, régészeti lelőhelyeit, amelyek királyainkhoz kapcsolódnak, és ezeket a Nem-

zeti Emlékhely Sétáúton – amelyet szabadtér-építészeti és kertészeti eszközökkel meg is jelöltünk – bemutatjuk az ide látogatóknak. Európából is jól látható, egyedi építészeti jelenségnek gondoljuk azt, hogy Székesfehérváron az itt koronázott és eltemetett királyok és királynék nevét találjuk majd időrendben a házfalakon. A királyjelek mentén a sétautat bejárva megtekinthetjük azokat a történelmi relikviákat, épületeket, szobrokat, helyeket, amelyek az Árpád-házról és a többi magyar királyról üzennek. A Nemzeti Emlékhely Sétaut járőfelületén, a járdán a tematikus utat az „évszázadok percmutatóit” szimbolizáló kőrovátkákkal jelöltük, így azon végighaladva – mint egy „szakrális zebra” – el sem tudunk tévedni. A királyjelek éjszakai megvilágítással, nemes anyagból készültek. A sétaut további elemeiként zöldfelületeket alakítunk ki, valamint információs táblákkal is segítjük a történelmi séta látogatóit. A Nemzeti Emlékhely mellett pedig a „Lábas-ház” árkádjai alatt digitális animáció mutatja be királyaink koronázási szertartásait, valamint itt mutatjuk be királyneinkat is egy kültéri pannón.

Az Árpád-ház Program tematikájához kapcsolódó közös vállalkásunk volt a Magyar Művészeti Akadémiával a 2017. évben a negyven évnél fiatalabb építészeknek meghirdetett, Székesfehérvár Történeti Központja 2017 című országos tervpályázat is, amelyre tizennégy pályamű érkezett, és minden tervben talált a zsűri értékelhető gondolatot. A fiatalok újító, bátor felvetései alapot adhatnak a Nemzeti Emlékhely régészeti-építészeti-emlékezetpolitikai jelentőségéhez mérhető további tervezéshez.

Az Aranybulla-emlékmű és környezetének megújítása

Tavasszal fejeződött be a Nemzeti Emlékhely Sétaut egyik állomásának, az Aranybulla-emlékműnek és környezetének megújítása a Csúcsos-hegyen.

A Csúcsos-hegy és közvetlen környezetének történelme igen régre nyúlik vissza: a régészek a hegy két kilométeres környezetén belül bronzkori, római és honfoglalás kori lelőhelyeket tartanak számon. Székesfehérvár szempontjából kiemelt jelentőségű a Budai Krónikában, a Thuróczi-krónikában és Kézai Simon mester krónikájában említett történés, miszerint: „Átkelven a Dunán, Árpád bevonult Pannóniába, és azon a helyen ütötte föl táborát, ahol később Székesfehérvár épült. Ez volt tehát Árpád fejedelemnek első szállása.”

Kálty Márk szerint Árpád, miután legyőzte Szvatoplukot, „táborát ütött Noé-hegyén, Fehérvár mellett. Ez volt az első hely, amelyet Árpád kiválasztott magának Pannóniában, ezért Szent István király, aki tőle származott, ott, a közelben alapította meg Fehérvár városát.”

Ezen írások és a szájhagyomány szerint ez a hely, ahol



Az Aranybulla-
emlékmű és
környezete,
a kerékpáros
pihenő,
Székesfehérvár
Fotó:
Bácskai Gergely

Árpád először megvetette a lábát Pannóniában, a Noé-hegy (ez a Csúcsos-hegy első ismert neve) volt, így városunk alapítása vélhetően részben ennek a „hegynek”, dombnak köszönhető.

A középkorban feltételezhetően az Aranybulla kiadása köthető a területhez, ugyanis a szájhagyomány szerint vagy az András-gyepen vagy a Csúcsos-hegyen hirdették ki.

II. András 1222. április 24-én, Székesfehérvárott adta ki aranypecsés kiváltságlevelét, amely a magyar történeti alkotmány egyik legfontosabb törvényeként a megszületését követő későbbi századokban hivatkozási alap volt a rendi szabadság védelmében. Az Aranybulla – többek között – elrendeli a székesfehérvári törvénynap Szent István ünnepén való megtartását, több intézkedést hoz a királyi szervisek védelmére. Tiltja egész vármegyék és országos méltóságok örökös eladományozását, továbbá a fő tisztségek halmozását (csak a nádor, a bán, a királyi és a királynéi udvarispán viselhet két méltóságot), ellenállási jogot biztosít a főpapok és a világi előkelők számára azon esetben, ha az uralkodó vagy utóda nem tartaná be a törvénycikkelyeket.

Az első Aranybulla-emlékművet, amely egy obeliszk volt, 1922-ben, a hétszáz éves évforduló alkalmával emelték a mai helyén. Alkotója ifj. Havranek Lajos. Mivel az emlékmű a II. világháborúban megsérült, 1950-ben eltávolították. 1970-ben az emlékhelyre egy szovjet tankot állítottak, „emlékeztetőül a városért vívott harcokra” és talán figyelmeztetésként. 1972-ben, az Aranybulla kihirdetésének hétszázötvenedik évfordulóján, jobb híján a Budai úton állították fel a Rétfalvi Sándor által készített emlékművet. 1990-ben, a tank eltávolítása után a szobor végre elfoglalhatta méltó helyét a Csúcsos-hegyen; augusztus 18-án avatták fel.

A teljesen megújított terület az egységesen formált Nemzeti Emlékhely Sétaút része. Az Aranybulla-em-

lékmű környezetét érintő revitalizáció, beavatkozás célja, hogy a jelenleg elhanyagolt, kihasználatlan terület alkalmassá, méltóvá váljon komolyabb megemlékezések rendezésére, a hétköznapiakban pedig kirándulóhelyként szolgáljon.

A tervezett rendeltetésekhez szükséges számú gépkocsi, illetve autóbusz fogadására is alkalmas parkolóhelyek kialakításán túl a helyszínt déli irányban, a meglévő erdő-sáv mellett indokolt volt összekötni a forgalmas kerékpárúttal. Ehhez kötődve pedig megépült egy jól használható – a hegy déli lábánál található tisztásra tervezett – kerékpáros-pihenőhely. Az előzetes igények alapján itt állítottak fel egy „zászlórúdnyi” magasságú, kecses, vékony keresztet.

Az ide érkezők több módon juthatnak fel az emlékműhöz. Egyrészt a parkolókból indított lépcsőskön, a meglévő aszfaltúton keresztül vagy a kerékpáros-pihenő felől érhetnek fel az ünnepek lebonyolítására alkalmas díszterre, ahonnan két lépcsősor vezet az emlékműhöz. Másrészt a kálváriák előképét szem előtt tartva kialakított, új – SZÉKES-FEHÉRVÁR-KIRÁLYI-VÁROS felirattal díszített – műkö támfallal szegélyezett lépcsősoron felsétálva.

Célunk a jelenleg is értékes, de „megtépázott” természeti környezet és a kiemelt turisztikai látványosság méltó keretbe foglalása volt. A természetközeli és épített elemek közötti egyensúly és összhang megteremtésére igyekeztünk lendületes, dinamikus térstruktúrát és közlekedési hálózatot kialakítani, amely formavilágában és vonalvezetésében egységes mind az épített, mind a zöldfelületi elemek tekintetében, anyaghasználatban ugyanakkor egyértelműen elkülönülnek a területhasználati egységek. Ezzel alakítottunk ki hierarchiát a fő elemek és a kiegészítő funkciók között. A koncepció alaprajzi kialakítását egyértelműen meghatározza a Csúcsos-hegy szabályos, kúpos formája és a tetejére való kényelmes feljutás íves szerpentin vonala. A további tájépítészeti elemeket erre a sémára fűztük fel. Ezt az íves, nyújtott formavilágot viszik tovább a sétányok, pihenők, növényfoltok, aminek eredményeként egységes, hegyet ölelő park kelhet életre.

A helyszín a már említett Nemzeti Emlékhely Sétaút részét képezi, ezért ennek elemei is megjelennek a koncepcióban. A térképtáblán látható a kapcsolódás a Nemzeti Emlékhely Sétaút belvárosi részéhez, az épített elemekre helyenként rákerül annak szimbóluma, az információs táblák pedig ugyanazok, amelyeket a belvárosban is felállítottunk. A táj- és kertépítész tervezők Vojtek Tímea, Ghyczy Zsuzsanna, Fodor Emese és Pápai Veronika, az épített elemek tervezésében Papp Eszter építész működött közre, a grafikai arculat alkotója Nádi Boglárka grafikusművész volt.

Belvárosi közttereink

Országzászló tér

Visszakanyarodva a belvárosba, következő munkánk az Országzászló tér teljes átépítése, felújítása volt. A tér kialakulása is érdekes történet. A szegélyén húzódott az egykori vizesárok, amely a városfalat kísérte. A trianoni békeszerződés után elindult országzászló-mozgalom keretében 1936-ban itt állították fel az Országzászló-emlékművet, amely Rimanóczy Gyula építész tervei alapján készült. Az emlékműnek helyet adó telket annak tulajdonosa – egy fehérvári iparos – adományként szerezte meg a város közössége. Ezután a leendő tér további épületei elpusztultak a háború során; ezeket már nem építette vissza az utókor, hanem immár egységes városi térként kialakítva köti össze a középkori eredetű Fő utcát az 1930-as években – a várakok befedésével – létrehozott Várkörúttal. Az eredeti Országzászló-emlékművet a háború utáni korszakban eltávolították a térről.

A várostörténeti vonatkozások mellett a mai igények jelentkeztek fő tervezési szempontként: az elmúlt évek sikeres programturizmusának köszönhetően erősen megnövekedett a belvárosi gyalogosforgalom, ezért szükség volt annak befogadására, illetve leültetésére a Fő utca közvetlen szomszédságában álló, idős fák által árnyékolta téren. A terv a meglévő fákat természetesen jelentős értéknek tekintve, azok megtartását, sőt számuk növelését célozta. A törzsek köré tervezett, árnyékot tűrő cserjékkel és évelőkkel borított kisebb-nagyobb dombok élhető körülményeket biztosítanak a fák számára, és dinamikát adnak az egyébként enyhén lejtő térnek. Így alakultak ki a nagy arányban jelen levő burkolt felületek zöld szigetei, amelyek organikus szervezőelemekké váltak. A tér tervezésénél az azóta megváltozott térszervezési viszonyokra, forgalmi változásokra érzékenyen reagáló újragondolás volt a cél, figyelemmel a tér eredeti kialakítására, valamint a másik emblematikus térelemre: az 1960-ban készült virágórára. A visszaállított Országzászló-emlékmű másolata mellett faltól falig burkolat készült, zöld szigetként dombok, ülőkavicsok, öntött dekorkő padok teszik élhetővé a teret. Az itt húzódó egykori várakok nyomvonalán pedig egy kis vízfolyás készült, amely amellett, hogy temperálja a teret, csobogásával pihentető hatást kelt, és a gyerekek papírhajóinak úsztatására is kiválóan alkalmas. Az utcabútorokon és a kaszkádon átvezető kis hidakon a téren álló épület műves homlokzati elemei idéződnek fel, és a szomszédos Fő utca kandeláberei és burkolata folytatódik itt is, az egységes utcakép céljából. Ami leginkább örövendes, az a növények gazdagsága. A zöldélményt a terepformák csak fokozzák, hiszen bármelyik irányba nézünk, síkból kiemelkedő virágkompozíción akad meg a szemünk. Az emblematikus virágórát az eredeti helyén felújítottuk,

azóta minden évben a város közössége szavazással döntheti el, hogy az adott évben milyen virágkompozíció rajzolja ki az óra számlapját. A tér táj- és kertépítész tervezői Vojtek Tímea, Ghyczy Zsuzsanna és Fodor Emese voltak. Az emlékmű felállításában Boór Bernadett építész működött közre, a tér grafikai elemeinek alkotója Nádi Boglárka grafikusművész volt.

Bartók Béla tér

Másik fontos emberléptékű óvárosi terünk is – amelynek táj- és kertépítész alkotói szintén Vojtek Tímea és Ghyczy Zsuzsanna voltak – éppen a közelmúltban újult meg: ez a Bartók Béla tér. A téren áll a már említett Csók István Képtár és Vörösmarty Mihály Könyvtár épülete, a korábbi ciszterci rendházban működő Szent István Király Múzeum, valamint az 1939-ben épült Ciszterci Szent István Gimnázium. A tér felújításakor a veretes premodern és a római iskolás, novecento stílusú térfalak hangulatát céloztuk meg. Ezért az ódon, barna téglaburkolat, amely a tér főépületének árkádjai alatt húzódó téglafalat és annak padlózatát idézi; ezért a geometrikus formarend, amely a térfalak elegáns hűvösségével rokon, és ahol a burkolat raszterkialakítása a képtár és a gimnázium homlokzataival áll párbeszédben. A burkolatsávok a képtár oszlopainak kiosztását követik, a rasztercsíkok és a növényágak a gimnázium ablakkiosztásának ritmusát veszik fel, ezzel lehetővé téve a gimnázium előtti bejárati kis téröböl összekapcsolását a térrel.

Itt is fontos szempont volt, hogy a burkolt felületek épülettől épületig tartsanak, ne a korábbi, parkoló és közlekedő autók közé beszorított területre korlátozódjon a tér tényleges felülete. A parkolást a teljes Bartók Béla téren megszüntettük, és annak térszintjét egységesen egy szintre hoztuk.

A terület zöldfelületei a meglévő fák elhelyezkedése miatt mozaikos rendszert képeznek, ahol különálló, négy-

A megújult Bartók Béla tér, szemben a Csók István Képtár és a Vörösmarty Mihály Könyvtár, jobbra a Szent István Gimnázium, Székesfehérvár
Fotó: Bácskai Gergely



zetes növényágak és a fák szervezik a kisebb tereket, funkciókat.

A gimnázium bejárati tere gyülekező- és találkozóhelyként a diákéletet szolgálja. Az iskolához kapcsolódik egy kültéri tanterem, amelyet kialakítása alkalmassá tesz a pihenő funkció mellett szabadtéri foglalkozások, tanórák megtartására is.

A platán a tér legkedveltebb fája, ágrendszere fára mászásra csábít, ezért faemelőt alakítottunk ki a törzse körül. A pódium változó magassága több korosztálynak is kényelmes ülőmagasságot biztosít, emellett kisebb együttesek fellépésekor (vonósnégyes, jazzkoncert, színjátzó köri előadások) hangulatos kisszínpadként működhet, ahol a fa lombja és az épület adja a háttérrel.

A tér központi része fákkal és zöldfelületekkel tarkított, burkolt terület, amely hétköznapi életre a pihenést, illetve a teret átszelő gyalogosforgalmat szolgálja. A térre tervezett nyári koncertsorozatok alkalmával ez a terület szolgál ötszáz fős nézőtérként, vásárok idején pedig itt lehet felállítani az árusítóasztalokat, esetleg pavilonokat.

A képtár előtt álló eredeti, nagy méretű medence – amely a tér léptékéhez képest túl nagy is bizonyult – elbontásával a tér a képtárhoz közvetlenül kapcsolódik, a nagyvonalú lépcsősor révén jobban érvényesül az épület homlokzata, valamint a széles lépcsősor ücsörgésre is kiválóan alkalmas. Koncertek alkalmával itt állítják fel a fedett nagyszínpadot (ötvenfős zenekar, illetve nagy kórus részére), amely a képtár árkádsorával – mint háttérrel – együtt különleges színpadképet eredményez.

A tér keleti részén, az olvasóterem bejáratával szemben található három, igényesen kidolgozott információs tábla, amelyek – a tér valamennyi arculati-grafikai elemével együtt – Nádi Boglárka grafikusművész alkotásai. A táblák tájékoztatnak a tér művészeti jelentőségéről a festészet (Aba-Novák), a zene (Bartók) és az építészet (Schmidl) területén, valamint bemutatják a tér és az azt övező épületek rövid történetét is.

A városban (Országzászló tér, Várkörút) több helyen megjelent dekorkő elemekkel (padok, növényládák) azonos anyaghasználat és a megegyező típusú lámpatestek, hulladékgyűjtők alkalmazása segíti az egységes belvárosi hangulat kialakulását.

A részletesen bemutatott belvárosi közterületeink, valamint a Nemzeti Emlékhely Sétaúthoz kapcsolódó fejlesztéseink mellett feltétlen meg kell említeni a belváros szélén, szintén a közelmúltban átépített Jávor Ottó teret, amely egy panellakótelep és az óváros között – az 1960-as években elbontott épületek helyén – spontán kialakult tér az evangélikus templom szomszédságában, és vizes elemekkel, díszburkolattal, számos pihenőpaddal, valamint az ott korábban felállított és új köztéri alkotásokkal gazdagítja városunkat.

Nagyobb léptékű erdősítési, parkfejlesztési programunkban az utóbbi években több, nagy jelentőségű projektet indítottunk, amelyekből kettő elkészült, egy pedig kivitelezés előtt áll. Már korábban iszapkotrással, partvédelemmel, térvilágítással rendelkező sétány kialakításával felújítottuk a Csónakázó-tavat, amely mellett, a volt vidámpark helyén Koronás Park néven nagyszabású, foglalkoztató-épülettel is rendelkező gyermekjátszóteret adtunk át a város közösségének. A Sóstó természetvédelmi területen – a szintén a közelmúltban átépített, részben lefedett Sóstói Labdarúgó Stadion szomszédságában – elkészült a teljes rehabilitáció, amellyel ismét vonzó kirándulóhelyé vált, ahogy az a háború előtt is volt. A Sóstó teljes megújításával, vízpótlásával vizes élőhelyként látogatható vadrezervátummá vált. Ehhez kapcsolódóan látogatóközpont és vadvédelmi központ is épült a területen.

Végül fontos megemlíteni a Zöld Város – Fehérvár Tüdeje projektünket, amelynek első üteme (a Palotavárosi tavak és környezetük) a közelmúltban valósult meg. Éppen kivitelezés előtt áll a projekt második üteme, amely az alsóvárosi rét százhektáros területén ebben a fejlesztési szakaszban harminc hektáron jelent parkfásítást, erdősítést, sétány és pihenőpontok kialakítását. Ezt szabadidős-rekreációs területként, valamint oxigéntermelőként kívánja a város hasznosítani. A Zöld Város – Fehérvár Tüdeje fejlesztési program 2015-ben azzal a szándékkal jött létre, hogy a Székesfehérváron az elmúlt évtizedekben végbement extenzív fejlődést, amelynek fő komponense az iparfejlesztés és ezzel összefüggésben a tömeges lakásépítés volt, ellensúlyozza egy nagyszabású zöld- és rekreációs-terület-fejlesztéssel.

A program célja alapvetően egy olyan nagyszabású (a szabadidő eltöltését is szolgáló) erdő- és parkfejlesztés, amelyben az erdőterületek és ligetek egymással kapcsolatban álló, mozaikos rendszerben jelennek meg.

Írásomban a fehérvári szabadtér-építészet és zöldterület-fejlesztés legutóbbi eredményeit tekintetem át. Természetesen városunk kulturális településfejlesztése számos további elemet tartalmaz: többek között elkészült a labdarúgó-stadion felújítása-bővítése, új aulával bővült és megújult a Szent István Király Múzeum, épül a középkori kőtár és ideiglenes látogatóközpont a belvárosban, és szintén építés alatt áll a multifunkcionális sport- és rendezvénycsarnok.

Hisszük, ha a bemutatott – a hagyomány és korszerűség jegyében fogant – értékőrző és értékteremtő közterület-fejlesztéseink, valamint zöldinfrastruktúránkat megóvó és növelő, valamint városunk polgárainak életminőségét tovább javító terveink megvalósulnak, jó várost hagyunk örökölni az utánunk érkező nemzedékeknek.

Otthont emel az építészet múzeuma

Az Építészeti Múzeum múltja, jelene és jövője

A Walter Rózsi-villa, a MÉM MDK új kiállítóhelye, Budapest, 2022
Fotó: Hack Róbert, MÉM MDK Digitalizációs Osztály

2022. május 18-án megnyitott a nyilvánosság számára a Walter Rózsi-villa a budapesti Bajza utca 20. szám alatt. Bár a XX. századi építészetről egyre komolyabb a közérdeklődés, egészen mostanáig nem akadt sem a fővárosban, sem Magyarországon olyan épület, amely kézzelfogható közelségbe hozta volna a két világháború közötti időszak architektúráját, ráadásul annak két kiváló alkotóján: Fischer József építészen és Pécsi Eszter statikuson keresztül. A Walter Rózsi-villa azonban nem csupán egy példásan megújult és mindenki számára látogathatóvá tett modern épület, hanem a nyilvánosság számára eddig kevésbé látható intézményünk, a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (MÉM MDK) beköszöntője is – egy jóval komolyabb léptékű projekt, az Építészet Ligete beharangozójaként.

A Magyar Építészeti Múzeum előzményei, alapítása és korai működése

A Walter Rózsi-villa megnyitása, illetve a Városligeti fasor 9–13. alatti, egykori BM-kórházzal kapcsolatos tervek egy igen hányatott sorsú intézmény számára jelentenek nyugvópontot. A magyar építészet múzeumának története ugyanis igen fordulatossá vált a változó történelmi, politikai és társadalmi szándékok mentén, de visszavezethető legalább 1904-ig. Ekkor írta ki a Magyar Mérnök- és Építészegylet (MMÉE) éves nagypályázatát „szabadon álló építészettörténelmi múzeum” témával. Az igény szinte magától értetődően fogalmazódott meg: nem sokkal korábban saját épületet kapott az Iparművészeti Múzeum, befejezéshez közeledett a Szépművészeti Múzeum a Hősök terén, és már tervezték a Néprajzi kiköltöztetését is a Nemzeti Múzeum tereiből. Ráadásul 1902-ben létrejött a Magyar Építőművészek Szövetsége, és elindult a *Magyar Pályázatok* folyóirat (későbbi nevén a *Magyar Építőművészet*): az építész szakma ereje zenitjén járt.

Az MMÉE pályázatát a békéscsabai születésű, fiatal építész, Lipták Pál nyerte egy roppant nagyvonalú, ezeröt-száz négyzetméteres kiállítóteret magába foglaló tervvel,

amelynek építészeti megformálása valahol Hauszmann Alajos Tözsdepalotája és Czigler Győző Széchenyi fürdője között mozgott.¹ A tervet azonban nem követte a megvalósításnak még csak a szándéka sem. Ellenben 1935-ben létrejött az Országos Magyar Műszaki Múzeum, a korábbi pályázatot kiíró MMÉE gyűjteményére alapozva.² Az új intézmény eleinte a MÁV által rendelkezésre bocsátott fővárosi helyiségekben működött, majd 1939-ben a kormány rendelete nyomán a visszacsatolt Kassára hurcolkodott, összesen tizenhárom vasúti kocsiban. 1943. november 11-én nyílt meg önállóan az egykori kassai Pénzügyi Palota épületében. Ma az egykori gyűjtemény az ugyanitt működő Kelet-szlovákiai Múzeum része.

A II. világháborút követő újjáépítés lendületében, majd az 50-es évek diktatórikus időszakában legfeljebb ötlet szintjén merülhetett fel új múzeum alapítása. Így is többen szorgalmazták, például Pogány Frigyes vagy Vákár Tibor építészek (utóbbi hagyatékát ma mi őrizhetjük). Az intézményrendszerek gyökeres átalakításának egyik nagy túlélője az 1957-ben létrehozott Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) volt, amely szakemberállományában és gyűjteményeit illetően az 1872-ben alapított Műemlékek Országos Bizottságának örököse. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a XIX–XX. század gyorsan fogyatkozó építészeti emlékeinek: az 1945 előtti irodák anyagainak, a személyes hagyatékoknak, az intézményi tervarchívumoknak, a fotóknak, a tervezés eszközeinek megmentésére önálló intézmény lenne hivatott. A 60-as évektől ezért a Kiscelli Múzeum is gyűjtésbe kezdett, majd a hazai építészettörténet nagyjai, Zádor Anna, Gerő László, Rados Jenő és Major Máté kezdeményezésére 1968-ban az OMF Gyűjteményi Osztályának önálló gyűjteményeként létrejött az Építészeti Múzeum. Első munkatársaivá két fiatal művészettörténész: Kelényi György és Pusztai László vált.

A gyűjtés a kezdetektől alapvetően az értékmentésre, illetve a XVIII–XIX. század még elérhető emlékeire fókuszált. 1972-ig ötezerrel is több tervet, negyven ezer oldalnyi személyes iratot (kéziratosokat, kutatói gyűjtést), háromszázhatvanöt műtárgyat (festményeket, érme-
ket,

¹ LIPTÁK Pál: *Az Építészettörténelmi Múzeum* [Az 1905-ben megjelent szöveget HADIK András közli.] = *Műemlékvédelem*, 2008, 4. sz., 229–232.

² LÓSY-SCHMIDT Ede: *Az Országos Magyar Műszaki Múzeum és a műszaki muzeális gyűjtemény fejlődése hazánkban (részletek)* [Az 1941-es, *A magyar Ipar* című kiadványban megjelent szöveg újraközlése.] = *Műemlékvédelem*, 2008, 4. sz., 232–237.



szobrokat), tizenötezer fényképet és közel négyszáz könyvet vásároltak a gyűjteménybe.³ Hauszmann Alajos tervlapjai mellett a zsámbéki templomot helyreállító Möller István, Magyarország első műegyetemi doktora, Hüttl Dezső vagy a szegedi dómot tervező Foerk Ernő hagyatéka is ide került, emellett a hazai modern építészet fontos alakjai: Gregersen Hugó, Györgyi Dénes, Weichinger Károly, Borbíró Virgil, Árkay Aladár és Bertalan, valamint az üvegtervező Árkayné Sztéhló Lili hátrahagyott anyagai gazdagították a kollektíót az első években.⁴

Az 1975-ben múzeumi rangot kapó gyűjteményt a gyorsan állandósuló helyhiány kapcsán a következő évtizedekben számos helyszínnel kecsgették. Felmerült a Kiscelli Múzeum templomtere, több budai villa, az óbudai Zichy-kastély, a barokk Selyemgombolyító és a nem messze álló, klasszicista zsinagóga. A legtovább a még helyreállítás előtt álló Sándor-palota jutott el: a múzeumot vezető Pusztai László elkészítette a szükséges tudományos dokumentációt, a KÖZTI a programtervet, az OMF pedig még gyűjtést is rendezett, ami kétmillió forintot hozott.⁵ De mindehhez: az Építészeti „fantommúzeum” maradt, ahogyan a művészettörténész P. Szabó Ernő egy cikkében találóan megfogalmazta,⁶ komolyabb láthatóság nélkül. Bár az OMF székesfehérvári kirendeltségén kapott irodát, raktárat, sőt egy kiállítótermet is, ez az országos láthatóság eléréséhez kevésnek bizonyult. Végül 1987-ben beköltözhetett az óbudai Mókus utca egy helyreállított polgárházába, ahol azonban a gyűjtemények és a munkatársak elhelyezése után kiállítóteret már nem maradt hely. Ebben aztán a következő bő két évtized sem hozott változást. „Nem árulok el titkot, hogy egyetlen miniszter sem volt a harminc év alatt, akit érdekelt volna a Magyar Építészeti Múzeum megfelelő kiállítóhelyiséget is magában foglaló, méltó épületben való elhelyezése” – kesergett Pusztai László 1999-ben.⁷

Bár kevésbé látható módon, de az intézményben folyamatosan zajlott a szakmai munka: a gyűjteménygyarapítás és -feldolgozás, a külső helyszínen történő kiállítások szer-

vezése, a publikációk és előadások sorozata. Az intézmény képviseltette magát az International Confederation of Architectural Museums (ICAM) 1979-es helsinki alakuló ülésén is, sőt azóta is tagja a szervezetnek. Az 1985-ben bemutatott Lechner Ödön-életműkiállítást az ICAM segítségével vitte el a múzeum Londonba, Pozsonyba, Prágába és Bécsbe. Ekkoriban gazdagodott a gyűjtemény többek közt Tálos Gyula, Kaesz Gyula, Winkler Oszkár, Rimanóczy Gyula, Kotsis Iván, Gádos Lajos anyagaival.

Az intézmény vezetését 2000-ben átvevő Bugár-Mészáros Károly az újabb és újabb elképzelések ellenére nem tudott változtatni a háttérbe szorítottságon. A partnerekkel megvalósított kiállítások,⁸ szakmai kötetek, forráskiadványok, tudományos dokumentációk⁹ mellett továbbra is bővült a kollektíó – ekkoriban került be Csontos Csaba, Vedres György vagy Vargha Mihály hagyatéka –, de kulturálisan a múzeum félárnyékban maradt. Ebben szerepet játszott az anyaintézmény, az újra és újra átszervezett műemlékvédelmi hivatal lassú terepvesztése is.

Ez a 2000-es évek végére súlyos válságba sodorta a múzeumot. 2011-ben a munkatársak nagy részét elbocsátották, és oda kellett hagyni a Mókus utcai épületet is.¹⁰ Ismét az átmenetiség évei következtek: a tárgyak egy részét az egyébként is rossz állapotú külső raktárba szállították, a XI. kerületi Talpas utcába, más részéből „látványraktár” nyílt a Táncsics utcai Forster Központ aulájában.¹¹

A jelenhez vezető út

Ekkoriban karolta fel a múzeum ügyét Fekete György belsőépítész, a Magyar Művészeti Akadémia elnöke. Közbenjárására az intézmény a Liget Budapest projekt része lett, és a 2012-ben a Magyar Építőművészek Szövetsége és a Magyar Építész Kamara részvételével összerakott program nyomán bekerült az első, 2014-ben az Union Internationale des Architectes együttműködésével a Liget Budapest négy beruházására meghirdetett nemzetközi tervpályázatba.¹² A pályázat komoly érdeklődést vonzott:

³ PUSZTAI László: Az OMF Építészeti Múzeumának négyéves működése = *Magyar Műemlékvédelem*, 1971–1972, Az Országos Műemléki Felügyelőség kiadványai VII., 371–384.

⁴ A további évtizedek gyűjteménygyarapodásáról lásd PUSZTAI László három összefoglalóját a *Magyar Műemlékvédelem* VII. (1971), IX. (1984) és XI. (2002) kötetében.

⁵ HADIK András: Szubjektív gondolatok a Mesteriskola 1986-os felvételi pályázata kapcsán [Az eredetileg a *Műszaki Tervezésben* megjelent cikk újraközlése.] = *Műemlékvédelem*, 2008, 4. sz., 237–243.

⁶ P. SZABÓ Ernő: *Fantommúzeum* = *Magyar Ifjúság*, 1985, 1. sz., 29–31.

⁷ PUSZTAI László: A Magyar Építészeti Múzeum jövője = *Műemlékvédelem*, 1999, 6. sz., 346–348.

⁸ A kiállítások eddigi leginkább átfogó összefoglalóját lásd A Magyar Építészeti Múzeum kiállításai 1969–2008. Összeállította HAJDÚ Virág = *Műemlékvédelem*, 2008, 4. sz., 248–257.

⁹ Bővebben lásd BUGÁR-MÉSZÁROS Károly: *Kiadványok, 2000–2008. Tudományos műhely a Magyar Építészeti Múzeumban* = *Műemlékvédelem*, 2008, 5. sz., 277–285.

¹⁰ KOVÁCS Dániel: *Kilátástalan helyzetben az építészeti központok* = *hg.hu*, 2011. december 2. <http://hg.hu/cikkek/varos/13275-ki-latas-talan-helyzetben-az-epiteszeti-kozpontok>

¹¹ HAMVAY Péter: *Építészeti kincsestárak. Megmentett archívumok, kutatható és elzárt gyűjtemények* = *Múzeum Café* 65. Archívum a kartotéktól a felhőig. 2018, 2. sz., 113–132.

¹² A Liget Budapest projektben való részvételt biztosító dokumentum szerzői: Borsos András, Bugár-Mészáros Károly, Czéh Judit, Csontos Csaba, Chappon Miklós, Dulácska Zsolt, Eleőd Ákos, Ertsey Attila, Fekete György, Finta József, Göde András, Jámbor Imre, Kálmán Ernő, Mányi István, Ritoók Pál, Sáros László György, Ulrich Tamás és Vukosavljev Zorán.



Kerekasztal-
beszélgetés
Breuer Marcell
születésének
120. évfordulóján
a Walter Rózsi-
villában,
Budapest,
2022. május 20.
Fotó:
Nyirkos Zsófia,
MÉM MDK
Digitalizációs
Osztály

a Fotó Múzeum Budapest és az Építészeti Múzeum épületeire kiírt versengésen több mint száz építésziroda indult. A nyertes a KÖZTI Tima Zoltán vezette csapata lett.¹³ Az általuk tervezett épület azonban végül papíron maradt, a két érintett múzeum pedig kikerült a Liget Budapest programjából. 2015-ben az építészeti gyűjtemények a Daróczy utcai telephelyre költöztek, 2016-ban pedig a fenntartó intézmény, a Forster Központ is megszűnt.

Ekkor újfent a Magyar Művészeti Akadémia lépett közbe: előbb a Magyar Építészeti Múzeumot, majd 2017-ben az egykori Forster Központ tudományos gyűjteményeit (Tervtár, Fotótár, Irattár, Könyvtár), valamint műemléki tudományos kutatóinak, illetve fotósainak jelentős részét is átvette. Az Építészeti Múzeum így újra egyesült egykori bölcsőjével, a Gyűjteményi Osztállyal. Utóbbi ma is az intézmény állományának nagyobb részét képezi, és fontos alapját jelenti a mindenkori műemlékvédelmi kutatásoknak, beruházásoknak. Része a Tudományos Irattár, a magyar műemlékvédelem 1872 és 1992 között keletkezett iratanyagával, valamint a Tervtár az igazi különlegességnek számító felmérési rajzokkal (köztük Henszlmann Imre, Myskovszky Viktor, Steindl Imre, Schulek Frigyes, Möller István vagy Sztéhlo Ottó munkáival), valamint jelentős hagyatéki anyagokkal (például Rómer Flóris, Möller István, Rados Jenő vagy Gazda Anikó személyes hagyatékával).

A Könyvtár ugyancsak 1872-es alapításra tekinthet vissza, és az épített örökség, valamint az ahhoz kapcsolódó ingó műemlékek védelmével kapcsolatos információk egyetlen speciális hazai szakkönyvtárának tekinthető. Állománya eléri a negyvenkétezer kötetet; jelenleg korlátozottan nyilvános szakkönyvtárként működik. Az örökségvédelem felől érkezett gyűjtemények negyedik részét a Fotótár alkotja, amely kétszázötvenezer negatívot, nyolcvanhétezer pozitívot és tizennégyezer diafelvételt őriz.

A MÉM MDK jelen formájában a 18/2017. (05. 25.) számú kormányhatározattal jött létre. A műemléki gyűjtemények 2018 novemberében költöztek a Táncsics utcai volt székházból jelenlegi, XIII. Jász utca 33–35. alatti telephelyünkre. 2019 februárjában a műemléki kutatási részleg, majd az év tavaszán a múzeumi gyűjtemény nagy része is követte őket.¹⁴ A korábbtól eltérően a jelenlegi épület megfelelő körülményeket kínál a gyűjtemény őrzésére, kezelésére, így 2020 végére a Talpas utcai raktárat is sikerült teljesen kiüríteni.

Jelenleg a MÉM MDK közel ötven munkatársat foglalkoztat. A Műemlékvédelmi Dokumentációs Osztály Bakó Zsuzsanna irányításával az örökségvédelmi hivatalból átkerült archívumot gondozza, a Múzeumi Osztály Ritoók Pál főmuzeológus vezetésével pedig az Építészeti Múzeum gyűjteményeit. A Koppány András vezette Kutatási Osztály jellemzően tudományos kutatással, topog-

¹³ KOVÁCS Dániel: Az építészet helye. A Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ múltja és tervei a Városligeti fasorban = Múzeum Café, 2021, 5. sz., 141–161.

¹⁴ ALMÁSSY Kornél: A Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ egy éve = Magyar Építőművészet, 2020, 6. sz. Utóirat.

ráfiák készítésével foglalkozik, többek között a Nemzeti Kastély- és Várprogram keretében zajló munkákban; a Digitalizációs Osztály Hack Róbert irányításával ellátja az intézmény digitalizációs és fotódokumentációs igényeit. Az adminisztrációs feladatok ellátásáért az Igazgatói Titkárság felel, Balogh Viktória vezetésével. A múzeumot 2019 novemberétől irányítja dr. Almássy Kornél építőmérnök, a BME Út- és Vasútépítési Tanszékének egyetemi docense.

A MÉM MDK ma

A MÉM MDK ma tematikus múzeumként sokoldalú tevékenységet végez a magyar építészeti örökség feldolgozása és széles körű megismertetése érdekében. Alapvető feladatunk saját gyűjteményeink gondozása, illetve az ebből kiinduló kutatások, előadások, publikációk és kiállítások. 2022 tavaszán és nyarán tárlatok egész sora demonstrálja ezt a munkát.

Május 5-én a FUGA Budapesti Építészeti Központban egyszerre három, egy fókusztemára fűződő kiállítást mutattunk be. A Magyar Építőművészek Szövetségével közösen szervezett GONDA – Sanghaj ultramodern magyar

építésze című tárlat mellett itt mutattuk be a szintén Sanghajban, többek közt Gonda Károly irodájában is dolgozó Sömjén Rudolf építész munkásságát, amelynek digitális változatát fia, Giora Sömjén ajándékozta gyűjteményünknek. A Baldavári Eszter munkájával létrejött kiállítástírió harmadik egysége a magyar építészek és a Kelet kapcsolatával foglalkozott.

Ezzel egy időben Kassán nyílt meg az a kiállítás, amely dr. Oszkó Ágnes Ivett kurátori munkájával a magyar zsinagógaépítészet örökségét mutatja be. Tárlataink többségéhez hasonlóan ez is vándorkiállítás: első alkalommal 2021 őszén mutattuk be Németországban, a Liszt Intézet Stuttgart – Magyar Kulturális Központ szervezésében.

2022 júniusában nyílt a *Tállya, fejedelmek városa – Egy hegyaljai mezőváros évszázadai* című kiállításunk a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményeinek Múzeumában. A Borossay Katalin és dr. Csejdy Júlia kurátorok többéves munkáját összegző kiállítás topográfiai alapon mutatja be a tokaj-hegyaljai település épített örökségét.

Az év folyamán a MÉM MDK két nagykiállítás keretében dolgozza fel saját gyűjteményeit. A 2022. május 18-tól, a Walter Rózsi-villa nyitókiállításaként látogatható *Szintér*

A Walter Rózsi-villa kert felőli homlokzata, Budapest
Fotó:
Hack Róbert,
MÉM MDK
Digitalizációs
Osztály



és Lakótér: *Modern lakóházak Magyarországon 1928–1945* az épület eredeti funkcionalitásából kiindulva saját korának építészeti gondolkodását, jellemzőit mutatja be. A forrás a Múzeumi Osztály kivételesen gazdag korabeli gyűjteménye volt, de a tárlat számos kölcsönzött tárgyat is bemutat (többek között Breuer Marcellhez és Fischer Józsefhez kötődő objektumokat). A kiállítás Ritoók Pál vezető kurátor, valamint Magyaróvári Fanni Izabella és Sebestyén Ágnes Anna, a Múzeumi Osztály kurátorainak közel két éves előkészítő munkájával valósulhatott meg.

Az év másik nagykiállítása a Műemlékvédelmi Dokumentációs Osztály gyűjteményéből áll össze, és az 1872-ben alapított intézményesült magyar műemlékvédelem előtt tiszteleg *Évszázadok öröksége – A magyar műemlékvédelem 150 éve* címmel. Az osztály munkatársai, F. Dóczi Erika, Kádár Zsófia és Kovács Gergely kuratori munkájával elkészült tárlat a teljes gyűjteményből mérítve kínál látványos összképet a hivatal működésének másfél évszázadáról.

A kiállítások mellett az intézményben számos kutatási program zajlik. A jövő évi kulturális fővárosi évadra teljesebb be a 2021 februárja óta zajló, átfogó középtopográfiai projekt, amelynek fókuszában Veszprém épített öröksége áll. A város teljes, mai épületállományát felsoroló, leíró és áttekintő, rövid, közérthető feldolgozása a MÉM MDK, Veszprém Város Önkormányzata és az MMA Kiadó közös kiadásában tervezett kötetben jelenik majd meg. A projektet Jankovics Norbert régész-művészettörténész kollégánk irányítja. Ehhez a projekthez kapcsolódik egy másik, szűkebb témájú kutatás is, a Veszprémi Főegyházmegyei Levéltár *Veszprém megye templomai adatbázisa* című, nyertes OTKA-pályázat keretében.

A Kutatási Osztály topográfiai jellegű projektjei közül a már említett tállyai és veszprémi munkák mellett a közelmúltban elindult, Csepel-Kertvárosban zajló kutatást fontos említeni. A további, jelentős munkák közé tartozik a *Barokk freskófestészet Magyarországon* című kutatás, amelynek négykötetesre tervezett eredményei közül jelenleg a harmadik előkészítése zajlik Gaylhoffer-Kovács Gábor koordinációjával. Ugyancsak a Kutatási Osztályról Deákné Oszkó Ágnes Ivett a hazai és nemzetközi zsinagógaépítészet kiemelkedő alakja, Baumhorn Lipót életművét dolgozza fel monografikus kutatás és kiállítások keretében.

A Múzeumi Osztály következő nagykiállítását a főváros egyesítésének százötvenedik évfordulójára, 2023-ra tervezzük. Alapját a gyűjteményben őrzött, nem meg-

valósult tervek, elképzelések, víziók adják majd. E mellett a kutatás mellett a folyamatosan zajló gyűjteménygyarapítás és -feldolgozás is komoly elfoglaltságot jelent. A közelmúltban megszerzett jelentősebb anyagok közül kiemelkedik Virág Csaba és Pázmándi Margit, Fischer József, Major Máté, Pintér Béla hagyatéka, a Körner Józseftől származó anyagok, Häider Andrea építészeti fotóinak teljességre törekvő kollekciója, valamint a FUGA 2019-es aukcióján vásárolt hetvennégy kortárs rajz és makett. Az osztály kutatói többek között Foerk Ernő, Czigler Győző, Kós Károly, Györgyi Dénes, valamint Csaba László és Csabáné Juhász Sára életműveinek feldolgozásával foglalkoznak.

Az intézmény nemzetközi kezdeményezésekben is részt vállal. Legfontosabb, a határokon átvelő projektünk jelenleg a *Horvát–magyar építészeti kapcsolatok: a szakmai tudásmegosztás csatornái, 1900–1945* című kutatás, amelyet a Nemzeti Innovációs és Technológiai Minisztérium által létrehozott Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatala is támogat. A négyfős horvát és négyfős magyar kutatócsoport összehangolt munkájával 2023-ra kiadvány és kiállítás jön létre a téma alapján. Emellett magyar intézményi szereplőként jelen vagyunk a 2025-ös Modernizmus Triennálé előkészítő munkálataiban, amely a régió több országának részvételével zajlik.

Az Építészet Ligete

Az intézmény legnagyobb aktuális kihívását a Városligeti fasori új helyszín jelenti – amely azonban történetének legszebb feladata is egyben. Összetett építészeti örökségével, a közeli belváros, az egykori szabadidős övezetnek számító Liget-környék, illetve a sűrűn beépített Csikágó határán található terület ideális helyszínnek ígérkezik a múzeum számára. A területet 2018-ban vette át az MMA, ahol ekkor három belső bizottság alakult a kapcsolódó feladatok elvégzésére; ebből a tervpályázat előkészítésén a Marosi Miklós által vezetett Infrastrukturális Bizottság dolgozott.¹⁵ Ennek a munkának a nyomán alakult ki az Építészet Ligete projekt.

A 257/2020. (VI. 3.) rendelettel a kormány az épület-együttes rekonstrukciójának megvalósításával összefüggő közigazgatási hatósági ügyeket nemzetgazdasági szempontból kiemelt jelentőségű üggyé nyilvánította, a beruházást magát pedig kiemelten közérdekűvé. Ez komoly lökést adott a pályázati kiírás előkészítéséhez. A Városligeti fasori terület első felméréseit követően kristályosodott ki

¹⁵ A Bizottság tagjai: Marosi Miklós, Dévényi Sándor, Ferencz István (2020 márciusáig), Turi Attila, Tima Zoltán (2020 márciusától), Szegő György (2021 februárjától). Állandó meghívottak: Székely-Gyökössy Szabolcs (MMA), Almássy Kornél (MÉM MDK), Ritoók

Pál (MÉM MDK), Bódiné Kersner Katalin (MÉM MDK, 2020 februárjától), Kovács Dániel (MÉM MDK, 2020 februárjától). Szakmai titkár: Baldavári Eszter (MÉM MDK).

a hasznosítási koncepció. Bár egyetlen épület sem élvezett hivatalos védettséget, nem volt kérdés, hogy a fasorra néző két, historizáló háznak, az egykori Grünwald-szanatóriumnak és a hajdani Herczel-szanatóriumnak eredeti formájában kell megújulnia. Ebbe a sorba illeszkedett a Bajza utcai oldalon álló Walter-villa is, amelynek integritását súlyosan kompromittálta a sok évtizedes rendelői-óvodai hasznosítás. A később emelt épületek közül praktikus szempontból megőrzendőnek bizonyultak a Damjanich utca felőli háztömbbe illeszkedő úgynevezett hatos és hetes épületek – mindkettő a 60-as és a 70-es évek emléke. Az utólagos hozzáépítéseket, valamint a további tömböket értékvizsgálatot követően bonthatóknak minősítette a Bizottság, és 2021 tavaszán el is tűntek, nagy méretű zöldfelületnek adva át helyüket.

Az e két együttes között mára felszabadított és nagyobb részben zöldfelületként megtartott területre kerülne a múzeum leendő főépülete, a közönségforgalmi és kiállítóterekkel. A kihívás nem kicsi: a történeti épületek

integrációja, a világörökségi védőzóna határán álló terület városképi adottságainak tiszteletben tartása egyeztetendő a pályázatban meghatározott elvárásokkal, a kortárs formanyelvvel, a XXI. századi múzeum ideájával – és nem utolsósorban a közeli Liget Budapest fejlesztéseivel, valamint az MMA kulturális csúcsintézményként betöltött szerepével is.

Az előkészítő munkálatok lezárását követően, 2021 szeptemberében hirdette meg az MMA az Építészet Ligete nyílt tervpályázatát a *Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ gyűjteményeinek és új kiállítóhelyének elhelyezésére, valamint közintézményi funkcióinak ellátására szolgáló épületegyüttes tervezésére* címmel, a Lechner Tudásközpont lebonyolítói közreműködésével. A feladat egy olyan kortárs komplexum tervezése volt az egykori BM Kórház területén, amely a meglévő történeti épületek integrálásával XXI. századi otthont tud kínálni a MÉM MDK változatos tevékenységének.

Részlet a Tállya, fejedelmek városa című kiállításról, Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményeinek Múzeuma, 2022. június
Fotó: Kakuk Barbara, MÉM MDK Digitalizációs Osztály





A Walter Rózsi-villa első emeleti fogadótere és szalója a Színtér és lakótér című nyitókiallítás képeivel, Budapest
Fotó: Hack Róbert, MÉM MDK Digitalizációs Osztály

A Bíráló Bizottság elnöke Vashegyi György, a Magyar Művészeti Akadémia elnöke, társelnöke Fülek Zsolt építész, a Miniszterelnökség építészeti, építésügyi és örökségvédelmi helyettes államtitkára volt. A bizottság tagjai: dr. Almássy Kornél építőmérnök, a MÉM MDK igazgatója; Csapó Balázs építész, a Budapesti Építészeti Kamara elnöke; Fülöp András régész, műemléki szakértő, a MÉM MDK tudományos kutatója; dr. Kemecsi Lajos etnográfus, a Néprajzi Múzeum főigazgatója; Krizsán András építész, a Magyar Építőművészek Szövetségének elnöke; Sólyom Benedek építész, Erzsébetváros főépítésze; Szalay Tihamér építész, a Magyar Építész Kamara alelnöke; Tima Zoltán építész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja; Turi Attila építész, az MMA alelnöke.

A november 8-i határidőre harminchat pályamű érkezett, közülük harminchárom bizonyult érvényesnek. A Bizottság tagjai 2021 novemberétől 2022 februárjáig négy alkalommal egyeztettek a döntésről. A beérkezett pályaművek számos értékes, eredeti felvetést tartalmaztak, a Bíráló Bizottság azonban nem talált olyan munkát, amely egyértelműen és általánosságban jó megoldást kínált volna a kiírásban megfogalmazott, komplex problé-

makörre. Ezért nem rangsorolta a pályaműveket, hanem két pályaműnek rangsorolás nélküli díjazást adott, további tíz pályaművet pedig kiemelt megvételben, illetve megvételben részesített.

Tízmillió forint értékű, rangsorolás nélküli díjazásban részesültek Karlovecz Ádám és munkatársainak, illetve Szabó Péter (OKKA Építésziroda) és munkatársainak pályamunkái. Ötmillió forint értékű kiemelt megvételben részesült négy pályamű: a Bartha András Márk (Studio Konstella Kft.), a Deichler Tímea és Jakab Dániel (Deichler Jakab Építész Stúdió Kft.), a Gunther Zsolt és Csillag Katalin (3h Építésziroda Kft.), valamint a Szabó Levente (Hetedik Műterem Kft.) vezetésével tervezett munkák. A Bizottság hárommillió forint értékű megvételben ismer- te el Fülöp Tibor József, Györgyi Ábel, Gianluca Racana (Zaha Hadid Limited) és Guçzogi György (Finta és Társai), Sághegyi Adél Laura, Sáros László György DLA (SÁROS és Társa Építésziroda), valamint Sugár Péter DLA (Radius B+S Kft.) műveit.

A zsűrizés folyamata, valamint a beérkezett pályaművek számos fontos tanulságot rejtettek a MÉM MDK komplex jövőképeinek megalkotásához. Ennek nyomán

jelenleg is folytatódik a program átdolgozása és pontosítása, amely folyamat reményeink szerint rövid időn belül újabb tervpályázati kiíráshoz vezet. Addig is legfontosabb feladatunk a Városligeti fasori helyszín belakása, az intézmény jelenlétének tudatosítása a város és az ország előtt; ennek első lépése a Walter-villa megnyitása volt.

A Walter Rózsi-villa

A nagyszabású Építészet Ligete projekt első megvalósult üteme a BM-Kórház egykori gyermekorvosi rendelőjének felújítása – pontosabban visszaalakítása az eredeti állapotot megközelítőre. Ugyanis magánháznak épült 1936-ban, a Radó–Walter család: Walter Rózsi, a korszak népszerű operaénekesnője, Radó Géza textilkereskedő, szerkesztő, valamint hatéves kislányuk, Marika számára. Bár a család nem rajongott különösebben a modern építészetért, egy szerencsés véletlen folytán találkoztak Fischer Józseffel, aki személyes meggyőzőerejének köszönhetően megbízást kapott arra az épületre, amely aztán Pest egyetlen jelentős, két világháború közötti magánvillája lett.

A villa felújítására Kokas László, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének helyet adó budai Hild-villa felújításának Pro Architectura-díjas építésze kapott megbízást. A folyamatban fontos szerepet vállalt szakmai tanácsadóként Ritoók Pál művészettörténész, a MÉM MDK Múzeumi Osztályának vezetője. A villa ugyanis 1945 után több ütemben, jelentősen átépült; az eredetinek megfelelő állapotok visszaállítása komoly kihívást jelentett. Archivumi és helyszíni kutatásokra is szükség volt az eredeti térszerkezetnek, a nyílászárók osztásának és működésének, a burkolatok minőségének a tisztázásához. A kevés megmaradt eredeti tervet, valamint egy korai átalakítás rajzait is intézményünk őrzi, de köszönettel tartozunk a ma Buenos Airesben élő Radó–Walter Marika családjának is, amely számos, a helyreállításnál pótolhatatlan segítséget jelentő családi emléket, archív fotót bocsátott rendelkezésünkre. A MÉM MDK számos szakterületen szerepet vállalt a felújításban. A modern épületeknél egyáltalán nem magától értetődő, de jelentős eredményekkel járó tudományos kutatást Fülöp András, Jankovics Norbert és Koppány András régész, valamint Szökrön Péter geodéta kollégáink végezték. A belsőépítészetért Bódiné Kersner Katalin DLA építész, az arculatért és a grafikai megoldásokért Kakuk Barbara grafikus kollégánk felelt. A projektmenedzseri feladatokat Balogh Viktória és Letenyi Gábor látta el. A kivitelezés fővállalkozója a LAKI Épületszobrász Zrt. volt.

Bár az épület ma újra egy 1930-as évekbeli modern villa benyomását kelti, valójában megfelel a XXI. századi múzeumtechnológiai elvárásoknak is. A legfontosabb eredeti formájában megőrzött belsőépítészeti elem az első emeletről felvezető, ívelt falépcső korlátja, amelyet aprólékos munkával állítottak helyre a LAKI Zrt. szakemberei. A villa két alsó szintjére: az alagsorba és a földszintre fogadótér, jegypénztár, mosdók és foglalkoztatóként is használható ideiglenes kiállítótér került – itt eredetileg is kiszolgáló funkciók működtek. A két lakószint, azaz az első és a második emelet, valamint a tetőterasz eredeti térszerkezetében újult meg – azaz ma is bemutatható a villa hajdani működése.

Izgalmas kérdést jelentett, hogy milyen nevet válasszunk az épületnek. Fischer József maga „az operaénekesnő villájaként” publikálta az épületet.¹⁶ A későbbi szaksajtóban a Radó-villa, sőt a Fischer-villa is megjelent az építész neve után. Utóbbi egyértelműen félrevezető, de Radó Géza neve is megtévesztő, hiszen a villa alapvetően a neves művész nő közéleti, reprezentációs céljait szolgálta. Ezért végül a Walter Rózsi-villa név mellett döntöttünk. A korszak építészetében unikális, hogy egy épület egyértelműen női megbízóhoz köthető, Walter Rózsi emlékezete pedig jó támaszt jelenthet a magaskultúra iránt érdeklődők eléréséhez, a társzművészeti programok megjelenéséhez – bár emlékezete mára kissé megkopott, nem véletlenül díszíti portréja a mai napig az Operaház főigazgatói irodáját.

Az épületet 2022. március 25-én Gulyás Gergely Miniszterelnökséget vezető miniszter és Vashegyi György, az MMA elnöke adta át az intézmény használatába. A nyilvános megnyitót május 18-án tartottuk, ezen dr. Richly Gábor, az MMA főtitkára és intézményünk igazgatója, dr. Almássy Kornél mondott köszöntőt, a tárlatot pedig dr. Bereczki Ibolya, a Pulszky Társaság elnöke, a Szabadtéri Néprajzi Múzeum főigazgató-helyettese nyitotta meg. Az építető családot a megnyitón Walter Rózsi unokája, Matias Konstandt képviselte. Az eseményt megtisztelte jelenlétével öccsellenciája Hernán María Patiño Mayer, az Argentín Köztársaság magyarországi nagykövete is.

A már említett nyitókiállítás, a *Szintér és lakótér* mellett az épület egy kisebb tárlatnak is helyet ad: ez *Fasori történetek* címmel a környék és a villa múltját mutatja be (kurátor: Kovács Dániel). A megnyitót követően a villa azonnal programhelyszínné is vált: már az első héten nagyszabású kerekasztal-beszélgetést rendeztünk Breuer Marcell születésének százhuszadik évfordulója előtt tisztelegve. A beszélgetésen Dévényi Tamás építész, Ernyey Gyula dizájn-

¹⁶ (N. N.): *Operaénekesnő villája Budapesten a Bajza utcában = Tér és Forma*, 1937, 1. sz., 8–11.



Richly Gábor,
az MMA
főtitkára és
Almássy Kornél,
a MÉM MDK
igazgatója a villa
modelljével
Fotó:
Nyirkos Zsófia,
MÉM MDK
Digitalizációs
Osztály

történész, Ferkai András építészettörténész, Horányi Éva bútortörténész-muzeológus, Mendöl Zsuzsa művészettörténész, Várkonyi György művészettörténész, valamint filmbemutatóban Körner András építész osztotta meg Breuerhez kapcsolódó emlékeit. A beszélgetést Ritoók Pál moderálta. A villa és kiállításai várták a látogatókat 2022. május végén, a Műtárgyak Éjszakáján, valamint június 25-én, a Múzeumok Éjszakáján is. Utóbbin több mint ötszázötven látogatót fogadtunk.

A májusi nyitást követően alapvetően a nyári hónapokban alakul ki a Walter Rózsi-villa működésének ritmusa. Az érdeklődés adott: a kifejezetten sikeres megnyitót széles körű, igen pozitív sajtóvisszhang követte; a villa kiállítóhelyként és Budapest egyetlen nyilvános, két világháború közötti villaépületeként is számíthat az érdeklődésre. A program fejlesztésében, az épület működtetésében máris meghatározó szerepet töltenek be az új munkatársak, Gyárfás Eszter kulturális menedzser és Somogyi-Rohonczy Zsófia múzeumpedagógus.

Az intézmény jövőképe

A MÉM MDK célja, hogy korszerű, professzionális, társadalmilag elismert, hiteles múzeumként és tudásközpontként kerüljön be a hazai és nemzetközi szakmai körforgásba, valamint a magyar köztudatba.¹⁷ Olyan intézmény-

ként, amely meghatározó tudományos és ismeretterjesztő munkát végezve aktívan hozzájárul az építészetről és az örökségről alkotott tudásunk kiterjesztéséhez, egyben olyan helyszíneként, amely mindenki számára hozzáférhető, elérhető és érthető. Ehhez elengedhetetlen a régóta igényelt, állandó otthonnak a megteremtése, az ehhez vezető folyamatban pedig a Magyar Művészeti Akadémia támogatása.

A jövő Magyar Építészeti Múzeuma – a 2022 és 2032 közötti évtizedre elfogadott jövőképe alapján – a törvényileg elvárt feladatai teljesítésével összhangban, önálló intézményként és társadalmi szolgáltató bázisként működik majd, a hazai intézményi közegbe ágyazva, a Magyar Állam, a magyar múzeumi és kulturális szcéna, valamint a magyar társadalom által meghatározott prioritások szintézisében. Ez alapvetően három funkciócsoportot jelent az Építészeti Ligete projekten belül, az intézmény számára kijelölt területen: múzeum és dokumentációs központ; kutatási és oktatási központ; információs, -innovációs központ és inkubátorház.

Ez a funkcióstruktúra alapvető szerepet kap abban, hogy a Magyar Építészeti Múzeum a társadalom számára kiemelt hasznosságú intézményként működjék, és annak különböző csoportjait tudja kiszolgálni. Az egyes területek meghatározott felelősségkörökkel, elhatároltan, de egymással összehangolva működnek majd. Ez a struktúra flexibilitást is feltételez, amely képes reagálni a változó igényekre, ez különösen igaz az intézmény által használt épített terek esetében. Az intézmény a budapesti központon túl is megjelenik mind az országban, mind a határon túli magyarok számára meghatározó intézmények rendszerében, mind pedig saját nemzetközi intézményrendszerében, különös tekintettel az International Council of Museums (ICOM), az International Confederation of Architectural Museums (ICAM), az International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) és a DOCOMOMO International tagságaira.

A legfontosabb azonban, hogy a Magyar Építészeti Múzeum működésével, tevékenységével hozzájárul ahhoz, hogy a magyar építészet eredményei, legfontosabb alakjai idehaza és nemzetközileg is az őket megillető pozícióba kerüljenek. A múzeum szerepet vállal az építészeti közbeszéd alakításában, moderálásában, gazdagításában, és aktívan közreműködik az építészeti tudás formálásában is.

¹⁷ ALMÁSSY Kornél: *Köszöntő, avagy a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ küldetése és jövőképe = Műemlékvédelem*, 2019, 5–6. sz., 229–250.

Ellenállás a kultúra által

Építészet és ellenkultúra Magyarországon 1989 előtt¹

Tanulmányom két részre oszlik. Az elsőben szeretném érthetőbbé tenni, hogy mit értek egy összetett gyakorlati és művészeti tevékenységnek, jelen esetben az építészetnek a kulturális disszenzus és ellenállás szintjén való tárgyalhatóságán. A professzionizálódó építész szakmában már legalább másfél száz éve megfigyelhetjük az akadémiákon, közép- és felsőoktatási intézményekben nem kiemelt módon képviselt irányzatok építészeti szubkultúrába való tömörülését. Mégis nagyon nehéz az építészet úgynevezett ellenkultúráit tárgyalni. Mindezt főleg azért, mert ha a mindennapi értelmezés szintjén látszólag vannak is ilyenek, az építői tevékenység olyannyira kötődik annak nyilvános térben való megjelenéséhez, hogy egy ilyen jellegű ellenkultúra fenntarthatósága rövid távon is csak a többségi vagy hivatalos kultúrával való együttműködés révén lehetséges. Ez semmit nem von le az építészek kritikai magatartásának, illetve kritikus megnyilvánulásainak (írásaik és nyilatkozataik) értékéből és jelentőségéből.

A másodikban pedig mindezt egy esettanulmánnyal kívánom alátámasztani. 1951-ben zajlott Budapesten egy

olyan „építészvita”, amelyet akkor az építés kívánatos művészeti arculatáról és társadalmi alapjáról folytattak a Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetőségének Agitációs és Propaganda Osztályán,² későbbi recepciójában pedig a szocialista realista építés magyarországi elterjedésének egyik legfőbb legitimációs forrásaként hivatkoztak rá.³ A vitában részt vevő építészek nem feltétlenül voltak a szocialista realista formaalkotás hívei. Ennek ellenére sem ők, sem pedig a további építészgenerációk jelentős tagjai nem gondolkodtak alternatív nyilvánosság megteremtésében, éppen azért, mert tisztában voltak az építés művészetének társadalmi, anyagi és technikai feltételeivel. Rendkívül érdekes látni, hogy azok a kritikus és a hivatalos rendszerbe nehezen illeszthető figurák, akik a magyar építészetben alternatív szemléletet képviseltek, maguk is integrálhatók voltak a hivatalos építészeti kultúrába.

A felvetésem végig alapvetően módszertani. Nem magukra az eseményekre és a vizsgált tényekre vagyok kíváncsi, hanem arra, hogyan lehetséges az építészeti disszenzus problémáját megközelíteni. Az építészet esetében

¹ A tanulmány alapja az az előadás, amely *Az utolsó garabonciások II. Ellenkultúra Magyarországon 1958–1996* című konferencián hangzott el 2022. március 2-án a Pesti Vigadóban. A felkérésért köszönet illeti Windhager Ákost. A szöveg szeretne hozzászólni a kulturális ellenállás kelet-európai sokfajtaúságát feldolgozni igyekvő nagyprojekthez, vagyis a *Cultural Opposition: Understanding the Cultural Heritage of Dissent in the Former Socialist Countries* keretében 2016 és 2019 között vizsgált jelenségekhez. Ennek összefoglalásához lásd APOR Balázs et al.: *Cultural Opposition: Concepts and Approaches = The Handbook of Courage. Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Eds. APOR Balázs, APOR Péter, HORVÁTH Sándor, Bp., Hungarian Academy of Sciences, Institute of History, Research Centre for the Humanities, 2018, 9–26. A kulturális disszenzus az építészetben éppen a tevékenység összetettsége nyomán más kritériumok szerint vizsgálendő, mint a kultúra olyan területein, amelyek döntően nyelvi vagy nyelvi és vizuális, illetve zenei eszközöket, vagy ezek performatív használatát (irodalmi és zenei előadás, képzőművészeti kiállítás és akció) irányozzák elő.

² Lásd MAJOR Máté: *Egyetlen vitám Lukács Györggyel – az építészetről = Valóság*, 1981, 3. sz., 37–41. Ez a szöveg Major Máté visszaemlékezése mellett Lukács György kettő, a szerző egy hozzászólását is közli az említett vitához. Lásd még MAJOR Máté: *Zűrzavar mai építészetünkben = Uő: Új építészet, új társadalom 1945–1978*. Bp., Corvina, 1981, 47–76.

³ A szocialista realizmus korai építészeti megnyilvánulási formáit ezeknek a – mai szemléletünk szerint – kanonizált képviselői és fenntartói gyakran nem nevezték annak. Amire manapság jellegzetes „szocre-

álként” tekintünk, azt kialakulásának időszakában legalább annyira képlékeny fogalmiság révén kezelték, mint amennyire sokrétű az a szakmai politikai és közéleti konstelláció, amelyben az ilyen kulturális termékek létrejöttek. A szocialista realizmus és a szovjetizálás értelmezésének eszmétörténeti dilemmáiról lásd annak irodalomtudományi oldaláról SCHEIBNER Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*. Bp., Ráció, 2014. A magyar szocreál építészet és képzőművészet sajátosságaihoz, illetve ezek kutathatóságának módszertani kérdéseire PRAKFULVI Endre – SZÜCS György: *A szocreál Magyarországon*. Bp., Corvina, 2010. 1951-ben Lukács és Major Máté eszmecsereje még nem annyira a szocialista realizmusról (Lukács igen, Major nem is használja ezt a fogalmat), hanem a jövő szocialista építészetéről szólt. MAJOR i. m.-i (1981) is csak később címkézte azt a „modern[ista]” és a „szocialista realista” szemléletmód közötti vitaként. A „szocialista realizmus” építészetét a sztálini diktumot értelmezve Novák Péter a nemzeti „haladó hagyományok” történetéből és formakincséből merítő stílusként határozta meg. NOVÁK Péter: *Haladó hagyományaink kérdéséhez = Magyar Építőművészet*, 1953/5–6. sz., 160–168. Ezt vitatva Vámos Ferenc és Szentkirályi Zoltán is alkotói módszerként és nem stílusként kezelte a nehezen definiálható fogalmat. VÁMOS Ferenc: *Megjegyzések Novák Péter cikkéhez = Magyar Építőművészet*, 1953/9–10. sz., 288–290.; SZENTKIRÁLYI Zoltán: [Megjegyzések Novák Péter cikkéhez] = Uo., 290–292. Szentkirályi egyenesen úgy fogalmazott, hogy a szocialista realizmus akkor „formájában nemzeti”, ha nem egy stílushoz próbál idomulni, hanem „adott helyen az építészeti tájhoz való alkalmazkodás” útjait keresi. Uo., 292.

a szubkultúrák létezése annak ellenére sem tud reális ellenkultúrákat termelni, hogy az erre képesítő feltételek tulajdonképpen megvannak. Az építészek sajátos „kulturális ellenállása” az építészet mint szakma területén mégiscsak megköveteli a nyilvános helyen történő, engedélyek beszerzéséhez kötött tartós objektumok létrejöttét, vagyis valami olyasmit, amelyet a többi művészeti forma vizuális, performatív vagy nyelvi létrejöttének sem nem szükséges, sem pedig nem elégséges feltétele.

Ellenkultúra mint „ellenállás a kultúra által”

A tanulmány címe a szocializmus alatti román viszonyokra utal, egészen pontosan olyan összefüggésre, amelyet a romániai kulturális ellenállás sajátosságaként szoktak említeni. Eszerint Romániában a szigorú és sajátos elnyomó struktúrákat működtető szocializmus legkeményebb éveiben sem voltak igazán markáns szubkultúrák (még az irodalomban és a könnyűzenében sem), nem voltak közép-európai értelemben vett ellenkulturális mozgalmak. Viszont volt valami, ami a hagyományos műveltség ápolása, és helyszíneinek fenntartása révén adta azt, ami ellenszegült az elfogadhatatlannak. A jól szervezett helyi rendszerrel szemben az ellenállás maga a kultúra, vagyis hagyományos kulturális műnemek és műfajok művelése és fogyasztása által valósult meg.⁴ Az, amit a magyar építészeti tevékenység mint ellenkultúra státusáról mondani szeretnék, ezzel rokon, de nem konkrét szociális-történeti háttere szempontjából az (hiszen ez jelentősen különbözik), hanem az építészeti tevékenység természete szempontjából.

Azonban annak érdekében, hogy a tézist és annak argumentációját is jobban értsük, egy rövid kitérőt kell tennünk, és el kell helyeznünk az ellenkultúra fogalmát a kultúra általános meghatározása és a kulturális disszenzus sajátos típusai között.⁵ A kultúra az emberi szellemi és anyagi produktumok összessége, vagy más megnyilvánulásban az ember által forgalmazott objektívációk összessége, amelynek három részfogalma sok tekintetben egyezik egymással.

A) Népi kultúra. Ez jelentheti az uralkodó kulturális fejlődés leszivárgását, de jelentheti annak alapjait is. Vagyis olyan meglátásokat és gyakorlatokat, amelyeket az úgynevezett magaskultúra finomít. Mindkét jelentést

meg lehet találni az építészetben, illetve a zenében is. A zene és az építészet azért tükrözheti egyszerre az utóbbi autentikus formáját, mert a szakma műveléséhez mindkettőben (átvitt és tulajdonképpeni értelemben vett) ritmus- és arányérzék kell, viszont egyikben nincs szükség az írásbeliség kötelező ismeretére, illetve az írásbeliség szabályainak betartására. A népzeneészek, énekesek nem feltétlenül hivatalos iskolában kultivált östehetségük által képviselnek sajátos értéket. Hanem azáltal, hogy olyan összefüggéseket, megoldásokat is meglátnak, amelyek a szavak emberei számára nem biztos, hogy nyilvánvalók. A népi, tehát legalább felső iskolában nem pallérozott építőmester is képes olyan funkcionális összefüggések meglátására, illetve olyan anyagismeret elsajátítására, amelynek feltételei urbánus környezetben nem mindig adóttak. A könnyű faszervezet, a pótolható és olcsó természetes kitöltőanyag vagy a vályog hőszigetelő hatásának felismerése nem szabványosított formában az építés népi kultúrájából került a korszerű ipari és műépítés világába.

B) Szubkultúra. A kirekesztettek vagy valamilyen módon a sztenderd kulturális fejlődésből kimaradtak saját kultúrigényei szerint felépített, általában komplex rendszer, amely XX. századi értelemben egyfajta (tehát nem a paraszti életforma, hanem a spontán fejlődés értelmében) „népi” kultúra is lehet. Ez nem feltétlenül vagy egyáltalán nem jelent alsóbbrendű kultúrát, hanem egy más regiszterbe, a vezető vagy éppen a „populáris” kultúrát fogyasztó réteg alá sodródott populációk sajátos normavilágára vonatkozik. Ilyenek a munkások, az afroamerikaiak, a cigányok, de ide sorolható a kábítószer-fogyasztók, a törvényen kívüliek és az elítéltek kultúrája is. Kirekesztetteknek minősülnek azok is, akik az uralkodó politikai közösségbe ideológiai és történeti okokból nem tartozhatnak (nem köztörvényes bűn elkövetői, és nem műveltségi vagy pénzügyi viszonyaik megváltoztathatatlansága adja a motivációt, hanem az, hogy bizonyos vallási, politikai vagy nyelvi közösséghez tartoznak). Ezek kirekesztettségük okán létrehozzák a hivatalos kultúrától eltérő értékrend jórészt békés, de legalábbis igen ritkán militáns alakzatait. Építészeti „szubkultúrák” a hivatalos kultúra fővonala alatt, mellett működő építői tevékenység értelmében, azáltal megtűrve is léteznek. Az össz-szakma szempontjából ez egyfajta „törés”.⁶ Azt mutatja, hogy a hivatalosan működtetett struktúrákat nem mindenki akarja átvenni.

⁴ Ennek értelmezéséhez LIICEANU, Gabriel: *Jurnalul de la Păltiniș [Păltiniș napló]*. Bukarest, Humanitas, 1990; PLEȘU, Andrei: *Rezistența prin cultură [Ellenállás a kultúra által] = Dilema veche*, 2010, 10. sz., 14–20.; újabban: PETRESCU, Cristina: *Romania = APOR et al.: i. m.* (2018), 151–170. A romániai helyzet értékeléséről, valamint a képzőművészet és az építészet által betöltött viszonylagos kegyelmi pozíció okairól nem olyan régen magam is írtam. ZUH Deodáth: *Jovian*. Bp., MMA, 2021, 28–29.; 37–43.

⁵ A három fő kategória elkülönítésében elfogadom Klaniczay Gábor javaslatát. KLANICZAY Gábor: *Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról = Beszélő. Új folyam*, 1993, 4. sz., 4–6.

⁶ Vö. JANÁKY István (if.): *A mai magyarországi építészet stíluskérdései = Magyar Építőművészet*, 1984, 1. sz., 18–21., 19.

De ennek ellenére sokszor hallgatólagosan és felszíni konfliktus nélkül léteznek egymás mellett.

A hivatalos (A1) és szubkultúrák (A2) nem feltétlenül érthetők a többségi (B1) és kisebbségi (B2) kultúra párhuzama szerint. Amikor egy ma már klasszikus modernista építész által tervezett villába a megrendelő beköltözteti régi tárgyi környezetének az ehhez tartozó korízlést jól tükröző elemeit, akkor éppen a mai perspektívából úttörő modernista koncepció válik egy széles körben elfogadott tárgyi és építési alkotásmód szubkultúrájává.⁷ Sőt, mondja ifj. Janáky István, miközben a 60-as és 70-es években elterjedő, a politikum által egyértelműen felkarolt kései szocialista-modernista panelépítés gyakorlata megingathatatlanul látszott, az ebben berendezett lakások vizuális világa komoly kontrasztot mutatott az építészek által megálmodott külső és a közösségi terek arculatával. A lakók nem hivatalos, de többségi spontán gyakorlatával szemben így a modernista építész vált a támogatott, de mégis kisebbségi szubkultúra képviselőjévé. Hasonló a helyzet a megtúrt vidéki kockaházépítés gyakorlatával: „Kiderül, hogy mennyire nem igazán széles társadalmi alapozottságú akció e szokvány-műépítéset: paradox szubkultúra ez a tömeges spontán építés mellett.”⁸ Emellett persze továbbra is szubkultúrának nevezzük azokat a megerősödő, de periférikus tendenciákat, amelyek a hivatalos szakma berkeiben alakulnak ki. A Hugo Häring-féle „szervszerű építés” (organhaftes Bauen) az egyébként is sokáig szubkultúráként működő modernista tendenciák jellegzetesen áttételes alfajtájaként született meg az 1920-as évek végén. Párhuzamosan működött a modernizmus egyre elterjedtebb alakzatai mellett, de mégis kritikailag releváns diagnózist adott ezekről, miközben széles körben nem vált sem ismertté, sem támogatottá. A magyarországi organikus építészet Makovecz Imre vagy Csete György és a Pécsi Ifjúsági Iroda által képviselt irányzatai a szakma alrendszereként jöttek létre, és azt – attól függetlenül, hogy volt-e ezek mögött kritikai élű teóriára való hajlam – a szakma képviselői ugyanúgy saját szakmájuk „szubkultúrájaként” regisztrálták.⁹

C) Az ellenkultúra kifejezést általában olyan szubkultúrák megnevezésére használják, amelyek nemcsak a saját szabályaik szerint alkotják meg a maguk kulturális univerzumát, hanem a domináns kultúrával szemben mintegy ellenállásképpen használják eredményeit, illetve meg-

figyelhető konkurenciát képeznek a hivatalos kultúra számára. Ebben az értelemben az ellenkultúra politikai-közéleti szerepe szempontjából jóval tudatosabb szubkultúráként is meghatározható. Az ellenkultúra egyik fontos definíciós kritériumává vált, hogy tegyünk különbséget a domináns kultúrából kirekesztettek létező normatív rendszerei, illetve az olyan normatív rendszerek között, amelyek erős és sokszor jól exponált konfliktushelyzetek révén állnak elő.¹⁰ Ellenkultúra nincs nyílt disszenzus nélkül. Az ellenkultúra ennek nyomán olyan civilizatorikus struktúrákat alakíthat ki, amelyek az uralkodó kultúrával párhuzamosan, a fennálló intézmények mellett, azokkal ellentétes alapon, de hasonló funkciók kielégítésére jönnek létre. Nemcsak a szórakozás közegeit hozzák létre, hanem megjelent az oktatás, a nevelés és az intézményszerű formációk sora is. Ennek hagyományai régiek: Szent Ferenc életformája nem egyszerűen a kényszerűség vagy egy teológiai értelemben vett értelmezői radikalizmus nyomán vállalt szegénység volt, hanem egy intézményes rend ellenkultúrájának kiépítéséhez járult hozzá. Ellenkultúra volt a reformáció több irányzata, majd más feltételek között ez is hivatalosan intézményesült, és elfogadottá vált. XX. századi és főleg kronológiai értelemben addig beszélünk ellenkultúráról, ameddig az új intézményes rend még nem tud kialakulni, csak a hivatalos struktúrák mögött, és ezekkel, ezek értékrendszerével egyértelműen szembehelyezkedve létezik. A szocializmus militáns könnyűzenei élete és a népi gyökereket újból felfedező, de alapvetően egy nevelési ideált hirdető mozgalmi (táncházak), a vallásos-spirituális mozgalmak, az alternatív, illetve a megtúrt felekezeti alapokon létrejövő, értékmentő célzatú civil tömörülések mind ilyenek. Az ellenkultúra, éppen strukturális hasonlóságai miatt, nyílt ellentétei dacára sokszor szimbiózisba¹¹ kényszerül a domináns többségi kultúrával, amelyet sokszor meg is termékenyíthet annak ellenére, hogy a hasonló struktúrák ellentétes előjelei első fokon megmaradnak. Az ellenkultúra rövid ideig a domináns kultúra kreatív forrásaként is szolgálhat, mert az olyan félintézményes keretet tud biztosítani, amelyben ideig-óráig nagyobb kifutása van egy innovatív ötlet kidolgozásának. Mégis ezek az ellenstruktúrák egy külső vagy belső reform révén ugyanúgy feloldódhatnak, más helyzetben pedig létező vagy domináns struktúrává válhatnak, mint célba vett elődeik – és ekkor megszűnnek

⁷ Ennek tipikus példája Fischer József helyzete a Bajza utcai Walter-villa építése idején. Az építész a kivitelezés során jött rá, hogy az ultramodern, lapos tetős villa megrendelőit 1936-ban nem tudja rávenni arra, hogy abba ne historista és neorokokó bútorait költsésség, és így reprodukálják korábbi lakhelyük belső dekorációját. Vö. SEBESTYÉN Ágnes: *Villanapló. A Walter Rózsi-villa építése és újjáépítése = Magyar Építőművészet*, 2021, 5. sz., 68–71., 70.

⁸ JANÁKY: i. m. (1984), 20.

⁹ Uo., 21.

¹⁰ Vö. YINGER, J. Milton: *Contraculture and Subculture = American Sociological Review*, 1960, 5. sz., 625–635., 625., 629.

¹¹ Lásd ehhez különösen MARTIN, Joanne – SIEHL, Caren: *Organizational Culture and Counterculture: An Uneasy Symbiosis = Organizational Dynamics*, 1983, 2. sz., 52–64.

ellenkultúraként működni. A domináns kultúra által elismert ellenkulturális termékek konzekvensen elvesztik ellenkulturális státuszukat, és megszűnnek ellenkultúrának lenni.¹²

Tézisem szerint építészeti ellenkultúra tulajdonképpen nincs. Ez nem azt jelenti, hogy ne lennének olyan építészek, akik műveikbe kritikai perspektívákat képesek belesűríteni, vagyis sokrétű értelmezésre hívják annak szemlélőit és használóit. Teljes mértékben léteznek kritikai nézeteket valló építészek, akik ezen nézeteiket képesek architektonikus formákba önteni, külső és belső elemek által megjeleníteni. Az építészeti nevelés bújtatott kritikai struktúrái ugyanis nem tudnak elvonatkoztatni attól, hogy azok mégis az építésben öltsenek testet. Az építész nem tud lemondani arról, hogy építsen, és így mindig belekerül egy megrendelői vagy hatalmi struktúrába. Az építés pedig nemcsak több pénzbe kerül, mint egy előadó-művészeti est vagy egy képzőművészeti kiállítás, hanem – kevés kivételtől eltekintve – csak jól látható helyen lehet létrehozni, és adminisztratív értelemben minden részletét engedélyeztetni kell. Építész nem létezhet sem az asztalfiókban, sem a „szegényes padlószobában”,¹³ sem pedig a pincegalériában. Vagyis az, hogy tervben marad, vagy az, hogy nem használható méretei szerint (értsd: makettben) épül meg, a térformálás gyakorlata számára tulajdonképpen ugyanaz.

A kortárs szakirodalomban nagy ritkán szerepelnek ugyan a kulturális disszenzus építészeti vonatkozásai, de ott is csak meglehetősen óvatos megfogalmazás kíséretében. Elmondható, hogy „még az építészek is (akik paraszti hagyományokra és az »organikus építészet« eszméire alapoztak) több kritikai alternatívát dolgoztak ki a késő kapitalista ipari társadalmak számára.”¹⁴ Ebből persze nem világos, hogy az építészek alternatívái mennyire tekinthetők elméleti-koncepcionális alternatívának és

mennyiben megvalósult tervnek, illetve az sem, hogy a megvalósult tervek mennyiben és meddig számítottak konfrontatív gesztusnak. Átfogó építészeti ellenkulturális képet mégsem kapunk a szocializmus magyarországi vagy kelet-európai évtizedeiről. Ennek viszont nem a kutatók más területeken szerzett szakképzettsége vagy a kutatás eltérő fókusza az elsődleges oka. Hanem az, hogy az építész szakma természete és szociológiai háttere egészen más, mint a többi művészeti, illetve közéleti tevékenységformáé.

Elég ugyanis annyit látni, hogy „a féltámogatott [semi-supported] szakmai és szabadidő szervezetek [profession and leisure organizations]”¹⁵ formájában megvalósuló építészeti nem volt ugyan az államilag felkarolt világrrend része, de mégsem valósulhatott volna meg ellenkulturális keretekben. Bizonyos erős kritikai attitűdök a létező szocializmuson belül is érvényesültek. A szovjet szemléletű realista művészettel szemben voltak egészen egyértelmű ellenzéki hangok. De az államilag támogatott modern építészeti Magyarországon nem tudott felmutatni olyan, nyíltan vállalt és széles körben vallott avantgárd szellemiséget, mint a szocreál hitvallásról szóló koncepciók viták idején a déli szomszédnál befutó jugoszláv Exat 51.¹⁶ Sőt, az össz-művészeti avantgárd Magyarországon annak ellenére sem tudott komoly hídfőállásokat kialakítani, hogy erre a személyi feltételek adottak lettek volna. Ennek dacára a megvalósuló építészeti-képzőművészeti együttműködések kerete Magyarországon is állami volt.¹⁷ Ha valaki, úgymond, szilenciumra kényszerült vagy az önkéntes visszavonulást választotta, az nem a tényleges belső emigrációt és ideiglenesen a teljes elhallgattatást jelentette, hanem csak bizonyos lapokban való megjelenés hallgatolagos tilalmát és a szakmai tudás nem első vonalbeli kamatoztatását. Nehéz a szocializmusban (ha csak kantint és erdőgazdálkodási csarnokot) építő „renitens” építész egy alternatív

¹² Az olyan művészeti mozgalmak, amelyek kváziintézményes vonatkozásait (manifesztumait, hierarchiáját és főleg: művészeti termékeit, alkotásait) a hivatalos művészeti kultúra képviselői nyíltan elismerik, megszűnnek ellenkulturális jelenségek lenni. Hogy egy másik művészeti forma történetéből vett példával éljünk: hiába volt például nyíltan konfrontatív a filmművészet domináns struktúráival szemben a dán gyökerű Dogme95 mozgalom, tagjainak és alkotásainak hivatalos elismerései révén már az 1990-es évtized végére kikerült az elmentétek/ellenállás révén körvonalazott ellenkulturális státusból.

¹³ Hasonlóan fogalmaz egy helyen Vágó József. VÁGÓ József: V. J. [Levele] Rónay Máriának. Genf, 1929. július 16. OSZK KT, Kéziratár, Fond 31/157; v. 79/13/1964,2. És való igaz: Vágót építészként nem a meg nem valósult római villaterveiről és kis ablakfelületű mediterrán lakóparkrajzairól tartjuk számon, hanem megépült és lehetőleg ma is álló budapesti és nagyváradai épületeiről.

¹⁴ APOR et al.: i. m. (2018), 19.

¹⁵ Uo.

¹⁶ BAZIN, Jérôme et al.: *Narratives and Places of Cultural Opposition in the Visual Arts = The Handbook of Courage. Cultural Opposition and*

Its Heritage in Eastern Europe. Eds. APOR Balázs et al., Bp., Hungarian Academy of Sciences, Institute of History, Research Centre for the Humanities, 2018, 241–266.

¹⁷ Ennek jellegzetes példája az a széles körű együttműködés, amely a sárospataki Borostyán vendégfogadó kapcsán bontakozott ki 1965 és 1968 között. Makovecz Imre terveihez Lakner László szobrászmunkái (domborművei) társultak. Ennek referenciafotóit lásd *Magyar Építőművészet*, 1969, 1. sz., 15–20. Ebben a példában is olyan állami megbízásról beszélünk, amely integrálni tudott két, alternatív szemléletmóddjáról ismert és utólagos elemzésben egymással nem feltétlenül kompatibilis alkotót. A megvalósult épület nemcsak iparművészeti elemei tekintetében nyújtott egyfajta alternatív szemléletet, hanem szöveges leírása is reflektált arra, hogy a barokk műemléki együttes „kötelező” modernizációja „a barokk részlet nélküli arányokkal és terekkel »fals« együttest eredményezett volna”. Uo., 15. Az építész ráadásul erős kritikával illette a központi kivitelező vállalat hozzájárulását, vagyis az előregyártott építészeti elemek (kőburkolatok és alumínium díszprofilok) minőségét. Uo., 17.

struktúra emberének tekinteni. Ez nem egyértelműen az 1989-ig tartó szocialista berendezkedés sajátja volt. Nemcsak az építészeti képzés működéséből fakadóan volt igen kevés a lehetőség a szakmából való teljes kiválásra, hanem az építői tevékenység de facto megvalósítása, majd fenntartása érdekében kapcsolatot kellett ápolni a hivatalos struktúra valamely szervezetével is. Ez a megállapítás akkor is fennáll, ha az építészeti tevékenységet elméleti síkon a piactudományi keretek közé helyezzük. Építészeti magánengedélyek ugyanis az egypártrendszer instaurációja előtt vagy után sem léteztek. Vagyis, ha az építészek kritikai attitűdöt kívántak érvényesíteni, azt is az általános és az előző generációktól tanult szakmai „kultúra fenntartása által” tudták elérni.

Esettanulmány: az 1951-es építészvita és recepciója

Az 1951-es építészvita, amely a szocialista irodalmi műfajokról és jövőképről szóló hasonló, nagyrészt koncepcióvitát követte (részben azonos szereplőkkel), a koalíciós időszak utáni kultúrpolitika szimbolikusan is fontos területeinek elveit igyekezett a szélesebb közönségben is tudatosítani. Az irodalom, pontosabban az irodalmi kifejezés és gondolatfűzés (irodalmi és nem filozófiai művek révén alakuló közgondolkodás) annyira a hazai kultúra fősodrába tartozott, és tartozik ma is, hogy jelentősége meglehetősen kevés magyarázatra szorul. Az épített tér és az építészeti formakezelés viszont, teljesen érthető módon, a II. világháborús pusztítás generálta helyzetben, a kényszerűen szabaddá vált területek be-, illetve a sérült tömbök átépítése miatt teljesen logikus módon lépett be a kultúrpolitika fővonalába. Építeni szükségesség volt. Ennél azonban mégiscsak fontosabb volt az építészet mint látványos és maradandó alkotásokat teremtő művészet jelentéstovábbító funkciója: amelyet hiba lett volna nem kiaknázni. Az 1930-as években egyre kiemelkedő, deklaráltan jobboldali tradicionalisták és/vagy a magyar mitológiára

fogékony urbánus koponyák (mint Medgyaszay István) értelemszerűen nem voltak alkalmasak az új világ működtetésére. Ugyanígy a nyugati építészet mellett egyértelműen elkötelezett, a német szellemtörténeti hagyományt folytató teoretikus építészek sem voltak a legmegfelelőbb partnerek a szocialista embertípus építészeti képének kidolgozásához. Ilyen volt a koalíciós időszakban rövid ideig még államtitkári pozíciót is betöltő, a magyar komparatív házelméleti koncepcióját Alois Riegl nyomán a térviznyok „akarából” magyarázó Borbíró Virgil.¹⁸ Ellenben, érdekes módon, ők alkották a háború után is aktív építésztszadalmi kisebbséget: a korszerű építés mellett elkötelezettek, amennyiben túlélték a háborút, ott voltak 1945 után is. Mivel viszonylag szűk szakmáról volt szó, szükség is volt a szaktudásukra az újjáépítésben.

Van valami, ami az 1949-től kezdődő világ tekintetében még ennél is lényegesebb. Paradox módon az I. világháború után a reklaszicizáció által sokáig uralt magyar építészet a 40-es évek elejére olyannyira a modernizmus térkezelése és formanyelve, a technikai, műszaki fejlettség exponálására, illetve az expresszív vonásokat mutató figuratív, sokszor a nemzeti romantikára utaló ornamensek kompozíciós egységére épült,¹⁹ hogy a szocialista realista látásmód ideológiai meghonosítása egyáltalán nem volt egyszerű feladat. Annak ellenére, hogy a szociális érzékenység, az ellenzéki múlt vagy a háborús csalódások nyomán a magyar építésztszadalmi jelentős részében ébredtek szimpátiák az új rendszer iránt. Ahogyan az építészek ezt eléggé világosan és viszonylagos egységben hangoztatták, ők is tudatában voltak a nemzetközi modernizmus bizonyos buktatóinak (hiszen relatív nagy költségvetésű artefaktumokon dolgozva ezzel gyakorlati úton szembesültek immár akár több évtizede). De az építést ettől függetlenül racionális vállalkozásnak tartották, és nem voltak biztosak abban, hogy a nemzeti múltból való irányított ornamentális és formanyelvi szemezgetést²⁰ mindig össze lehet fűsíteni az egyébként általuk is teljesen kívánatosnak tartott korszerű szocialista tarta-

¹⁸ BORBÍRÓ Virgil *A magyar összehasonlító háztudomány* című értekezését nem időszerű szemlélete miatt utasította el a Magyar Tudományos Akadémia.

¹⁹ Példaként elég csak átolvasni a *Tér és Forma* folyóirat egyik, különnyomatban is napvilágot látott cikkét (1943, 12. sz., 189–200.), amely Csánk Elemér még sokáig ultramodernnek számító épületét mutatja be. Az Állami Alkalmazottak Horthy Miklós Gyógyintézete (a mai Kútvölgyi kórházi tömb Budapesten) teljesen funkcionális, ornamensmentes tömegkezelésével, tulajdonképpen vakolat nélküli, az építőtechnikát és a vasmunkát láthatóvá tevő hasábok alkotásával tűnt ki, miközben belső reprezentációs tereinek anyaghasználata, az egykori kápolna kialakítása vagy éppen a főbejárat fölötti (mára eltűnt) nagyszabású mozaik révén a tájhoz és az épített környezethez is illő, magas minőséget képviselő iparművészeti részleteket kapott. Nagyjából hasonlóan érvel összefoglaló írásában FERKAI András:

Hungarian Architecture Between the Wars = The Architecture of Historic Hungary. Eds. WIEBENSON, Dora, SISA József, Boston, London: MIT Press, 1998, 245–274., 268–271. *Magyarul Magyarország építészete története.* Szerk. uók., Bp., Vincze, 1998. A 30-as évek közepe után átalakul a szűk privilegizált körnek juttatott középképzések gyakorlata. A modern építés és a korszerű, de hagyományos technikákat használó iparművészet minden tekintetben átvette a reklaszicizáló stílusok helyét, és az erre formált igényt is rövid távon felszámolta.

²⁰ „A szocialista realizmusnak aligha van csalogatóbb témája – fogalmaz VÁMOS Ferenc már idézett cikkében (1953) –, mint új hidat építeni a két [tradicionális és modern – Z. D.] formaképzület között”. De ez semmiképpen sem lehetséges „olyan formarendszerek magasba emelésével, amelyek a nagy hagyományok egyes elemeinek kivonási műveleteiből születtek.” Uo., 290.



A MÉMOSZ
(Magyar
Építőmunkások
Országos
Szövetsége)
székháza,
Budapest, Dózsa
György út 84.,
1956
Fotó:
Nagy Gyula
© Fortepan

lommal. Ebben pedig egészen hasonló helyzetbe kerültek, mint a kor változatos érzékenységgű, de alapvetően baloldali, sőt részben egykori illegális kommunista káderei: „egy teljesen új nyelvet kellett elsajátítani az egész országnak igen rövid idő alatt: egy olyan nyelvet, melyet még az új MDP-káderek többsége sem, csupán a szovjet emigráns kommunisták ismerhettek”.²¹ Ennek a teljesen új nyelvnek a hatóköre a 30-as évek óta létező szovjet építészeti, képzőművészeti és díszítőművészeti formanyelvre is vonatkozott. Ezzel összefüggésben pedig, mint kiderült, egy olyan taktikai magatartásba, vagyis az önkritikus megnyilatkozásokból felépülő irányváltásba is bele kellett tanulni, amely a Moszkvában szocializálódott káderek számára nem volt ismeretlen, de magyarországi léptékkal bírva mindenképpen újdonságnak számított.

A tulajdonképpeni vita 1951 áprilisában (17-én, illetve 24-én) zajlott, az Akadémia utcában. A téma az 1930-as

évek közepe óta Moszkvában hódító neoklasszikus építészeti stílus vagy szocialista realista építészet bevezetése a modern-internacionális építészettel mint stílustagadó, funkcionalista munkamódszerrel szemben. Mivel a modernista építészet módszer, és nem stílus, a szocialista embernek pedig jelentésgeneráló stílári irányultságra is szüksége van, az új kor építészete – vélték annak teoretikusai – sem ragadhatott le valamiféle módszertani okoskodásnál.

A heves diszkusszió felütését Perényi Imre dolgozata, a *Nyugati dekadens áramlat a mai építészetben* adta. Erre érkezett Major Máté referátuma, a *Zűrzavar mai építészetünkben*.²² Mindketten kulcsszereplői voltak az újonnan létrejött rendszernek: Perényi az Építésügyi Minisztérium Tervezési Főosztályát vezette, Major pedig tanszékvezető egyetemi tanár volt a Műegyetemen. Ráadásul kétség nem férhetett pártpedigréjükhöz. Major 1933 óta volt

²¹ SCHEIBNER: *i. m.* (2014), 187.

²² Perényi szövege nem jelent meg nyomtatásban, ellentétben az 1948–50-es „irodalomvitát” generáló Lukács-írással, amelyet először problematikus megnyilatkozásként, majd pedig egy túlzott kritika típusárgyaként célzatosan többször kinyomtatnak. Major szövege 1981-ig nem volt nyomtatásban olvasható, ekkor azonban a vita több dokumentumával együtt rövid idő alatt kétszer is kiadták (vö. ehhez MAJOR két idézett művét). Révai József „döntőbírói” összefoglalója

viszont még 1951-ben napvilágot látott nyomtatásban, egyenesen azzal a céllal, hogy „a vita ne maradjon a négy fal között”, hanem hasonlóbbak között a modernista építészeti befolyás alá került Műegyetem oktatási rendjének átalakítására is. RÉVAI József: *Az új magyar építészeti kérdései = Társadalmi Szemle*, 1951, 9. sz., 670–681., 681. Újraközölve = *Építés-Építészet*, 1951/9–10. sz., 467–474.; 2000, 2005, 4. sz., 58–65. Mint tudjuk, ezt a célt a Révai által kívánt formában nem sikerült elérni.

a Kommunista Párt tagja, Perényi pedig egy, a Tanácsköztársaság után elmenekülő hivatalnok fiaként középiskolai és egyetemi tanulmányait is a Szovjetunióban végezte az 1930-as években. A vita közönségéből többen hozzászóltak, közülük talán a két legfontosabb Bernáth Aurél és Lukács György volt. A vitát levezető, majd annak értékelését magára vállaló instancia, mint az irodalomvita kapcsán is, Révai József népművelési miniszter volt. Révai végül mindkét, hivatalosan felkért vitapartnert nyilvánosan megfeddte, illetve kérte őket, hogy ne csak az elvek, hanem a konkrét épületek, vagyis a moszkovita esztétikai botránykőnek számító MÉMOSZ-székház (a Dózsa György út 84/a szám alatt)²³ tekintetében is finomítsák, illetve revidéálják álláspontjukat.²⁴

Számunkra ebből a vitából az az igazán érdekes, ami Lukács György szájából mindkét diszkussziós napon elhangzott. Lukács egyértelműen missziót is teljesített, vagyis a „nyugatos” modernizmus építészete és ezek művelői ellen szólalt fel. De gondolatai megfontolandók. Az április 17-i alkalommal elmondta: „Mindenki, aki kicsit ismeri a gyakorlatot, bizonyára számtalan lakásban, számtalan szállodában lakott, amely ijesztően csúnya, ellenben szobája és fürdőszobája nagyon kitűnő volt. Ismerek gyönyörű régi házakat, amelyekben bizony a mi igényeinkhez képest nem lehet úgy lakni, ahogyan kívánjuk. Az esztétikus sajátossága, hogy [...] túlmeleg a tartalom pusztá gondolati teljességén és helyességén. [...] A jó vers esztétikai pluszt is jelent a pusztá tartalomhoz képest.”²⁵

A modernista építészek ugyanezt tették, vagyis az érett modern stílus nyugati burzsoá képviselői elválasztották egymástól a funkciót és az esztétikai minőséget. Ezért történhetett meg, hogy a funkció minél jobb betöltésétől várták, hogy az épület esztétikai minősége is megszülessen. Ez azonban nem működött. Ceterum censeo: a modernista építészeztől le kell mondani, és helyet adni a szocialista modernistának. Az ítélet azonban itt korántsem olyan érdekes, mint maga a diagnózis funkció és esztétikai minőség elválaszthatatlanságáról.

Egy héttel később Lukács már más fronton is megnyilvánult. Látszólag ugyan a Rákosi-éra nemzeti stíluspreferenciájának, vagyis a klasszicizmusnak a lemezét játszotta le, de itt is érdemes az érvmenetre figyelni. A követ-

kezőt mondja: „A magyar klasszicista építészet nemcsak vármegyeházakat és nemcsak falusi kastélyokat épített, hanem Budapest első nagyszabású nagyvárosi megjelenési formája, a Lánchíd és a hozzá alkalmazott alagút ebből a tradícióból nőtt ki és vált Budapestnek ma is centrális szépségévé. Nem tehetek róla, nem tartom véletlennek, hogy laikus hozza ezt itt szóba és nem az építész elvtársak, akiknek pedig feladatuk lett volna azon gondolkodni, hogyan lehet az, hogy e klasszicisztikus hagyományok egy nagyvárosi építészetbe való felhasználásának kérdései el-sikkadnak.”²⁶

Tekintsünk itt el az „építész elvtársaknak” tett szemrehányásról. A fő gondolat, hogy a pesti, Pest megyei klasszicista stílus nem egyszerűen az adott kor (az 1950-es évek) preferenciája, hanem egy olyan történeti anyagot tár fel, amely éppen az azt megszüelő kor igényeivel való szerves kapcsolatát vizsgálva szolgálhat kortárs tanulságokkal. Ebben Lukács nemcsak, hogy nem mond semmi megrendeltet vagy tendenciózusat, hanem olyan, mintha Borbíró Virgil egy még a koalíciós időszakban, 1948-ban megjelent tudománynépszerűsítő kismonográfiáját mondaná fel. Borbíró akkor így érvelt: „A régít új életre keltő kor különös módon csak nagysokára ébred mindennek tudatára. A folyamat ezernyi, szétszórt egyéni forrásból indul meg, és csak ha már feldagadt, válik tudatos formává. Ilyenkor a legtermészetesebbnek tűnik, magyarázatot nem is igényel. [...] A francia republika [...] az olasz reneszánsz mindig a saját hajlandóságának jegyében értelmezte, sohasem utánozva, hanem teljes művészi szabadsággal alkalmazta azokat. Alapjában megváltozott a helyzet a XIX. század elején, nevezetesen és főként Nyugat-Európában. [...] Az antik világ leleteit most már nem a kor ízlésével nézik, hanem tudományos módszerekkel, legteljesebb szabadsággal ismerik meg az eredményeket [...]. A művészet tudományos alapokra állt és megszületett az eklektizmus, hamarosan kialakul az a tévhit, hogy így bármely kor műveivel egyenértékű másolatokat építhetnek meg: Münchenben Klenze a firenzei Pitti-palotát, Budapesten Hauszmann a Strozzi-palotát.”²⁷

Borbíró fő gondolata nagyon hasonló Lukácséhoz, viszont azt nemcsak történeti példákkal támasztja alá, hanem elmondja, hogy minek is köszönhető: a XIX. század

²³ RÉVAI: *i. m.* (1951), 697. A MÉMOSZ-székházat 1948–49-ben építették a Dózsa György (egykori Aréna) út és a Városligeti fasor sarkán, részben a Lipótvárosi Kaszinó a világháborúban megsérült nyári épülete helyén. Gáboros Lajos, Preisich Gábor, majd a kivitelezés fázisában Perczel Károly és Szrogh György mellett a vitán részt vevő Perényi Imre is tervezői voltak.

²⁴ A vitának formális keretek között is volt folytatása. 1952-ben a Miskolci Rákosi Mátyás Nehézipari Egyetem épületegyüttesének terve kapcsán hasonló irányelvek mellett zajlott a szakmai eszmecsere (*Magyar Építőművészet*, 1953, 1–2. sz.). Perényi Imre itt is két pályán moz-

gott: egyrészt „nagyémvű előrehaladásában” (uo., 35.) is kritizálta Janáky István és társai terveit, miközben a tervezők alapvetően a helyükön maradtak; másrészt pedig oda-odaszúrt a régi világ olyan szereplőinek, mint Borbíró, akinek felszólalásából csak „a szovjet építészettel szemben álló modernista építészet álláspontját” vélte hallani (uo.).

²⁵ MAJOR: *Egyetlen vitám... i. m.* (1981), 38–39.

²⁶ Uo., 39.

²⁷ BORBÍRÓ Virgil: *A magyar klasszicizmus építészete*. Bp., Hungária, 1948, 5–6.

második felére mindenhol elterjedő tudományos világnézetnek, amely a stílus tanulmányozása és annak hű reprodukciója között túl gyorsan teremtette meg az átmenetet. Az épületek kinézete bármennyire is követte a történeti előképekét, azokban már nem ért össze az épület használóinak valós igénye és az építmény esztétikuma. Major Máté reakciója egyértelműen beilleszthető ebbe a gondolati ívbe.

Major válaszában bizonyította, hogy az építész szakma műveltebb koponyái közé tartozik, illetve azt, hogy olyan lojális kommunista, aki nem értett egyet a modernista építészet kiiktatásának gondolatával, és történetileg is elhibázottnak tartotta az ez ellen felhozott érveket. Lukács kritikájára így reagált: „Az ember elemi fizikai szükségletei alapján pontosan, »tudományosan« megállapított funkciók kielégítésére a lehető leggondosabban kiszámítottuk »alaprajz«-ainkat, s végül mégsem vagy csak igen nehezen tudtuk ezeket elfogadható »homlokzat«-okká kiegészíteni. A fizikai használhatóság – véleményünk szerint tökéletes – kielégítése sehogy sem akart automatikusan széppé válni.”²⁸

Major rámutat, hogy az épület szépsége sohasem a funkcióból és annak tudományos megközelítéséből „nő” ki, hanem valamiféle „többletet” képez a jól betöltött funkción felül. A funkció dialektikus sajátosság, vagyis megszüntetve marad meg és magasabb szintre lép akkor, amikor az épület kinézetével összhangba kerül és a szépség érzését kelti a szemlélőben. A legfontosabb gondolat itt történeti léptéket is kap. Major világosan elmondja, hogy a modernista építészek már régóta belátták, hogy a funkció kiszolgálása önmagában nem hoz létre építészeti értéket, és így az, ami Lukács számára az új tárgyszerűség képviselői hibájának, vagyis a dialektikus szemlélet ignorálásának tűnik, az már régóta magától értetődő az építészek közösségében. Sőt, legalább olyan régen keresik is rá a megoldást.

Lukács esetében majdnem mindenki szóvá tette, hogy tulajdonképpen nem értett az építészethez, illetve – valamivel radikálisabb megfogalmazásban – „abszolút nem volt fogalma”²⁹ róla. Mentségére legyen mondván, hogy „laikus” státusát ő sem győzte hangsúlyozni, mégsem kerülhette el, hogy a szocialista realizmus teljes kultúr-filozófia egysége jegyében megszólaljon a kérdésben. Lukács később, *Az esztétikum sajátosságában*, a napi ideológiai vita ballasztja nélkül, jóval cizelláltabban és átgondoltan beszél az építészetről, és itt már helyet adott az

architektúrával szemben támasztott jelentésgény kielégítésének mint elméleti szempontnak. Itt már nem fogadja el az olyan, nem dialektikus alkotásfolyamatot, amely az épület szerkezetét és annak esztétikai megformálását két különböző tevékenység eredményeként fogja fel, és az építészetet pedig ezek egyesüléseként látta. Más szavakkal: a funkció keresésének nem szabad elválnia a szépség keresésétől. Ha ugyanis ez megtörténik, akkor az épület funkciója és annak esztétikai megjelenése hosszú távon is elválhat egymástól, vagyis: semelyik követelményéből nem fogunk tudni következtetni a másikra. Ez szülhet olyan helyzeteket, mint amilyeneket a szervszerű, vagyis szerves építészeti koncepciók kapcsán már Hugo Häring is kritizált a modernizmus építési kultúrájában. Häring a geometrizmus történeti gyökereiről szólva mondja, hogy az az ókori görögök előtt, például Egyiptomban elsősorban jelentéshordozó elem volt, vagyis „nem utalt arányproblémákra, csakis térbeli és alakbeli viszonyokra”, amelyekben „az isteni megmutatja magát”.³⁰ Lukács hasonló érvelése szerint a geometrikus szerkesztés ugyan a mérnöki munkát előkészítő tudás egyik alapvető regisztere, de amint szakmailag külön- és az alkotás öncéljává válik, elveszti eredeti, ha nem is szakrális, de a helyezethez és a használó emberek sokfajta igényéhez mért térformáló szerepét. Pontosabban általában már nem az igényekhez mért művészi térformálás segédeszközeként tekintünk rá, hanem az építetők és az egyéni művészi szabadság idealizált eszközeként. Mint fogalmaz: „A mindenkor építmény társadalmilag konkrét hasznossági hatása veszít érzéki sajátosságából, vagyis – ami a tiszta hasznosságot illeti – összkomfortosan valósul meg, anélkül, hogy szükségképpen meghatározná egy külső és egy belső tért, amely ezt vizuálisan szemléletessé tenné. Ezért egy közfürdő irodának, egy gyár templomnak látszhat – és fordítva, miközben geometriai szempontból mégis tökéletes megoldást nyújt.”³¹

Ebből a leglényegesebb, hogy megértsük: hiába adózunk a tiszta geometriai szerkesztés szabályainak, ha ezek nem tudnak egyszersmind jelentéseket is közvetíteni, akkor az épületek vagy azok az alkotások, amelyeknek a geometriai tudás birtokában valami többet is ki kellene tudniuk fejezni (például az épület otthonosságát, korszerűségét vagy hagyománytisztelét), csupán egymással csereszabatos, tökéletes alakzatok és ezek tetszőleges kombinációi lesznek. Nem biztos, hogy elvárás, hogy az ember mindig, a szeme sarkából is felismerjen egy közfürdőt,

²⁸ Uo., 40.

²⁹ MÚJDRICZA Péter: *Beszélgetés Zádor Annával*. 1993. március 18. = 2000, 2000, 4. sz., 44–50., 48.

³⁰ HÄRING, Hugo: *On Proportion (Proportionen)* (1934). Introd. and translated by Peter BLUNDELL JONES = *arg*, 1996, 2. sz., 50–58., 53–54.

³¹ LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága I–II*. Ford. EÖRSI István. Bp., Akadémiai, 1969, II., 423.

de mégis vannak járulékos előnyei, ha családi házunk kinézete nem a tisztálkodni vágyók számára közvetít egyértelműen megfogható jelentéseket.

Lukács – akár értett az építészethez, akár nem – párhuzamot von a geometrizmus és a valósággal összefüggő térszerkesztés, valamint a historizmus stílári elemei és a historista térszervezés ellentétpárjai közé. Mindezt annak mintájára, ahogyan Borbíró állítja szembe a klasszicizmus organikus stílusigényeit a historizmus tudományosan reprodukált stílusregisztereivel. „A konkrét társadalmi megbízatás mindkét esetben egy, a tárgyisággal szemben közönyös elvontságá halványul.”³²

A kulcskérdés tehát az, hogy az építész ráébred-e, és ha igen, akkor hogyan ébred rá arra, hogy szociológiai szinten technika és társadalom, illetve esztétikai szinten az épület szerkezetének és az épület szépségének viszonya dialektikus, vagyis megszüntetve megőrző viszony, nem pedig okozati összefüggés. Érdekes módon az 1951-es építészvita szereplői pártállástól függetlenül egyetértettek abban, hogy minek kellene lennie az építészeti tevékenység motorjának, csak abban volt közöttük véleménykülönbség, hogy a létrejött épületeknek milyen folytatható formai, vagyis stíluselemeket kell tartalmazniuk. Nagyon nehéz tehát itt valamilyen éles törésről beszámolnunk.

A vita az utókor szerint egyértelmű változást hozott az építész-társadalom több tagjának hangulatában. Hiszen úgy érezhették: bizonyos ideig egyfajta szovjet szellemiségű újklasszicista esztétikumnak kell meghatározni az épületek kinézetét. Csakhogy abban egyetértettek, hogy az építés szükséges, és azt az akkoriban is praktizáló építésszeknek kell megvalósítaniuk. Ezért az elkövetkező időszak nem járt hatalmas leszámolásokkal. Az építésszeknek figyelniük kellett munkájuk kereteire, de azt a továbbiak-

ban is végezheték. A pártdirektíva megítélése negatív volt ugyan, de rendszerint a prominensek tartózkodtak a heves reakcióktól. Preisich Gábor, aki a vita alatt a Fővárosi Tanács Városrendezési Osztályát vezette, maga is úgy emlékezett vissza, hogy „nem merészeltem nyíltan szembehelyezkedni, de megpróbáltam azzal érvelni, hogy a modern építészet nem azonosítható egyértelműen azzal, amelyet a nyugati lapokból is ismerünk, és nemzeti alapon is művelhető”.³³ Majd hozzátette, hogy bármilyen is volt a vita eredménye, a magyar szocialista realista építész sohasem lett olyan „extravagáns”, mint az NDK-ban, Romániában vagy Bulgáriában, és „viszonylagos alkotói szabadságban” volt részük, mert nem tekintettek úgy „az építészetre, mint a szocializmus építésének alapfeladatára”.³⁴

Az új világgal, az új stílussal és az újfajta szocializmussal nehézkesen barátkozó régi szocialista építésszek közül mégis nagyon kevesen engedték meg maguknak, hogy a szakmai nyilvánosságtól visszavonuljanak. Ennek a kisebbségi magatartásnak kevés képviselője közül talán Fischer József volt a legismertebb.³⁵ A kivonulás azonban bármennyire is markáns kritikai magatartás, nem generál ellentétes eszmerendszereket, és főleg nem tud létrehozni életképes alternatív struktúrákat. Inkább egy karakteres Alleingänger viselkedési mintázata ez, mint folytatható magatartásforma.

Jánossy György kis rezignációval, de teljesen praktikus intelligenciával emlékezett vissza a történetekre.³⁶ Az építésszek a rendszerrel nem mertek nyíltan szembeszállni, de mivel szükség volt a szakértelmükre, azzal, hogy a dolgukat tették, képesek voltak vagy belülről manipulálni az épített környezet alakulását, vagy pedig a megfelelő pillanatban (1954 és a szocialista realizmus napirendről való lekerülése után)³⁷ azonnal elhagyni az elvárt irányvona-

³² Uo. A geometrizmus előtörténetéhez lásd még 422.

³³ FAUCHER, Pascal: *Az utolsó interjú Preisich Gáborral = Magyar Építőművészet*, 1998, 6. sz., 56–57., 54.

³⁴ Uo., 55.

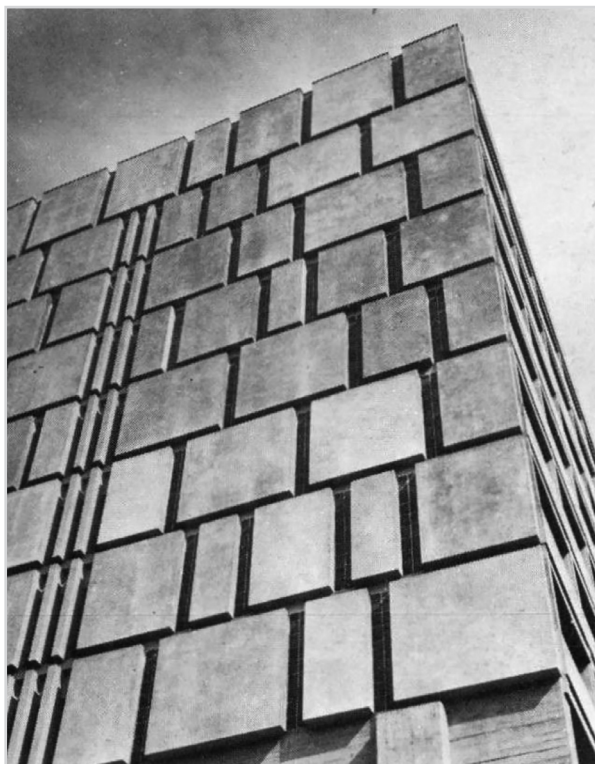
³⁵ Vö. Fischer József visszaemlékezésével: „1951. A Magyar Építőművészek első országos kongresszusán volt egy hevenyészett tervkiállítás, már az újfajta stílusnak megfelelően. [...] A kongresszus határozatait elolvastam. Annak megállapításai az építész teljesen alárendelték egyfajta politikai szemléletnek, a művészi szabadság, vagy, ha jobban tetszik, az önállóság elvetésével. Ez kizárta, hogy az egyesület tagjai sorába lépjek.” FISCHER József: *Emlékeim a „szocreál” korszakáról = Magyar Építőművészet*, 1984, 3. sz., 21.

³⁶ JÁNOSSY Johanna – LENTE András: *Beszélgetés Jánossy György építésszel = Magyar Építőművészet*, 1988, 3. sz., 18–21.

³⁷ Nyikita Szergejevics Hruscsov 1954. december 7-i moszkvai beszéde az építőmesterek, építésszek, valamint az építőanyag-iparban, épület- és útépítő iparágazatokban, illetve a tervező- és kutatóhelyeken dolgozók szakszervezeteinek kongresszusán jelölte ki az új észszerű és a szocreál disztókiájával szemben erősen kritikus szocialista építészeti irányvonalát. A magyar helyzetre jellemző, hogy hivatalos építészberkekben ez gyors meghasonláshoz vezetett. A Magyar Épí-

tőművészet hezitált is reagálni rá. Az Országos Építésügyi Hivatal 1955 nyarán arra kérte a Magyar Építőművészet szerkesztőségét, hogy a Hruscsov beszédéről szóló pozitív állásfoglalásukat is közöljék le. Ezt a lap szerkesztősége megtette, viszont a cikket tárgyi és ideológiai tévedéseket tartalmazó írásként jellemezte (*Magyar Építőművészet*, 1955, 7–8. sz., 253.). A közölt vélemény előtt Perczel Károly arról írt egy terjedelmesebb szöveget, hogy mivel az előregyártott elemek technikája a szovjethez képest nem kellően fejlett, ezért még időbe telik az új gyári tervezés bevezetése, miközben Major Máté egy korábbi cikkével is vitakozott, mert a szocialista realizmus azonnali megvalósításának körülményeit máris megfelelőnek találta. Vagyis a moszkvai újmodern és a magyar klasszikus modern felfogással szemben is egyfajta harmadik utas álláspontot hangoztatott. Hruscsov beszéde, amely először nyomtatásban az *Izvesztija* 1954. december 28-i számában jelent meg, nem csak Magyarországon volt első halálra, az előző évek neoklasszikus fellendülését tekintve nehezen értelmezhető. A legpozitívabb fogadtatásra az NDK-ban talált, ahol terjedelmes anyagban adták közre német fordításban, illetve rekonstruálták kultúrtörténeti és sajtókörnyezetét is. Lásd *Chruschtschews „neue Sachlichkeit” = Ost-Probleme*, 1955. Februar 5., 189–201. A Hruscsov-beszéd recepciójának előkészítésében, majd a szocialista

Karacs szálló,
részlet,
Salgótarján
Fotó: Magyar
Építőművészet,
1988/3. sz.



lat.³⁸ Mint mondja, az építészek kezét nem annyira a stílári doktrínák kötötték meg, hiszen azt már a tervezés és a kivitelezés közötti átmenet során ők maguk módosították. Még előnye is volt a helyzetnek: „mert a rendezettebb, keményebb, tisztább, szerkesztettebb, stílári jellegű épületek fegyelmet diktáltak”.³⁹

Az igazi baj nem a kötelező stílusnyelv erőltetettsége volt, hanem a kivitelezést végző mesterek gyengülő képzettsége és az építőanyagok minőségének folyamatos romlása. Ennek ellensúlyozásaként pedig még inkább felértékelődött az építészet szimbolikus szerepe: az építészek jelentéseket közvetítő elemekre koncentráltak, illetve olyanokra, amelyek a kivitelezés minőségétől függetlenül is képesek bizonyos tartalmakat kifejezni. „Azzal próbáltunk védekezni – hiszen már a jóváhagyás, a megvalósulás lekoptatta a házakat – hogy egyre több gondolatot pró-

báltunk belenyomni az épületbe, hogy kopottan is még valahogy hassanak.”⁴⁰ Ezért nyúltak több esetben az expresszív, plasztikus vakolati elemekhez (mint a Karacs szálló harántfalán Salgótarjánban), a klasszikus építészeti elemeket idéző, minél nyilvánvalóbb utalásokhoz (mint a társasház középkorai végfalán a Tóth Árpád sétányon – lásd a képeket). Ha tehát egy építész benne maradt a szakmai együttműködések és az építőipar rendszerében, akkor volt lehetősége bizonyos lépéseket tenni, bizonyos fokú alkotói szabadságot élvezni.

Mindennek a folyamatnak a hatása fordítva is érvényesült. Vagyis az építész szakma azon képviselőivel szemben, akik egy ideig véleményformálóként háttérbe is szorultak (mint Csete György a tulipános vita után, amelynek szempontjából negatív főhőse ugyanúgy Major Máté volt), vagy (mint Makovecz Imre) maguk sem kívántak részt venni az építésztársadalomban abban a formában, ahogy az szerveződni látszott, fokozatosan újra érdeklődés kezdett mutatkozni. Ezt az érdeklődést pedig már-már koherensnek lehetett nevezni. Nemcsak épületeiket mutatták be rendszeresen az építészet legfontosabb hazai fórumain, hanem véleményüknek is hangot adhattak ugyanott. Ennek egyik fontos mozzanata volt az, hogy 1983-tól a *Magyar Építőművészet* új szerkesztősége⁴¹ fokozottan figyelt arra, hogy a magyar építésztársadalom minden történeti és kortárs irányzata lehetőséget kapjon. Az építészeti kritika (83/1. sz.), az építőművészet kortárs tendenciái (84/1. sz.)⁴² mellett az „organikus” építés (83/6. sz.) is külön lapszámot kapott. Az organikus építésről szóló összeállítás derékhatát egy Makovecz Imre életművéről, az ehhez kapcsolódó értelmező szempontokról⁴³ és bizonyos kiemelt épületeiről (például a sárospataki Művelődés Háza) szóló beszámoló adta. A tendenciákról szóló lapszámot nyitó körkérdésre Csete György sérelmeinek nyílt tárgyalásával adott választ, amely nem elhallgattatását, hanem azt rótta fel a *Magyar Építőművészet* szerkesztőinek, hogy a 70-es években írásait nem építészeti, hanem művészeti szaklapokban volt kénytelen közölni.⁴⁴ Csetéhez hasonlóan, főleg 1974 és 1976 között a sárospataki Művelődés Háza tervezési idején Makovecz Imre

modernizmus költséghatékony technikáinak tökéletesítésében az NDK-beli építészeknek, mérnököknek és szakíróknak kiemelt szerepe volt.

³⁸ Hasonlóan alakult a helyzet a Műegyetem lágymányosi kampuszbővítése (T, H, R és műhelyépületek, 1951–55), illetve a gödöllői Agrártudományi Egyetem (1953) telephelye esetén. A tervezők mindkét esetben viszonylag szabadon egyensúlyoztak a skandináv téglapítészettel, a manifeszt módon funkcionális nemzetközi modernizmus és a mérsékelt szocialista realizmus között. Vö. DÉVÉNYI Tamás – FERKAI András: *Rimanóczy Gyula 1903–1958 = Magyar Építőművészet*, 1984, 3. sz., 37–42., 41.

³⁹ JÁNOSSY-LENTE: *i. m.* (1988), 19.

⁴⁰ Uo., 20.

⁴¹ A *Magyar Építőművészet* új szerkesztői koncepciójában nagy hangsúly került az építészet általános eszmétörténetére. Az aktuális lapszámot általában egy hívószó köré szervezték.

⁴² Az új felelős szerkesztő, Moravánszky Ákos cikke például a Pécsi Ifjúsági Iroda körének, illetve Makovecz Imrének több tervét mutatja be mint az autochton építészet új és figyelemre méltó törekvéseit.

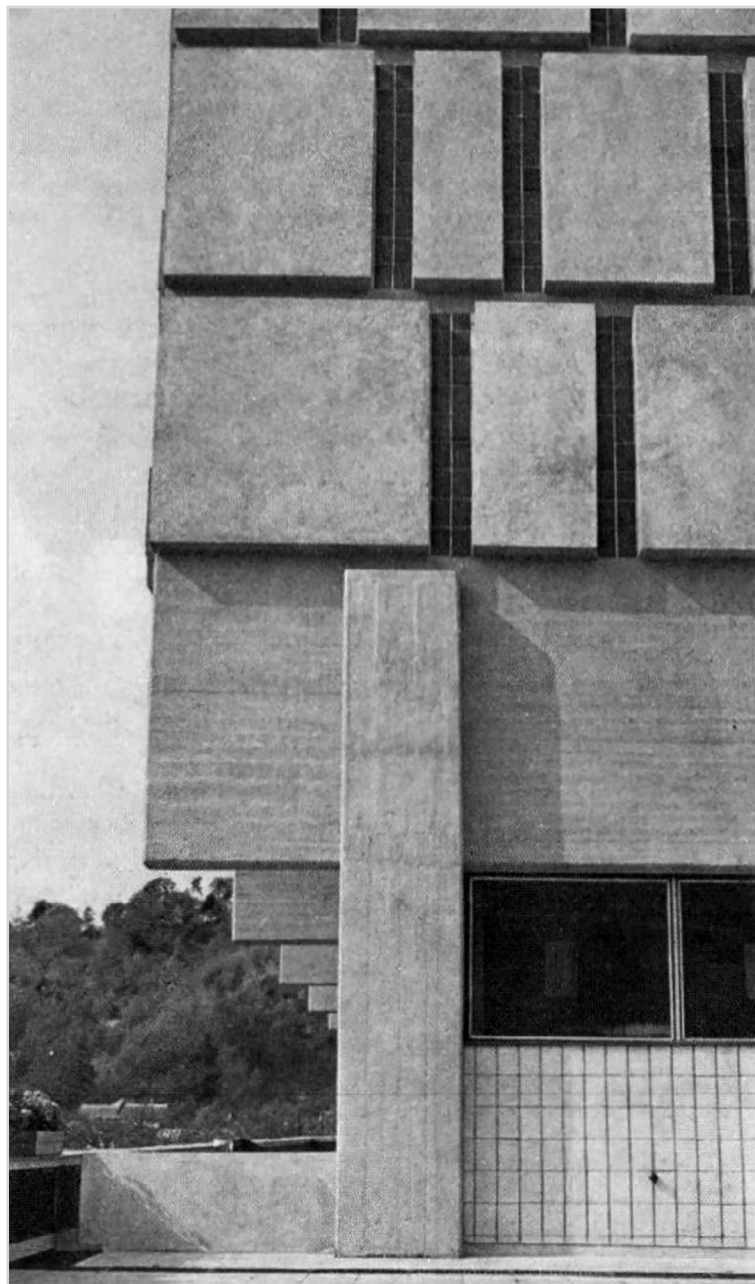
⁴³ Vö. EKLER Dezső: *Makovecz Imre építészetéről = Magyar Építőművészet*, 1983, 6., 34–41.

⁴⁴ CSETE György: *A magyarországi építészeti irányzatokról = Magyar Építőművészet*, 1984, 1. sz., 10.

is többször közölt a *Művészet* hasábjain, többek között a vidéki kockaházak elavult alaprajzi beosztását (75/8. sz.) kritizálva. Kétségtelen, hogy az organikus építések egy ideig az országos véleményformálók között nem kaptak helyet, viszont tervezői praxisuk is kötötte őket az országhoz, elsősorban pedig vidéki helyszínekhez, ahol teljesíteni tudták talán legfontosabb vágyukat: hogy építsenek.

Az építész szakmai-közéleti szerepéről az adott kontextusra visszatekintő történész is hasonlóképpen vélekedett. Zádor Anna 1993-ban szintén úgy fogalmazott az 1951-es vita utóöngéivel kapcsolatban, hogy miközben annak lélektani nyomása sokáig érezhető volt, szakmai fronton nem történtek végzetes változások. Mindkettő okai jól érthetők. A lélektani oldalon a nyomáskülönbséget az okozta, hogy miközben több résztvevő (itt elsősorban Majorra és Perényire gondolva) régi, megbízható kommunistaként mélyen beépült a közigazgatásba, a közoktatásba és a kultúrpolitikába, és ebben az értelemben tulajdonképpen nem volt tartósan elmozdítható, mégis meghajlásra és önkritikára kényszerült. A nem beágyazott, de a szakma részévé váló fiatalabb építészgeneráció pedig az újrakezdés frissességében csalatkozott. Ennek ellenére a szakmai oldal radikális változásainak elmaradására sem nehéz magyarázatot találni: az építések a helyükön maradtak, és próbálták gyakorolni a szakmájukat. A vita után is „folytak építkezések, kiírtak tervpályázatokat, melyek el is készültek, és ezekben a pályázatokban [sic!] a korabeli nagy építések természetesen részt vettek – végül is egy építész nem tud a fiókjának rajzolni, aquarellírozni, vagy gyurmából valamit csinálni, mint a képzőművészek. Az építésznek látni is kell azt a valamit, és maga a tervezés is olyan költséges munka, hogy ha nem kap rá semmiféle anyagi támogatást, akkor külön nem fogja megkeresni.”⁴⁵ Éppen ezért az emigráció útját választó építész dolga sem könnyebb: nem egyszerűen befogadó közösségre van szükség, hanem olyan anyagi erőforrásokra, amelyeket jóval nehezebb megszerezni, mint egy képzőművésznek, elméleti szakembernek vagy akár egy kevésbé komplex területen (például kivitelezésben) segédkező mérnöknek.

Zádor értelmezésében tehát ugyanúgy áll a helyzet, mint ahogyan azt Vágó József említett megnyilatkozása nyomán megismertük. Építéssként konfrontatív módon renitensnek lenni egész egyszerűen nem volt kifizetődő, inkább a munka elnyerésével és újragondolásával lehetett kiegyensúlyozott kritikai jelentéseket sűríteni a megvalósítandó épületekbe. A technikai és természeti követelményeknek is megfelelni kénytelen építésben pedig olyan lehetőségek rejtettek, amelyeket az államapparátus képtelen volt minden részletében szabályozni.

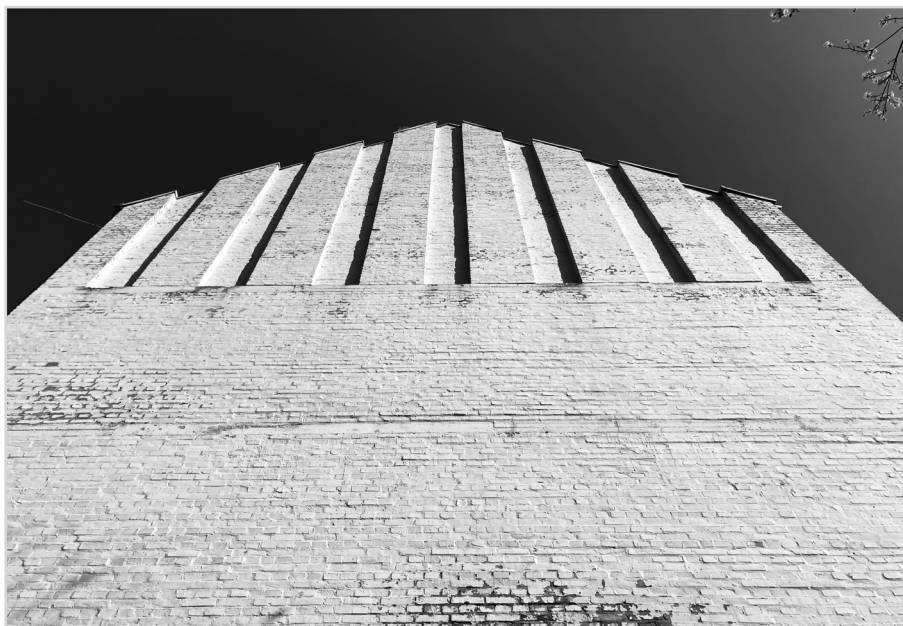


Mégis van valami ma is megdöbbentő abban, ahogyan Jánossy György a már idézett interjúban az 1950-es évekre tekintett vissza. Nemcsak az építész és a kivitelező szakmák közötti kontraszt élesedését kifogásolta, hanem egyfajta történetfilozófiai víziót is felvázolt:

„Elszakított jelenség sehol sincs, semelyik szakmában sem lehet. Hiába volt az a furcsa elkülönítése a szakmának, a furcsa korporációs jelleg a Rákosi-érában. Azért az egész ország együtt lélegzett. Ez a korszak az 56-os robbanással fejeződött be. Utána egészen más periódus kez-

Karancs szálló,
részlet,
Salgótarján
Fotó: Magyar
Építőművészet,
1988/3.

⁴⁵ MÚJDRICZA: i. m. (2000), 45.



A János János által tervezett társasház (1963), a Tóth Árpád sétány és a Nőgyeget utca sarka, Budapest, I. kerület
Fotó: Zuh Deodáth

dődött. Jól tudjátok, hogy levert forradalmak nincsenek. A 48-as forradalom főbb követelése a kiegyezésnél már nem voltak eltörölhetők. Hát ugyanígy az 56-os robbanás után is egy csomó dolog az akkori kívánalmainkból megvalósult.”⁴⁶

1988-ban ez az állásfoglalás még mindig nem számított konvencionálisnak, különösen nem a MÉSZ hivatalos lapjában. A János János által említett eltörölhetetlen eredmény viszont nagyrészt visszatérés volt egy nemzetközi modern építészet domesztikált verziójához vagy, ahogyan szintén ő maga mondja, egy olyan építészethez, amely, bár a kivitelezés minőségét tekintve behatárolt volt, lehetőséget biztosított arra, hogy „minél több jelentéssel pakolják tele”. Ezt a lehetőséget pedig, ameddig a cél az építés volt, meg kellett ragadni.

Következtetések

Az 1950-es években keletkezett vitahelyzetet tehát a szakma képviselőinek egybehangzó véleménye szerint mesterségesen állították elő, hiszen az építészet kötelező anyagi háttéréről és a szakma üzésének feltételeiről – politikai meggyőződésektől függetlenül – mindenki hasonlóképpen vélekedett. A kérdés pedig jogos: hogyan lehet tisztázni ebben a helyzetben az építész szakma képviselőinek viszonyát a fennálló rendszer visszásságaihoz? Valóban megrögzött ellenállókra és együttműködő társasutasokra bomlott ez a társadalmi mikrouniverzum, vagy pedig a helyzet ennél bonyolultabb volt?

Azzal, hogy az ellenkultúra fogalmának tárgyalásába az építő szakma különböző formáit is bevonjuk, egyszerre válik érthetőbbé a kulturális ellenállás fogalma és annak viszonya a legkomplexebb gyakorlati területekhez. Ugyanakkor világosabbá válik, hogy az építés természete hogyan határozza be az ebben részt vevők ellenállásra fordítható energiáit, és korlátozza az itt működőképes viselkedésminták számát.

Építészeti ellenkultúrát létrehozni tehát két tekintetben, kutatómódszertani értelemben és az építés természetére vonatkoztatva nem lehetséges. Ha egy építész megmarad építészként a saját kulturális közegében alkotó művésznek, akkor az definíció szerint nem lehet ellenkultúrális. Ettől függetlenül az építész kritikai mozgástere nem tűnik el. Az építészek társadalomkritikai szerepe, bár nagyban épít saját gondolataik épületekben való megjelenítésére, jórészt a fennálló építő infrastruktúra rendszerében tud fennmaradni, vagy pedig egy másik építő infrastruktúrába vándorol át, amelyben emigráns építésszé válik. Mindez nagyban támaszkodik az építészet dialektikus meghatározására (forma, funkció és szépség összetett viszonyrendszerére), amely rendszerváltozás- és ideológiafüggetlen. Viszont az építészeti jelentés kezelésén és értelmezésén keresztül mégis teret ad a kritikai magatartásnak. Éppen a felhozott példák nyomán kijelenthető, hogy ezek alól a következtetések alól a magyar építészet sem képez kivételt.

⁴⁶ JÁNOSY-LENTE: *i. m.* (1988), 19.

Gondolatok a *Bibó-émlékkönyvhöz* I.

Miért éppen Bibó István? S ha már Bibó, miért éppen emlékkönyv? Évtizednyi süket csönd után miért a belső száműzetésben élő Bibó István köré gyülekeztek a Kádár-rendszerrel szemben állók vagy a rendszert fenntartásokkal kezelő értelmiségiek? S aztán miért hullt ismét a feledés homályába ez az akkor piederstálra emelt életmű, és itt nemcsak az írott művekre, de az Ember kiállítására és haláláig tartó elkötelezettségre, és csendes, kérlelhetetlen megvesztegethetetlenségre is gondolunk?!

Ahogy Csurka István a *Bibó-felejtés* című, a *Bibó-émlékkönyv*-be (továbbiakban: *Emlékkönyv*) írt esszéjében fogalmazott: „Bibó István személyéről, gondolatairól, műveiről jószíval csak abban a harangzúgásban esett szó, amelyet halála hírére és végtisztessége alkalmából kondítottak meg az óbudai temetőben, valamint a magyar szellemi életben. [...] Ezt megelőzően azonban olyan mély csönd, az elhallgatásnak úgyszólván molekulamentes vákuuma övezte, hogy az párját ritkítja.”¹ A kijelentéssel egy megszorítással egyetérthetünk, mégpedig, hogy megállapítása csak Magyarországra érvényes, hiszen a Nyugatra száműzött magyarság, a népi mozgalomhoz tartozók soha nem feledkeztek meg Bibóról, börtönideje alatt minden követ megmozgattak szabadulásáért, életművét folyamatosan értékelték, műveit a maguk lehetősége szerint nyilvánosságra segítették, még ha ez igencsak korlátozott is volt. Elsősorban Szabó Zoltánra, Borbándi Gyulára, Révai Andrásra, Molnár József, az *Új Látóhatár*ra vagy később az *Irodalmi Újságra* kell gondolnunk. És az összességében valós összképen néhány részletet finomítanunk is kell, hiszen a népi írók legjobbjai, bár sem a közéleti érvényesülésben, sem a nyilvánosságra jutás kérdésében nem állt módjukban segíteni, Illyés Gyula, Németh László sohasem feledkezett meg róla, és a személyes baráti-eszmetársi kapcsolat halálukig megmaradt.

Bibó-nemfelejtés a száműzetésben

Bibó a száműzött népiek, elsősorban Szabó Zoltán, Borbándi Gyula számára kulcsfontosságú gondolkodó volt, nemcsak azért, mert parasztpárti múltjukból sze-

mélyes ismeretség fűzte őket hozzá, hanem mert Bibó harmadikutas eszméi és politikai elgondolásai az övéik is voltak, különösen az 1945 és 1948 között írt tanulmányai, majd az 1956-os forradalom időszakához kötődőek hatottak eszméikre és gondolkodásukra. A Magyar Írók Szövetsége Külföldön (MISZK vagy Szövetség) és annak főtitkára, Szabó Zoltán különösen fontos szerepet töltött be a magyar írók bebörtönzése és üldözése elleni, a nemzetközi szellemi élet tiltakozásaiban, felemelte szavát Nagy Imre és társai kivégzésének ügyében, s mindent elkövetett, hogy a Nyugatot tájékoztassa a forradalomban részt vevőket elnyomó intézkedésekről, és hogy a bebörtönözöttek kiszabadításáért a szabad világ értelmisége határozott lépéseket tegyen. Sikerral mozgósítottak Déry Tibor, Háy Gyula és többek érdekében, s talán részben ezen akciók eredménye is, hogy a nevezettek 1960 tavaszán kiszabadulhattak börtönükből, amit a Szövetség örömmel és megleléddéssel üdvözölt. Jóllehet 1960. április 1-jei nyilatkozatában a MISZK megemlítette, hogy a magyar szellemi élet még több kiemelkedő alakja (Bibó István, Gáli József, Obersovszky Gyula) politikai okokból börtönben van, és róluk sem szabadna megfeledkezni, értük már nem sikerült olyan hatásos nemzetközi mozgalmat indítani, mint Déryék és Háyék ügyében. A nyugati szellemi világ belefáradt a tiltakozásokba,² illetőleg mintha az ügy csak addig lett volna fontos, ameddig a polgári írók szabadlábba kerültek, a népi mozgalomhoz kötődő Bibó már kevésbé tűnt fontosnak. Szabó Zoltán ekképpen összegzett: „Bibó István ügyének nehezen lehetett szószólót találni; az a gyors készség és kész gyorsaság, amelyet Déry Tibor és Háy Gyula sorsa váltott ki, érte nem volt ennyire eleve tette kész. Bibó nem lévén sem marxista, sem antimarxista, olyan ember volt, akit marxista vagy éppen »exkommunista« internacionális fraternitások nem érezhettek rokonléleknek, a predetermináltan antikommunisták rokonérzését ilyen ember és szellem nem ébreszthette fel...”³ Szabó azonban rendületlenül szervezte a nemzetközi tiltakozó akciókat Bibó ügyében. A *Látóhatár*/Új *Látóhatár* szerkesztőinek írt levelében is kérte, hogy a Münnichnek küldött levélről, az Amster-

¹ CSURKA István: *Bibó-felejtés* = Uő: *Az elfogadhatatlan realitás. Esszék, előadások*. New York, Püski, 1986, 9.

² A Szövetség 1960 szeptemberében memorandumot küldött Dag Hammarskjöld ENSZ-főtitkárnak, közbelépését kérve a még fogva tartott magyar írók érdekében.

³ SZABÓ Zoltán: *Epilógus – Jegyzetek*, 1979. május = *Külhoni szövegtár I.* Szerk. BIKICH Gábor, Boston, Kiadja Koncz Lajos, 1979, 24.

damból indított intervencióról és a Svájcban történetekről adnak hírt, ezzel is erősítve azok lehetséges hatását.⁴ A forradalom leverése és az orosz megszállás híre Szabó Zoltánt Arthur Koestler London környéki házában érte. Politikai segítségért a megszállást követő napon, november 5-én fordultak Révai Andrással Nehruhoz, India elnökéhez. Szabó Zoltán 1957 és 1958 között az *Irodalmi Újság* londoni rovatvezetőjeként, 1958-tól 1964-ig a müncheni *Új Látóhatár* főmunkatársaként, 1957 és 1960 között a MISZK főtítkáráként sokoldalú munkát végzett Bibó személyének és műveinek nyugati megismertetése érdekében, többek között kiadásra ajánlotta az oxfordi *The Clarendon Press* kiadónak Bibó tanulmányait.⁵ Egy évvel később Bibó kiszabadítása érdekében – bizakodva az esetleges április 4-i közkegyelemben – kezdeményezésére a brit természet- és társadalomtudósok fogtak össze: március 14-én táviratot intéztek Münnich Ferenchez, a Minisztertanács elnökéhez.⁶

Borbándi is minden alkalmat megragadott, hogy Bibóért szót emeljen, nézeteit népszerűsítse.⁷ Az 50-es évek végén, de még inkább a 60-as évek első éveiben a fogoly Bibóért elsősorban a népi mozgalomhoz kötődő írók, Szabó Zoltánék, Borbándiék „inspekcióztak” a nyugat-európai közvéleménynél. E sorsközösség-vállalás ismeretében nem csodálkozhatunk, hogy az *Új Látóhatár* Bibó István és a politikai foglyok szabadon bocsátásáról az aktuális szám élén, *Magyar örömök, magyar gondok* címmel adott hírt.⁸ „Amire oly sokáig vártunk, végre bekövetkezett: Bibó István szabad. És szabad száz meg száz politikai fogoly.”⁹ Az 1963-ban szabadlábra helyezett Bibó Istvánnal kerülő utakon újítták fel kapcsolatukat, és Szabó Zoltán Révai Andrással közös érdeme, hogy Bibó egyik munkája 1976-ban napvilágot láthatott angolul. Ebben talán kulcsszerepet játszott, hogy sikerült felkelteniük Bernard Crick, vezető brit értelmiségi érdeklődését Bibó munkássága iránt, aki mellel a *Political Quarterly* szer-

kesztője és iskolaalkotó tudós volt. Olyannyira sikerrel jártak, hogy Crick budapesti előadása során legfontosabb céljának a személyes találkozást tartotta, amely Kodolányi Gyula segítségével létre is jött. E beszélgetés lehetett az első lépés az Angliában végül napvilágot látott *The Paralysis of International Institutions* (A nemzetközi államközösség bénultsága) című könyv megjelentetéséhez, amelyhez Crick írt mélyreható bevezetőt.¹⁰ A Magyar Könyves Céh egyik legjelentősebb vállalkozása az akkor még börtönben lévő Bibó István tanulmányainak kiadása volt, amely Szabó Zoltán bevezetőjével és az általa adott *Harmadik út* címen jelent meg 1960-ban.¹¹ Az 1958-ban Párizsban rendezett kongresszuson határoztak a könyvkiadás, illetve a Nyugat-emblémával jegyzett Magyar Könyves Céh megszervezése ügyében, amely az Erdélyi Szépművés Céhet állította maga elé példaként. A Könyves Céh programját Szabó Zoltán készítette és fogadtatta el a szövetséggel. Sorozatszerkesztőként – ahogyan Czigány Lóránt fogalmazott – irodalompolitikai szükségszerűségnek érezte, hogy elsőként Déry Tibor novelláskötetét jelentesse meg. A sorozatot hat kötetre tervezte, a már említett Déry-novellák mellett Bibó tanulmányai, a *Kilenc költő* című költői antológia, Méray, Cs. Szabó és Faludy egy-egy könyve szerepelt a programban, mindebből azonban 1960 közepéig csak négy kötet kiadása valósult meg. Szabó Zoltán az 1979-es esztendő a régi barátjának szentelte, az 1960-as bevezetőjét kijavítva és kiegészítve újra közölte a *Magyar Füzetekben*,¹² illetőleg a Bikich Gábor által kiadott *Külhoni Szövegtárban* saját írása kíséretében közreadta Bibó egy hozzájuk – hozzá, Cs. Szabóhoz és Révai Andrásához – írott, jövőbeli munkaterveit felvázoló levelét. A nyugati emigráció Szabó Zoltánnak ezt az évtizedekig tartó állhatatos, Bibó érdekében kifejtett, sokrétű munkáját és szolidaritását ismerte el az 1979-ben alapított Bibó István-díjat első alkalommal neki történő ítélésével.¹³

⁴ SZABÓ Zoltán levele Molnár Józsefnek. Év és hely megjelölése nélkül. Molnár József-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára (jelzet nélkül).

⁵ Lásd erről SZABÓ Zoltán levele Dan Davinnek = Bibó István (1911–1979). *Életút dokumentumokban*. Szerk. LITVÁN György, S. VARGA Katalin, Bp., 1956-os Intézet, Osiris, Századvég, 1995, 537.

⁶ A brit tudósok újabb, 1962. február 22-i táviratának címzettje már maga Kádár János miniszterelnök volt.

⁷ Nemcsak az *Új Látóhatárban*, de 1962 tavaszán az ausztráliai *Független Magyarországnak*, a New York-i *East Europa* című folyóiratban, a német nyelvű *Hinter dem Eisernen Vorhangban* és a Szabad Európa Rádió adásaiban is gyakran foglalkozott vele. Lásd erről BORBÁNDI Gyula: *Két világban*. Bp., Európa, 2003, 383.

⁸ BIBÓ István: *Magyar örömök, magyar gondok* = *Új Látóhatár*, 1963, 2. sz., 89.

⁹ Uo. Az öröm mellett, hogy Bibó végre szabad és szabad száz és száz politikai fogoly, aggodalmaiknak is hangot adtak, elsősorban az erdélyi magyarság sorsa miatt, s Püski Sándor, Zsigmond Gyula és mások,

elsősorban a népi mozgalomhoz kötődő személyek bebörtönzése miatt.

¹⁰ Lásd erről részletesen KODOLÁNYI Gyula: *Egy titkos élet mélyáramai, Bibó István és Bernard Crick* = *Magyar Szemle*, 2011, 11–12. sz., 18–37.

¹¹ BIBÓ István: *Harmadik út. Politikai és történeti tanulmányok*. Szerk. SZABÓ Zoltán, London, Magyar Könyves Céh, én. Megjelent száz számozott és kilencszáz számozatlan példányban.

¹² *Bibó István 1911–1979. Magyar Füzetek* 4. Párizs, 1979. A kiadványban SZABÓ Zoltán esszéje mellett BIBÓ István hat írása látott napvilágot: *A demokrácia válsága, A magyar társadalomfejlődés és az 1945. évi változások értelme, A magyar közigazgatásról, A kelet-európai kisállamok nyomorúsága, Tervezet és Memorandum (1956 és 1957), Az önrendelkezési elv mint a nacionalizmus ösztönzője (1970 körül)*. SZABÓ Zoltán: *Bevezetés* (1960 és 1979).

¹³ A Bibó István-díjat 1979-ben a Bostoni Magyar Intézet – kurátora dr. Prágay Dezső – alapította, és első ízben 1980-ban osztotta ki, Szabó Zoltánnak. Lásd az alapításról: *Külhoni Szövegtár I. i. m.* (1979), 129.



Bibóban a száműzött magyarság mindvégig, szellemi irányzattól, politikai állásfoglalástól függetlenül a magyar szabadság és függetlenség ügyét tisztelte. A forradalom után a körökben a magyar nemzet egészének egyik szimbóluma lett, ahogy november 4-én, egyedül maradván a Parlamentben, páratlan szellemi magaslaton fogalmazta a magyar szuverenitás nyilatkozatát. A száműzött magyarságot nem terhelte a Bibó-felejtés ódiума.

Bibó-felejtés itthon

Bibó az 1945 utáni koalíciós időkben parasztpárti politikusként vállalt közéleti és a régi barát Erdei Ferenc vezette belügyminisztériumban főosztályvezetőként kormányzati szerepet. Ekkor születtek elképesztő ütemben egy egész politikai kultúrát és gondolkodási rendszert felépítő és alapozó esszéi, tanulmányai, amelyek a népi mozgalom, a parasztpárt centrumának adott aktuális, korszerű és európai szintű eszmei háttérrel. A koalíció felszámolásával Bibó is kiszorult a kormányzati és közéleti szerepből. 1956-os szerepvállalásáért – a Nagy Imre-kormány parasztpárti tagja volt, utolsóként hagyta el az orosz katonák

által megszállt Parlament épületét, az orosz megszállás ellen nemzetközi felhívásokat fogalmazott és hozott nyilvánosságra – 1957. májusi letartóztatását követően 1963-ig börtönben ült, később a KSH könyvtárában nyugdíjazásáig könyvtárosként dolgozott, ahol az egyik pinceraktár rendezésekor szívinfarktust kapott, tudományos munkássága körében pedig „történeti munkáinak megjelentetését történész grémium utasította el szakmai szabálytalanságokra hivatkozva”.¹⁴

Bibó István 1979. május 10-én bekövetkezett halála előtti években nyugdíjasként, teljes elszigeteltségben élt, egy-két, általa is jelentéktelennek ítélt művén¹⁵ kívül írásai nem jelenhettek meg. És ez nemcsak valamiféle passzív elzártságot, hanem bármely, valamennyire is problematikusnak mutakozó írása nyilvánosságának elutasítását is jelentette. Illyés – aki folyamatosan támogatta őt, és Bibó emberi önbecsülését erősítette – 1977-ben a Magyar Rádió számára emlékezősorozatot szerkesztett Németh Lászlóról, amelyben ragaszkodására Bibó is szerepet kapott volna. Bibó Németh és Szekfű életre szóló vitáját elevenítette fel, Németh László azon Szekfű-jellemzését elemezve, „amit Szekfű történeti koncepciójáról és

Balról jobbra:
Bibó István,
ismeretlen,
Erdei Ferenc,
Erdei Ferenc
édesapja,
Makó, 1940
© Wikimedia
Commons

¹⁴ ÖZE Sándor: *Nemzettudat és historiográfia*. Bp., Hamvas Béla Kulturakutató Intézet, 2009, 106.

¹⁵ Erdei Ferenc tanyakoncepciójának felelevenítése (BIBÓ István: *Tanya és urbanizáció = Valóság*, 1973, 12. sz., 35–40.); egy összefog-

láló mű a településfejlesztési hálózat és egy lehetséges közigazgatási területrendezés összefüggéseiről; bibliográfia a XVIII. század végén és a reformkor elején zajlott rendszeres országgyűlési munkálatok kiadványairól.

ugyanakkor a mindenkori hatalomhoz óvatosan igazodó alapmagatartásáról” mondott, és meggyőződése szerint „maradéktalanul helytálló” volt.¹⁶ Az emlékezés nem hangozhatott el, bár azt Bibóval javították is, egy megalázó, kioktató levélben utasították vissza.¹⁷ 1974-ben a genfi nemzetközi főiskola – ahol Bibó a 30-as évek közepén tanult – három hónapos vendégtanári meghívást küldött részére, amely Bibót hihetetlen módon felvillanyozta, s mondanunk sem kell, hogy milyen mentális és szakmai akkumulációt jelenthetett volna. Útlevélkérelmét azonban első- és másodfokon is elutasították, előbb az ország biztonságát veszélyeztető, később a kiutazás közérdekét sértő volta miatt. Ebben az időben írta *A nemzetközi államközösség bénultsága* című könyvét,¹⁸ s nyugdíjazása után mondta magnóra *Az európai társadalomfejlődés értelme* című munkáját.

Bibó, ahogyan fogalmazott, „a közlési lehetőség terén való teljes sarokba szoríttatás”¹⁹ állapotában, mégis tele volt írnivalóval, nemcsak eredeti szakmája, az állam- és jogelmélet, de a magyar és európai történelem, kultúrtörténelem és néhány apróbb irodalmi téma terén is. Ugyanakkor a szellemi közélet nyilvánosságában csak elveinek maradéktalan fenntartása, a rendszer nem demonstratív, de következetes elutasítása mellett lett volna hajlandó részt venni, amit a kor hatalmasságainak is tudomására hozott.²⁰ Bibó életcélját ezért gondolatai napvilágra segítésében határozta meg, amelyhez meg kellett találnia a megfelelő formát is. E kényszerhelyzetben születtek meg levéltanulmányai, -esszéi, ez az életének utolsó szakasza oly jellemző műfaj. Ha már folyóiratokban nem publikálhatott, legalább a magánlevelek szűk nyilvánosságával meg kívánta osztani – talán a jövőnek átmenteni – gondolatait.²¹

Borbándi kiemelte értékelésében, hogy az 1949 és 1971 közötti – az 56-os forradalom időszakát kivéve – kényszerű hallgatása, Bibó harmincnégy és hatvanéves

kora közötti szilenciuma „nagy vesztesége ez a magyar írásbeliségnek, hogy ez az eredeti szellem és kivételes képességű író több mint két évtizeden át el volt zárva Magyarország és a szomszédos államok magyarjainak történeti és politikai érdeklődésű közönségétől.”²²

Miért Bibó?

Miért éppen Bibó István példáját ragadta meg az úgynevezett „demokratikus ellenzék”,²³ hiszen történetéből ismerhető, Bibó nem tartozott e kör érdeklődési körébe. Ez az ellenzéki irányzat teljesen más eszmei-politikai iskolában nevelkedett, és más eszmék, politikai gyakorlat szerint képzelte a jövőt is. Egyes szerzők szerint ráadásul „nem volt sem valóban demokratikus, sem valóban ellenzéki. Javíthatatlanul baloldali maradt, és a fennálló szocializmus megreformálására dolgozott ki a hivatalos pártálláspontnál általában radikálisabb javaslatokat, abban a reményben, hogy a párt – figyelembe véve ezeket a javaslatokat – képes lesz megreformálni önmagát, és ezzel működőképesebbé tenni a rendszert. A »demokratikus ellenzék« tehát egyfajta racionalista, felvilágosító jellegű, reformszocialista szellemiséget képviselt, amelyet demokratikusnak egyáltalán nem tekinthetünk – hiszen nem vette figyelembe a társadalom többségének akaratát –, s ellenzékiné is csak annyiban, hogy a párton kívülről, de a rendszeren belülről, a mindenkori hatalmi álláspont-hoz szorosan kötődve, azt alapjaiban meg nem kérdőjelezve fogalmazta meg álláspontját.”²⁴

A „demokratikus ellenzék”, a „Lukács-óvoda” ugyanis marxista eszmék alapján inkább Lukács György felé és Lukács György felől tájékozódott, és az emlékezetes 1945-ös Lukács–Bibó-vita inkább riasztó lehetett számukra, mint igazodási pont. 1945 és 1947 között a *Valóság* című folyóiratot Szabó Zoltán szerkesztette. Itt látott napvilágot Bibó István híres és hírhedt írása, *A magyar de-*

¹⁶ HUSZÁR Tibor – HANÁK Gábor: *Interjú Bibó Istvánnal = Életút... i. m.* (1995)

¹⁷ „Az Ön előadása mind Németh Lászlóval, mind Szekfű Gyulával, mindpedig a kettejük között lefolyt egykori vitával kapcsolatban elfoglalt és egyoldalú. Elhallgatja, illetve szubjektív módon interpretálja a tényeket, ezáltal ellentétbe kerül az objektív igazsággal, azaz a történettudomány és az irodalomtörténet által meggyőzően bizonyított igazságokkal” – írta elutasító levelében Dorogi Zsigmond, az irodalmi osztály vezetője 1946. december 20-án kelt levelében. Uo., 630.

¹⁸ Angolul jelent meg. BIBO, Istvan: *The Paralysis of International Institutions and the Remedies. The Study of Self-determination, Concord among the Major Powers, and Political Arbitration.* New York, The Halsted Press, Wiley, 1976

¹⁹ *Életút... i. m.* (1995), 557.

²⁰ Bibó István Illyés közbenjárására egy alkalommal Aczél Györggyel is találkozott, ami sikertelenül zárult, ebből Aczélék megérthették, hogy Bibónál semmiféle engedményt elérni nem fognak. Lásd erről LENGYEL András: *Illyés Gyula és Bibó István = Forrás*, 1993, 3. sz., 76.

²¹ E körbe tartoznak a Borbándi Gyulához és Arany Bálinthoz írottak és a SZALAI Pál: *Magyar gondolat – szabad gondolat* című cikkére írt válaszlevele is. Lásd BIBÓ István: *Levél Borbándi Gyulához = BIBÓ István: Válogatott tanulmányok I–III. Bp., Magvető, 1986, III., 325.; BIBÓ István levele Arany Bálinthoz a Magyar Közösség ügyéről. 1978. = Életút... i. m.* (1995), 693.

²² BORBÁNDI Gyula: *Megkészt és felemás recepció. Bibó István válogatott tanulmányainak budapesti kiadása = Szivárvány* (Chicago), 1987, 21. sz., 110.

²³ A meghatározást, amely az önkánon egyik fontos eleme volt a 80-as évek második felében, most nem vitatva annak tartalmát – mitől demokratikus és mitől ellenzék – és kirekesztő jellegét, elfogadva használok e csoport jelölésére az alábbi írásmóddal: „demokratikus ellenzék”.

²⁴ OROSZ István: *Dokumentumtörténet. „Demokratikus ellenzék” vagy „párton kívüli, reformszocialista ellenzék”? = Kortárs*, 2002, 10. sz. <https://epa.oszk.hu/00300/00381/00062/orosz.htm>

mokrácia válsága, amelynek nem csupán önértéke adta különös jelentőségét, hanem az írás megjelenésének körülményei is, amelyek sokat sejtettek a várható jövőről. Sorsuk és barátságuk, bár aztán 1948 novemberétől halálukig személyesen többé nem találkoztak, itt forrott végérvényesen össze. A Szabó Zoltán által Bibótól megrendelt írás, bár az még csak kefelevonatban állt a nyomda rendelkezésére, Révai József kezébe került, s a kommunista párt ideológiai és kulturális meghatározó vezetője magához rendelte a szerkesztőt, és utasítást adott az írás visszavonására. Miután Szabó Zoltán ennek nem tett eleget, Révai megfenyegette a lap elkobzásával, amire Szabó higgadtan csak annyit válaszolt, hogy ez esetben kénytelen volna lemondani, amelynek meglehetősen furcsa visszhangja lenne a koalíciós kormányzás kezdetén, ugyanis igencsak különösen hatna, ha a közös kormányzás alatt egy párt erőszakkal venné keresztül akaratát, a szabadságjogok erős korlátozásával. Révai meghátrált, s erősítésként Lukács Györgyöt vetette be, aki szintén nem járt sikerrel. Annyit tudtak elérni Szabó Zoltánnál, hogy Bibó írásáról nyilvános vitát rendezzen, ahol a kommunisták elmondhatják az írással kapcsolatos aggályaikat, amelyek anyagát aztán szintén a *Valóság* közölte.

Bibó munkásságából a *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után* című tanulmánya került csupán e kör figyelmének középpontjába, és ahogy Csizmadia Ervin monográfiájában írta, „Bibó legfeljebb mint vitatott szerző szerepelt az ifjúlúkácsista társaság szemináriumain”.²⁵ A 70-es évek elején Csizmadia szerint még negatívumnak, elutasításra okot adónak számított e körben Bibó 1957-es „politikai kompromisszumkészsége”, a „rendszerrel együttélésre hajló figurája”. Széchenyi Ágnes összefoglalása szerint az „ún. urbánusokról – sem a személyekről, sem orgánumokról, a Szép Szóról, sem arról az eszmei és gyakorlati magatartásról, amit képviseltek – egy szava sem volt Bibónak például a mozgalmat értékelő Borbándilevélben sem. [...] Bibó nem volt nyitott, sőt egyenesen tompa volt a szabadgondolkodó, nagyvárosi, citoyen értelemben vett polgári világ képviselői iránt.”²⁶

A baloldali eszmék 70-es évekbeli nyugat-európai visszaszorulásával egyidejűleg azonban a baloldali liberális köröknek új tájékozódási pontokat kellett keresniük, és a régió példáját követve, a nemzeti politikai hagyományok irányába kezdtek tájékozódni, a nemzeti tradíciók és politikai hagyományok felé. Szabó Miklós e tájékozódás forrásvidékét így vázolta fel: „Az Emlékkönyv legfőbb

jelentősége valószínűleg abban van, hogy vele haladta meg egy értelmiségi generáció a sajátos hagyományidegenséget, amit egyazon mértékben alapozott meg a késői 60-as évek újbaloldali gondolatvilágának tradíciótlansága, az 1956 következményeképp bevallott osztársadalmi emlékezetvesztés és a deheroizáló, bálványdöntő szkepszis, melynek számára a hagyomány a heroizálás oldalára sorolódott és az irracionális, romantikus jelenségek gyanújába került. A történeti látás nem volt erős oldala a más-ként gondolkodók legfiatalabb nemzedékének. Nem a történeti ismeretekről és historikus tudományos módszerekről beszélek, hanem saját munkásságuk történeti folyamatosságra illesztéséről, saját munkásságuk történeti dimenziójának felméréséről és számontartásáról.”²⁷ S bár a 70-es évek közepétől-végétől megfigyelhető bizonyos eltávolodásuk a marxizmustól, ez a folyamat még mindig a „baloldali eszmekörön belül maradt, voltaképpen valamifajta »megreformált szocializmus« elméleti megalapozására irányult, és a »reformközgazdászok« gondolatvilágát tükrözte, akik államilag voltak megbízva azzal, hogy működőképesebbé tegyék a rendszert.”²⁸

Ahogy Csizmadia írja, a „demokratikus ellenzék” részéről Bibó elfogadásában fontos szerepet játszott az, szemben például Jászi Oszkárral, hogy élő személyről volt szó, aki polgár és keresztény is egyben, akinek életművéből kiemelésre érdemesnek látszott erkölcsi integritása, bátorsága és a kommunista rendszeren kívül állása. Mind ezt Kis János így erősítette meg: „Bibó kivételes gondolkodó volt. Különlegesen tisztán látta a demokrácia eljárási, procedurális oldalának jelentőségét, a demokrácia és a jogállam, a demokrácia és az egyéni kisebbségi jogok szoros összefüggésének jelentőségét. Ez a népi mozgalmtól talán távol álló felismerés volt, így a demokratikus ellenzék is szorosan kapcsolódni tudott hozzá. Másrészt, ne tagadjuk: Bibó István szocialista is volt. A gazdaság kapitalizmus utáni szervezetét a munkástanácsai mozgalmra építve szerette volna látni. Így persze azok is kapcsolódhattak hozzá, akik a szocializmus valamilyen változatának megnevezésében és folytathatóságában hittek. És hát, persze, közrejátszott mindebben, hogy ő is részese volt az 1956. november–decemberi ellenállásnak. Börtönviselt ember lévén, az 56-os hagyományhoz kapcsolódók is kötődhetnek hozzá. Vagyis középponti figura volt. Személyének ez a különleges helyzete tette lehetővé, hogy éppen az ő neve fémjelezze az első közös, egységfrontos fellépést.”²⁹ A „demokratikus ellenzék” Bibóban

²⁵ CSIZMADIA Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék (1968–1988). I. Monográfia, II. Interjúk, III. Dokumentumok*. Bp., T-Twins, 1995, I., 136.

²⁶ SZÉCHENYI Ágnes: *Népi, liberális, nemzeti: Bibó István útja = Kőrunk*, 2012, 7. sz., 63.

²⁷ SZABÓ Miklós: *A Bibó-émlékkönyv = Beszélő*, 1981. 1. sz., 98.

²⁸ OROSZ: i. m. (2002)

²⁹ KIS János: *Bibó, a kényelmetlen = 168 Óra*, 1991, 32. sz., 7.

tehat – a népi mozgalomtól távol állónak látszó – az egyéni kisebbségi jogokban, a szocializmus egy javított formájának hirdetésében, a munkástanácsi mozgalomban és 1956-os szerepében vélte felfedezni a kapcsolódási pontokat. Ez az amúgy részben téves interpretáció arra elegendőnek látszott, hogy a tőlük távol álló és eszméiktől idegen életmű, de valóban nagyszerű ember példaképpül szolgálhasson a „demokratikus ellenzéknek”.

Ugyanakkor Bibó, elsősorban Donáth Ferenc erőfeszítéseinek köszönhetően, mintegy lehetséges gondolati viszonyítási pontként fölkerült a „demokratikus ellenzék” szellemi horizontjára, de alapállását, a rendszer teljes elutasítását és egy liberálisabb demokrácia felé történő orientációt az ellenzék politikai programként nem vette át. Csizmadia így ír erről: „Donáthnak komoly szerepe volt abban, hogy Bibó István a szerveződő demokratikus ellenzék és a népiek közös etalonjává válhatott. Nemcsak a demokratikus ellenzék polgárjogi beállítottsága, hanem a népiek harmadikutassága iránt is volt fogékonysága. [...] Klasszikus közvetítő szerep volt tehát az övé, s ennek a szerepnek kicsúcsosodása történt meg Monoron.”³⁰

A népi-nemzeti ellenzék Bibó István személyéhez és eszméihez sokkal természetesebben és közvetlenebbül kapcsolódott, Bibó ugyanis önmagát mindig is a népi politikai-eszmei mozgalomhoz tartozónak vallotta. A népi-nemzeti meghatározást jobb híján használok. A fogalom a szakirodalomban teret nyert és használt jelző, hogy csak Pintér M. Lajos monográfiáját említssem, de hivatkozhatnék szerzők sokaságára, Ács Margittól, Bíró Zoltántól Papp István népnemzeti fogalomhasználatáig. Kétségteljesül – osztva Kiss Gy. Csaba és Gróh Gáspár aggodalmait – e fogalom megszületését a pártállam, az MSZMP párt-határozataiban kereshetjük vagy éppen az átmeneti korszak „demokratikus ellenzékének” önmeghatározásában. Igen, talán mások szorították ebbe a kategóriába ezt az eszmei-szellemi-kulturális mozgalmat, amit magunk is könnyű szívvel fogadtunk el. Részint vállalva a népi mozgalom hagyományát és eszmevilágát, mindazt, amit ez a sajátosan magyar, harmadikutas mozgalom a két világháború között és a koalíciós időkben megtestesített, majd az 1956-os forradalom idején képviselt a Nemzeti Pártszövetség, majd a Petőfi Párt keretei között is. Részint vállalva a nemzet iránt érzett felelősséget, azt, hogy a fókusz minden esetben a nemzetben – ideértve a határokon kívülre szorult és a száműzött magyarságot – való gondolkodáson áll. Ugyanakkor magam is érzem e kategória kényszeredett voltát, szűkösségét, valamivel szembeni

meghatározottságát, az eszmei és szellemi összetettségre, tágasságra és nyitottságra utalás hiányát. Mert kiket is sorolunk e fogalom alá? Azokat, akiknek politikai ideáiban a több ezer éves görög-római filozófia és gazdasági-jogi rendszer, a kétezer éves keresztény fejlődés ötvöződött a francia forradalom hagyományaival, annak demokratikus „szabadság, egyenlőség, testvériség” jelszavával, annak eredeti értelmével, nem beléjük értelmezve – ahogy Bibó fogalmazott – azokat a torzulásokat, amelyeket azóta különböző ideológiák ehhez kapcsoltak. Azaz: a szabadság jelszavához nem kapcsolták hozzá a nagy vagyon korlátlan hatalmát mint szabadságot, az egyenlőség fogalmához nem kapcsolták hozzá a centralizált államhatalmat mint amelyik majd hivatott lesz ezt az egyenlőséget biztosítani. Azokat, akik igent mondtak a modern alkotmányos berendezkedés, parlamentarizmus igényére, magukévá téve annak teljes követelményrendszerét, többpártrendszerrel és független bírósággal, a sajtó-, gyülekezési és gondolat-szabadsággal együtt. S akik egyúttal figyelembe vették a nemzeti hagyományok és sajátosságok organikus fejlődését és lehetőségét is, a magyarság közép-európaiságát, a „tejttestvériség” gondolatát a környező nemzetekkel. Németh László megfogalmazásában: ezek a mozgalmak a négyszáz éves magyar radikalizmus legjobb hagyományait, a katolicizmus és protestantizmus nemesebb magyar formáit hozták, s olyan Magyarországot szerettek volna, amely igazságosabb, szabadabb, emberibb, európaibb és istenesebb.³¹

Bibó a 70-es években egy Illyést bíráló írásra válaszolva így összegezte a népiséghez való viszonyát: „...a népiek valamennyire is komolyan vehető kollektív állásfoglalásait ma is elfogadhatónak és kifogástalannak érzem. És az egész mozgalomhoz való személyes kapcsolatom lényege nem az, hogy minden állásfoglalásukat kritikátlanul magamévá tegyem, hanem az, hogy túl a magyar realitáshoz való minden más mozgalomnál nagyobb közelségükön, van egy olyan jelentőségük, amelyik túlnő a magyar viszonylatokon, az tudni illik, hogy egy olyan radikális mozgalmat testesítettek meg, amelyik egyszerre foglalta magába a teljes társadalmi felszabadulás követelményét és a szabadságjogok teljességének és intézményszerű teljességének a követelményét, egy olyan szintézist, amelyet azóta is hiába próbálnak megtalálni a világot szétszabdáló ellentétes világnézetek, amelyek mind a szabadság központi ideológiájából vezetnek le magukat anélkül, hogy ezt a kielégítő szintézist létre tudnák hozni. Elsősorban ez az én idetartozásomnak a motívuma.”³² Bibó a népi mozga-

³⁰ Lásd erről OROSZ: i. m. (2002). Az idézet CSIZMADIA: i. m. (1995), 312.

³¹ Lásd: NÉMETH László: „Magyarok, kibékülni!” = Uő: *Kisebbségben* IV. Bp., Magyar Élet, 1942, 206–207.

³² LITVÁN György: *Egy kései Bibó-levél = Bibó- emlékkönyv I–II.* Szerk. RÉZ Pál, Bp., Századvég (Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem), 1991, I., 142–143.

lom alapvető jellemvonásait – amelyek messze álltak a Kis János által feltételezett szocialista elvektől, és állításával szemben alapvetően építettek a jogállamiság, a szabadságjogok eszméire – így foglalta össze: „Mindenekelőtt igenlően viszonyult (a népi mozgalom – P. B.) az egész francia forradalmi hagyományokhoz, annak demokratikus szabadság-egyenlőség-testvériség jelszavához, csak éppen annak eredeti értelmében és nem beléjük értelmezve azokat a torzulásokat, amelyeket azóta különböző ún. ideológiák ehhez kapcsoltak. Vagy a szabadság jelszavához nem kapcsolták hozzá a nagytőke és a nagyvagyon korlátlan hatalmát, mint szabadságot, az egyenlőség fogalmához nem kapcsolták hozzá a centralizált államhatalmat, mint amelyik majd hivatott lesz ezt az egyenlőséget biztosítani. Az agrárkérdésekben volt egy világosan körülhatárolt jelszavuk, ami kb. abban állt, hogy a paraszti életforma szabadságát hirdetik meg, ez magában foglalta mind a magántulajdon szabadságát, mind a szövetkezés szabadságát. Magukévá tették a teljes parlamenti demokrácia egész követelményrendszerét, többpártrendszerrel és független bírósággal, sajtó-, gyűlekezői és gondolat szabadsággal együtt. Világosan szemben álltak a nagybirtok és nagytőke bármiféle restaurálásával, teljességgel mellette álltak a munkástanácsoknak, és azoknak minél nagyobb szabadságot és függetlenséget akartak biztosítani.”³³ Illyés Gyula búcsúbeszédében is azt emelte ki, hogy a népi mozgalomnak adott „világos gazdasági, jogi és bölcséleti eszmerendszert”.³⁴ Illyés pontosan mutatott rá, hogy Bibó István volt a népi mozgalom teoretikus személyiségei közül az, aki a népiségben megtestesülő három nagy eszmerendszert – a magyar reformkori liberalizmus legjobb hagyományait, egy nemzeti plebejus demokrata és a kereszténységen nyugvó világképet – szintetizálta és egyetemes szinten összefoglalta.

Míg a „demokratikus ellenzék” számára egy esetleges szamizdat kiadványban történő szereplés természetes és megszokott volt, addig a népi-nemzeti ellenzékhez kötődő írók, tudósok egy részének a nyilvánosság határán túli személyért való kiállítás, a hatalommal történő nyilvánvaló ütközés felvállalása egy újfajta attitűdöt igényelt. Ezt a változást az alapozta meg, hogy a 70-es és a 80-as évek fordulóján a kulturális-irodalmi életben fellépő új nemzedék felrúgta a terrorban fogant, az egzisztenciális

és fizikai megfélemlítésen alapuló hallgatólágos „meg-egyezést”.

A 70-es évek elejére „csúcsra járatódott” az a szellemi és ideológiai irányzat, amelyet Aczél György neve fémjelzett, és amelynek átmeneti megtorpanását az 1974-es, egy másfajta eszményekkel bíró baloldali visszarendeződés okozta.³⁵ Aczél György (a Szabolcsi Miklós – Király István – Pándi Pál hármas szövetség, Nagy Péter, Rényi Péter, E. Fehér Pál támogatásával) a 60-as évektől kezdve a kommunista ideológia hegemoniájának biztosítása érdekében minden jelentős pozíciót elfoglalt a kulturális-szellemi életben. Ez a térfoglalás katalizálta a kívül rekedt népi-nemzeti ellenzékét, és szükségszerűen kristályosodott egy szellemi kör Kiss Ferenc körül, Für Lajos, Száraz György, Bakos István, Bíró Zoltán, Kiss Gy. Csaba, Kósa László, Kovács István, Ablonczy László, esetenként Czine Mihály, Csoóri Sándor, Nagy László, Kormos István és mások részvételével.³⁶ Ez a második nemzedék ugyan radikálisabb és aktívabb az előtűk járóknál, de zsigereikben jól érezhetően ott élt a forradalom megtorlásának emléke. A folytonosságot a magyarság belső társadalmi problémái és a határon túli magyarság jogfosztottsága, a nemzeti érdekek képviselete és a hagyományok ápolása jelentette, ahogy Für Lajos fogalmazott: „A Hurál megszületésében a növekvő hazai gondok és a kisebbségeink sorsa iránt érzett felelősség, egyszerűen az egyetemes magyarság ügye játszott döntő szerepet.”³⁷

Ezt a nemzedéket követte az a harmadik – amelyben élt az 1968-as csehszlovákiai bevonulás emléke, de már nem megfélemlítően, sokkal inkább ellenkezést kiváltva –, amely a kádári konszolidáció időszakában eszmélt, és a hatalom gyengülésével párhuzamosan kereste mindennapi élete és az elmúlt évtizedek igazságait, kísérletet tett a kisiklatott magyar történelem okainak feltárására. A hatalommal való szakítást és az előző nemzedékekkel történő összefonódást nagyban segítette, hogy a 70-es évek végére a nemzeti szuverenitást megtestesítő Illyés Gyula is elszakította azokat a kötelékeket, amelyekkel a hatalom korlátok közé kívánta szorítani. Ennek az útkeresésének a legfontosabb állomásai, a teljesség igénye nélkül: Ilia Mihály kényszerű lemondása, az 1979-es fiatal írók lakiteleki találkozója Illyés részvételével, a *Szellem és erőszak* raktárba szorítása, a *Mozgó Világ* első nagyobb vihora

³³ BIBÓ István: *Levél Borbándi Gyulához. i. m.* (1986)

³⁴ ILLYÉS Gyula: *Búcsú Bibó Istvántól = Bibó-emlékkönyv. i. m.* (1991), 37.

³⁵ Egy ügynöki jelentés így tudósított erről Kiss Ferenc környezetéből: „Kiss Ferenc irodalomtörténész, az Irodalomtudományi Intézet tudományos munkatársa, kritikus szerint bizonyos írói csoportok szorongó várakozással tekintenek a politikai változások elé, [...] de az is szemmel látható, hogy Pándi Pál, Rényi és E. Fehér nagyon aggódnak amiatt, hogy megkopik hatalmuk. Ha Pándiék megrémülésének reális

alapja van, az örömdetes lenne – de most is fenyeget az a veszély, hogy ezt a változást is átvészeli. De hogy tulajdonképpen mit is követel majd a Szovjetunió a magyar pártvezetéstől, csak a kongresszus után fog kiderülni.” *Jelentés*, 1974. augusztus 2. (1974. április 18.), ÁBTL M-41884/2., Sziklai Barna, 209.

³⁶ Lásd erről például FÜR Lajos: *„Fölrepülni rajban.” Utak a Fórumba.* Bp., Püski, 2007, 124.

³⁷ Uo., 126.

1981-ben, majd a teljes szerkesztőség felszámolása 1983-ban, a FIJAK válsága és betiltása, Tóth Erzsébet szentendrei felszólalása, Csengey Dénes oppozíciói, az Írószövetség közgyűlései, Csoóri Sándor *Egy nomád értelmiségi naplójának* kitiltása a *Forrás* 1980/2. számából, a *Tiszatáj* 1981-es lengyel száma, majd ugyanott a következő évben a román Ion Lăncrăjan magyarellen es könyvére reagáló Köteles Pál-tanulmány, Csoóri Sándor Duray Miklós *Kutyaszorító* című könyvéhez írott előszava és ennek megtorlása, szilencium, kötete kiadásának elhalasztása, a Rómában rendezett Illyés Gyula-megemlékezésről történő letiltása, Csurka István elhallgattatása, színpadi bemutatónak levétele. Aztán az 1985-ös, 1956-ra emlékező *Antológia-est*, amely miatt a nemzeti demokratikus ellenzék tagjait és résztvevőit retorziók érték – figyelmen kívül hagyva a nemzetközi részvétellel zajló Kulturális Fórumot, amely a „demokratikus ellenzék” számára akkor mentességet biztosított –, állását veszítette Kozma Huba és Lezsák Sándor.³⁸ S természetesen ennek a nemzedéki útkeresésnek és talpra állásnak egyik fontos állomása a népi-nemzetiek szerepvállalása a *Bibó-emlékkönyvben*.

Az irányzatok közös hídverésének eszmei alapjait Szabó Miklós így összegezte: „Bibó teoretikusa volt a népi írók mozgalmának, református vallásos gondolkodóként is kitűnt, reprezentatív alakja a hazai jogbölcsületnek és a közgazdász-tudománynak, számottevő publicistája a koalíciós időkbeli Parasztpártnak, az 1956-os kormány államminisztere, az 56-os ügy egyetlen formátumos korabeli teoretikusa. Mindezek a fontos áramlatok: népiek, ötvenhatosok, parasztpártiak, a református hitélet jelen van az *Emlékkönyvben* a már eddig is aktív másként gondolkodók mellett – és még olyan színárnyalatok is, amelyek Bibó személyéhez és életművéhez a fenti módon nem kapcsolódnak (elsősorban a határainkon túl élő magyar értelmiségre gondolok). Seregszemle tehát a *Bibó-emlékkönyv*, és híd a magyar politikai másként gondolkodás közelebbi múltjából jövője felé.”³⁹

A „demokratikus ellenzék” és a népi-nemzeti mozgalom közös nevezőjét az MSZMP Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának (továbbiakban: TKKO) jelentése az Agitációs és Propaganda Bizottságnak⁴⁰ a *Bibó-emlékkönyvről* (továbbiakban: Kornidesz–Knopp-jelentés) is pontosan rögzítette, amely elemek hozták közel és tették vállalhatóvá mindkét oldal

számára a bibói életművet és Bibó személyét: „Bibó speciális helyzete a népi írói mozgalom periferiáján, parasztpárti múltja, másfelől európai tájékozódása, átfogó társadalomtudományi látásmódja és műveltsége, polgári demokratikus eszményei alkalmassá teszik arra, hogy örökségét a népies-urbánus ellentét ellenzéki platformján keresztül »hidalgják át«.”⁴¹

Egy Jelentés és egy PB-határozat

Az *Emlékkönyv* történetéhez szorosan kapcsolódik a TKKO jelentése (továbbiakban: Jelentés) a belső ellenséges-ellenzéki, ellenzékieskedő csoportok tevékenységéről, és az ennek alapján hozott politikai bizottsági határozat (továbbiakban: Határozat).

A „demokratikus ellenzék” monográfusa, Csizmadia Ervin szerint a Jelentés és a Határozat fogalomhasználata között éles különbség fedezhető fel. Míg a Jelentés az ellenzékiség fogalmát tág körben használja, s így abba belefért – hiszen számos alkalommal hivatkozott és részletesen szólt a Csoóri Sándor és személye körül kristályosodó nacionalista csoportról –, addig a Határozat Csizmadia állítása szerint nem vett tudomást a nacionalista ellenzékéről, az „ellenzéklet egységesnek kezelte”.⁴² Ennek hátterében véleménye szerint Aczél György és Pozsgay Imre szembenállása, ezen keresztül a hatalmon belüli eltérő politikai érdekek álltak. A Jelentésre Aczél gyakorolt befolyást, ezért differenciáltabb az ellenzékéről festett kép, míg az ellenpólust Pozsgay jelentette, akiről közismert volt „tájékozódása a népi írók (»nacionalisták«) felé”.⁴³ Csizmadia állítása szerint a Határozat ezért „csak a demokratikus ellenzékéről vett tudomást, és azt egyenesen ellenségesnek minősítette”.⁴⁴ Hogy miért is történt volna így, arra is megszületett a válasz: a pártvezetés „minden erővel igyekezett minimalizálni a kétfrontos harc veszélyét, és nem akarta veszélybe sodorni a vezetés »nemzeti jellegét«.” (Ezt az 56 után berendezkedő rezsím egyik nagy vívmányának tartották, s ezt fejezte ki szimbolikusan a népi-nemzeti írókkal való megegyezés még az 50-es évek végén.)⁴⁵

A Jelentés valóban ellenzéki-ellenséges csoportok tevékenységéről szólt, elsőként Hegedűs András, Heller Ágnes, Márkus György, Fehér Ferenc és társaik politikai platformjáról. Ugyanakkor hangsúlyosan említette azt

³⁸ Lásd erről *Élő Antológia. Lakitelek*, 1985. október 22. Szerk. AGÓCS Sándor, Lakitelek, Antológia, 2011, 115.

³⁹ SZABÓ: i. m. (1981), 49.

⁴⁰ A nevezett grémiumnak a PB-tag Óvári Miklós, a Központi Bizottság titkára volt az elnöke, tagja pedig – a szintén PB-tag – Aczél György, a Minisztertanács elnökhelyettese, Győri Imre, az Agitációs és Propaganda Osztály (APO) vezetője, Király Andrásné, a budapesti pártbizottság titkára, Kornidesz Mihály, Lakos Sándor, a Társadalomtu-

dományi Intézet főigazgatója, Nemes Dezső, a Párttörténeti Intézet főigazgatója, Pozsgay Imre kulturális miniszter és Szabó József, a Politikai Főiskola rektora volt.

⁴¹ CSIZMADIA: i. m. (1995), III., 122.

⁴² Uo., I., 194.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo., 195.

⁴⁵ Uo.

a nacionalista tendenciát is, amely elsősorban a humán és társadalomtudományi értelmiség, az irodalom és más művészeti ágak értelmiségi köreiben terjedt, és amely csoport a szocializmust tette felelőssé a környező országok magyarsága helyzetéért. A Jelentés feltárta az ellenzéki csoportok fejlődési irányait is, így jelezte egy új vezetői garnitúra megjelenését – Bence György, Kis János, Kenedi János személyében –, az aláírásgyűjtő akciók és a második nyilvánosság megteremtéséért folytatott erőfeszítéseket. Rámutatott, hogy ettől függetlenül fejlődtek a nacionalista törekvéseket és eszméket kifejező értelmiségi csoportok. Ez a népi-nemzeti ellenzék az, amely az emigrációval, annak a népi mozgalomhoz és a Paraszt-párthoz kötődő köreivel épített ki kapcsolatot, és „közös taktikákat próbáltak kialakítani a romániai és szlovákiai magyar értelmiség egyes képviselőivel”.⁴⁶

A Határozat ismeretében ugyanakkor rögzítenünk kell, hogy Csizmadia feltételezése, amely szerint az csak a „demokratikus ellenzékéről” szólt, nem állja meg a helyét. A Határozat ugyanis, a Jelentés fogalomhasználatával egyezően, az „ellenséges-ellenzékieskedő csoportok”, illetőleg az „ellenséges, ellenzéki, ellenzékieskedő csoportok” kategóriákat használta. Valóban nem említette külön a nacionalista értelmiségi csoportot, de nem nevesítette a „demokratikus ellenzék” sem, és a többes szám használatával a Határozat is egységesen, ellenséges-ellenzéki tevékenységnek minősítette mindkét kör tevékenységét. Ebbe a kategóriába a népi-nemzeti ellenzék éppúgy beleértendő, mint a „demokratikus ellenzék”, pontosan úgy, ahogy azt a Jelentés részletesen feltárta. A PB-határozatban nincs tehát megkülönböztetett keménykedés a „demokratikus ellenzékkel”, s nincs kesztyűs kéz Pozsgay miatt a népi-nemzeti ellenzékkel szemben, a népi-nemzeti ellenzékét éppolyan ellenségnek tekintette a hatalom, mint a „demokratikus ellenzékét”, sőt Kádár egy későbbi beszédéből tudjuk, hogy a tömegbázisa miatt éppen a nacionalista mozgalmat tartotta fenyegetőbb veszélynek a kommunista hatalom. Nincs tehát „összekacsintás” és megegyezés sem a népi-nemzeti írókkal. A monográfus értékelése ebből a szempontból illeszkedik a számtalan esetben cáfolt, a múlt század 30-as éveit óta ismétlődően visszavisszatérő népiségkritika vonalába, amely minduntalan alaptalanul kívánta a népi mozgalmat a hatalommal összehasonlítani és ezzel hitelteleníteni, legyen az a konzervatív Horthy-rendszer vagy Rákosi és Kádár kommunista rendszere.

Ami most már közvetlenül az *Emlékkönyvhöz* kapcsolódik, az a Jelentés azon része, amely az ezen irányzatok közötti közeledésre hívta fel a figyelmet, a „Bence–Kis–

Kenedi-féle csoport és a Csoóri vezette írói-értelmiségi kör között a politikai nézetek és törekvések síkján is”.⁴⁷ Ezt a közeledést a „demokratikus ellenzék” már korábban is szorgalmazta, elsősorban, ahogy a Jelentés fogalmazott, „tömegbázisuk kiszélesítése érdekében”. Ennek a „népfrontos” összefogásnak a „leglátványosabb” eredménye lett a *Bibó-émlékkönyv* kézírata. A Jelentés ezért a kötet megszületését fordulópontként értékelte, mivel annak népfrontos összefogása miatt számos olyan vezető értelmiségi, főleg író vállalt szerepet, akik „mindaddig a legalitás keretei között mozogtak, és tiszteletben tartották a párt szövetségi politikája alapján kialakult politikai-kultúrpolitikai mozgásteret. A másik új mozzanat, hogy az ellenzéki csoportok az eddigi, többnyire elméleti jellegű írások és a csehszlovák szolidaritási akciók után most közvetlenül belpolitikai kérdéseket, sőt a párt politikai fővonalának alapkérdéseit (egypártrendszer, 1956, a Szovjetunióhoz való viszony) állítják előtérbe.”⁴⁸ A Jelentés tehát a párt szempontjából kockázatként nem a „demokratikus ellenzék” fellépését jelölte meg, hanem pontosan az e körön kívül állók szerepvállalását, az összefogás révén ennek az ellenzéki fellépésnek a társadalmasítását, azaz széles körben történő terjedését és hatását. A Határozat is erre a problémára összpontosított, amikor az *Emlékkönyv* kapcsán felkérte a TKKO-t, hogy készítsen külön előterjesztést a Központi Bizottság részére, s megfogalmazta azt az igényt, hogy a népfrontos szerzőgárdát igyekezzenek differenciáltan kezelni, tehát „arra kell törekedni, hogy a nem ellenséges szándékúakat leválasszuk e csoportokról”,⁴⁹ azaz megossza az *Emlékkönyvben* egységesülő, hatalommal szembeni összefogást.

Az *Emlékkönyv* újszerűsége

Ami miatt ez az egység létrejöhetett, ami ezt a példátlan összefogást megalapozta, és amelyet a Jelentés és a Határozat is fordulópontként jelzett, az Bibó emberi, gondolkodói nagysága és egyedülállósága. Idézzük ismét Csúrka István szavait: „...éppen azért lett ő a fekete bárány, mert megértést és demokráciát propagált, s üzenetet pedig azért nem kötött élete meghagyóival, mert sem közvetve, sem közvetlenül nem kívánt részesedni egy ilyesfajta kötés hasznából, az ezt követő, kikerülhetetlen és megalázó parolázástól pedig ízlése tartotta vissza. Ő volt úgyszólván egyetlen az élvemaradottak közül, aki nem tett egyetlen olyan gesztust sem, amit bocsánatkérésnek lehetett volna értelmezni. Ilyenformán a kegyelmezni kívánó hatalom (tegyük fel, hogy ilyen szándékú volt, miért is ne lett volna ilyen, számtalan példa igazolja) tehetetlenül állt

⁴⁶ *Jelentés* = CSIZMADIA: i. m. (1995), III., 108.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo., 110.

⁴⁹ Uo., 116.

az egyetlen élve maradt becsületes demokratával szemben.”⁵⁰

Vágvölgyi B. András is hasonlóan értékelte az *Emlékkönyv* egyedülállóságát: „Nem túlzás azt állítani, hogy az 1956 és 1988–89 közötti magyar történelem talán legfontosabb eseménye volt a *Bibó-émlékkönyv*. Az értelmiség megosztottságát kormányzási alapelveként fenntartó rezsim ellenében először sikerült széles, koalíciós alapon, egy ügyben, az értelmiség különböző táboraihoz tartozókat összehozni, és nem véletlen, hogy milyen mérvű túlreagálás követte a hatalom részéről. Nagyobb fejetlenség fogadta, mint akármelyik aláírási akciót, pedig jól emlékezhetünk Aczél György vészjósló szavaira, amennyiben jobban szereti az »írókat, mint az aláírókat«, és ez esetben az írók többsége nemhogy szimbolikusan aláírt, de a többség kifejtően megfogalmazta kételyeit, ellenérzéseit a rendszerrel szemben. [...] A *Bibó-émlékkönyv* a magyar történelem olyan kivételes pillanatának mutatkozott, amikor úgy tűnt, hogy az értelmiségen belüli, majd százéves, népi-urbánus vitának eufemizált gyűlölködést sikerül meghaladni. A hatalom túlreagálása ettől válik érthetővé, ez a pánik pillanata, amit aztán túléltek, kikísérletezték az ellenszerét, és a monori tanácskozás, illetve a nagy hídépítő, Donáth Ferenc halála után a népi-urbánus megosztottság újraéleszthető volt.”⁵¹ Görömbei András is így vélte: „Pedig a Bibó István hetvenedik születésnapjára készített, 1980-ban szamizdat kiadványként megjelentetett *Emlékkönyv* hetvenhat szerzőjének bátor tanúságtétele az összefogás és a kiállítás tekintetében egyaránt példa nélkül való volt a Kádár-rendszer éveiben.”⁵²

A Kornidesz–Knopp-jelentés szerint Bibó Istvánban „a magyar társadalomtudományi gondolkodás egyik jelentős, bár kritikailag értékelendő örökségét tisztelték. Az ellenzéki szándékú és tartalmú írások összehangoltsága következtében az általuk képviselt koncepció relatív súlya, kisugárzó ereje oly mértékben meghatározó, hogy még a nyilvánvalóan mérsékelt, józan tanulmányok is – kontextusuknál fogva – szerzőjük szándékain kívül álló megvilágításba kerülnek.”⁵³ Az *Emlékkönyv* írásai alapján a bibói magatartás és életmű az 1945, valójában 1948 óta megtett történelmi utat, azaz a szocializmust kérdőjelezte meg, az úgynevezett szocialista fejlődést utasította el. Az *Emlékkönyv* másik újdonsága ugyanis a hatalom számára az volt, hogy az „ellenzéki csoportokhoz” – azaz nem csak a „demokratikus ellenzékhez” – tartozó szerzők közvet-

lenül belpolitikai kérdéseket, a párt és a hatalom alapkérdéseit, az egypártrendszer, az 1956-os – a jelentésben ellenforradalomként említett – események, a Szovjetunióhoz való viszony kérdését állították előtérbe.

Bibónak ezt a már sokat említett szembenállását nehezen viselte a hatalom. Fekete Gyula nem sokszor idézett esszéjének felütésében, a *Szellem és hatalom* című írásában pontosan rajzolta meg a kádári hatalom és a szuverén gondolkodó közötti engesztelhetetlen ellentétet: „Nincs olyan zsarnok, aki belenyugodnék, hogy a gondolatnak nem ura. Hiszen, aki belenyugszik, az már nem zsarnok. Viszont: nincs olyan igazán értelmes ember, aki belenyugodnék abba, hogy gondolatait alá kell rendelje valamilyen égi vagy földi hatalomnak.”⁵⁴ A diktatúra ezért alkalmazott Bibó esetében teljes vákuumot. Halála után pedig elutasító magatartását úgy állította be, hogy kirekesztettségének tulajdonképpen önmaga volt az oka, aki nem volt hajlandó ennek érdekében semmit se tenni. Ma is gyomorforgatók E. Fehér Pál sorai, amelyek 1979-ben, néhány hónappal Bibó halálát követően jelentek meg: „...még ha nem is feledkezünk meg arról – s nem szükséges erről sem elfeledkeznünk –, hogy benne ugyancsak nem volt kellő készség helyzetének rendezésére. Némásága – azt hiszem, hogy szándékai ellenére – rossz látszatokat keltetett körülötte, holott bizonyosan lehetett volna megoldást találni az ő esetében is, bonyolultabb személyi ügyekben már régen megteremtődött az együttműködés, majd az együttműködés lehetősége. 1956-os szereplése (a Nagy Imre-kormányban volt néhány napig államminiszter), az ellenforradalom utáni káros tevékenysége (1957-ben »emlékiratot« juttatott el Nyugatra Magyarország helyzete és a világhelyzet címmel) oda vezetett, hogy a bíróság elítélte, de amikor amnesztiával kiszabadult, előtte sem lehettek lezárva a kapuk, mint annyi más megtévedt és politikailag vétkes társa előtt, akik éltek a népi hatalom által nyújtott alkalmakkal.”⁵⁵ Király István naplójából tudjuk, hogy E. Fehér írása központi elhatározásra született, abból a célból, hogy „Bibó helyes értékelésével foglalkozzunk”,⁵⁶ ellensúlyt állítva az ellenzéki álláspontnak. „Kádárék nagyon szerették volna, ha Bibó »él az alkalmammal«, és ő is Canossát jár, mint tette azt például Déry Tibor, vagy Keresztury Dezső. Nagy elégtétel és diadal lett volna a rendszer számára, ha e nagy jellem is megalkuszik, akinek – mint E. Fehér Pál írja epésen cikkében – még ma is vannak »hívei, sőt bálványozói«.”⁵⁷

⁵⁰ CSURKA: i. m. (1986), 10.

⁵¹ VÁGVÖLGYI B. András: *A nyolcvanas évek regénye = Kritika*, 1991, 4. sz., 34.

⁵² GÖRÖMBEI András: *Bibó István írásai angolul = Alföld*, 1991, 11. sz., 93.

⁵³ CSIZMADIA: i. m. (1995), III., 121.

⁵⁴ FEKETE Gyula: *Szellem és hatalom = Bibó-émlékkönyv*. i. m. (1991), II., 29.

⁵⁵ E. FEHÉR Pál: *A Bibó-probléma = Kritika*, 1979, 9. sz., 25.

⁵⁶ KIRÁLY István: *Napló 1956–1989*. Bp., Magvető, 2017, 614.

⁵⁷ STIRLING György: *Ötvenhat „rehabilitálása”. Miért nem jelenhet meg Magyarországon a Bibó-émlékkönyv? = Amerikai-Kanadai Magyar Élet*, 1981, 44. sz., 6.

E. Fehér Pál mint a párt „keretlegénye”⁵⁸ Bibó munkásságát az 1945 és 1948 közötti időszakra kívánta korlátozni, az életmű ez előtti és ezt követő részét negligálva: „A koalíciós idők hozták ki legjobb formáját. Amit ezelőtt írt, jelentéktelen, amit ezután vetett papírra – rossz helyzetmegítélésből következett.”⁵⁹ Ezt a felfogást vallotta az életmű későbbi hivatalos „gondozója”, Huszár Tibor is 1985-ös tanulmányában, miszerint Bibó életművéből elsősorban 1945 és 1948 között született írásait tartja időszerűnek és érvényesnek.⁶⁰ Ennek nyomán született meg – ahogy Dénes Iván Zoltán találóan fogalmazott – Bibó István „szelektív és redukált recepciója”, amely kizárta a „forradalom alatti és utáni szerepét és írásait, és a koalíciós időszak politikai publicisztikájára szűkített. Hozzáadéka, hogy sokak számára hozzáférhetővé tette ezeket, valamint az 1945 előtti írásokat. Ára, hogy a tabusított 1956-ot kizárta és megbélyegezte.”⁶¹

Litván György E. Fehér írása kapcsán a szerkesztőhöz intézett levélben fejtette ki véleményét, hogy „Bibó esetében nem csupán 56-os szerepének aránytalan megtorlásáról van szó, hiszen életének három utolsó évtizedét (1949–1979) tönkretették, személyét diszkriminálták, alkotó munkáját akadályozták”. Felháborodását fejezte ki a méltatlan mondandó miatt: „Nem vall tehát különösen jó ízlésre felajánlkozó gesztust kérni számon attól, akit évtizedeken át így kezeltek. Ha már életében nem, csak halála után törték meg a körülötte kialakult hallgatást, ezt, úgy érzem, éppen a történelem feletti sajnálkozás hangjával kellett volna kezdeni.”⁶²

Amiben a kommunista hatalom és az ellenzék is egyetértett, az az volt – ahogy E. Fehér is fogalmazott –, hogy Bibó „legfontosabb eszménye a demokrácia volt”. Persze E. Fehér sietett ehhez hozzátenni: a klasszikus polgári

demokrácia. Hát persze, mi más is lehetett volna, bólogathatunk. Természetesen az akkori hatalom képviselői számára ez fosztóképzőt jelentett, s azért, hogy ezt az eszményt azonnal le is rontsa, E. Fehér azt is leszögezte, hogy ez „soha nem létezett Magyarországon, és amelyen a felszabadulás pillanatában a történelem már túlhaladt. Olykor az a gyanúm, hogy Bibónál a demokrácia nem annyira politikai, mint inkább erkölcsi kategória volt.”⁶³ A hatalom tehát igyekezett Bibó életművéből kihúzni mindazt, ami a lényegét és a jellegét adta, ezzel jelentéktelenítve és semlegesítve azt. Vágyálmaik szerint „a Bibó-legenda, ha a művekkel szembesítjük – önmagától megdől. Mert bizony harmadikutas politikai gondolkodó volt, illuzórikus megoldások híve, amelyek – szándékaitól függetlenül – olykor a valóságban demokratikus folyamattal is szembeállították őt.”⁶⁴ Az akkor nemrég elhunyt, nemzetközi hírű tudóst – akit hosszú évekre megfosztottak személyi szabadságától és a marxista eszmék következetes elutasítása miatt élete végéig elvették előle a nyilvánosságot – a legszélsőségesebb módon minősítette E. Fehér: „A marxizmustól való idegenkedése, vagy még inkább tájékozatlansága e téren viszont még arra is alkalmatlanná tette őt, hogy potenciális vitapartnereit megértse. Ebben különbözött például, Erdei Ferenctől, aki – mint ezt Huszár Tibor kimutatta – már ifjúságának nyugati útjait felhasználva megismerkedett a marxizmus–leninizmus alapműveivel.”⁶⁵ A denunciáló értékelés végső összegzése nem is lehetett más, mint Bibó bukott politikusként történő felmutatása: „Amilyen nyitott volt Bibó a valóság hatásaival szemben, annyira zárt volt – egy elvont, »ezoterikus« paraszti-kispolgári demokrácia nevében – minden alternatív politikai fejlődéssel szemben. Az ezoterikus gondolkodóból így lett bukott politikus.”⁶⁶

⁵⁸ A cikket egy közismerten hétpróbas újságíró, a kommunista ideológia médiás »keretlegénye«, E. Fehér Pál írta. FÜR: i. m. (2007), 140.

⁵⁹ E. FEHÉR: i. m. (1979), 25.

⁶⁰ Lásd erről HERCZEG Géza: *Bibó István – Válogatás nélkül II. = Magyar Szemle*, 1995, 7. sz., 686.

⁶¹ DÉNES Iván Zoltán: *Bibó István életművének tudományos recepciója = Korunk*, 2011, 7. sz., 11.

⁶² LITVÁN György: *Bibó István barátai és ellenségei = Élet és Irodalom*, 2004, 36. sz., 9.

⁶³ E. FEHÉR: i. m. (1979), 25.

⁶⁴ Uo., 27.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Sokáig kívül helyezkedtem magamon, annyira, hogy édesapám áldása nélkül egyetlen munkámat sem tártam a nagyközönség elé. Az a kötelék, amely hozzá fűz, nehezen megfogalmazható. Édesapám, Ferencz István építész és mestere, Plesz Antal az egyetem elvégzése után még húsz éven át, egészen negyvennégy éves koromig rendszeresen tanítottak a szakmára. Éjszakába nyúlóan a kitüntetett napokon. Sokszor elviselhetetlenül nehéznek bizonyult. Minden alkalom újrakezdés volt. Képzeldenek el egy fát, amely rügyet akar hajtani, de a kertész folyamatosan lemetszi. ”

FERENCZ MARCEL

ma
mű

A Néprajzi Múzeum új épületének megszületése

Néprajzi
Múzeum,
Budapest,
2022
Fotó:
Palkó György

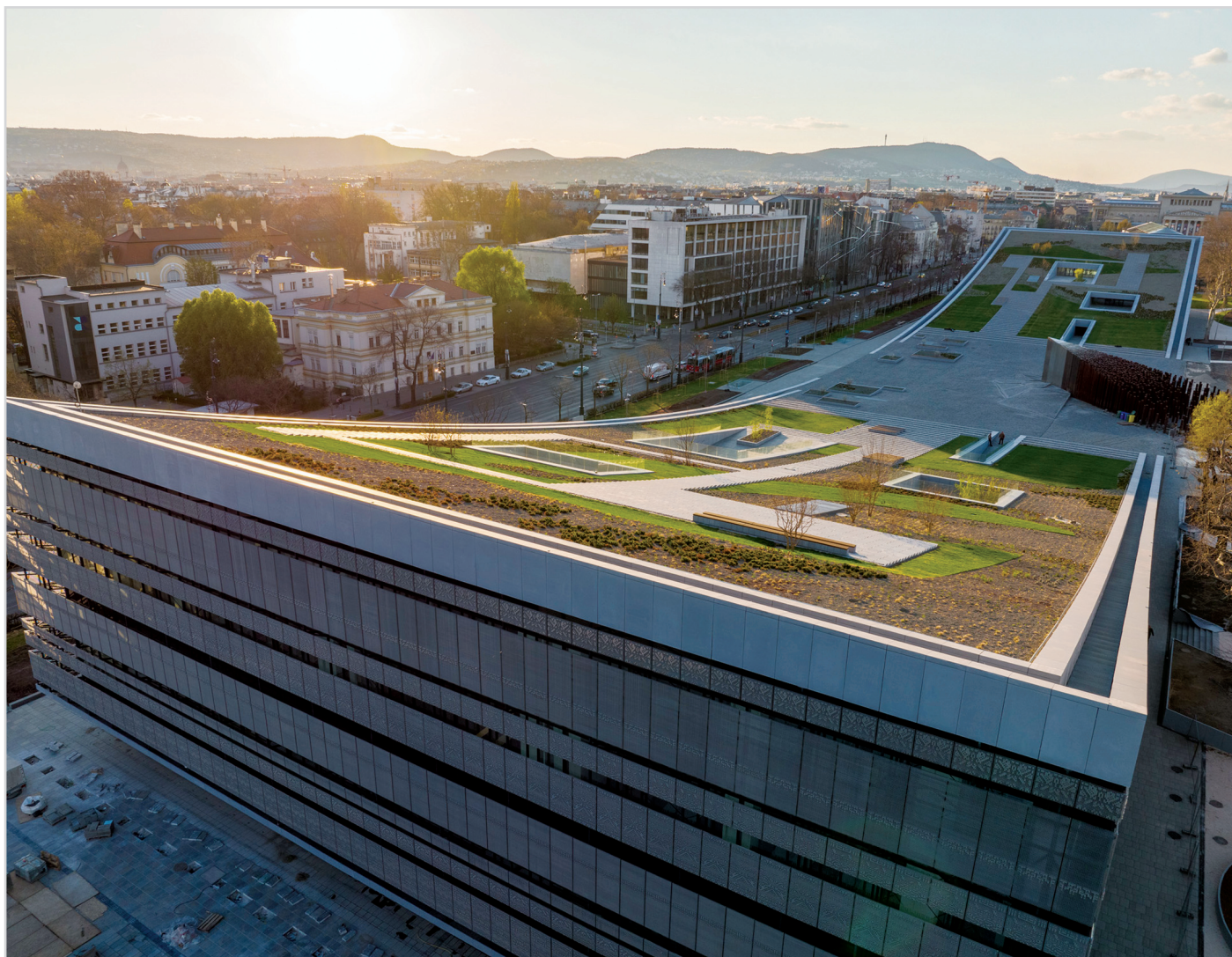
Valós történet

A legelső, kicsiny rajzvázlat az épület megtervezésének első papírra vetett mozdulatát őrzi. Dokumentálja azt az alkotói pillanatot, amikor a gondolat vonalakban megtestesült. A kézi rajz eredeti mérete nyolc centiméter, amely egy előtte teleírkált kis papírlapon talált helyet magának. De hogyan is történt mindez?

Sok ezernyi gondolat rajzos felvázolása után egyszer csak valami elemi erő hajtotta a kezem és lelkem. Nem is foghattam fel, olyan gyorsan történt. A mozdulatok önkén-

telen emeltek elem egy sosem látott képet. Egy felemelkedő, teret meghajlító erőt... A rajz megszületett. Később, amikor édesapám eljött hozzánk, és meglátta, csak annyit mondott: „Itt az új Múzeum!” Kisieltünk a műhelybe, fogott egy fadarabot, vágjunk egy kis szövetet, kérte, rögzítek négy csavarral, lássuk, hogyan is fest térben a gondolat. A közepére keresett egy még nagyapám által becsben őrzött, legalább százhusz éves, négyszögletes, rozsdásodó csavaranyát, és emlékműként, nagy gondossággal a kis modell közepére helyezte. „Na, így van készen!” – szólt hozzám. Sosem felejttem el ezt a pillanatot, álltunk és rez-

Néprajzi
Múzeum,
Budapest,
2022
Fotó:
Palkó György





dületlen csendben néztünk az összerótt modellre. Ott, akkor, belül éreztük, hogy a gondolat kirepül kezünk közül, és már valahol önálló útján jár.

Kezdetek

Sokáig kívül helyezkedtem magamon, annyira, hogy édesapám áldása nélkül egyetlen munkámat sem tártam a nagyközönség elé. Az a kötelék, amely hozzá fűz, nehezen megfogalmazható. Édesapám, Ferencz István építész és mestere, Plesz Antal az egyetem elvégzése után még húsz éven át, egészen negyvennégy éves koromig rendszeresen tanítottak a szakmára. Éjszakába nyúlóan a kinttintetett napokon. Sokszor elviselhetetlenül nehéznek bizonyult. Minden alkalom újrakezdés volt. Képzelnem el egy fát, amely rügyet akar hajtani, de a kertész folyamatosan lemetszi. Olyan volt minden beszélgetés, mintha az ember elvesztené nemcsak fizikai, hanem lelki stabilitását is. Úr. Igen, valami úr vette körbe ezeket a találkozásokat. Megindító, elveszett képzetek, felépített ideák omlottak sorra össze, kiáltottak védelemért, ami sosem érkezett. Tanító szavaik metsző késként hatoltak a gondolattereim feneketlenségébe. Ma is hiányzik a sűrű dohányfüstös együttlét, Plesz Antal mester elment. Édesapámmal azóta,

ha kettesben vagyunk, szavak nélkül beszélünk a szakmáról. Letelt a tanítási idő? El kellett indulnom az utamon...

Egy nemzetközi tervpályázat

Így talán jobban érthető a kis bevezető is. A bizonytalanság fogalma minden embert kísért. Főképp az elérhető környezetünkben lévő bölcsesség okán. Le kell szögeznem, tapasztalom, hogy nincs mód a feloldozásra egyetlen alkotás esetében sem, így a felelősség súlya vagy felhajtóereje azonos rangú a feladat nagyságával. A Néprajzi Múzeum nemzetközi tervpályázatának rangos mezőnye és programjának kihívása igazán testhezálló volt számomra. Eljött az idő, amelyre készültem.

Csend

Belső látásunk a küldetésébe kapaszkodva valóságunk fölé emeli belső leglényegét. Egyensúlyát megtartva olyan kifeszített tereken halad át, amelyek kezdete és vége sem látható. Nincs talaj, és nincs mennyezet, előre, hátra és oldalra. A fehérség, a fényesség fokozódása pedig képes a háromdimenziós belső térlátást megszüntetni. Vakon, vakmerően vagy a semmi határozottságával haladni az al-

Néprajzi
Múzeum,
Budapest,
2022
Fotó:
Palkó György





Néprajzi
Múzeum,
Budapest,
2022
Fotó:
Palkó György

kotás irányába itt lehetetlen. Bekerül a gondolat önnön vonzásterébe, ahol elpusztulhat. Itt az életigenlés legparányibb jele is indulatként ráncsol vissza a hétköznapiakba bennünket. Lélegzet nélkül kell kivárni a pillanatot. A riadt elme túlélésért kiállt, de senki sem hallja. Csend honol körös-körül.

Megszületés

Van visszafojtott szócska, gondolat, amely mozdulat nélküli. A sérülékeny képek arra várnak, hogy életre kelhessenek. Itt vagyok kénytelen dolgozni. Ez a valódi munkahelyem. A víziók megszámlálhatatlanok, de megtapasztaltam, hogy csakis egyetlen ismer fel bennünket. A kiválasztás nem időhöz kötött tevékenység. A felismerő gyakorlat mindig a kormányzó küldetéssel indul. Ekkor a magatehetetlen nyugalom munkához fog. Feltárul a jövő valósága. A láthatatlan valóság és a képzelet szülöttje közötti különbséget az fogja mutatni, miként járja útját a megszülető teremtmény a későbbiekben. Alkotó pályánkon talán az egyik legfontosabb dolog a kiválasztás terén átélt

tapasztalásunk, amely segíti utunk a fantázia és a gondolat valóságérzékelésének fogalmi megkülönböztetésében.

Az első rajz

Gondolatban, fejben minden más. Amikor ceruzát ragadunk, akkor kötjük össze a két tényleges valóságot. A tárgyi anyagi világot a képzeletvilággal. A határon, az átlépési ponton, ott mérettetünk meg. Le kell rajzolni a megszületőt. Hogyan? Mikor épp alakul, folyton változik képzeletőrönk segítségével. Ki akar illanni, mint a hajnali fény egyetlen sugara. Kikerül, megtréfál, elugrik. Térben követhetetlen számunkra. Az emberi reflexek és motorikus idegpályák oly lassúak, hogy képtelen követni a gondolat létét. Parancsszó, hívószavak, hízélgés, öntetszelgés nem segít. Csak akkor áll meg pillanatokra eme teremtmény látomásként előttünk, ha kedve tartja. A folyamat ekkor itt megfordul. Különös, de a papírlapon a lassan, de biztosan megjelenő gondolatrajz mér meg bennünket. Engedélyt kap a kéz a vonalakra a cikázó gondolattérből. Megszületik az első, kicsinyke rajz. Három centiméter nagyságban.

A kis rajz ezután hűségesen kitart mellettünk. Képes a következő hét év feladatait sűrítve irányítani, közel ezer ember állhatatos munkáját koordinálni a teljes épület megtestesüléséig.

Építészeti koncepció

Elemezzük a Néprajzi Múzeum kapcsán a gondolatrajz belső lényegét. Három alapvetés alakította minden esetben. Az első a lélek átviteli képessége, a második a tervezés helyszínén ébredő erők, a harmadik pedig az erre adott legegyszerűsebb válasz. A kombinációk száma – figyelembe véve mindhárom terület számosságát – kimerítően szövevényes. A rajzoló kéz segítségünkre sietett és fizikai képességeink egyszerűségével tett rendet a már leírt módon. Összekapcsolódott beszélt nyelvünk fogalmaival és meghatározta a mű kulcsszavait. Emlékhely, megbékélés és szemlélődés.

Emlékhely

Az 1956-os szabadságharc emlékhelye, függetlenül az ott található alkotás megfejtésétől, a nemzeti emlékezet működése és tiszteletadás okán nem tűrt meg olyan épületmegoldást, amely kisugárzását gátolja. A tisztes távolságtartás minden irányban alapvetés volt, amely determinálta a megoldást.

Megbékélés

A Dózsa György út, Városliget és a Városligeti fasor súlyponti találkozásának metszete a hely, a megszabadulás üzenetét hordozza. A terheink letételét előkészítő, nagy ívű, feledő nemzeti emlékezés.

Szemlélődés

A helyszínen állva a szemlélődés lankadatlan telítődésével lejátszódó történelmi események bennünk átíró dó jelen-ségei itt mindenkire hatással vannak. Az egyén léptékétől egészen társadalomszerkezeti összefüggésekig előtörnek belőlünk a jövőben születő emlékképek. A tér párhuzamokat ébresztett önmagával és a Hősök tere térfilozófiai meghatározottságával.

Városszerkezeti tértörténelmi összefüggés

A Városliget téri egyensúlya sajátos. A Nebbien-féle angol kert idillre és belső külpontos centralitásra szerkesztett pavilonépület-park-sétaút kompozíciója a múlt század derekára elkopott. A rendszerváltás után több sebből vérző Dózsa György úti felvonulási tér funkcióvesztetten szakította be a ligettest délkeleti oldalát. A láthatóan tudatosan elhanyagolt közpark szegélyezte kockaköves katonai kifutófelület méltó szimbólumként kelt versenyre a két múzeum által övezett történelmi origó gyengítéséért.

A döntéshozói helyszínválasztás a tervpályázattal együtt leszámolt a súlyos örökséggel. A szabadságharc emlékhelyének eszmei környezete városi kapuként hivatott betölteni régi-új szerepét a Városligeti fasor folytatásában, az egykori rondó középpontjában. A történelmi egyensúlyvesztést a Néprajzi Múzeum építési szándékának harmóniája váltotta fel.

A két szárny

A tervpályázati építészeti koncepció alapja a „történelem hajnalán” kibomló, két szárny magasodó képe. Szerkesztettségében egy kilométer átmérőjű gondolatkapu. Kapu elvonatkoztatott értelemben is. Az érkező emberek tekintethordozásának emelésére szolgáló, megszakított tiszta geometria. A szárnyvégek pedig a budai látkép élményével hivatottak megállítani és tovaröptetni üzenő gondolatainkat.

A Múzeum születése

Tartalom és forma. Szándék szerint egyszerre felszakadó, földből emelkedő és égből leereszkedő Monolit. Formát és irányt ad a belső terekben lakozó műtárgyak megszólításához. A külsőt és belsőt összefűző geometrikus lépcsőrendszerek, tartószerkezeti, technológiai vertikumok összetett térképlete tárja fel a belső barlangtereknek a felszíni ligethez kapcsolódó teraszokban végződő eleven világát.

És mindennek a mélyén, a hétköznapiaktól távoli helyen, a múzeumi terekben izgatott magányukban rejtező, ékes beszélő tárgyak szólítanak fel bennünket, embereket az újjászületésre.

É1

A szürke normaszöveg szerint: É1 jelű építész vezető-tervezői fokozathoz tartozó tevékenységi kör. Feladata: a) építmények teljes körű építészeti tervezése; b) beépítési tervek készítése. Tényleg csak ennyi volna? Vagy lényegesen több? Az arche kifejezés eredetét jelent, amelyből az architectus, azaz Mester, értelmi szerző kifejezés is származik. Frans Jeursen teológus szerint a megszentelt építészet kiváltója és összetartó ereje minden társadalmi összetartó erőnek, erkölcsi egységnek, polgári harmóniának. És tényleg. Nem is gondolunk bele, de minden cselekedetünket, gondolatunkat alapjaiban határozta és határozza meg az épített környezet. Valaha a templom, a szakrális tér jelölte meg mindennapjainkat, míg a reneszánsz óta inkább a közösségi terek, amelyek egy közösség emlékhelyei is, és amelyek a közösség közös emlékezetének, élményeinek gyújtópontja is.

Civilizáció, azaz „a város útjai”. Hogy civilizációnk milyen lesz, miként változik a közös felelősségünk, annak mintáit az építészek mutatják be nekünk. Mi választhatunk közülük. A hely szelleme mindenhol leképeződik. New York felhőkarcolói között tisztában vagyunk a gazdasági pezsgés eredményeivel, annak természetével, mégis idegennek érezzük magunkat ebben a közegben csakúgy, mint Párizsban, a La Défense negyedben, amelyet napközben csodálunk, de este kiürül, és mindenki menekül onnan a gépfegyveres katonák által biztosított metróállomásokon keresztül a belvárosba. Itt tán épp az építészet ölte ki az élıhetőséget. De az is lehet, hogy csak negatív példát akartak láttatni velünk. De hová is menekül Párizsban az embertömeg este? A belvárosba, a mesélő belvárosba, amelyet a venustas fogalma, a báj, a kellem, az arány hármasa határoz meg. „A városnak állandóan mesélni kell az utcán járóknak. Az epikát bele kell vinni az építészetbe és a várostervezésbe. Értik, kérem?” – mondta tanítványainak Weichinger Károly évtizedeken keresztül a katedrálról. A tanítványok többsége pedig meg akarta fogadni az

intelmet. Vadász Bence és Miltényi Miklós barátaim már hetedik közös „verses-képes” kötetükkel jelentkeznek. A kitűnő építészek ezúttal *É1* című albumukkal állítanak szubjektív válogatással emléket Mestereiknek, akikhez részben személyes vagy családi kötelékek kötik őket, részben munkásságuk húzza szívükhöz közelebb személyüket. A válogatás egyúttal személyes ars poeticájuk is az építészetről, valóságról. A nagy elődök munkássága – bár a világról minden bizonnyal különféleképpen gondolkodtak – egy ívre húzható fel.

„A történelem tanúsága szerint az igaz embernek, de mindenekelőtt az igaz művésznek (írónak, építő-, képző- és zeneművésznek) mindenütt a világon, minden időben és minden körülmények között a Sors által rendeltetett kötelezettsége (volt, van és lesz), hogy a maga népének és szülőhazájának sorsát vállalja [...] megbecsült hagyományaik szellemében, hűségesen szolgálj” – írta Kós Károly nem sokkal a halála előtt. Valamennyi Mester ezt vallotta. A városmajori templom megálmodójától, a „szelíd, járatlan magyar utat” követő Árkay Aladártól kezdve az általam is barátoknak vallott – tragikusan fiatalon meghalt Basa Péterén át – akinek egész személyisége sugározta a közösség iránti mély szeretetet, a pasaréti templom és környezetének megépítőjéig, Rimanóczy Gyuláig, aki valódi szakrális, de egyszerre progresszív közösségi teret is teremtett. Azt mondtuk, hogy az építészet epika is. Azaz elbeszélő mód, amely a cselekményre koncentrál. De, mint látjuk, egyben líra is, amely az érzelmeket közvetíti, és dráma is, ahogy a két szerző vers-kép formájában, párbeszéd formában reagál, emlékezik a mesterekre. A kötet a szerzőknek, ahogy a korábbi kötetek is, könnyű tollal megírt és könnyű ecsettel felfestett kirándulás a társzművészetekhez, amelyből azonban sugárzik a szeretet és az alázat a hivatás és az elődök iránt, akik megmutatták az utat az archétól a venustasig, az eredettől az arányig.

Farkasdy Zoltán

1923

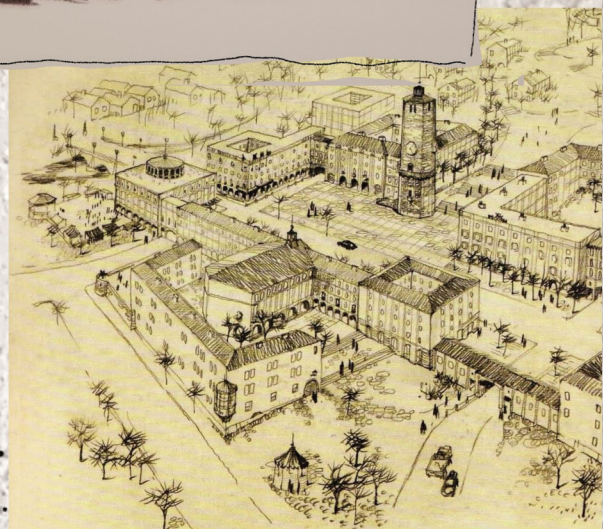
1986

A Farkasdy Zoltán
az Farkasdy „Dódi”,
egy időtlen korban időtlen tanár.

Betonból épít,
tégglából épít,
házikóit várja a Budai Vár,

időtlen állnak
az utcaképpen,
ők így folytatják a históriát.

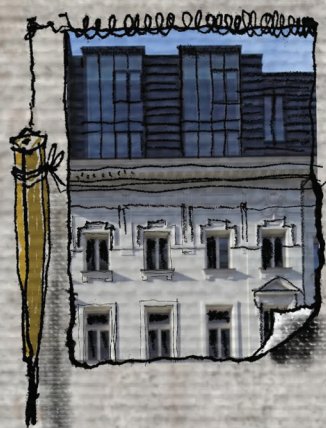
A Farkasdy „Dódi”
az Farkasdy Zoltán,
egy eltűnő korban is: örökké tanár.



UJSÁG

Reimholz Péter

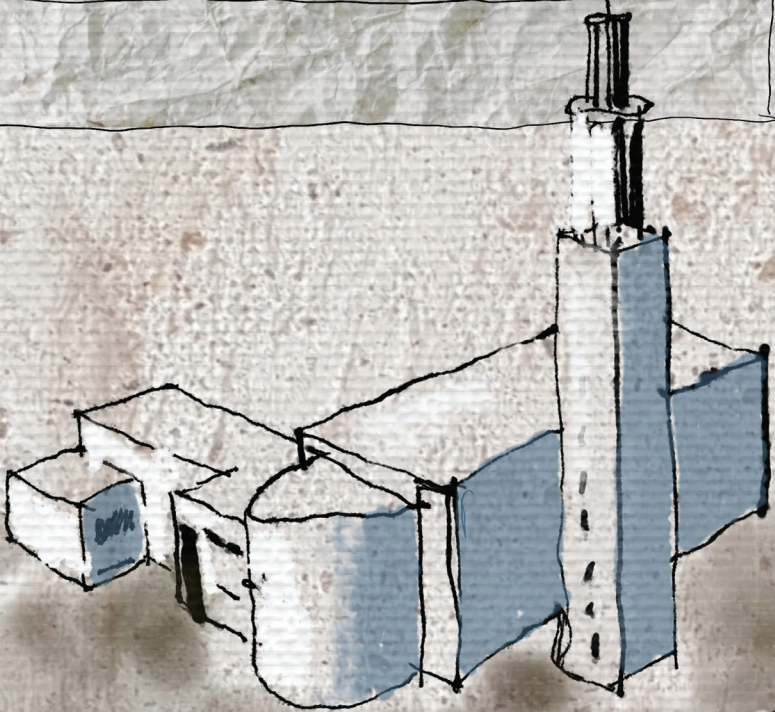
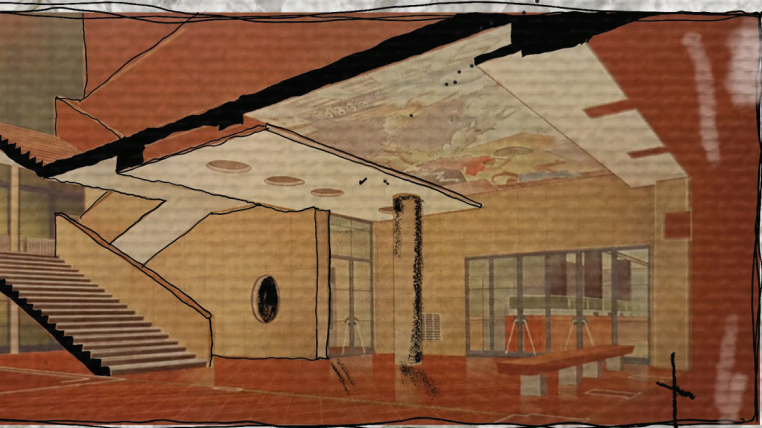
1942 - 2009



Mint az a költő a félrecsúszott nyakkendőben,
bennel élsz te a Várban, a szóban, a kőben,
és abban a tétova ívben a téglafalon,
zaklatott fura évszázadokra kacsintón...

Rimandov Gyula

1903 - 1958



„Szívemnek tetsző házakat rajzol fiatalúr,
hófehérek és tiszták mint a kő – mindegyik bravúr,
a tudás és a hit szikláira épültek,” – mondá az Úr –
„de templom kell ide, anélkül e sor mit sem ér,
végiggondoltam, megérdemli: Legyen öné a Pasaréti tér!”



Ros Károly

1883 - 1997

Távoli kertben, a házsongárdi fenyő magyar árnyékában,
húsen ölelnek az álmok, az Országépítő közelít.

Ujjai közt, szakadó papíron az a rajz, amiről
ezer év óta, újra és újra megépül a Varjúvár.

Ósi kövön emelünk bástyát,
tornyokat és még sok különös, csuda dolgot.





INTERJÚ

„Vajon ki tudjuk-e terjeszteni a tárgyak fogalmát a mai digitális világra. Nem terjesztem ki, ezért különböztetem meg a dolgokat a tárgyaktól, amit a szakirodalom „internet of things”, vagyis a dolgok közötti kapcsolatként ír le. De mi az a tárgy? Hajlamos vagyok a háromdimenziós, megfogható, fizikai értelemben definiálható tárgyak csoportján belül megkülönböztetni azt a formai komplexitást, amelynek köszönhetően már archetípusként, ikonikus jelként azonosítunk egy tárgyat...”

Wesselényi-Garay Andor a II. Ipar- és Tervezőművészeti Nemzeti Szalonról rendezett kerekasztal-beszélgetésen

ma
mű

Tárgyak és dolgok

Áthatások címmel rendezett kerekasztal-beszélgetést a Műcsarnok 2022. május 19-én. A II. Ipar- és Tervezőművészeti Nemzeti Szalon kiállítása számos elméleti kérdést vet föl a kortárs tárgyi kultúráról, az iparművészet és a dizájn, a tárgyalkotás és a médiaművészet, a nemzeti és a nemzetközi szintér kapcsolatáról.

A beszélgetés résztvevője volt:

Balogh Eleonóra üvegművész, építészeti üvegdizájnér, műemléki restaurátor

Harmati Hedvig textiltervező, a MOME oktatója

Tóth Fruzsina formatervező mérnök, dizájnmenedzser

Liszka Tamás médiaművész, filmproducer, egyetemi oktató, a Budapest Film Zrt. vezérigazgatója

Vadas József művészettörténész, a METU professzor emeritusa

Wesselényi-Garay Andor építészettheoretikus, egyetemi oktató, az MMA MMKI tudományos főmunkatársa

Falusi Márton, a *Magyar Művészet* főszerkesztője vezette a beszélgetést.*

Falusi Márton (F. M.): Engedjék meg, hogy egy rövid idézettel kezdjem, amely Szilágyi B. András kurátori bevezetőjéből származik, és lényegre törően foglalja össze mindazt, amiről beszélni fogunk. „A jelenleg zajló újabb ipari forradalom nagyon hasonló helyzetet teremt, mint amilyenben az első ipari forradalom idején, az 1860-as években William Morris és társai voltak. Látjuk, hogy a körülöttünk lévő világ radikálisan változik, sokszor kegyetlenül és igazságtalanul tipor át az embereken és a múlton, elidegenítő, riasztó struktúrákat teremt, disztópikus félelmeket hoz elő, és a két végponton – szintén a modern korhoz hasonlóan – a természetbe vágyó romantikusok és a technológia vezérelte világba tekintő utópisták csoportjai gyülekeznek.” Fekete György ismert könyvének címe: *Tárgyak természetrajza*. A II. Ipar- és Tervezőművészeti Nemzeti Szalon kiállítási anyagát elemezve meghatározható-e még, hogy mi az a tárgy? A digitalizáció, a virtualitás, a hiperrealitás világában élünk. Tudunk-e még bármit is kezdeni az ötven, hatvan, hetven évvel ezelőtti tárgyfogalommal?

Tóth Fruzsina (T. F.): Ez abból a szempontból is érdekes kérdés, hogy társas funkciót kapcsolunk-e a fogalomhoz,

vagyis el kell-e látnia a tárgynak valamely funkciót. Hiszen ma már vannak olyan tárgyak, amelyek digitális felület vagy digitális segítség nélkül nem tudnak megfelelni a feladatuknak. A telefonunk fizikailag megfogható tárgy, de ha kivesszük mögüle a digitalizációt, akkor csupán egy téglatest, amelynek – azon kívül, hogy esetleg letesszük papírnehezéknek – nem sok funkciója lehet. Másrészt vannak olyan funkciók, amelyeknek ma már nincsen fizikailag megfogható objektuma, és mégis segítik az ember életét. Mindennek van természetes evolúciója, a tárgy és a tárgyértelmezés evolúciója, hogy újabb dimenziót kapcsolunk hozzá. Ma már ez jól érthető a digitalizáció miatt, hiszen nélküle nehéz elképzelni az életünket.

Balogh Eleonóra (B. E.): Azok a tárgyak, amelyeket eddig tárgyként ismertünk és annak is neveztünk, többekévé közöttünk vannak, de körük kibővül új eszközökkel. Mindig újabb tárgyak készülnek, mert minden anyag keresi a maga útjait, megjelenési lehetőségeit, tehát ez az út gyakorlatilag végtelen.

Harmati Hedvig (H. H.): A textil tárgykultúrához köthető tárgyfogalom nem változott, de rengeteg új ismeret kapcsolható hozzá, és tradicionális struktúrái más anyagból, más léptékben egyre több területen jelennek meg. Ami változott, az a kortárs tárgytervezés felelősségvállalása, amely új tervezői attitűdöt kíván, és lehetőségeket is jelent.

Wesselényi-Garay Andor (W-G. A.): Vajon ki tudjuk-e terjeszteni a tárgyak fogalmát a mai digitális világra. Nem terjesztem ki, ezért különböztetem meg a dolgokat a tárgytól, amit a szakirodalom „internet of things”, vagyis a dolgok közötti kapcsolatként ír le. De mi az a tárgy? Hajlamos vagyok a háromdimenziós, megfogható, fizikai értelemben definiálható tárgyak csoportján belül megkülönböztetni azt a formai komplexitást, amelynek köszönhetően már archetípusként, ikonikus jelként azonosítunk egy tárgyat, például azt, amelyet telefonnak hívunk. De az egyre egyszerűsödő üveglap, a mobiltelefon már nem mérhető ahhoz a komplexitáshoz, amit Dreyfuss telefonja jelentett. Tehát az evolúciós folyamatban egyfajta abszolútumot is látok: 1933-ban Dreyfuss tervezése nyomán

* A beszélgetés szövegét Balogh Csaba szerkesztette.

a telefon eléri formai komplexitása csúcsát, és archetípussá, ikonikussá válik. Az idők során technikailag egyre jobb lesz, de formai értelemben degradálódik.

Vadas József (V. J.): Más definíció is megemlíthető: a tárgy az, amit érzékelni és használni lehet. Nehezebb kérdés: mi az iparművészeti tárgy? Fekete György tanulmányaiban és a bevezetőben említett könyvében főleg iparművészeti értelemben vett tárgyakról ír. Ezekhez a látványukon kívül a használatuk is hozzátartozik. Ha a maga nemében a Bell-féle telefon csúcstermék, akkor ez nemcsak a látványát, kinézetét jelenti, hanem azt is, hogy eszközként mennyire jól használható. A digitális kultúra által létrehozott kütyüknek is van egyfajta vizualitása és használata. Ha a funkcionalitás hozzátartozik a tárgy teljes értelemben vett esztétikájához, akkor a digitális kultúrában is beszélhetünk tárgyakról és iparművészeti vagy dizájnproduktumokról.

Liszka Tamás (L. T.): Az animáció nem tárgy, hiszen semmire nem lehet használni a filmet. Az elnevezés is ikonikus: továbbra is filmnek hívjuk, de az eredeti hordozót, médiumot már évtizedek óta nem használjuk a moziban, hanem mozigépnek álcázott számítógépek vetítenek. Viszont a kultúrának e területén is megmaradt a perforált filmszalag, mint ikon, és a kamera vagy a vetítógép. Számomra ez a tárgyasulás, illetve a tárgy fogalmának kiterjedése húsba vágó kérdés, mert mára felköltözött a felhőbe az a filmes világ, amelynek nagyon is kézzel fogható és jellegzetes tárgykultúrája volt. A filmszínház tárgyai és terei, tehát az aurája szellemi értelemben is nagy válságban van: maga az ethosz kezd megkérdőjeleződni, talán a kis filmes ikon maradt még meg. A legöregebb gépészeink tudnak befűzni harmincöt milliméteres kópiát, a többiek már csak a play gombot nyomják meg. A filmnézés helyszíne, a klasszikus mozi, a tévé az összes többi hordozóval együtt meghaladottá, egyfajta ikonná válik, mert maga a művészi élmény, amellyel mi kereskedünk, még az eddiginél is megfoghatatlanabb lesz.

F. M.: Anélkül, hogy médiaantropológiai okfejtésekbe bonyolódnánk, a tárgyi kultúra mibenlétének nyomvonalán érdemes továbblépnünk. Harmati Hedvig vetette fel a felelősség kérdését. Laikus tárgyfelhasználóként azt érzékelem, hogy egyre kevesebb tárgy vesz körül. Főképp ahhoz viszonyítva, hogy az előző nemzedékeknek milyen típusú tárgyai, eszközei, bútorai voltak. Másfelől egyre többféle tárgy vesz körül, ha ezt a digitális világra is kiterjesztjük. Vajon mennyire tudatos a ma embere a tárgyak vásárlása, felhasználása, igénybevétele és használata szempontjából? Mennyire igaz, hogy a tárgyakat mások állítják elő számunkra, mi pedig vagy meg tudjuk vásárolni, vagy



nem, és ezzel a választás lehetősége leszűkül? Felelősen és tudatosan cselekszünk-e ilyenkor? Szükséges-e edukálni ezen a téren a vásárlókat?

H. H.: A textiltervezés területei is jelentős átalakuláson mentek végig az elmúlt időszakban. Egyes területei, például a globális kereskedelmi struktúrák gazdaságélénkítő hatásai által generált látványos expanzió, azonban számos társadalmi és ökológiai kérdést is felvetnek. A textiliparnak és a folyamatokat, trendeket irányító textildizájnnek a globális fenntarthatóságban vállalt felelőssége rendkívüli mértékben megnőtt az utóbbi évtizedekben, ami számunkra azt diktálja, hogy az egyetemi textiltervező képzés kiemelt kulcselemének kell lennie a megfelelő szemléletmód kialakítása.

T. F.: Mi ipari formatervezéssel foglalkozunk. Ennek elsődleges célja, hogy olyan digitális és fizikai tárgyak jöjjenek létre, amelyek felhasználói igényeket elégítenek ki. E területen minden tervezőnek az az álma, hogy minél több ember problémáján segítsen. Ehhez nagyon jó eszköz a tömegtermelés és a nemzeteken, kultúrákon átívelő globalizáció. Ugyanakkor a tervező felelőssége, hogy ne károsítsa a környezetet, és megpróbáljon olyan megoldásokat nyújtani, amelyek nem erőszakosan innovatívak, hanem a múlt felé is fordulnak, felidézve elődeink eszköztárát. E két szempont szemben áll egymással. Nagyon szerencsések vagyunk, hogy a megoldásaink sok emberhez eljuthatnak, azonban a termelési folyamattal ártunk a környezetnek. Mégis pozitívan kell előretekinteni! Ma már létezik olyan tervezői mozgalom, amely visszafordulást hirdet a lokális megoldásokhoz, keresi a lokális forrásokat, le akarja rövidíteni az ellátási láncokat, mert hiába lesz egy ember otthonában öt tárgy helyett száz, ha levegőt sem tud venni a környezetszennyezés miatt. Ha ki-merítjük a környezeti erőforrásainkat, és kényszeres fel-

Közös tér |
II. Ipar- és
Tervezőművészeti
Nemzeti Szalon,
Múcsarnok,
Budapest, 2022
Fotó:
Nyirkos Zsófia

halmozásra, állandó tárgycsere neveljük a felhasználót, akkor a tervezés tárgya, eredménye is nagyon rövid életű lesz, ezt pedig egyik tervező sem szeretné.

L. T.: Visszatérve a tárgyak szerepéhez: abban nagyon határozott és tendenciózus emelkedést látok, hogy a tárgyak milyen mértékben töltöttek be médiafelület-szerepet. A tervezett környezetnek, a háznak elsősorban az a funkciója, hogy élni, lakni lehessen bennük. Ennek megvolt a formakultúrája, csak hogy mára egyre inkább hatalmas molinókká, videófelületekké, óriási képernyőkké válnak. Ha 360 fokban körülnézek, nagy valószínűséggel valamilyen médiafelület kerül a látóterembe, olyan is, amelynek eredetileg nem ez a funkciója, vagy tárgytörténetileg nem ez volt a funkciója, de a marketing, a médiaipar megtalálta a maga lehetőségét benne. Talán a mai gazdaság logikája diktálja, vagy a fogyasztói attitűdünk vált ilyenné, annyi bizonyos, hogy szinte minden vizuális mozgásban van, üzenetet közvetít, és ezzel médiafelületté válik, akkor is, ha egy műanyag székről, napernyőről vagy villamosmegállóról van szó.

B. E.: Eleink számos, nagyon művesen kialakított tárggyal éltek együtt, mára a funkció lett a fő szempont. A mai tárgytervezés sokszor erősen funkcionális, az embert messzemenően kiszolgáló, sőt elkényelmesítő. Mindez kiegészül azzal a vizuális ingerrel vagy sok esetben vizuális szennyezéssel, amely körülvesz minket. Régen nem így

éltek az emberek, még száz évvel ezelőtt is viszonylag békésen teltek az esték, gyertyafénynél, minimális világításnál, kevés vizuális ingerrel, és bizonyára többet beszélgettek. Ez mára teljesen átforgalmódott. Magam az újrahasznosíthatóságot képviselem, és az üvegszakmán belül nagyon komoly törekvések vannak a művészi szintű újrahasznosításra. Sőt, az egyetlen, síküveget gyártó nagy világscég, a Saint-Gobain megkezdte az első lépést a karbonsemleges gyártás irányába.

W-G. A.: Sok kacatunk van, mégis többfajta tárgya volt a régióknak, mert ritualizáltabb volt az élet, az étkezés, az öltözködés. Egész eszközrendszerünk arra predesztinál bennünket, hogy minél többet dolgozzunk egy teljesen független, személytelen helyen, a munkahelyünkön. A tagoltabb egyéni és közösségi idő, a ritualizáltabb élet megteremt a maga tárgykultúráját. És kultúrán nem valami magas dologt értünk. Érdemes a klasszikus polgári öltözködést példaként venni: a férfiak leveszik a zakót, visszaveszik a zsakettet, külön zakó van a szmokinghoz, máshogy kell felöltözni a vacsorához, az ebédhez – és az idő efféle tagolása megjelenik a tárgykultúrában is. Ma sokkal egyszerűbbek az ügyeink, de sokkal uniformizáltabban is nézünk ki, mint akár száz évvel ezelőtt.

H. H.: A textilekkel kapcsolatban is elmondható, hogy még arról sem tudjuk hogyan, miből készült, amit naponta magunkon viselünk. Nem ismerjük az anyagait, a létre-

A kerekasztal-
beszélgetés
résztevői
(balról jobbra):
Falusi Márton,
Balogh Eleonóra,
Harmati Hedvig,
Wesselényi-
Garay Andor,
Vadas József,
Tóth Fruzsina,
Liszka Tamás
Fotó:
Nyirkos Zsófia



jöttének módját, amely a tulajdonságait is meghatározza. Elődeink, akik maguk készítették textiljeiket, öltözékeiket, másként értékelték, használták ruhatárukat. Megszűnt az érzelmi kötődés, minőségi megmunkálás és alapanyag igénye, amióta nem magunk készítjük a ruháinkat. A többi tárgyhoz való viszonyuknál is hasonló a helyzet: a mai piaci működés felelőtlenebb vásárlóvá tett bennünket, megváltoztatta a tárgyakhoz való viszonyunkat is. Ha felismerjük ennek hatásait, akkor tudatosabb felhasználói magatartással választhatunk, és döntéseinkkel befolyásolhatjuk a kínálatot is.

T. F.: Nagyon szomorú, hogy a magyar eszközkészlet csak szűk réteget ér el. Ugyanis a magyarországi tervező nem tud óriáscégekkel versenyre kelni, mert az a termelési apparátus, amely náluk természetszerűleg megvan, a magyar tervezők számára elérhetetlen. A magyar tárgykészítő ipar többnyire versenyképes árat sem tud kínálni a hazai felhasználóknak. Képtelenül drága a legnépszerűbb mobilmárka, de ha Magyarországon ma elkezdene egy rendkívül tehetséges innovatív csapat okostelefont fejleszteni, végigjárva az egész termelési láncot, akkor a végén még drágább lenne a termékük, mint a multinacionális riválisé. Ugyanis nincsenek olyan eszközeink, apparátusunk, amellyel olcsóbban tudunk fejleszteni és gyártani, mint az óriáscégek. És ez nagyon kritikus pont, mert megkérdőjelezheti a tervező felelősségét: gyakorlatilag fegyvertelenül kell harcolnia a nemzetközi konkurenciával.

F. M.: Ezen a ponton kettéágazik az előttünk álló út. Iparművészet – ez a neve a Szalonnak, és ebben szerepel a művészet szó. A legtöbb mai megközelítésében a médium fogalma vált uralkodóvá. Dizájn, médium, iparművészet, műalkotás – mennyiben azonosak? Ha párhuzamosan élnek egymás mellett a különböző fogalmak – mint az iparművészet és a dizájn –, más lesz a valóságképünk, amikor az egyikről, és más, amikor a másikról beszélünk? Az egyedi alkotások, illetve a sorozatgyártás, a tömegtermelés egyfajta feszültségben áll egymással. Lehet-e művészet a sorozatgyártás, vagy az csak médium? Az iparművészetben benne rejlik az „ipar” kifejezés is. Vajon milyen helyzetben van a hazai ipar, amely a magyar iparművészet mögött áll? A gazdaságossági szempontok bizonyosan szűkítik a mozgásterét.

W-G. A.: A kérdésben szereplő fogalmak felfűzhetők egy evolúciós ívre: művészet, művészi ipar, iparművészet, formatervezés, dizájn. Ez egy műfaj emancipációjának és autonómmá válásának különböző stációit írja le. A magam részéről senkit nem kárhoztatok azért, ha azt gondolja, művészet, amit csinál, és iparművészként határozza meg

önmagát. Az a csodálatos ebben a folyamatban, hogy alkotóként – például filmesként vagy médiadizájnerként – szabadon választhatok ebből a spektrumból. Ami nagyon erősen érezhető, hogy a dizájn olyan korszakművészeti stációra vagy státuszra kezd törni, mint amilyen címet kapott a festészet a XIX. vagy az építészet a XX. században. Tehát a dizájn olyan olvasztótégellyé válik, amely a dolgozat és a tárgyakat ötvözi. De nem kardoskodnék a pándizájnizmus mellett, amely korunkra jellemző.

F. M.: Tehát mindkettő használható és használandó is. A médiaművészet fogalma a kettőt eleve ötvözi.

L. T.: Igen. A médiadizájn szakelméletórán azt szoktam mondani, hogy valójában az összes művészet médiadizájn. Csak az üvegművészetnek, építészetnek, filmnek vagy bármi másnak van saját neve, mert kanonizálódott. Léteznek olyan médiadizájnernek, akik olyan formákban, technikákkal és anyagokkal dolgoznak, amelyek még nem szervesültek, és tevékenységük még nem intézményesült kellőképpen, de előbb-utóbb ezeknek is lesz külön műzsája. Rengeteg mindent lehet tanulni egymás művészeti ágaiából, és egymásra is vagyunk utalva. A zenélő vasaló és az MP3-lejátszóval felszerelt körfűrészes nyomasztó orwelli hatást kelt, ugyanakkor művészeti szempontból nagyon inspiráló lehet, mert azt bizonyítja, olyan területekre is legálisan átléphetünk, ahol egyébként semmi keresnivalónk nincs.

W-G. A.: És az ebben a csodálatos, hogy nagyon sok, kreatív energiától fűtött fiatal számára biztosít belépést. Festő lesz vagy tűzoltó. Korábban nem volt átmenet. Ma millió van.

F. M.: Másik analógiával folytatom. Amikor a kultúrateremtő elterjedt, azt tapasztalták, hogy irodalomtudósok próbálták megfogalmazni a kultúra egészének mibenlétét, és a különféle médiumokról irodalomtörténeteszek, irodalomtudósok írtak. Mára a kulturális párbeszéd elszakadt az irodalomcentrikusságtól. Kérdés-e még – ami az irodalomtörténetben állandóan fölvetődik –, hogy a nemzeti sajátosság és a nemzetközi szcénák, a nemzetközi trendek követése miként találhat valamiféle közös horizontot? Beszélhetünk-e egyáltalán honi, nemzeti sajátosságokról a mai iparművészetben és dizájnban? Vagy arról van szó, hogy kezdetben valami mindig nemzeti sajátosság, később az egész világon elterjedt és sikeres produktum lesz? Vagy a mai dizájnernek, iparművésznek szükségképpen nemzetközi trendeket kell követnie? Nem feltétlenül azért, mert érvényesülni akar, hanem a mai világállapot, a mai ember technikai elvárásai ilyenek. Abban is a nemzetközi trendek igazítanak el, hogyan kell viszonyulni az anyaghasználathoz?

B. E.: Az üvegművészeti kiállítás egyik részén öt olyan művészt mutatunk be, akik a 70-es években világszerte útra indultak, és meg is hódították a világot. Olyan időszakban, amikor ez szinte lehetetlen volt. A közép-európai régióra nagyon jellemző a Craftjellegű kézművesség. Minden erőnkkel próbáljuk védeni, pedig az utolsó üveggyár a múlt évben eltűnt, és itt maradtunk szinte melegüveg nélkül, a kicsi manufaktúrákat, apró magáncégeket leszámítva. Az üvegművészeknek az a feladatuk, hogy saját körülményeik között keressék, kutassák az anyagban rejlő lehetőségeket. Amikor ez megvan, az ipari háttér is megszülethet, amely már igényli a tervezést. Talán az segítheti a kézműves szemléletet, hogy nyomában autonóm és személyes karakterű tárgyak születnek.

H. H.: A dizájn szerepe a gyökeresen átalakult az elmúlt néhány évtizedben, egyrészt a globális gazdasági, politikai társadalmi változások, másrészt a minden rendszert újraértelmező digitalizációs technikai forradalom révén. Miközben a dizájn kezében levő lehetőségek megsokszorozódtak, ezzel párhuzamosan nemcsak a kompetenciái, de a felelőssége is minden korábbinál nagyobb és szerteágazóbb. A dizájn mára nem csupán foglalkozás, feladat, igényeknek való megfelelés, hanem ennél sokkal komplexebb tevékenység, egyfajta gondolkodásmód, magatartás, amely nem megfelelni igyekszik, hanem keres, kutat, egyre inkább a maga által felvetett kérdésekre fókuszál,

mintsem a primer válaszok megfogalmazására. Egyre inkább összefüggésekben és rendszerekben gondolkodik, miközben elengedetlen, integráns részeként meghatározó az emocionális, intuitív attitűd. Nem felülírja, hanem rohamosan bővíti szerepét. Továbbra is, sőt egyre fontosabb a szerepe a tudományos, gazdasági folyamatok humanizálása területén, míg integratív hatását egyre több területen képes kifejteni, ráadásul ezeket a folyamatokat egyre inkább ösztönző, sőt gyakran kezdeményező pozícióból teszi. Ehhez elengedhetetlenül szükséges az inter-, illetve multidiszciplináris szemlélet, valamint a dizájn kutatás eszközként való alkalmazása.

W-G. A.: A szociális dizájn a 2008-as válság nyomán vált ismertté: a kisebbségek, a periférián élők megsegítésére tett tervezési gesztusok megjelennek a világ nagy múzeumaiban, vagyis ekkor kapott institutionális kereteket. Részen azért, mert fantasztikus képességű tervezők maradnak munka nélkül, és tömegesen jöttek ki jó építészek, jó dizájnerek az egyetemről. Erre a változásra Magyarország nagyon gyorsan reagált. A MOME-val a közép-pontban a divatot, a trendet feltérképező és követő beszélgetések indulnak az új tervezői praxisokról. Lesz hazai magyar dizájn, ha megpróbálunk regionalitásban gondolkodni, és megkeressük a kultúránkra jellemző dolgokat. Például meg lehetne tervezni a világszerte jegyzett, több ezer kilométer hosszú kék túránk jelzéseit, pecséiteit, meg-

Közös tér |
II. Ipar- és
Tervezőművészeti
Nemzeti Szalon,
Műcsarnok,
Budapest, 2022
Fotó:
Nyirkos Zsófia



jelenését, dokumentálását, emléktárgyait. Ennek szellemében tervezték meg a hazai borászathoz kapcsolódó fantasztikus épületeket. Rengeteg, csak a magyar régióra jellemző kincsünk van, az ezekhez kapcsolódó új tárgykultúra megtalálása, tervezése, gyártási feltételeinek kialakítása, egyéb folyamatainak megszervezése bőven adna feladatot.

V. J.: Nem vagyok ennyire derűlátó, mert nem érzékelem a magyar gazdaság fogadókésztségét. Vártuk a rendszerváltást: végre a piacgazdaság meghozza a dizájnt, az iparművészetek, a kis- és nagyszéria, valamint az egyedi dolgok fellelvőpiacát. De ez nem következett be. Nagyon hosszú folyamat lesz, amíg a magyar iparművészet valóban megtalálja cselekvési terét és ihlető forrását.

T. F.: Ebben a kérdésben én sem vagyok optimista. Ugyanis a tervezők csapdába kerültek: a minket körülvevő tárgyi minimalizmus azért jött létre, mert ebben kevés olyan tényező van, amelyekbe bele lehet kötni. Ezért lehet sokaknak eladni, és az ízlés efféle legyalulása globálisan érzékelhető. Azzal szembesülünk, hogy a kliensek, a felhasználók már ezzel az igényrendszerrel jönnek, mert megszokták a minimalizmus jegyében készült tárgyakat, és ezt a minőséget és formát várják el. Lehet nemzeti szempontból beazonosíthatót csinálni, csak senki nem

fogja megvenni. A közeljövőben a nemzeti lehetőséget jelentő területek – a profit szempontjából – nem fognak olyan szinten felfutni, ami megteremtené a jó tervezők bevonásának feltételeit. Ezért állami megrendelésre van szükség ahhoz, hogy megtervezzük például a kék útvonal infografikáját. Ez a kritikus kettősség: a tárgypiacon a felhasználók legyalult ízlésvilágától vezérelt dizájn vezet, a másik oldalon pedig még nem érzékeljük, hogy az állam érdemi tőkét fektetne abba, hogy felfuttassa a nemzeti területekkel kapcsolatos tervezést. A világ bármely pontján a skandináv dizájn jól azonosítható stílusjegyeket, anyagszerűséget, formákat jelent. Magyarországon, a mi területünkön ezt nem lehet látni, mert nincsenek olyan elemek, amelyek egyértelműen a régióinkhoz kötnék az itt született tárgyakat.

B. E.: A skandináv dizájn mögött óriási ipar áll. A regionális dizájn vagy a kézműves tárgyak esetében az anyagokban kutakodó, nagyon elmélyült, aprólékos, mives és kidolgozott technika képzelhető el. Ezt szemlélteti az üvegkiállítás. Az első teremben láthatók az ipar által vagy az ipar segítségével innovált találmányok. A kortárs üvegtárgyak mögött nincs ipar, de a szakma élni, működni akar, és a semmiből épít várat. Lehet, hogy ez nagyobb inspiráció, mint bármi más.

Közös tér |
II. Ipar- és
Tervezőművészeti
Nemzeti Szalon,
Műcsarnok,
Budapest, 2022
Fotó:
Nyirkos Zsófia





Közös tér |
II. Ipar- és
Tervezőművészeti
Nemzeti Szalon,
Műcsarnok,
Budapest, 2022
Fotó:
Nyirkos Zsófia

F. M.: A magyar animáció világhírű.

L. T.: Valóban. Nálunk is az a helyzet, mint más kelet-európai országokban. A lengyel, a horvát animáció craft-jellege nagyon erősen kezd védjeggyé válni. A kiállításra másfél tucat művet választottunk ki az elmúlt öt évből, és a szakmai konszenzus szerint ez reprezentatív minta. Tanulságos, hogy ezek közül kettő a kézi rajz eredménye. Egy tényező miatt a területünk nem összemérhető a tárgykultúrával, iparművészettel, de a filmszakmának ez kifejezetten jól tesz. Amióta filmtörvény van, a filmipar felfutott, nagy sztárok érkeznek hozzánk, és ez sok pénzt jelent. Mindenki mindenben dolgozik, nagyprodukciókban is, és amit ott megkeres, amilyen technikai tudást elsajátít vagy amilyen kapcsolati tőkére szert tesz, az a prémium kategóriás, craftjellegű művek létrejöttét támogatja. Így lesz idő, pénz, lehetőség egyedi és világszínvonalú műveket alkotni. A kiválasztott filmek közül számos nem készülhetett volna el, ha az országban nem dübörögne egy teljesen kereskedelmi jellegű filmipar.

F. M.: Funkció és esztétika nem választható el egymástól, ugyanakkor már többször elhangzott e két fogalom vagy kategória egymástól elkülönítve is. Vajon beszélhetünk-e még az iparművészetben giccsről? Ha a megbízói érdekek és az ipari, gazdaságossági szempontok dominálnak, vajon a giccs meghatározható-e?

W-G. A.: Az úrhajó és a tintahal szerencsés találkozásából krómaccél szerelemgyerek született, amely egy citromfacsaró volt: ezt tartják a dizájtörténészek az utolsó olyan tárgynak, amely tényleg dekoratív és kifejezetten ezért gyártották. Amikor huszonöt éves lett a tárgy, Alessi megcsinálta aranyból, és mellétettek egy kis táblát: „Kérjük, ne használja citromcsavarásra, mert az leoldja az ara-

nyozást a tetejéről!” Ezzel markánsan szétvált egymástól a használhatóság és a funkció. Már mosogatni sem lehetett, három lábon álló, gyönyörű szobor volt. Az a csodálatos a tárgyak történetében, hogy végül kiderül, gyakorlatilag bármire használhatók. A dizájn rengeteg értelmezési, alkotási lehetőséget hordoz, és ezt lenyűgözőnek tartom.

F. M.: Lehetséges, hogy a giccs a használat módján múlik? Nem magán a tárgyon?

B. E.: Ilyen szempontból az üveg veszélyes terület. A természetben talált anyagról beszélünk, amely a transzcendens fény által kel életre. Különleges, titokzatos, izgalmas, egyfajta misztikuma van, az emberek rácsodálkoznak, álmélikodnak, nem értik, kicsit félnek tőle, ezért könnyű vele visszaélni. És ezzel visszatérünk a tervezői felelősséghez: aki üveghez nyúl, annak felelősségteljesen és átgondoltan kell ezzel az anyaggal bánnia. Az üvegesek nem szeretik, ha valaki csak médiumnak használja az anyagot. Tervezése is felelősségteljes feladat.

V. J.: A kiváló művészetszociológus, Abraham Moles giccsről szóló könyve magyarul is olvasható. Az egyik illusztráció, a Sagrada Família-ról, vagyis a barcelonai Szent Család-templomról készült kép is jelzi, hogy a giccs rendkívül képlekeny fogalom. Ezen a kiállításon nem találtam giccses művet, de jó pár rossz, kommersz darabot láttam.

L. T.: A tárgyi környezet egyre inkább medializálódik, médiafelületté válik. Az autókban egyre nagyobbak az érintőképernyők, sőt lassan az egész műszerfal egy érintőképernyő, egyetlen médiafelület. Mindennek van egyfajta interface dizájnja, amely interaktív animációnak is tekinthető. Megjelenhet-e ott a giccs? A nagy interface standardok szabványai, mint a Windowsé, a Google-é nagyon funkcionális dolgokra épülnek, bárki tervezhet ilyen sémában, de működni csak akkor fog, ha ezeket a dizájn is figyelembe veszi. Egyre csak az egyszerűsödés, a letisztulás tapasztalható. Ebből a szempontból picit optimista vagyok, mert a technológiai lehetőségek varázsolják el mai felhasználót, ezért kicsi a giccs lehetősége.

T. F.: Tőlünk szoktak kérni giccses dolgokat. Nem szoktuk megcsinálni. Akik giccses készítenek, hülyének nézik a felhasználókat, és kivetítik rájuk az ízléstelenséget, amely pedig nincs meg bennük. Ha ezt a megrendelő, a tervezés finanszírozója el tudja engedni, vagyis felnőtt, értelmes, a funkcióra kíváncsi embernek tekinti a felhasználóit, akkor nem jön létre giccs.

F. M.: Köszönöm a beszélgetést!

SZEMLE

Egyik szem, másik szem...

Csáji Attila: *Sorsferdítő idők. Feljegyzések és visszatekintés*

FELEDY BALÁZS

A kultúráért vagy a kultúrával szemben?

Seregi Tamás: *Jövőbe szédülő lendülettel. Avantgárd és kultúra*

TAKÁCS DÁNIEL

A „historizáló”, a „modern” – és ami a tervlapon maradt

Fabó Beáta: *Budapest katolikus templomépítészete a két világháború között*

HAVAS GYÖNGYVÉR

A különutas orosz kultúrafelfogás

Vitalij Averjanov: *Fedett kereszt
Tradicionalizmus az avantgárdban*

JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

A demokratikus építészet útvesztői
és az újraértelmezés kényszeressége

*Die politische Architektur deutscher Parlamente
Von Häusern, Schlössern und Palästen*

FÜLÖP JÓZSEF

Egyik szem, másik szem...

Csáji Attila: *Sorsferdítő idők. Feljegyzések és visszatekintés*
Budapest, Napkút Kiadó, 2021, 336 oldal

Olvasmányaink egy jelentős részét teszik ki alkotóművészek írásai. Vagyis amikor olyan műveket olvasunk, amelyeknek papírra vetője nem hivatásos szépíró, nem hivatásos kritikus, nem esszéista stb. Alkotó- vagy előadóművész. Persze ezen írásoknak is rengeteg fajtája van. „Alapeset” a memoár, az emlékezés, amikor egy művész – részletesebben taglalva emlékeit – élete történeteit rögzíti. S alapeset a művészetelméleti írás, amikor egy művész saját művészi praxisához kapcsolódva elméleti, netán művészetfilozófiai, esszéisztikus írásokat, kiadványt jegyez, és ennek egy sajátos változata, amikor kritikákat tesz közzé, noha az ő főhivatása nem ezek írása. És, mondjuk, alapeset például a tankönyv, amikor egy alkotó az általa képviselt művészeti ágban pedagógiai kiadványt jelentet meg. Sok fajtája van tehát az ilyen típusú írásoknak, s maradvánnyal, így van ez a képzőművészetben, iparművészetben is Michelangelótól Düreren keresztül Bernáth Aurélig, s hogy azonnal jóval közelebbi példákkal éljek, így van ez Jankovics Marcelltól Szemadám Györgyön át Orosz Ist-

vánig is. Számomra élmény László Gyula régész kortárs művészetről, művészekről megszületett írásainak olvasása vagy Kovács Albert festőművész kritikaírói munkássága, nem is beszélve Bálint Endre vagy Román György írói, szépírói tevékenységéről. Nagyon szép emlékem a múlt század 70-es, 80-as éveiből a Corvina Kiadó *Műhelytitkok* című sorozata, amelynek épp az volt a vezérelve, hogy egy-egy művészeti területről az épp azon ágazatokat a gyakorlatban is legszínvonalasabban művelők írták meg szakági ismertetéseiket. Persze ezek a művek már kifejezetten szakmai tevékenységnek is tarthatók, azonban mégis csak azzal a különbséggel, hogy íróik valójában alkotóművészek voltak. Az ilyen fajtájú könyveknek mindig van egy sajátos lebegésük az olvasó és netán a kritikus számára. Szélső esetben felmerül a dilemma: „Ez az ember jobban ír, mint amilyen művész főhivatású alkotóként!” De nem ez a meghatározó. Az írás az alkotóművészek esetében jellemzően a személyiség gazdagságának, összetettségének, sokoldalúságának, ehhez is kapcsolódó elemző-készségének a kifejeződése. Ekként pedig befolyásolja értékítéleteinket az illető főhivatása terén létrehozott életművével összefüggésben is.

Csáji Attila a magyar kortárs képzőművészet kiemelkedően jeles alkotója.

Az immár három esztendeje nyolcvanadik életévét betöltött, eredetileg festőművész a kortárs vizuális művészet egyik progresszív megújítója, új médiumok felfedezője, a XX. század második fele magyar képzőművészetének egyik meghatározó személyisége. Munkássága – legalábbis szakmai körökben – ismert és elismert. Amikor megtudtam, hogy újabb könyvet jelentetett meg, érdeklődésem azonnal felélénkült, bár a kérdés is megfogalmazódott: miről írt vajon a művész és hogyan? A cím varázslatosan találó: *Sorsferdítő idők*. Pontosabban, a könyvben olvasható tipográfiát idézve: *SORSFERDÍTŐ IDŐK*. A szójáték találó. Amikor Csáji Attila gyermek volt (a 40-es években), amikor főiskolás volt, majd pályakezdő, majd avantgárd kiállítások szervezője (a 60-as években), majd amikor kibontakozik fényművészeti munkássága (a 70-es és a 80-as években), ezek az idők bizony sorsfordító éveket jelentettek, s pontosan igazítja át a művész a címben e kifejezést sorsferdítővé, mert ez is bizony igaz. Azok az évek,

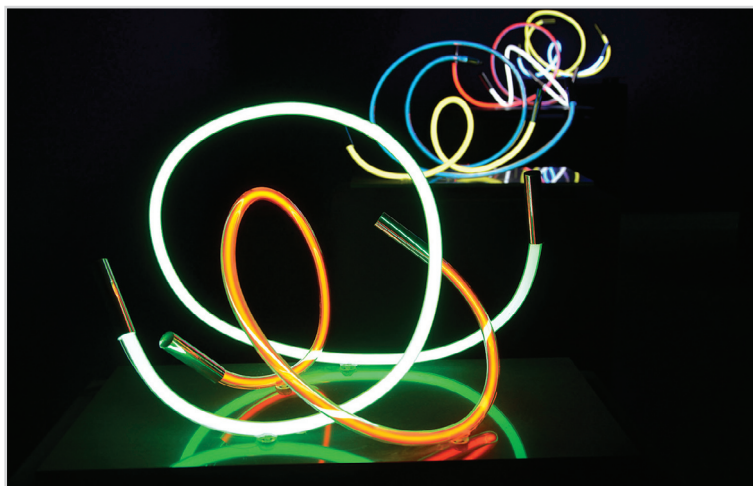
Csáji Attila
© MMA
Akadémia



évtizedek sok sorsot ferdítettek el, s bizonyos értelemben az övét is. Alcíme is figyelmet keltő: *Feljegyzések és visszatekintés*. Itt már felmerül a kérdés, vajon ha a könyv egyik fontos támpillére feljegyzések megjelentetése, akkor ezeket sikerül-e koherens kiadvánnyá szerkeszteni, különösen figyelve a második kifejezésre, amely szerint a könyv visszatekintés is? Egy biztos: Csáji Attila művelt, olvasott és végső soron jó tollú festő, akinek valódi nehézségeket leküzdő sorsa, e helyzetek megoldása máig hatóan példamutató mindannyiunk számára.

Könyve bevezetése eleven felütés, nem mentes bizonyos feszültségkeltéstől. Idézzünk néhány mondatot: „Az a sokak által meghatározónak tekintett kulturális kánon, az az értékrendi igazodás, amely egy kisajátított modernség biztonságából szinte felsőbbrendűségi öntudattal ítélkezik, amely a nyugati művészetre mint meghatározó mércére tekint, valójában az alkotói szabadság szemellenzős csonkításával jár. Csapda. A magyar művészet legsajátosabb értékeinek elsüllyesztésével jár együtt.” Ha még pontosan nem is tudjuk, milyen tapasztalatok birtokában állítja ezt a szerző (bár aki életművét ismeri, annak már ekkor minderről sejteése van), azonnal tudjuk, hogy könyve polemikus felhangú lesz, már ami a kortárs magyar képzőművészet elmúlt fél évszázadának jelenségeit illeti. De elébb az alcímből a visszatekintés válik fontossá. Gyermek- és ifjúkoráról beszél, a rajzi felkészülésről, angyalföldi otthonáról, édesapjáról, főiskolai felvételijéről, családalapításáról, baráti köre kialakulásáról, az Iparművészeti Főiskola elhagyásáról, egri éveiről és – talán a legfontosabbként – a Szürenon csoportosulás kialakulásáról. Érdekesebben, oldottan ír, és innen kezdődik, amit e sorok írója nehezen rögzít a művész iránt érzett feltétlen nagyrabecsülése mellett. Ami ugyanis hamar zavaró lesz és hosszú-hosszú oldalakon keresztül tart, hogy nem közöl évszámokat. Nem tudjuk meg, mikor felvételizett, mikor tették ki az Iparművészeti Főiskoláról. A legplasztikusabban az *Egri négy évem jelentősége* című fejezet mutatja a hiányokat, hogy se annak kezdetét, se végét nem datálja a szerző. S ekkor az olvasó hátralapoz az *Életrajz* című fejezethez, hátha ott olvasni tud konkrét adatokat, és – láss csodát – nem hogy a tanulmányi évek nincsenek megjelölve, de a művész születési időpontját és helyét sem tudhatjuk meg, hangsúlyozom: az *Életrajz* című összeállításból! Csak olyan megjegyzések olvashatók, hogy mi történik a „60-as, 70-es években”, de az első, konkrétan mondható időpont, amely ehelyütt olvasható, az 1987–88, amikor a művész lassan ötvenéves... Később közöl ez az összeállítás időpontokat, de ezek is szinte véletlenszerűnek tűnnek.

A művész rengeteg nevet említ, tanárokét, barátokét, kollégáit. És itt szembesülünk egy újabb nagy hiánnyal. Akik ugyan tájékozottak a magyar képzőművészet 60-as, 70-es évekbeli folyamataiban, személyi körülmé-



nyeiben, azok tudhatják, hogy Csáji Attila kikről is beszél, mesél, ír, de amennyiben a kiadvány megcélóz(na) egy netán szélesebb olvasói réteget, annak számára e gondolatmenetek érthetetlenek, illetve nehezen vagy egyáltalán nem követhetők, ugyanis az „egyszerű olvasó” nem tudhatja, hogy kik vannak a nevek mögött. A legjellemzőbb példa minderre, amikor a szerző felkészülési idejéről beszélve a 21. oldalon megjegyzi, hogy: „Ebben az időben már nem Zajti Ferenchez járt, hanem a Dési Huber Képzőművészeti Körbe, ahol a fej- és alakrajzra koncentráltam”, és: „Erre Zajtinál nem igazán volt lehetőségem”. Ennyi. Hogy ki volt valójában Zajti Ferenc, hogy a XX. századi magyar szellemi történet milyen kiválósága volt, arra a szerző 130 (!) oldallal hátrébb tér ki, pár mondat erejéig. Vagyis döntően hiányoznak életrajzi jegyzetek, amelyek egy ilyen emlékezést érthetőbbé, befogadhatóbbá tesznek, tehetnek, és ez vonatkozik Csutoros Sanyira, Hencze Tomira, Horváth Marcira éppúgy, mint Erdély Mikire, Csíkszentmihályi Robira, Halmy Mityura, Pauer Gyuszira vagy Nagy Tomira. A sok névből szinte véletlenszerűen kiválasztott jelesek már egyike sem él, de például ezt a könyvből nem tudja meg az olvasó. És a becéző névhasználatot azért idézem, mert a szerző így emlékezik rájuk (és másokra is), és ez nem szerencsés. Gondolom, hogy egyfajta oldottabb hangnemet kívánt ezzel megütni, s talán azt, hogy milyen bensőséges viszonyban volt e kiválóságokkal, ám az olvasónak mindez felesleges, magamutogatástól sem mentes bizalmaskodásnak tűnik, és ez vonatkozik felesége Bébyként történő emlegetésére is.

A könyv szerkezete két nagy fejezetből áll. Az első a *Mozgatóerők és sugallatok*, a második a *Fényművészet*. Az első – nagyobb – fejezet egy-két témáját már felvillantottuk, de fontos jelezniünk, hogy az olvasó számára természetesen izgalmas kérdésekről ír a szerző, otthonáról, a Ráday Gyűjteményben töltött időszakáról (itt is hiányzik Pap Gábor művészettörténészről legalább egy szak-

Csáji Attila:
Hajlított fény I-IV.,
1976
© MMA
Akadémia

mai jegyzet), az iparművészeti főiskolai felvételre történő felkészülésről, a felvételtől, majd – eddig nem annyira közismert – eltávolításáról (itt is hiányzanak információk Jakuba Jánosról, Z. Gács Györgyről, Schubert Ernőről). Tömör emlékeztetést tesz közzé a legendás műgyűjtőről, Tompa Kálmánról, illetve gyűjteményéről, s hogy az milyen jelentős hatással volt rá, de, hogy ki is volt Tompa dr., arról egy sort sem olvashatunk. Bevezeti az olvasót a Szüreenon alakulásának kezdeteibe, majd négy egri tanulmányi évről számol be. Itt is – mint már jeleztem – alig találunk időponttal való eligazítást, viszont jó számba vennünk szellemi horizontja tágulását Apollinaire olvasásától addig, hogy Gadányi Jenő munkásságáról írta szakdolgozatát. A 60-as évek közepén visszatér a fővárosba, és ekkoriban kezd járni az élő legenda, Petrigalla Pál lakásába, ahol sok jelentős szellemmel kerül közvetlen kapcsolatba, akik közül kiemelkedik Hamvas Béla. Róla egy korábbi előadását teszi közzé, de nem tudjuk meg, hogy ez mikor hangzott el. Meghatározó pályája alakulásában Nagy László barátsága is. Tartalmas része könyvének, ahol jelentős olaszországi tanulmányi útrajról ad ismertetést, amelynek során – 1966-ban – egész életére kiható élmények mellett újabb ismeretségek jönnek létre Prokop Pétertől Amerigo Totig. Tartalmas fejtegetéseket olvashatunk művészeti gondolkodásának alakulásáról, a szabadság fontosságáról, a trendekről, amelyekkel kapcsolatban már ekkor megjegyzi, hogy fontosnak ítéli, de azokat nem követni kell, hanem az az igazi autonóm személyiség, aki ezektől a trendektől el tud különülni. Ekkoriban meghatározó beszélgetőpartnerei Mezei Árpád, Mezei Ottó

Csáji Attila:
Jelrács BS,
1970
© MMA
Akadémia



és Sík Csaba. Ez utóbbival különösen mély szakmai, baráti kapcsolata jön létre.

A szerző hosszú ideig névteleneknek nevezi azokat a művész barátait, akik később társai, kiállítói lesznek a Szüreenon-kiállítások szervezésében, akik a csoport szellemiségének megrajzolásában is fontos szerepet játszanak, Csutoros Sándortól Pauer Gyulán át Haris Lászlóig. Az erős kohézióval együtt feleleveníti a bizalmatlanság atmoszféráját is, amikor mindenki gyanakszik a másakra bizonyos információk „kijutásával” összefüggésben. A sok pontos személyiségrajz felvázolása mellett (Ilyés István, Prutkay Péter, Haraszty István) jut el az immár művészettörténeti szempontból is jelentős *Progresszív művészek kiállítása* című tárlatig, amelyet 1969 nyarán rendeztek meg, s természetesen Csáji Attila szervezett, a kiállító művészek meghívásával együtt. Ettől kezdve a magyar képzőművészetben játszott szerepe már kiemelkedő művészetszervezői hivatással is együtt jár, és ugyanez év őszén, az ekkor átkeresztelt Kassák Művelődési Otthon tereiben megvalósul az első Szüreenon-kiállítás. Fontos közzétennünk itt is a résztvevők nevét, hiszen művészettörténeti szempontból is kiemelkedően jelentősek az alkotók, illetve később válnak azzá: Bocz Gyula, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Ilyés István, Karátson Gábor, Lantos Ferenc, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Prutkay Péter, Türk Péter, Veres Pál, Zeisel Magda. Csáji ekkoriban később legendássá váló *Jelrácsok* című sorozatából állított ki műveket. Lengyelországi, szinte illegális kiállításokon keresztül közelít az újabb jelentős állomásig, az 1970-ben a Műegyetem R épületében megrendezett *R-kiállításig*. A kiállítás a magyar avantgárd jeles „felvonulása” volt, generációkra való tekintet nélkül, és a Szüreenon és az Iparterv csoport képviselőivel együtt. Kivételes esemény. Ezt követően komoly kiállítási tevékenység indul, de már szemléleti szakadásokkal.

A könyv e részének legizgalmasabb fejezete annak a történetnek a kifejtése, amely a balatonboglári kápolnatárlatok műhelytitkaiba avatja be az olvasót. Csáji Attila művészetszménye a Galántai Györggyel való ellentmondásos viszony rendszerében tárul fel előttünk. Csáji kétségtelesen időrendileg elsőként lép be a Galántai által megkezdett boglári történetbe, ám később a közöttük egyre súlyosabbá váló konfliktusok miatt a kapcsolat megszakadt, s Csáji mostani írásában nemcsak rámutat ennek okaira, hanem méltatlannak ítéli azt a művészettörténeti átírást, ahogyan ma – szerinte – „tálalják” a boglári kápolnatárlatok folyamatát, s következménye a Szüreenon csoport szerepének ignorálása.

Csáji beszámol – „természetesen” időpontok közlése nélkül – a dunaújvárosi művésztelepről, beavatja az olvasót a pártközponttal kapcsolatos összetett és bonyolult viszonyok hálózatába.

A *Lassan kezd kinyílni a világ* című fejezet információkat ad délvidéki, felvidéki utazásairól, tapasztalatairól, a Károlyi Alapítvány művésztelepén (Vence) eltöltött időről, hollandiai, németországi benyomásairól, majd ezt követi a könyv második fő fejezete *Fényművészet* címmel. Először megismerteti az olvasót a 70-es évek második felében született – máig hatásos – neonszobrok világával, majd 1977-es átfogó Magyar Nemzeti Galéria-beli, igen sikeres kiállítását követően ismerkedik meg Kroó Norbert jóvoltából a lézerfény képi lehetőségeivel, és azok intenzív kutatása egészen radikálisan újítja meg művészi szemléletét. Átlép a kinetikus művészet területére, a tiszta fényművészet számára kimeríthetetlen világába. E művekben manifestált időszakát már 1980-ban közönség elé tárta, ugyancsak a Magyar Nemzeti Galériában, *Új látvány – új térélmény, Lézer interferenciák* című, nagy sikerű kiállításán. A könyvben új nevekkal, új fogalmakkal találkozunk, például a szerző *Fényművészeti manifestum helyett* című, programadó írásával. Csáji megismerkedik a terület élő nemzetközi klasszikusával, Nicholas Schöfferral, majd továbblép a holográfia művészeti lehetőségei kutatásával. Ugyancsak a Magyar Nemzeti Galériában 1984-ben létrejön harmadik jelentős itthoni, revelatív kiállítása, a *Lézerfotók és hologramok*. Egyre több szakmai leírást olvasunk, s megvalósul első amerikai útja 1987–1988-ban, amikor végre kapcsolatba kerül a Massachusetts Institute of Technology (MIT) legendás mediális kutatóintézzettel, és megismerkedik, majd barátságot köt Kepes Györggyel. A mű továbbra is olvasmányos, de mintha bizonytalan volna, hogy a személyes emlékek, viszonyok a fontosabbak vagy a tudomány határán álló művészeti kérdések. A keveredés nem tesz jót az írásnak, s zavaróvá válik, hogy a rendkívül mély technikai, tudományos leírások és ismertetések egy ponton túl az olvasó számára nem igazán követhetők.

A manapság korrektor nélkül megjelenő kiadványok tipikus példája (vagy ha volt, akkor a korrektor figyelmetlensége), hogy nem Ócsay Károly, hanem Ócsai Károly, nem Erdélyi Miklós, hanem Erdély Miklós, nem Baranyai András, hanem Baranyay András, nem Jovanovics György, hanem Jovánovics György, nem Tinguely, hanem Tinguely, nem „bensők”, hanem „bensőnk”, nem „Istvánné”, hanem „Istváné”, nem „fojtattam”, hanem „folytattam” stb. Szerkesztésszerű furcsaság, hogy a végig egyes szám első személyben írt mű a 323. oldalon megbomlik, és egyszer csak egy ismertető szöveget olvasunk a Kepes Intézet Csáji-kiállításáról. De ki a szerző? Ezt követi Csáji Attila emelkedett, igen jó írói vénáról is tanúsodó záró gondolatmenete, majd az elképesztő – már említett – *Életrajz*-nak nevezett, időpontokat, eseményeket teljesen esetlegesen felsoroló összeállítás. Egy jó szemű szerkesztőnek olyan apróságokat is észre kellett volna vennie, hogy pél-



dául az 1980-as Magyar Nemzeti Galéria-beli kiállítása látogatói létszámáról a szerző ezt írja (a könyvben nem is egyszer), hogy „tízezrek és tízezrek ostromolták az épületet”, majd egy fél oldallal később ezt közli, hogy a látogatók „összességében – azt állítják – lehetnek vagy húszezren”. A két számadat nem harmonizál egymással. Persze kétségtelenül nem ez a fontos, hanem az, ami szintén itt olvasható, hogy „eddig hasonló jelenség a magyar képzőművészetben még nem volt”.

A könyvészeti tervezés is ellentmondásos, nem érezzük rajta könyvtervező grafikus keze nyomát. A képi illusztrációk esetében hol a kép mellé, hol a képbe nyomva (!) jelenik meg a műről szóló információ. Összességében sajnálatos, hogy ez a nagy pénzből megvalósított kiadvány amellet, hogy rengeteg fontos információt tartalmaz, hemzseg a szerkesztésszerű hibáktól, amelyek egyik érzékelhető jelensége a számtalan önismétlés is. Ez természetesen nem Csáji Attila felelőssége. Ő tud úgy írni, mint a bevezetőben említett sok-sok pályatársa, de szövegghalmazatát, jegyzeteit szakszerűen gondozni kellett volna, és a névmutató, az értelmező jegyzetek hiánya ez esetben bántó.

Írásom címét így fogalmaztam meg: *Egyik szem, másik szem*. Most már sejtheti az olvasó, hogy mire célok ezzel. Az egyik szemem sír, a másik nevet, de lehet, hogy sajnos fordítva pontosabb: az egyik szemem nevet, a másik sír...

Csáji Attila:
*A haladás
kettős
szimbóluma*,
1970
© MMA
Akadémia

A kultúráért vagy a kultúrával szemben?

Seregi Tamás: *Jövőbe szédülő lendülettel. Avantgárd és kultúra*
Budapest, Prae Kiadó, 2021, 248 oldal

Seregi Tamás esztéta legújabb könyve, a *Jövőbe szédülő lendülettel* hat tanulmányt tartalmaz, amelyek a magyar avantgárd irodalommal és képzőművészettel foglalkoznak, valamint egy nagyobb terjedelmű esszé *Művészet és kultúra* címmel. A tanulmányok külön-külön már jelentek különböző folyóiratokban és konferenciakötetekben, s bár az esszé egyes főbb részeit is publikálták már valamilyen formában, összefüggő gondolatmenetként itt olvasható először. A tanulmányok és az esszé közötti kapcsolat szempontjából a kötet alcíme lehet árulkodó: *Avantgárd és kultúra*. Az egyik legfontosabb kérdés ugyanis Seregi számára az volt, hogy miképpen viszonyul a modern művészet – amely a XX. század elején a különböző avantgárd izmusokkal lódult meg igazán – az általában vett kultúrához. A magasművészeti tevékenységet ugyanis, érte ez alatt az avantgárd művészeti irányzatokat is, szokás szerint a par excellence kulturális tevékenységnek, illetve szférának tartjuk. A kötet szerzője azonban megpróbálja bemutatni, hogy ez a vélekedés nem igazán fedí a valóságot. Seregi szerint a művészet fogalmának megfontolás nélküli hozzárendelése a kultúra fogalmához nem tartható. A két szféra máshogy működik, mások a szabályai, más társadalmi szükségletekre válaszol. Ahogy az esszében megfogalmazza: a kultúrára szüksége van az embereknek, művészetre azonban nincsen. A művészet a kultúrához való viszonyában „szabadságra van ítélve”.

A kötet első két tanulmányában a szerző Kassák Lajos alkotói korszakait próbálja tematizálni életrajzi, ideológiai és költészettani szempontok mentén, nagyjából az 1930-as évekig. Kassák a magyar avantgárd vezéralakjaként folyamatosan tájékozódik a nyugat-európai avantgárd izmusainak törekvéseiről, és ezek az iskolák fontos támpontok ideológiai és művészi útkeresésében. Az általános séma szerint az addig alapvetően expresszionista és aktivista Kassák (*Éposz Wagner maszkjában* verseskötet, illetve a *Mesteremberek* című vers, 1914–15) a forradalom bukása után, a némileg kiábrándult légkörben a dadaista lírával kezd el kísérletezni (a számozott költemények, valamint *A ló meghal a madarak kirepülnek* – 1920–22), hogy végül a folytatásban a húszas évek elején-közepén megérkezzen

a konstruktivizmushoz. (Például: a *Tisztaság* könyvének egész koncepciója, az ebben közzétett programadó tanulmány *A korszerű művészet él* címmel és az ekkor születő képarchitektúrák 1925–26.) Seregi szerint azonban bármennyire is kézenfekvő egy ilyen értelmezési séma használata, Kassák (és nem mellékesen az egész magyar avantgárd líra) esetében érdemes óvatosan bánnunk az „irányzati szempontú” megközelítéssel. Kassák dadaizmusával kapcsolatban figyelhető meg például, hogy a nyugati dadaizmusra jellemző deszemiotizációt – a nyelvi jelkapcsolatok széttzilálását és felbontását – soha nem vitte el addig, mint francia vagy német kortársai. A korábbi aktivista korszakból örökölt „építéseszmé” ugyanis „megakadályozta” ebben. Az izmusok jellegzetes motívumaival való sajátos azonosulásának jó példája a 18. számozott költemény, amely a tipográfiai jeleket is bevonva a költői játékba, egyfajta képverset alkot. Seregi elemzése szerint ebben az egy versben mind aktivista, mind pedig dadaista stíluselemek megtalálhatók, hogy aztán a költemény végének absztrakt-geometria vizualitása a konstruktivizmust előlegezze meg.

A második tanulmányban a szerző Kassák jellegzetesen modernista művészetmitológiájához tartozó fogalmakat és motívumokat jár körül. Seregi kiemeli a „kollektív individuum” fogalmát, amely az elbukott 1919-es forradalom után Kassák esetében a forradalmi lendület és eszmerendszer individualizálódásának szükségességét fejezte ki. A költő és köre számára világossá vált, hogy a burzsoáz individualizmus mellett a kommunista pártpropaganda sem vezet üdvösségre. Ezzel a koncepcióval ugyanakkor Kassák egy olyan paradox feltételrendszert teremtett meg (maga a kifejezés is ellentmondást foglal magában), amely a konkrét művészeti gyakorlatban is ambivalenciákhoz vezetett. Elég csak arra gondolni – írja Seregi –, hogy maga Kassák valójában soha nem azonosult igazán ezzel a „kollektív individuummal”, az általa szervezett művészeti csoportosulásokban mindig vezérszerepre tört, s nem tolerált a sajátja mellett semmilyen más nézetrendszert.

A „forradalom” fogalmával is valami hasonló történik. Először egyenlőségjel került a forradalom és a művészet

közé, majd a forradalom egy teremtő individuum művészi forradalma lesz, amelyet Kassák végül is elvitt odáig, hogy a forradalom elve megfeleltethető a szisztematikus és puritán konstruktivista építésszémével. A művészi identitás ezen modernista megalapozási kísérletei logikusan sűrűsödnek össze egy olyan motívumban, amely szintén szorosán köthető az avantgárd irányzatokhoz. Ez a motívum pedig a társadalmon kívül álló művész, akinek a pusztá élete mellett csak küldetéstudata és tehetsége áll rendelkezésére, s mindez a „csavargás” képében kristályosodik ki. Seregi ezen a ponton tér rá Kassák kétségkívül legismertebb műve, *A ló meghal a madarak kirepülnek* elemzésére. A mű egyik kézenfekvő értelmezése szerint a versben azt követhetjük végig, ahogyan Kassák a Párizsba tartó gyalogútja alatt rátalál igazi költői identitására, míg egy másik értelmezésben *A ló meghal...* a csavargás dicsőrete dadaista intonációban. Ezekkel az értelmezési kísérletekkel szemben Seregi párhuzamba állítja egymással a csavargás motívumot, a dadaista verstechnikát és Kassák művészi identitását, és így válik a csavargás a „pusztá élet dadaizmusává”. A vers végén olvasható enigmatikus sor pedig – „én KASSÁK LAJOS vagyok” – az „élet és művészet dadaizmusa” után kezdődő konstruktivista építkezés első fundamentumát jelezni.

A dadaizmus az egyik központi problematikája *Az ámokfutó* (1922) című Déry Tibor-műről szóló tanulmánynak is. Bár Déry, számos kortársához hasonlóan, maga is tartózkodóan ír a dadaista kísérletekről, és értelmetlenséggel, elvnlküliséggel, végső soron művészetellenességgel gyanúsítja meg őket, *Az ámokfutó* című versen erőteljesen érezhető a dadaizmus hatása. Ugyanakkor Seregi meglátása szerint Déry itt nemcsak a kassáki, de más magyar avantgárd költők versnyelvétől is karakteresen eltérő kollázstechnikát használ, amely a vers során a költői én folyamatos metamorfózisait kíséri. *Az ámokfutó* helye az író életművében tehát az volt, hogy az itt kikísérletezett sajátos dadaista nyelv tette lehetővé, hogy nem sokkal később „Déry annyira magára találjon a szürrealizmusban”.

A Moholy-Nagy Lászlóról szóló tanulmányaiban Seregi tulajdonképpen végigköveti a művész teoretikus fejlődését attól kezdve, hogy Walter Gropius meghívta a Bauhausba tanítani (1923), egészen a *Látás a mozgásban* című, posztumusz megjelent könyvéig (1947). A kezdeti időszakban, a 20-as évek elejéig, vagyis a Bauhaushoz való csatlakozásig Moholy-Nagy útja szinte párhuzamosan halad Kassákéval. Részen az ő és a köréje csoportosuló művészek hatására Moholy-Nagy korai festményein a dadaizmussal kezd kísérletezni, majd elég gyorsan a Malevics-féle szuprematizmus, aztán Rodcsenkovéék konstruktivizmusának a hatása alá kerül. A művész teoretikus munkásságából Seregi két fontos koncepciót emel ki. Az egyik mindenképpen Moholy-Nagy „elementarizmusa”,

amely a művész azon törekvését jelöli, hogy egy adott művészeti ágak azokhoz az alapelemeihez jusson el, amelyekből annak minden összetettebb formája vagy komponense felépül. Moholy-Nagy esetében ez az alapelem a „legtisztább anyag”, a fény lesz.

A másik fontos koncepció az eddigre már nagy hagyományokra visszatekintő összművészettel (*Gesamtkunstwerk*) szembeállított összmű (*Gesamtwerk*) ideája. Az összműben, a művészeti ágak pusztá egymás mellé rendelése helyett, az alapelemekből építkező – innen az elementarizmus központi szerepe – egyetemes művészeti nyelvhez való eljutás volt a cél. Az összmű eszméjéhez továbbá az is szervesen hozzátartozott, hogy a művészetnek végső soron az „ember életét” kell szolgálnia. Így válik Moholy-Nagy számára a *Látás a mozgásban* című könyvében a „design az életnek” az egyik legfőbb szempontrendszeré.

A modern összművészet megvalósítását követelte Tamkó Sirató Károly is 1936-os *Dimenzionista kiáltványában*, amely akkoriban meglehetősen nemzetközi támogatottságra is lelt. A magyar költő kétségkívül ráérezhetett az avantgárd korabeli mozgásirányaira. Azonban, ahogyan Seregi bemutatja, Tamkó Siratónak a kiáltványában megjelölt dimenzionista összművészetet soha nem sikerült megvalósítania. Érdekes módon egy jóval későbbi tudományos-fantasztikus regényében, *A három űrszigetben* (1969) olvashatók arra vonatkozó részletek, milyen is lenne, milyen is lehetne majd ez az utópisztikus összművészet. A kezdeti avantgárd lendületből – írja Seregi – már csak egy ilyen utópisztikus játékra futotta, magának Tamkó Siratónak pedig a későbbiekben maradt az igazi költői innovációra már képtelen, magát mellőzöttnek és meg nem értettnek érző költő rezignált szerepe.

A *Művészet és kultúra* című esszé Seregi több, korábban már önállóan közölt szövegből szerkesztette össze, ami így egy meglehetősen barokkos gondolati ívvel rendelkező produktumot eredményezett. A gondolatmenet főbb pontjai azonban, köszönhetően egyes bekezdések provokatív és világosan megfogalmazott felütéseinek, többé-kevésbé rekonstruálhatók. Seregi újra és újra, más és más formában megfogalmazott kérdése úgy hangzik, hogy „része-e a művészet a kultúrának vagy sem”. Ahhoz, hogy erre a kérdésre válaszolni tudjon, nyilvánvalóan kezdenie kell valamit mind a művészet, mind a kultúra fogalmával. Az esszé elején rögtön egy radikális megoldást olvashatunk. Seregi a posztstrukturalista Deleuze-t idézi, aki egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy „ki nem állhatja a kultúrát”, amelyet a fecsegés, a mindennapi élet és a leülepedett vélekedések területének tart, ellentétben a művészettel, amelyet viszont valamiféle abszolút új létrehozásaként, illetve, ha a művészet fogyasztói vagyunk, akkor az eseményyszerű találkozások terepeként mutat be. De-

leuze kultúrafelfogása eléggé sematikusnak tűnhet, ám Seregi szerint nagyjából jól leírja az úgynevezett „kultúra-tudományi fordulat” utáni kultúrafelfogást, valamint azt, ahogyan a posztmodern humán tudományokban tekintenek a kultúrára. Az előbbi paradigma szerint minden, ami az emberi tevékenységhez kapcsolódik, kultúrának tekinthető, amiből az következik, hogy minden társadalmi csoport, életmód, korszak rendelkezhet saját kultúrával. A posztmodern ehhez még azt is hozzáteszi, hogy a különböző társadalmi rétegek és népcsoportok, történelmi korszakok kultúrái között nincsen lényegi – ha tesszük – értékbeli különbség. Magyarán szólva, akármerre fordulunk, mindenhol kultúrára bukkanunk. A magasművészetről viszont, írja Seregi Deleuze-zel egyetértve, ugyanez korántsem mondható el. Vagyis mégiscsak nehézkes például egy kísérleti művészfilmet és egy top 10-es kereskedelmi slágert egyetlen, egységes rendszerként értett kulturális térben elhelyezni.

A XX. és XXI. század mára már szinte klasszikussá érett problémájához érkezőnk meg ezzel: „a populáris kultúra valóban nem lehet alternatívája a magas művészetnek, még akkor sem, ha nem húzható éles határ a kettő közé”. Vagy máshogyan megfogalmazva: „tömegkultúra van, de tömegművészet nincsen”. Aki kicsit is ismeri a kortárs magasművészeti szcénát, az joggal jegyezhetné meg, hogy eléggé magától értetődő igazságot fogalmaz meg itt Seregi. A belátás azonban a látszat ellenére mégsem annyira nyilvánvaló, s hogy miért, az érdekes módon magának a magasművészet mindenkori önképének is köszönhető. Rengeteg példát lehetne itt felsorolni, és számosat meg is említ az esszéjében Seregi, amikor egyes avantgárd művészek és irányzatok a művészet és az élet egyesítésének jegyében mindenféle tömegművészeti álmokat dédelgettek. De ma sincs ez másként, elég csak a kortárs művészetben végbemenő úgynevezett „szociális fordulatra” utalni, ami azt jelenti, hogy egyes kortárs részvételi és dialogikus művészeti formák egyértelmű politikai, szociális, civil, egy szóval „tömegkulturális” küldetéstudattal bírnak. Seregi szerint ezt nem nagyon lehet máshogyan nevezni, mint a modern művészetre jellemző sajátos hamis tudatnak.

Persze, visszatérve az eredeti kérdésre, miszerint „a művészet a kultúra részének tekinthető-e vagy sem?” – könnyen válaszolhatna valaki azzal, hogy természetesen igen, csak annyit kell tennünk, hogy a magasművészetet ne a tömegkultúrával próbáljuk meg fedésbe hozni, hanem a magaskultúrával. A művészet tehát így a magaskultúra része lenne. Seregi azonban végig következetes marad, és megpróbálja bemutatni, hogy ez sem tartható. A modernista művészeti irányzatok antikulturális hevülete sok esetben pontosan az aktuális polgári magaskultúra ellen, vagy úgy is mondhatnánk, hogy az elitkultúra ellen irányult. Mikközben az is megfigyelhető, hogy ugyanezek az irányzatok

később pompásan megtalálták a helyüket a magaskultúra rendszerében. Akkor végül, hogy is van ez? A vizsgálódás eredményeként az eredeti kérdésnek egy visszafogottabb változatához jutunk el: „biztos, hogy a kultúra fogalma felől nézve rálátunk a művészet egészére? És biztos, hogy a művészettel kapcsolatos minden kérdésünk kulturális kérdés?” A válasz nem sokat késik: „Talán most már mondanom sem kell, hogy szerintem nem.”

Az esszé utolsó, nagyobb tematikus részében Seregi művészet- és kultúrpolitikai kérdésekkel foglalkozik. A megelőző fejtegetések belátásaira alapozva az egész kortárs magyar kultúrpolitikát kritikával illeti. Szerinte ugyanis – legyen az jobb- vagy baloldali – a kultúrpolitika még mindig nem jött rá arra, hogy az a kultúraterjesztési koncepció, amely szerint a lehető legnagyobb közönséget kellene toborozni a kortárs művészet számára, alapjaiban hibás. A kortárs művészetnek soha nem lesz nagy közönsége, akármivel is próbálkoznak. Ezért a nagy állami, kulturális/művészeti intézményrendszerekbe való „pénzöntés” helyett Seregi azt javasolja, hogy inkább a művészeket kellene támogatni, s megfontolásra ajánlja a „művészeti alapjövedelem” ötletét is. Mivel a magasművészet semmilyen kulturális funkcióval nem határozható meg, ezért – tulajdonképpen a természettudományos alap kutatásokhoz hasonlóan – a művészeti tevékenységet függetlenségéért, a művészt pedig egyszerű egzisztenciális okokból kellene támogatni, mert nyilvánvaló, hogy a kultúra valamilyen formában úgyis rengeteget fog profitálni a majd remélhetően megszülető műalkotásokból.

Az esszében Seregi alapvetően a kultúra fogalmát próbálja meghatározni. A művészet fogalmával kapcsolatban inkább negatív úton halad – azt sorolja fel, hogy mi nem tartozik hozzá lényegileg a művészethez. A modern művészet például nem magaskultúra, mert nem igazán törekszik sem áthagyományozható produktumok vagy műalkotások létrehozására, sem egyetemes emberi értékek közvetítésére. (Seregi ezeket a belátásokat magától értetődőnek tekinti – szerintem azért jókat lehetne vitatkozni azon, hogy ez úgy általában így van-e, vagy sem.) Ezután azonban következik egy pozitív meghatározás is: a művészet a tiszta kreativitás birodalma. Ez nagyon szépen hangzik – fűzhetnénk hozzá a szerző tónusában –, a baj csak az vele, hogy részigazság. Ráadásul számos olyan elemzés van a szövegben, amelyekből kitűnik, hogy ezzel Seregi is teljes mértékig tisztában van. Amit nem tesz meg, hogy összeköti az összetartozó szálakat.

Miről van szó? Arról, hogy a művészet tiszta kreativitásként – vagy máshol a szabadság birodalmaként – való meghatározása a modern művészet mítoszához tartozik hozzá, pontosabban a modern művész mint a saját törvényeit megteremtő zseni alakjához. Bár a művészeti szférában voltak és vannak is kísérletek arra, hogy ezt a mítoszt

is lerombolják – például manapság, amikor a művészek a nyilvános szintéren szigorúan csak alkotóköziségként mutatkoznak be, mégis, a modern művészet egyik leginkább strapabíró modelljéről beszélhetünk. A modern művész szerepeiről Seregi is beilleszt egy rövid, de annál átfogóbb elemzést az írásába, ahol kitűnően megragadja a lényegét: a modern művész a XVIII. és a XIX. század fordulóján mint zseni lépett a színpadra (persze, amint az köztudott, a folyamat már a reneszánszban kezdetét vette), aki magától értetődően képes kívül kerülni a kultúrán, és az őstermészettel érintkezni. Ám legalább ennyire fontos az is, hogy a modern művész nem csupán a kultúrán képes kívülre kerülni, hanem magával a művészettel is reflexív lesz a viszonya, vagyis bizonyos értelemben a művészen is kívülre kerül. Ennek a mozzanatnak pedig majd a XIX. század végétől lesz óriási szerepe, az avantgárd művészet megszületésekor. Mindezeket a fejleményeket Seregi maga is szemlézi az esszében, csak éppen elmulasztja levonni a következtetést, miszerint a modernitásban először is nemcsak a művészet szabad, hanem legalább annyira a művész is, másodszor pedig a szabad, kreatív, autonóm művész szerepe párhuzamosan alakul a modern értelemben vett kultúrafogalom kialakulásával. Vagyis, egyszerűen szólva, a modern művészet része a modern kultúrának, egyfajta dialektikus reláció áll fenn közöttük, s ha sok esetben úgy is tűnhet, hogy a művészet elszakadt a kultúrától, akkor az általában a „modern művész” nevű kulturális alakzat nevében történt meg. Ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ne lehetne kilépni a kultúrából, hanem éppen csak annyit jelent, hogy annak a magasművészetnek a zászlaja alatt, amelynek csatakiáltásai a „művészeti autonómia”, a „tisztá kreativitás” vagy ha éppen úgy tetszik, akkor az „új érzéki perceptumok létrehozása” (Deleuze) – szóval ezekkel a jelszavakkal nem nagyon lehet. Mindebből az is következik, hogy ügyelni kell a kritikus nézőpontját a művészétől megkülönböztető látószögeltérésekre. Hogy a kortárs magasművészet a kortárs magaskultúra része, a biennálék, mindenféle nemzetközi művészeti show-k, a kereskedelmi galériák, globális műtárgypiac és művészeti menedzsment korszakában evidencia. Míg az, hogy mindeközben a kortárs művész állandóan igyekszik valamennyi távol-

ságot tartani a kortárs magaskultúrától, szintén evidencia. (Bár a legsikeresebb kortárs művészek már feltűnően nem foglalkoznak ezzel – gondoljunk csak Damien Hirstre és Jeff Koonsra, hogy csak a két „leghírhedtebb” példát említsük.) Természetesen a kritika ismerheti azokat a romantikus konstrukciókat, amelyek nevében a művészet megpróbálja függetleníteni magát a kultúrától és (tehetnének hozzá) a globális művészeti piactól. Arra kell ügyelni, hogy ebben a dialektikus viszonyrendszerben a kritikus ne álljon se az elméleti totalizálás oldalára, se a Művész vagy a Művészet oldalára. Ámbár valószínű, hogy ez utóbbi elfogultság a természetesebb.

A *Jövőbe szédülő lendülettel* című kötetben összegyűjtött tanulmányok és az esszé alapján világos, hogy Seregi – ahogyan megfogalmazza – „elkötelezett a nem kulturális orientációjú művészet iránt”. Ez talán abban fejeződik ki leginkább, amit a dadaisták és konstruktivisták által is alkalmazott montázstechikáról ír. A montázsban a művész alapelemeire bontja a valóságot, minden konvencionális referencialitást megszüntetve ezzel, és ebből az „öskáoszból” egy szigorú, öntörvényű építkezésbe kezd, új valóság-szegmentumokat hozva létre. Seregi remekül végigköveti, hogy Kassákék hogyan használták a dadaista technikákat annak érdekében, hogy szakítsanak a korábbi polgári és művészi konvenciókkal, hogy eltávolodjanak a kultúrától és rátalálhassanak a saját alkotói nyelvükre, amelyet aztán egy megteremtendő új kultúra alapnyelveként próbáltak legitimálni.

A szövegeknek talán azok a legjobb részei, ahol a szerző nem kevés iróniát felhasználva bemutatja, hogy a modernista-avantgárd művészet miként álmódott, és sok esetben még ma is miként álmodik arról, hogy tömegművészetet, tömegeknek szóló kultúrát csináljon, és hogy ezt mennyire nem tudta és tudja megcsinálni. Ez azonban a modern művészetet érintő paradoxonnak csak az egyik fele. Ugyanis szépen végig lehetne menni azon is, hogy az avantgárd művészet miként akart nem „kulturális lenni”, és hogyan akart „új, objektív valóságokat létrehozni”, azután hogyan derült ki róla, hogy ez nem annyira megy neki – igen, azért mert szüksége volt valamennyi pénzre, közönségre, elismerésre, kánonokra és hagyományra: kultúrára.

A „historizáló”, a „modern” – és ami a tervlapon maradt

Fabó Beáta: *Budapest katolikus templomépítészete a két világháború között*
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2021, 320 oldal

A kötet szerzője, Fabó Beáta Budapest Főváros Levéltárának főlevéltárosa. Számos tudományos publikáció fűződik a nevéhez, többek között Kós Károly építészetével, valamint moziépítészettel is foglalkozott. Jelen könyv előzményeként említhetjük, hogy 2009-ben kiállítást rendezett Budapest Főváros Levéltárában *Katolikus templom-építészet Budapesten 1686–1945* címmel.

A lábjegyzetelt, tárgy- és névmutatóval, valamint a felhasznált források jegyzékével ellátott kötet elsődleges célja az egyházi és kegyúri templomépítés körülményei-

nek, összefüggéseinek vizsgálata az akkori Budapest területén, valamint a főváros közvetlen vonzáskörzetében épült templomok építéstörténetén keresztül. A megvalósulatlan tervek ismertetése, a vizsgált korszak építőművészetében való elhelyezése, továbbá művészettörténeti értékelése ugyanolyan alapos, mint a felépült templomok leírása. Az előszó kutatástörténeti összefoglalója alapján jól érzékelhető, hogy a szerző hosszú ideig tartó, minden részletre kiterjedő levéltári kutatást végzett az esztergomi Primási Levéltárban, ahol főként az egyházkormányzati iratokat, a Központi Egyházművészeti Hivatal fővárosi templomépítésre vonatkozó iratanyagát, Csernoch János (1852–1927) hercegprímás iratait (1913–1927), Serédi Jusztinián (1884–1945) hercegprímás iratait (1927–1945), továbbá a tervtár és fotótár témához kapcsolódó dokumentumait vizsgálta. A kötet további elsődleges kútfői közül ki kell emelni a Budapest Főváros Levéltárában őrzött számtalan forrást, például Budapest Székesfőváros Polgármesteri Ügyosztályának Központi irattára, a tervtár, a fotótár vagy a térképtár anyagait. A könyvben számos, a BTM Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményében található (mint például az Óhegy utcában álló, 1925 és 1926 között épült lengyelek Segítő Szűz Mária-templomának tervváltozatai vagy Lechner Jenő 1924-ben, a Regnum Marianum tervpályázatára készített, pártázatos terve), valamint a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ gyűjteményeihez tartozó tervanyagok (többek között Rimanóczy Gyula tervei a zuglói Páduai Szent Antal-plébániatemplom 1940-ben kiírt tervpályázatára) kaptak helyet.

Az alapos jegyzetekkel ellátott, precíz leírások főként az építészettörténeteknek, illetve a két világháború közötti korszak történetével foglalkozó kutatóknak szólnak, azonban a színvonalas képanyag, a szemléltető ábrák és táblázatok minden olvasó számára hasznos és élvezetes olvasmánnyá tehetik ezt a kiadványt. A háromszázhusz oldalas könyvben különböző levéltárakból, gyűjteményekből és korabeli folyóiratokból (például a *Tér és Forma* című szaklapból) származó mintegy kétszázkilencven tervrajz, több mint húsz korabeli térkép vagy térképrész-

Páduai
Szent Antal-
plébániatemplom,
Bosnyák tér,
Budapest, 2014
© Wikimedia
Commons



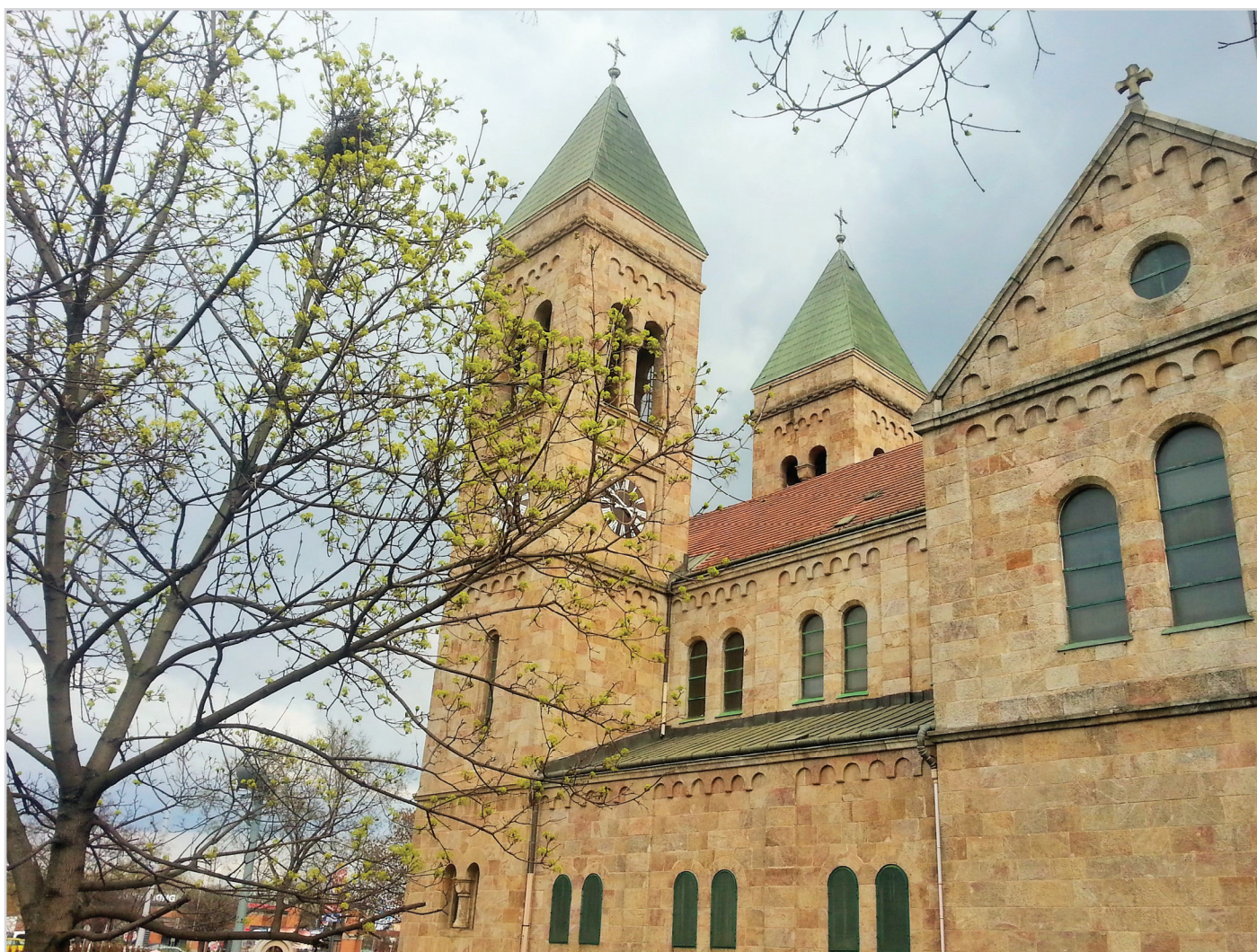
let, a plébániák elhelyezkedését illusztráló, konkrétan ehhez a kötethez szerkesztett három Budapest-térkép, több mint százharminc, napjainkban készült színes fényképfelvétel, valamint a kétszázat is meghaladó számú archív fényképfelvétel kapott helyet. A mai fotókat főként Alapfy László készítette, azonban Dobó Martina, Keszegh István, Marek Lajos, Neszták Béla, Rosch Gábor, Thaler Tamás, Veress Sándor, Winter Erzsébet, a ZG Photography, valamint a szerző saját felvételei is láthatók a kötetben. Egy aprócska észrevétel csupán, hogy a napjainkban készült képeknél közölni lehetett volna a készítés dátumát, mert nem biztos, hogy az minden esetben a megjelenés évével azonos. A képek között mindösszesen kettő olyan van, amelyek kissé homályosan kerültek a kötetbe, de egyik esetben sem okoz problémát értelmezésük.

Fabó Beáta összesen tizenöt táblázatot mellékel a leírások szemléltetésére. A kötet teljes anyagának kiváló összefoglalója a könyv végén lévő táblázat, amely a megépült templomok részletes adatait mutatja (név, építés időpontja, mai cím, felépülésre vonatkozó adat, mai álla-

pot, tervező, kivitelező, az építkezés körülményeire vonatkozó adatok). A legutolsó táblázat pedig a kötetben elemzett huszonkilenc megvalósulatlan tervet sorolja fel, hasonlóan részletes információkkal. A mellékletek között megtalálható még *A fővárosi római katolikus templomok és kápolnák jegyzéke*, 1938 címen közölt függelék is, amely kerületenként sorolja fel az 1938-ban használatban lévő templomokat és kápolnákat, korabeli címük és megnevezésük feltüntetésével. A szerző a két világháború közötti korszak harminchárom jelentős egyházi vagy világi személyiségének rövid, fényképes életrajzát közli, beleértve huszonkét építész életútját is. Ezek a kis terjedelmű, lexikonszerű cikkekre emlékeztető életrajzok egyes oldalak margóján bukkannak fel. A kötetben számos helyen „megszólalnak” maguk a tervezők, például Lechner Jenő (1878–1962) sorait olvashatjuk a Ferenc József-emléktemplom (VIII. ker., Rezső – ma: Magyarok Nagyasszonya – tér) tervezésével kapcsolatban.

A kötet ismerteti azokat az előzményeket, amelyek elengedhetetlenek a két világháború közötti korszak válto-

Szent Kereszt-plébániatemplom,
Külső-Ferencváros,
Budapest,
2012
© Wikimedia
Commons





Budapesti
Szent Család-
templom,
Terézváros,
Budapest,
2014
© Wikimedia
Commons

zásainak értékeléséhez. Ezekben a fejezetekben esik szó arról, hogy az I. világháború előtt négy érseki tartomány létezett, huszonhat egyházmegyével. Budapest már akkor is az esztergomi érsekséghez tartozott. A főváros területén mindösszesen tizenhét plébánia működött, azonban a főváros a kiegyezést követően jelentősen megnövekedett lakosságához ez a plébániaszerkezet már nem bizonyult elegendőnek. A szerző jól átlátható táblázatokkal egészítette ki az (egyház)történeti fejezeteket, például a hívők plébániánkénti lélekszámáról is kaphatunk részletes adatokat. Közli Thirring Gusztáv 1933-ban publikált táblázatát is, amely szerint 1869-ben megközelítőleg tizenötezer fő tartozott egy-egy plébánia területéhez, míg 1920-ra ez a szám közel harminchétezer főre növekedett. Emellett fontos szempont, hogy a plébániák eltérő nagyságúak voltak, a szerző négyezer hektáros területet is említ, hangsúlyozza továbbá azt a problémát is, hogy a plébániák középpontjától távol álló templomok megközelítése komoly nehézségeket jelenthetett a korabeli közlekedési viszonyok, a nagy távolságok miatt. Ilyen nagyszámú hívő

lelki gondozását pedig nem lehetett megfelelően ellátni. Szükségessé vált tehát a plébániák helyzetének rendezése.

Az 1918 és 1920 közötti történelmi eseményeket, valamint az egyház megújulását taglaló táblázatban egy további adat is hangsúlyozandó, miszerint a trianoni békeszerződés súlyos veszteségei fájdalmasan érintették a főegyházmegyét is, mivel a legtöbb hívőt és területet az esztergomi egyházmegye veszítette el. A területén élő hívők száma több mint másfél millióról megközelítőleg hétszázötvenezer főre csökkent, ezen belül pedig hatszázezren a fővárosban laktak. Ebből az adatból is következtethetünk arra, hogy az esztergomi főegyházmegye számára különösen fontosná válhatott budapesti híveinek lelki gondozása. Mészáros János (1873–1947), a budapesti érseki helynökség vezetője 1922-ben tervezetet készített a plébániák átszervezéséről, ennek eredményeképpen összesen harminc plébánia és négy káplánság működött a főváros – két világháború közötti időszakra vonatkoztatott – területén. Ezzel az egy plébániára jutó lélekszám kerekítve tizen-nyolcezer-ötszáz főre csökkent, ami már kezdett közelíteni a szerző által ideálisnak említett tízezer főhöz.

Külön fejezet tárgyalja a főváros különleges helyzetét, miszerint középkori eredetű kegyúri jogokkal és kötelezettségekkel rendelkezett. Ez a jog csupán az 1919-es Tanácsköztársaság idején szünetelt, miként arra szintén találunk utalást a kötetben. A főváros 1921-ben huszonhat fős kegyúri bizottságot hozott létre a telekadományozások, valamint az egyházi építkezésekhez kapcsolódó anyagi támogatás kezelésére. Fabó Beáta részletesen sorra veszi a két világháború közötti időszak kegyúri joggal összefüggésben felmerült egyházi-világi vitáit. Ezek közé tartozott a szakrális funkciót ellátó épületek számára adományozott telkek tulajdonjogi kérdése, az anyagi hozzájárulás mértéke és megoszlása, egy-egy új templom esetében a történeti formakincs alkalmazása vagy a modern, letisztult formanyelv megvalósításának kérdésköre, tervpályázatok kiírása vagy tervezők felkérése, a főváros templomépítési programja és az építési sorrend érseki felülvizsgálata, az egyes templomok berendezése és felszerelése az egyházközségek bevonásával, magán- és közalkalmazott építésszek „harca”.

A történeti bevezető után hét nagyobb fejezet következik. Az *egyházi építkezések indulása (1923–1927)* főcímen belüli alfejezetekben az ideiglenes fővárosi templomok, továbbá istállókból, barakkokból, kocsmából vagy más, fedett helyiségekből kialakított szükségkápolnák történetét, valamint hét új templomépítés történetét ismerhetjük meg. Az új templomok közül kiemelendő a Városmajori Jézus Szíve-plébániatemplom, amely a világháború után elsőként épült fel, helyi kezdeményezésre. Megjegyzendő, hogy ebben a fejezetben a „kistemplomról” van szó, amelyet 1925-ben szenteltek fel, mindösszesen ötszáz

fő befogadására volt alkalmas, és amely ma a Prohászka Ottokár Községi Ház.

Fabó Beáta fontos változások dátumaként jelölte meg az 1928-as esztendőt, amelyet a kötet legnagyobb terjedelmű fejezetének címével is hangsúlyozott: *Változások az egyházi építészetben 1928 után*. Ettől az évtől kezdve egyre inkább lehetőséget biztosítanak a korszakban „modern stílusúnak” nevezett templomok tervezésére. A szerző kiemelte például, hogy 1928-ban rendezték meg a Modern Építészet Nemzetközi Kongresszusát (CIAM), és ettől az évtől indult a *Tér és Forma* című szaklap, valamint ekkor alakult meg a római Magyar Történeti Intézet is. Az 1920-as évek végétől datálható az egyház modern művészethez való viszonyulásának pozitív irányú megváltozása is. Megjelent egy új – egyházi programoknak és közösségi alkalmaknak otthont adó – épülettípus: a „kulturház” is, amely egyúttal további tervezési feladatokat is jelentett. 1929-ben megalakult az Országos Egyházművészeti Tanács, amely felügyelte a színvonalas egyházművészeti alkotások létrehozását. A Tanács részeként, Szőnyi Ottó vezetésével megalakult a Központi Egyházművészeti Hivatal, amely országos jogkörben véleményezte az egyházművészeti alkotásokat és építészeti terveket, valamint a műemlékek nyilvántartásba vételével is foglalkozott. A főváros ugyancsak 1928-ban indította meg a több évig tartó és végül csonkán maradt templomépítő programját. Az 1928 és 1932 közötti programot részletesen elemezte a szerző, egészen a világválságig. Az első szakaszban épülő hat új templom (például a VI. kerületi Szondi utcában, zárt sorú beépítésben álló terézvárosi Szent Család-plébánia vagy a IX. kerületi Üllői úti külső-ferencvárosi Szent Kereszt-plébániatemplom) közös vonásaként említi, hogy a főváros elvárása nyomán mindegyik történeti stílusokból merített ihletet. A templomépítő programon kívül létrejött templomok történetét külön alfejezet taglalja.

A *budai belterület. A modern építészet megjelenése (1932–1934)* című alfejezetben a szerző részletezte a modern építészet hazai megjelenésének körülményeit, valamint elemezte az első megvalósult fővárosi példáját, az 1932 és 1933 között épült Városmajori Jézus Szíve-plébániatemplomot. Fabó Beáta a korszak egyik meghatározó elemére mutatott rá ebben a fejezetben, miszerint a díszítéstől, kőburkolattól mentes homlokzat, az olcsó alapanyagokból kivitelezhető és a funkciónak megfelelő formák kialakítására alkalmas vasbeton szerkezet kedvezőbb választás lehetett anyagi szempontból a gazdasági világválság okozta problémák mellett, mint egy historizáló homlokzat. Ezzel a felismeréssel párhuzamosan tovább folytatódott a vita a tradicionális formákat pártoló „konzervatív” és a „modern” tervezők között. A két világháború közötti építészet csúcspontjaként a városmajori

„nagytemplomot” nevezte meg a szerző, amelyet Árkay Aladár (1868–1932) és fia, Árkay Bertalan (1901–1971) tervezett.

A *gazdasági válság után* című fejezetben a főváros templomépítő programjának 1935 és 1938 közötti, második szakaszába nyerhetünk betekintést. Továbbra is előkerülnek a vitás kérdések: legyen-e nyilvános tervpályázat egy-egy új templom tervezését megelőzően, illetve hogy katolikus templomot csak katolikus építész tervezhet-e? A templomépítő program e szakaszában elsőként a Páli Szent Vince-plébániatemplom (1935–1936, IX., Haller utca 19–21.), a Szentlélek-plébániatemplom (1935–1937, XIV., Kassai tér 2.), valamint a Szent Imre-templom (1936–1938, XI., Villányi út 25.) készült el. Megfigyelhetjük a kötetben közölt képek alapján, hogy a történeti formakincset idéző homlokzattal felépült templomok belső terének kialakítása során szabadabb, modernebb megoldásokra is lehetőség nyílt. A Wälder Gyula (1884–1944) tervei szerint épült Szent Imre-plébániatemplom esetében például a berendezési tárgyak barokk formákat idéznek, ellenben a falakra nem került semmilyen díszítőfestés. Erős kontraszt alakult így ki a puritán falfelület és a neobarokk berendezés között. Alfejezetként ismét részletes leírást kapunk a programon kívül emelt templomokról is, mint például a Németvölgyi úton álló, 1945-ben elpusztult Farkasréti temetőkápolnáról. A szerző a két világháború közötti korszak két rendhagyó történetéről is értekezik, mégpedig Slachta Margit (1884–1974) missziós nővér, az első női nemzetgyűlési és fővárosi képviselő monumentális Szentlélek-templom megvalósítására tett javaslatáról, valamint az 1938-ban Budapesten rendezett Nemzetközi Eucharisztikus Világkongresszusról. A kötet e két téma metszéspontjára is rávilágít.

A könyv következő nagyobb szerkezeti egysége az 1940-es évek változásaival és „az egyházművészet felledülésével” foglalkozik. A fejezet az 1941. évi esztergomi főegyházmegyei zsinat egyházművészetről megfogalmazott gondolataival indul. Ezek közül érdemes kiemelni, hogy az egyházi építkezések esetében a modern építőanyagok alkalmazását nem kifogásolták, azonban a szakrális jelleget, liturgikus előírásokat nem lehet háttérbe szorítani. Ezután a főváros harmadik templomépítő programjának kifejtése következik, amelynek keretében három templom – a befejezetlen és végül megsemmisült Segítő Mária-plébániatemplom (IX. ker., Soroksári út 136./a), a Páduai Szent Antal-plébániatemplom (XIV. ker., Bosnyák tér 7.) és a csonkán maradt Keresztelő Szent János-plébániatemplom (XII. ker., Apó Vilmos tér 9.) – építése kezdődött el. Ebben a fejezetben érzékelhetjük az anyagi nehézségeket, az idővel való „versenyfutást” egy-egy templom kivitelezésénél, valamint arra is felfigyelhetünk,

Városmajori
Jézus Szíve
plébániatemplom,
Budapest, 1942
Fotó:
Lissák Tivadar
© Fortepan



hogy egy olyan befolyásos kapcsolatokkal rendelkező építész, mint például vitéz Irsy László (1895–1981) még a háborús helyzet ellenére is képes az építési sorrend módosítását elérni és 1943-ban vasanyagot szerezni az általa tervezett Keresztelő Szent János-templomhoz. Ebben az esetben is bemutatja a szerző a programon kívüli, önerőből kezdeményezett templomépítéseket, mint például Zugliget megvalósulatlan plébániatemploma. A szerző külön kitér „a főváros közelében felépült modern templomokra” is, amelyek napjainkban már Budapest területéhez tartoznak. Ez a két templom a remetekertvárosi (ma: II. ker., Máriaremete út 34.) Szentlélek-plébániatemplom és az albertfalvai (ma: XI. ker., Bükköny utca 3.) Szent Mihály-plébániatemplom. A Lechner Jenő (1878–1962) és ifj. Lechner Jenő (1908–1992) tervei szerint felépült Szent Mihály-plébániatemplom esetében olvashatunk először a hívek véleményéről is, akik a terveken látható, lapos tetővel fedett tornyot nem fogadták el, de végül mégis az eredeti koncepció valósult meg.

A *Különleges hivatású templomaink, kultusztemplomok* című fejezetben többek között a Szentföld hazai zárán-

doktemplomáról, az Árpád-émléktmplomról, valamint az intézményi kápolnák (kórházkápolnák, szociális intézmények, szerzetesi kápolnák és egyéb szakrális terek) részletes építéstörténetéről tudhatunk meg értékes adatokat. Ezt követően a műemléktmplomok két világháború közötti helyzetébe is betekinthetünk olyan, különleges epizódok felvillantásával, mint például a Flórián-kápolna 1937-es felemelése vagy a krisztinavárosi templom szentélyének 1940-es évek első felében történt eltolása.

Összegzőként megállapítható, hogy a szerző mintegy ötvenegy, a két világháború között tervezett katolikus templom, illetve kápolna építéstörténetét adja közre időrendben, kiválóan felépített logikai láncra felfűzve. A szerző a végzőban kiemeli, hogy nem a templomok esztétikai minősége, hanem maga az építéstörténet és annak mozgatórugói jelentették kutatása tárgyát. Ebből a szempontból pedig hiánypótló kötet született, mivel ez idáig a korszak építészetét főként az egyes építőművészek szemszögéből ismerhettük meg, többek között Rimanóczy Gyula (1903–1958) vagy Árkay Aladár (1868–1932) életművén keresztül.

Mindenkor
Segítő
Szűz Mária-
templom,
lengyel
nemzetiségi
templom,
Kőbánya,
Budapest
© Wikimedia
Commons



A különutas orosz kultúrafelfogás

Vitalij Averjanov: *Fedett kereszt. Tradicionalizmus az avantgárdban*
Moszkva, Knyizsnij Mir, 2015, 608 oldal¹

A könyv filozófus szerzője a hagyomány, eszme, civilizáció, teológia, kultúra, az orosz nemzeti archetípusok, költészet, vallásfilozófia, „alternatív történettudomány” és jövőstratégia roppantul szerteágazó témáit foglalja bele egyetlen, átfogó koncepcióba az általa vezetett intézetben kutató dinamikus konzervativizmus égisze alatt. A nyugati bölcsélet és a rigid diszciplinaritás számára az effajta kísérlet az eklektika határát is jócskán túllépi. A könyv koncepciója a felszínről szemlélve a politikai filozófia fogalmi tárházába kíváncznék, ha szerzője nem az orosz kultúrát mindmáig jellemző szinkretizmushoz igazodva illesztette volna egybe az orosz szövetkezeti társulástól a Puskin-értelmezésen át, a költő Hlebnjikov futurista gnoszeológiai kísérletéig vagy az aktuális posztsovjjet filozófia, valamint a nyugat-európai keresztényellenes irányzatok értékeléséig ívelő témáinak különös sorát. Protesztkönyv, kortárs látélet, a pravoszláv újjászületéshez kapcsolódó úgynevezett Izborszki klub alapító tagjának, az ötvenéves Averjanovnak a reakciója a világban tapasztalható kényszeredett paradigmaváltásokra. A kultúra mint legfőbb szervezőelv tételeződik benne.

Szinkretikus, sokrétű megközelítésével az élő és letűnt kultúrákat, államalakulatokat – elsősorban is az orosz, egybevetve Ázsia, Nyugat-Európa paradigmáival – gyökerükénél fogva vizsgálja, szerves, önmagával meg nem hasonló átalakulások formájában határozza meg azt, amit jobb híján történelmi fejlődésként szokás emlegetni.

A kötet aktualitásához nem fér kétség.

Epicentrumában a dinamikus konzervativizmus eszméje áll, e közvetlen megközelítésben az önmagát soha meg nem tagadó kultúratípus alkalmazkodási és önkitaljesítő stratégiáinak belső logikáját fedi le. Ez tanulmányainak vezérfonala, lehetséges alternatíva a világ politikai palettáján helyet foglaló, kijegecesedett irányzatokkal szemben. A kultúra önvédelmi képességének gyakorlati kényszerére válaszol ez a komplex elmélet.

Lényeges, hogy a szerző a politikát a kultúra folyamánaképp kezeli. Szemléletében a teokratikus eszmény,

gondolkodásmód és berendezkedés megvalósítható mintágyanánt jelentkezik.

Ismertetésünket döntően az első és második részre korlátozzuk, amelyek a tradíció ellentmondásai, illetőleg a költők és próféták témakörökben változó terjedelmű és műfajú írásokat gyűjtik egybe. Találni köztük tanulmányt, konferenciaközleményt, esszét, sőt tudományos előadásokat követő viták leiratait is.

Az *istenemberi kultúra filozófiája* alcímet viselő fejezetet a fedett kereszt szimbolikájának magyarázata, aktuális üzenetének feltárása tölti ki azon megállapítás kíséretében, miszerint a keresztény hitre tért kultúrákban az *Evangélium* a földi létet intenzívvé tette. A kereszt a teremtet és az isteni világ kölcsönviszonyának szimbóluma, pólus és határ, fent és lent megbonthatatlan egyensúlyát jelképezi. Különbféle kultúrákból a szerző az óegyiptomiban megnyilvánuló éles különbségtételt emeli ki a földi és túlvilági szférák között. Mindezzel azonban szemben áll a valamennyi dolog háborítatlan összetartozását, ölességét hirdető eszme, amely a pythagoreus vallásra, annak számmisztikájára vezethető vissza. Ha viszont ezzel az ölességgel dacol, a természetébe ősidőktől kódolt logikai gondolkodásnak engedő egyén szükségképpen a természetlen reflexiók foglyává válik, mindez bonyolult folyamatokon át a felemelkedés ideáljától téríti el.

Látható, hogy miközben a kereszténység és az antropológia kapcsolódási pontjait kutatja fel, a szerző az emberben lévő alapvető, egyetemes-közös konstansokra összpontosít. Gondolatmenetében az orosz kultúra lehetséges stratégiáinak felmutatására helyezi a súlyt a globalizálódó világban.

Az orosz tradicionalizmus vitális öntudatra ébredését attól reméli, hogy az elfordul a sátáni elv által uralt kultúra nihilista kritizálásától. Korszerű attitűdnek tűnik, amennyiben a szokványos, jellemzően elzárkózó, múltba vonuló, mindent ostromozó konzervativizmussal szemben kritikusabb szemléletre hagyatkozik. A tradíció fogalmának tudatosulását ebben a jövőre nézvést kulcsfontossá-

¹ АВЕРЬЯНОВ, Виталий: *Крытый крест. Традиционализм в авангарде*. Москва, Книжный мир, 2015, 608 с.

gúnak véli. Az európai civilizáció még a XX. század küszöbén ismerte fel ugyanis, hogy a fejlődés és a reformáció az antitradicionalizmus irányába hatott (később Vaszilij Rozanov filozófiai örökségének áttekintésekor ez a tétel némiképp felülvizsgálat tárgyává vált).

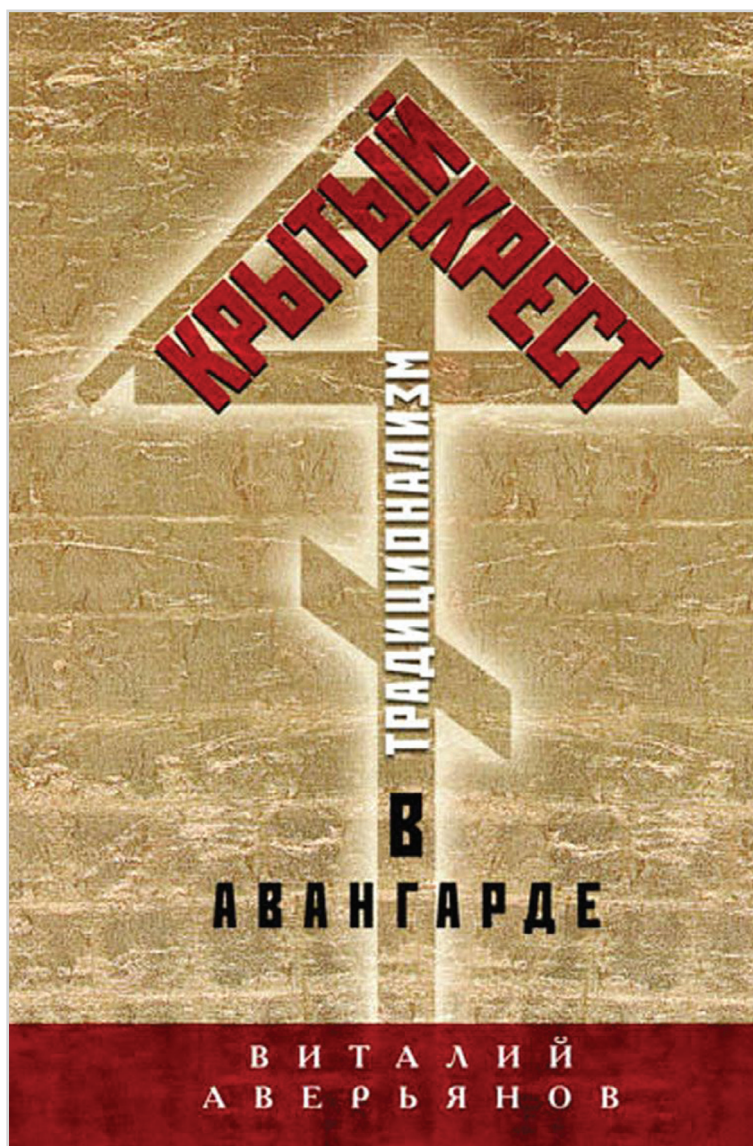
A XX. század első felében működő Vlagyimir Losszkij vallásfilozófiájának szentelt következő fejezet a dinamikus konzervativizmus fogalmának eredetfeltárását folytatja a szenthagyomány egyházi gyakorlatán keresztül, amely nem egyéb, mint Isten és ember synergeiája, kettejük találkozási pontja. Az egyház igazságfelfogása az idő múlásával nem változik, csupán konkrét kultúrtörténeti helyzetekhez igazodik, s ha nem a szenthagyományra támaszkodna, csupán holt szövegeket őrizne. A fejlődés napjainkban mind gyakrabban megkérdőjelezett fogalmát Losszkij épp a tradícióval való ütközés gyanánt értelmezi, a történelmileg kialakult teológia mint intellektuális tény és a lényegileg megfogalmazhatatlan szenthagyomány közötti különbségre mutat rá. Losszkij a szenthagyományt nem is annyira társadalmi, mint inkább spirituális egyéni kategóriaként magyarázza, annak pneumatológiai dimenzióját tételezi. A különféle kultúrák és népek életében évszázadok során felépült tradíció már csak egyedi, eltérő elemei és fogalmai okán sem leírható egységes rendszerben és egységes fogalmak mentén. Losszkij már tudatosítja, hogy a transzkulturális eszme és gyakorlat kialakítására számos alkalommal történt kísérlet birodalmi államokban, a különféle népcsoportok közötti megértés és tisztelet elmélyítése céljából.

A hagyomány sztereotipként jellemzett fogalmáról az *Orosz filozófiai lexikon* számára kidolgozott szócikkben a szerző a világi és egyházi hagyomány elválását, majd egyensúlyának megbomlását vizsgálja. A fogalom történetét nyomon követve a kulturális és állami hagyományban bekövetkezett válság gyanánt felfogott orosz egyházszakadástól (XVII. század) kezdve, a XIX. század első felének szemléletén, majd a nem szerves hagyományt elutasító eurázsiai doktrínán át jut el az emigráns Ivan Iljin neokonzervatív ideáljához, amelyben a hagyomány a civilizáció stabilitásához kínál alapot. Mindeközben a Szovjetunióban a 20-as, 30-as években ugyanez a fogalom szinte szitokszóvá válik, hiszen a hagyományt az átalakítással, a tudat átformálásával szembeszegülő, „reakciónak” bélyegzett magatartással azonosították. Majd Sztálin halálát követően ezt váltja fel egyebek mellett az az értelmezés, miszerint a hagyomány a társadalom és a természet közötti egyensúly homeosztázisának biztosítója. A poszt-szovjet kutatások afelé mutatnak, hogy a posztmodern válságközpontú gondolkodás és a tudományba vetett hit megrendülése nyomán egyaránt a nemzeti tradícióban rejlő lehetőségek erejében keresendő a kiút. A társadalmi élet rejtett, pneumatológiai aspektusára mutat mindez.

Eliade és Guénon a mítosz, vallás, miszticizmus, szakralitás és beavatás tárgykörében alkotott elméleteinek hozadéka a hagyomány fogalmának értelmezésében igen fontos szerepet játszanak. A hagyomány világi aspektusai a vallásiaktól elválaszthatatlanok az orosz szellemtörténet fő vonulatát képező vallásfilozófia képviselői, P. Florenszkij, G. Florovszkij, V. Zenykovszkij és L. P. Karszavin felfogásában.

Averjanov egyik előadásának hozzászólója a közeljövő bioszociális forradalmának, a biotechnológiának és a bio-konstrukciónak a lehetséges következményei sorában felveti a családhoz, a születéshez, halálhoz, a szexualitáshoz fűződő hagyományos értékek várható átalakulásával kapcsolatban felmerülő aggályokat. Megoldásként a szerző az „időn kívül álló” emberi tudat ideális gondolkodásformáló tényezőit, vagyis a mitologikus szemlélet és a jel-olvasás korszakokon átlépő képességeit javasolja.

Vitalij Averjanov:
Fedett kereszt.
Tradicionalizmus
az avantgárdban.
Moszkva,
Knyizsnij Mir,
2015



A *történelmi Oroszország archetípusait* tárgyaló fejezet az orosz kultúrának a globális világban betöltendő létét, helyét és értelmét tekinti át. Meghatározásukhoz kiindulópontként a khalkédóni dogmának az orosz történelemre való vonatkoztatását kulcsfontosságúnak ítéli meg a szerző. Az archetípus fogalmát egyébként a szerző annak jungi, spengleri változatain túl az arab hagyomány vallási eltérésekből létrejövő különbségei, az ezekből fakadó archetípus-értelmezés és további univerzálék tükrében értelmezi. Ennek a távoli múltban gyökerező megközelítésnek az orosz kultúrában a közvetítőit L. Karszavin és P. Florenszkij a homo patronimicus típusának megfelelő alakjaiban pillanthatjuk meg. Az orosz történelem kezdeteit Radonyecki Szent Szerгий, Alekszandr Nyevszkij és az 1988-ban (!) kanonizált Dmitrij Donszkij moszkvai nagyfejedelem figuráin keresztül ragadhatjuk meg (ezek a szentek az orosz történelem sorsfordító eseményeiben döntő, karizmatikus alakokként tűnnek ki), a kifejezés, illetőleg moszkvai-pétervári korszakokra történő felosztáson túl pedig Averjanov több orosz civilizációt különít el. Ezek lényegileg a „civilizációs tradíció” újonnan kreált fogalmán át válnak érthetővé (a nemzeti kultúra egyfajta szinonimáját jelentik), amely világít és szakrálist együttesen hordoz. Fő ismerveit, egymásból következő pontban foglalhatók össze: A. Wierzbicka, lengyel nyelvész szkriptekre vonatkozó megállapításai kerülnek az élre az oroszoknak a nyelvhez mint elsődlegesen az igazság kifejezőeszközéhez és megnyilvánulásához fűződő beállítódásáról. Ebből logikusan következik a „mások igazságára” történő szüntelen odafigyelés gesztusa mint kulturális specifikum. Ennek léte ugyanakkor Homjakov pravoszláv, szlavofil bölcslete szerint a gyülekezetiség kollektív elvéről mint az orosz kultúra sine qua nonjáról alkotott tézisével áll összhangban. Oroszország küldetése tehát a népek harmonikus együttélésének megteremtésére irányult, olyan birodalom volt, amely a világharmónia elvével való egybeolvadásra törekedve saját metafizikai igazságát nem a partikuláris, hanem az univerzális szférájában kereste. Eszerint az orosz eszme az isteni jelenlét eszméje.

A Vlagyimir Losszkij vallásbölcsele 1952-es munkájában, majd Eisenhower 1953-as választási programjának újabb jelentésében (az állam a gazdaságra gyakorolt hatásának csökkentését előirányzó, pragmatista gondolat) felbukkanó dinamikus konzervativizmus fogalma Donald Schon, amerikai vállalkozásmenedzsment-szakember elméletében alakul tovább. Az intelligens, „önmagukat tanító rendszerekről” felállított elméletben a változó világhoz történő alkalmazkodás mellett, valamint az önazo-

nosság megőrzésén túl egy rendszernek képesnek kell lennie a folyamatos változásra, a váratlan feladatok kezelése céljából tartalékok és erőforrások biztosítására, adaptivitása fejlesztésére, a kulturális szókészlet bizonyos részeinek rugalmas változtatására is. A dinamikus konzervativizmus összességében hiperideológia: számtalan diszciplína és kulturális tény figyelembevételével kialakult gondolat. A szerző szerint az „ellopott jövő” helyett kínál kedvező alternatívát. Premisszaként ehhez Dosztojevszkij *Ördögök* című regényéből idézi a népet, a vallás egymást megtartó viszonyáról, a közös vallások természetéről szóló elmélkedést: „Sohasem volt még nép vallás nélkül, vagyis a rosszról és a jóról alkotott fogalom nélkül.”² A jó és a rossz fogalmának egybemosása pedig a népek kihalásához vezethet. A dinamikus konzervativizmus nem véletlenül az állandó fejlődés modelljével áll szemben, amelynek odaadó hívei a filozófiai, természeti és emberi tőke egymásba konvertálható voltát tételezik fel.

A kultúrák közötti dinamika megértéséhez Averjanov a kulturális hagyomány ismérveinek meghatározására vállalkozik, annak három szféráját jelölve meg: 1. a megnyilatkozás és megvilágosodás; 2. az ismétlés, fenntartás és tanítás; 3. az improvizáció és kísérletezés köreit, ahol a következő tevékenységek folynak: 1. az ember és kultúra kiváltképp felfelé mutató intuícióinak tisztázása, kikristályosítása; 2. a kanonizált tapasztalat átadása a nevelésben; 3. a más kultúrákkal folytatott érintkezés. A „más” „idegenként” szokás felfogni, lehetséges azonban „önmagunk legfelsőbb lényegének” is tekinteni. A kulturális mutációk – a biológiaiakkal is összemérhető módon – vesztélyt hordoznak; a dinamikus konzervativizmus elveivel egybecseng Karl Hübner azon állítása, miszerint bármely új tudományos felismerés addig áll az élet szolgálatában, amíg képes a meglévő tudáskomplexumba beépülni, ellenkező esetben romboló.

A japán ember természeténél fogva dinamikus konzervatív, bizonyítékot erre az árnyalt nyelv fogalomtárában találni. Míg nyugati megfigyelők rendre az „ipari forradalom”, „Meidzsi-forradalom” kifejezéseket használják a harmonikus innovációra, mindeközben maguk a japánok a forradalom (kakumei) szót csupán más országok vonatkozásában, a jiszin szót pedig hazai, az újításra/megújulásra irányuló folyamatokra értik. Ily módon a japánok az eredmény eléréséhez a hagyomány korpuszából merítenek. Ha a fentebb vázolt három szférában az újítás aránya bizonyos mértéket meghalad, már károsító hatást fejt ki, ezáltal a meglévő intézmények tradicionális összhangja sérül.

² DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Ford. MAKAI Imre, Bp., Európa, 1983, 304.

Korunkat jellemzi, hogy a kinyilatkoztatás kultúráját a hétköznapi kultúrája, az intuíciót a prognózis- és modellalkotás szorítja ki, a más kultúrákkal fennálló transzfer leáll, végső soron a teljességet az állandó újdonság illúziójával igyekeztek pótolni, ahogyan ezt Paul Kurtz és A. Ahiezer leírta. Karizma és nemzeti mítosz híján a nemzeti kultúra kifulladás, a teljesség iránti elkötelezettség és közös alkotás viszont táplálóerőt jelent számára.

Az eredeti előadást követő vita anyaga számos eredeti megállapítást, résztemák tömör felvillantását vonultatja fel. Így például eszerint az orosz univerzalizmusnak tulajdonítható talán az, hogy a pártok túlbujánzását a politikai palettán nem szokás előrevívó jelenségnek tekinteni, hiszen megosztottságot szül. A globalizáció tünetei közt figyelmet kap a transznacionális, rétegzett társadalom modellje, amely pompás utópiákkal kecsegtet, amelyek nyilvánvalóan szembelyezkednek a makroregionalizmussal vagy az organikus kultúrákkal. Nemzeti alapon létrejövő ellenelit tud ezzel szemben hatékony alternatívát képviselni. A kultúra lényegét ugyanakkor a szerző annak visszhangelvű működésében határozza meg.

A szovjet korszakban elveszett „kizökkent idő” és átvírt történelem magától értetődően indukálja a távoli múlt újrafelfedezése, a mintakeresés iránti késztetéseket. Ilyen eszményt jelent a túlnyomórészt a XIX. századtól elterjedt, önkormányzati és szolidaritási alapokon nyugvó, egyedülálló gazdasági társulás, az artyel, amelynek virágkora idején értéke korántsem redukálódott a gazdaság merkantilista szintjére: erkölcsjobbító, összecsiszoló, a társult dolgozók szellemi ereje a közös munkával járó kommunikáció során összeadódik és megsokszorozódik. Arisztokratikus intézmény, amennyiben a parasztot vagy iparost alkalmassága, anyagi javakat előállító iparkodása függvényében választják ki, a synergiea érvényesül, mint-hogy a szociális energia többletet ad a vállalkozás eredményességéhez.

Venjamin Blazsennij (Eisenstadt), a kereszténység szellemét átvett ausztriai zsidók leszármazottja, kozmikus léptékű témákat megverselő, vallásos költő életművének elemzése mintegy ötven oldalt tölt meg a kötetben. Blazsennij hatvanéves már, amikor Tarkovszkij felfedezi, személyes ismeretség, érzelmi kötődés fűzte Paszternakhoz. Témái a szerelem aszketikus demonizálása, az Istennel folytatott párbeszéd. Tradicionalista alkotóművészete „szovjet” költőként e korszakban teljesedett ki, amikor

Jeszenyin és Blok tiltólistán volt, mégis istenkereső még istentagadásában is, együgyűsége – Tolsztoj definíciójával megegyező módon – a jóság iskolája.

A művészportrék között a hagyománytisztelők sorába kerül a szorgalmáról is híres Modigliani. Valódi egyéniség, nem sorolható kérészéletű csoportosulásokhoz, a tudatlan káoszának szervessé ötvözője, olyan művész, akiben Mozart és Dosztojevszkij egyszerre van jelen.

Művészetelméleti vonatkozásban igazi fordulatot jelent a szerző avantgárdelfogása. A „kisajátított” (majd raktárakba elzárt) orosz futurizmusról (általánosított formában nem ritkán mint magáról az avantgádról) mint baloldali irányzatról, a bolsevik fordulatot követően sebtében kreált kép ugyanis szertefoszlik. (Hozzá kell tennünk, hogy ez korábban is evidens, bár mellőzött irodalomtörténeti tény volt. Valójában az első orosz futuristák fellépése ugyanis a hagyománytagadó, „a múltat eltörölő” híres-hírhedt *Pofon ütjük a közízlést* 1912-es megjelenése előtt jóval korábban megtörtént. Egy évvel azelőtt már brosúrákban adott hírt magáról az egofuturista csoportosulás, élén a dicsőségre emelkedő Igor Szeverjanyinnal. Nem epatírozó attitűdjükről váltak ismertté. Szeverjanyin lírájának látszólag könnyed hangneme, a szóalkotás játékosága mellett szellemes intencionalitás, a világérzékelés életörömtől árasztó frissessége, a „ráébresztés” gesztusa, a középkori francia verstani mintákat is tudatosan újraíró gyakorlata, ezoterikus és teológiai érdeklődése kendőzetlenül van jelen.³)

Velimir Hlebnyikov⁴ futurista poétikája révén ezután az orosz tradicionalizmus nyeri vissza a Bábel előtti egy nyelvűség édenének gondolatát, a születőben lévő új (meta)nyelv a távoli utópia kontúrjait tapogatja ki. Az irodalmi jelenséget Averjanov a filozófia prizmáján át fürkészi, felidézve, hogy Hlebnyikovot párhuzamba állították már Majakovszkijjal, Filonovval, Kandinszkijjal, Salvador Dalíval, a bölcseletben Heideggerrel, Nyikolaj Fjodorovval, Teilhard de Chardinnel, Florenszkijjal. A költészete nyelvi sajátosságai sorában markánsan jelen lévő „csillagnyelv” (a tökéletes, „éjszakai” világ nyelve, amely fölötté áll a hétköznapi lét és a magát leleplező egyértelmű hazugság szférájának), a médiumbeszéd, a zaum (észen túli) nyelve, a spiritizmus nyelve, valamint a glosszológia okán messzemenően helyénvaló az a felvetés,⁵ miszerint a Hlebnyikov életművére irányuló további kutatások irányait az összehasonlító vallástudomány ered-

³ Erről részletesebben lásd MARKOV, Vladimir: *The Province of Russian Futurism = The Slavic and East European Journal*, 1964, № 4., 401–406.; MARKOV, Vladimir: *A History of Russian Futurism*. London, Macgibbon & Kee, 1969, 467.; JÓZSA, György Zoltán: *Эго и Эхо в поэтике Игоря Сеевьянина. К истории русского футуризма = Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 2014, 9. sz., 85–104.

⁴ Magyarul megjelent tőle HLEBNYIKOV, Velimir: *Zangezi*. Ford. SZILÁGYI Ákos, Bp., Helikon Stúdió, 1986; Uő: *Tükrök kacagása*. Ford. MEZEY Katalin et al., Bp., Kráter Műhely Egyesület, 1998.

⁵ A verbális és rituális aspektusainak összekapcsolódásáról lásd KALAFATICS Zsuzsa: *Az orosz futurista kiáltványok rituális funkciói = Helikon*, 2010, 3. sz., 412–419.

ményeinek bevonása határozhatja meg. Futurista utópiája csúcán talán paradox módon mégsem a költői nyelv áll, hanem a kultúra nyelve, amely a távoli jövőben a nép nyelve lesz. Összetevői a szláv, ázsiai és afrikai szótövek az európai nyelvek dominanciájával szemben. Az egységes világnyelv megvalósításában két hipotetikus nyelvre, az úgynevezett csillagnyelvre, másfelől pedig egyfajta szláv össznyelvre tárházára apellál. Világnézete idővel globalizálódik, az eurázsiai doktrína felé mozdul el.

Hlebnyikov a káosz helyett számba-szóba írt, pythagoreus indíttatású harmóniát álmodik, az óegyiptomi fátyom iránti érdeklődése hátterében is valószínűsíthetően a minták és törvényszerű ismétlődések kulcsait felderítő szándék munkál. Költői nyelvében a szó korlátlan kontextuális jelleget ölt, mivel az a nyelv, amelyen költő és olvasó osztozik, a nyelvteremtés útjává, a közös alkotás forrásává, ám produktumává is válik. Ezáltal a beszélő és az általa mondottak, a szemlélő és a szemléltetés tárgya átfedésbe kerül. Akárcsak a XVIII. század orosz költőit, Hlebnyikovot is a nyelv keletkezése foglalkoztatja. Averjanov a Weststein által megfogalmazott tézist fogadja el, miszerint Hlebnyikov poétikáját hangzás és jelentés megbont-hatatlan egysége vezérli.

Műveit kriptogrammnak nevezhetjük, transzració-nális, paralingvisztikus dimenziókat nyitnak meg, a futurista küldetés végső lényegének az egyén jövővé alakítását tekinti. Averjanov fontos érdeme, hogy az irodalmi mű vizsgálata során differenciál a kollektív emlékezet működéséből, másfelől pedig az egyéni, költői tehetségből, tudásból származó összetevői között. A művészet forrását Hlebnyikov szerint nem a hagyományos értelmiségi értékekben lehet fellelni, hanem a néplélekben, ugyanebben az értelemben az archaikus nyelv az ősi gondolkodás rekonstrukciójának alapja. (Ezen a ponton Giambattista Vico elveinek letéteményese. Egyébiránt Hlebnyikov pályájának kezdete az orosz Ezüstkori primitivista festészetének és művészetelméletének virágzásával esik egybe, Larionov, Goncsarova, Szomov, Filonov képei ugyanekkor keletkeznek.) Lényegi kérdés hagyomány és modernség választóján, hogy ez a költészet vajon mennyiben tekinthető újítónak avagy maradinak.⁶

A Nyikolaj Fjodorov, Vernadszkij, Ciolkovszkij és Alekszandr Csizsevszkij nevével fémjelzett orosz kozmizmus filozófiai irányzata a Platón-tól Kopernikuszon át Galileiig terjedő hagyomány folytatója, a pozitivistá tudomány és a vallásfilozófia szintézise. A futuroológus Fjodorov, a XIX. század második felének egyik meghatározó szellemi alakja Zenykovszkij értékelésében a legeredetibb orosz

bölcsele. Dosztojevszkij, Tolsztoj és Vlagyimir Szolovjov tiszteletét is kivívta.⁷ Fjodorov templomjáró, hívő keresztényként azt a tanítást hangsúlyozza, miszerint az isteni terv az ember cselekvő együttműködése híján nem valósulhat meg. Ezen az alapon hirdeti, hogy a Kozmosz nem lehet meg az emberi elme ereje nélkül, hogy többé válhasson a pusztá káosz-nál. A holtak feltámasztásának ideáljában kiteljesedő filozófiájának apológiáját a krisztusi példa valósága adja. A halál a bűn következménye, a megváltás csakis a teljes emberiség közös akarataként mehet végbe. Életműve az orosz spiritualizmus diadalát jelenti. Ezzel szemben áll a nyugati civilizáció, ahol az anyag felülkerekedik az emberen, a pénz és áru teremtette viszonyok pedig az alkotó tevékenységet elnyomják. (Vernadszkijnál a magasabb szellem működésével összhangba kerülő felsőbbrendű ember hovatovább evolúciós fokozatot is jelent: tehát itt a szellem hat az anyagra. Fjodorov elméletében pedig az evolúció végső fokon az intellektuális képességek tökéletesedésére irányul.) Fjodorov víziójában a jövő pszichokratikus társadalmát az egyetemes zsinatokra egybegyűlt papság, tudósok és gondolkodók egyesült ereje kormányozza majd.

A kötet szerzőjét Vaszilij Rozanov sokrétű filozófiája avatott szakértőjének tekinthetjük, hiszen a hetven évre betöltött „orosz Szókratész” harminckötetnyi életműkiadásában szerkesztőként működött közre. A recenzióknak tárgyat képező kötet számos írást tartalmaz róla. Averjanov megállapítása értelmében az egyik meghatározó filozófusként jegyzett Rozanov írásai inkább a maxima-, illetve aforizmagyűjtemény műfaját idézik, a társadalom és történelem, az oktatás, valamint a család és a házasság adja változatos témái körét. A civilizáció bírálója egész életében az antiszemitizmus és a filoszemitizmus végletei között csapongott. Az emberi ésszel fel nem fogható nemiséget a másvilág részecskéjének, binergikusnak, kétféle energia összeadásának, a teljesség megvalósulásának, az ember második spirituális mozgatójának tekinti a józan ész mellett. A nemzés szolgálatában működő nemiség a templom belső terének leképeződését jelenti, a folytonosan megújuló életet, szemben a prostitúcióval, amelyet az intim kapcsolat szakrális életéhez fűződő kapocs, a házasság vallásos lényege elvesztéseként magyaráz Rozanov. Később Egyiptom és Jeruzsálem ősi mintáira hagyatkozva a prostitúció szakrális rendeltetései is rámutat. Az *Újszövetség* aszkézisét Rozanov a nemiség metafizikájának foglalatát adó műveiben a *Jelenések* könyvének szakaszaival állítja szembe, az *Ószövetséget* pedig a családi viszonyok misztikus rendszereként, mintaként tárja az orosz

⁶ Vö. SZILÁGYI Ákos *Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgard 1917 előtt és után*. Bp., Holnap, 1989, 25.

⁷ Lásd ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. В. *История русской философии*. Ленинград, ЭГО, 1991, II. köt., 1. rész, 134.

civilizáció elé, annak védelmére. Politikai nézeteiben monarchista, szlavofil és tradicionalista. Az első olyan orosz gondolkodó, aki pravoszláv filozófiát alkot, a vallás reális forrásaként és fundamentumaként a családot jelöli meg. Nemzeti öntudatából sem a szélsőséges öntudat, sem az önkritika nem hiányzik: az orosz nép ennek megfelelően írástudatlansága ellenére is kultúrát képvisel, hiszen az nem könyvekben, hanem a „kobakokban” van. Az alkoholizmus, az abortusz és a válás esküdt ellensége. A bürokráciát és a hivatalnokréteget nem téveszti össze az államjoggal, a hivatalnok nemcsak pusztít, „helyre is igazít” mindent. A társadalmon a művelt réteget érti, bár az orosz értelmiségnek – nyilvánvaló túlzással – „felszínes műveltségét” rója fel. A történelmet és egyháztörténetet stílusok harcaként fogja fel, elemzi az egyházak közti különbségeket.

Rövid fejezet foglalkozik az orosz kultúrában már-már paródiaszámba menően mindenki által vitatott és újraértelmezett Puskin szellemi és történetfilozófiai hagyatékával. Valóban szokatlan az új kép. Averjanov némileg önironikusan von saját kísérlete és Szemjon Frank értelmezése közt párhuzamot, amennyiben utóbbi politikai bölcselőként állította be az orosz költészet nemtőjét, s saját liberális konzervatív pártja érdekében Puskit e mozgalom szellemi alapítójának kiáltotta ki. Puskinnak a filozófus Csaadajevhez írt hitvallása hazájához és annak történelméhez, őseihez való ragaszkodásról tett tanúság. A stabilitás Puskin szemében a társadalmi jó elsődleges feltétele, s ez tulajdonképpen a dinamikus konzervativizmus előfutárává avatja.

A kötet harmadik részében naplószerűen sorjázó feljegyzések, az aktuális és kialakulóban lévő politikai filozófia kritikája mellett kiemelkednek a nyugat-európai „alternatív történetírás” jelenségét értelmező írások. Utóbbiak a szerzőnek az európai történelem újraírási kísérleteinek lehetséges okait firtató töprengéseinek summázatát tartalmazzák. Ennek a tendenciának tulajdonítja egyebek mellett, hogy az EU alkotmányát sikerült „megóvni” a keresztény hagyományok mint alapértékek beiktatásától.

Ugyanezen jelenségek közé sorolható a keresztényellenes ezoterika disneyfikációja, amely Scorsese botránykeltő, ám a fennkölt esztétizációt megkísérlő filmjeivel szemben alternatív olvasmányok új típusát jelentik a titkos társaságok titkainak olcsó, populista stílusú bemutatására vállalkozó könyvek sorozatait. Mint fanyar humorral jelzi, az összesesküvéselemélet-gyártók e könyvek dömpingje mögött ugyan ármányos szabadkőműves machinációkat sejtenek, jóllehet ez a feltételezés meggondolatlanul dehonesztáló erre a hagyományosan látóköréről és intellektuális színvonaláról ismertté vált szervezetre nézvést. Az átlagember tudatában mindez az „igénytelenség”, illetve a relativizálás állandósuló kényszerpályájának rémképét teszi valóságossá. Ilyen könyv *A Da Vinci-kód*, amely kapcsán plágium miatt adtak be keresetet a szerző ellen, ahogyan Averjanov leírja. Előképként Baigent, Leigh és Lincoln *Szent vér*, *Szent Grál* című munkáját jelöli, e szerzők egyike kezdeményezte az eljárást. A hagyományos történettudomány kétségtelenül válságba került, másrészt az alternatív történetírás a posztmodern életérzés és tudomány önelégült szkepszisével, az öncélú kritikával, valamennyi tény és értékelés megkérdőjelezésével operál. A „leleplező” művek szaporodása háttérben egyfajta történetfilozófiai ideológia bújjik meg. Ez „az értékek átértékelésének” megismétlését készíti elő. Elsődleges célpontként a történelmi egyházakat (kiváltképp a katolikus és ortodox) éri vád, miszerint titkolózásukkal és a tények elferdítésével, saját bűneik rejtegetésével tévesztik meg híveiket. Az érvelésekben általában az a következő állítás, miszerint az egyházak által megtestesített „lelki totalitarizmus” mégis közvetítője volt az alternatív lelkiség olyan, őskeresztény időkre visszamenő formáinak, mint például az albigensek hite. Ugyanebbe a körbe tartoznak a tanítástól eltérő tételek, kezdve a Jézus Krisztus vér szerinti leszármazottai által létrehozott egyházi szervezetektől.

Fontos tanulsága: a rákényszerített oktatási és civilizációs paradigmák ellenére az egyén továbbhordozza ősi kulturális kódjait.

A demokratikus építészet útvesztői és az újraértelmezés kényszeressége

*Die politische Architektur deutscher Parlamente
Von Häusern, Schlössern und Palästen*

Szerkesztette Julia Schwanholz, Patrick Theiner, Wiesbaden, Springer VS,
2020, 482 oldal

A felejtésnek igazságot szolgáltató Harald Weinrich példázatos könyvben mutatta be az európai kultúrkör változatos viszonyát Mnemoszünéhez az ókortól kezdődően egészen a XX. század kataklizmájáig. A *Léthében* a feledés orgáinak nevezte a háborúkat, és az újrakezdéshez szükséges felejtést boncolgatta. A felidézett anekdotikus esetek a háború előteréből származó egyéni tragédiák, színes újsághírek, a nyilvánosság előtt zajló, talányos nyomozások, az emlékeztetkiesés elemezhető, patológikus példái. Ám nem érint egy másik, ezeknél rejtettebb, zavarba ejtő háttérjelenséget: az újrakezdés kíváncsiságából fakadó kollektív amnéziát. Erre már az Európa sors történeteit feltáró W. G. Sebald emlékeztet *Légi háború és irodalom* című, hiánypótló könyvével. Sebald az „arctalan valóság létrehozásáról” beszélt, amely „eleve gátolt minden visszaemlékezést”, következésképpen el- és kibeszéletlen maradt a német városok lerombolása.¹ A kollektív gyölköztetés bekerült a német nemzet lelki háztartásába, az épített örökség javának eltűnésére pedig csupán az újjáépítés vakfoltjai emlékeztethetnek.

Sajnálatos módon a kínáló számvetés az itt vizsgált kötetből elmaradt. (Mindazonáltal aki látta Roberto Rossellini 1948-as neorealista, *Germania anno zero* című dokumentumértékű, a szétbombázott Berlin sivár köhalmai között lassan kibontakozó filmdrámáját a szőke kisfiúról, Edmund Köhlerről, az szerezhette a témakörrel némi benyomást.) *A német parlamentek politikai építészete. Országházakról, kastélyokról és palotákról* a két szerkesztő lényegre törő kérdéseivel indul: „Van-e összefüggés a politikai rendszer és a demokráciák minősége között? Lehet-e egy ország politikai identitását és kultúráját illetően következtetéseket levonni a politikai épületek elrendezéséből és kialakításából? Az építészeti stílusok, a politikai épületek elhelyezkedése és arányai összefüggésben

vannak-e az adott kormányzati rendszerrel?” (3.) A gazdag elméleti és pozitív tudásanyaggal felvértezett könyv a hatalmi, illetve demokratikus építészet kérdései nyomán számba veszi a Német Szövetségi Köztársaság tizenhat tartományi parlamenti épületét, valamint a Bundestagot és a Bundesratot. A kötet végén lévő egyik összegző tanulmányban Klaus von Beyme általános értékelést nyújt: amilyen egyedülálló államforma a Német Szövetségi Köztársaság föderalizmusa, olyan sokszínű a keletkezésükben és hagyományaikban nagyon eltérő tartományi parlamentek építészeti kialakítása (vö. 452.). Széles tehát a spektrum a stuttgarti Bauhaus-kockától a mainzi Kurfürstenpalastig, ám szisztematikus összehasonlítás és bizonyos fokú tendenciózusság révén a tanulmányírók valamennyi épülettípusban felfedezik ezen építészet főbb jellemzőit. Sőt, többségük nagy igyekezettel mutat rá a homlokzaton, a tetőzeten vagy a belső terek kialakításán tükröződő demokratikus jelenségekre és kíváncsiskodásra, mint amilyen a hatalomgyakorlás, a népfelség vagy az átláthatóság.

A kötet első fejezetében található Michael Minkenberg elméleti alapokat lefektető bevezető tanulmánya. Minkenberg az összehasonlító politikatudomány professzora a Viadrina Frankfurt Egyetemen. Kutatási területei közé tartozik a jobboldali radikalizmus Nyugaton és Keleten, vallás és politika a modern demokráciában, valamint az európai politika és építészet összefüggései. John R. Parkinson 2012-es, *Democracy and Public Space* című könyvére támaszkodva kifejti, hogy a demokrácia az intézményi dimenzió mellett deliberatív és performatív vetülettel is rendelkezik, azaz jelen van a nyilvános térben, ezért érdemes megvizsgálni a demokratikus és a nem demokratikus rendszerek fővárosainak és országgyűlési épületeinek tipológiáját. Majd így fogalmaz: „Az építészet demokra-

¹ SEBALD, Winfried Georg: *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*. Ford. BLASCHTIK Éva, Bp., Európa, 2014, 15.

tikus minősége mindenekelőtt ama teljesítményén mérhető, hogy különböző szinteken reprezentál és integrál azáltal, hogy egyszerre képviseli az azonosságot (Identitát) és a különbözőséget (Differenz).” (116.) A Német Birodalom alkotmányos monarchiáját (1871–1918) a weimari köztársaság félig elnöki rendszere (1919–1933), a Harmadik Birodalom nemzetiszocialista diktatúrája (1933–1945) és a Német Szövetségi Köztársaság parlamenti demokráciája (1945-től) követte. Minkenberg szerint ennek a német közelmúltnak a diakrón „differencia-reprezentációjában” az építészet művei sajátos „identitásreprezentációt” biztosítanak, miközben egyúttal a demokrácia sajátosan német felfogására is utalnak (vö. 121.). Majd négy megközelítési módról beszél, amelyekből három vonatkozik az építészetre. Egy fővárosi architektúrának el kell ismernie nép és politikai osztály munkamegosztását, tehát az előbbinek teret kell biztosítani. Még ha az épületek a demokrácia minősége szempontjából kisebb szerepet is játszanak, „anatómiájuk” tegye lehetővé a démosz számára a legfontosabb döntési folyamatok transzparenciáját. Végezetül: a demokrácia, mint folyamat, mutassa fel a demokratikus minőség mércéjét azáltal, hogy „bevonja a démoszt az építésbe, a főváros ki- vagy átépítésébe.” (33–34.) Megjegyzendő, hogy a másik elméleti bevezető szerzője,

Werner J. Patzelt (professor emeritus, parlamentarizmus-kutató) több ponton is árnyalja Minkenberg álláspontját. Példának okáért nem ragaszkodik ahhoz, hogy a demokrácia reprezentációja lehetőség szerint hézagmentes legyen az épületeken – hanem számára e hiányosságok ép-penséggel konstitutívnak tűnnek (vö. 60.).

Elsőként lássuk Sven T. Siefken politikatudós (Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg) *Megegyezés, munkahelyi légkör, napfény – Baden-Württemberg tartományi parlamentjének épülete és annak szimbolikája* című esetta-



Baden-Württemberg állam parlamentjének épülete. Az előtérben Beat Zoderer *A nép képviselője* szobrának feje. Stuttgart, Németország, 2018 © Wikimedia Commons



nulmányát! Az egykori Német Szövetségi Köztársaság első, teljesen új parlamenti épülete Baden-Württemberg tartományháza Stuttgartban. Az 1950-es évek végén épült, 2013 és 2016 közt felújították és korszerűsítették. Siefken három szempontot érvényesít: az új építésű, modern épület a tartomány újraalapítását és egyesítését szimbolizálja; az architektúra a pragmatikus életvitelt jellemzi a maga „erősen befelé forduló atmoszférájával” (67.); a felújításokat a politikai cselekvéssel szemben támasztott nagyobb transzparencia jegyében végezték el.

Az épületre két pályázatot is kiírtak, de már az első versenyeljárás során irányadónak kellett tekinteni Ludwig Mies van der Rohe, a dessau Bauhaus egykori igazgatójának terveit. A végleges kialakítással a Kurt Viertel elképzelését alaposan átdolgozó Horst Linde állhatott elő, aki Mies van der Rohe követőjeként többek között tombak függönyfalloal idézte meg a Bauhaus-mester eredeti koncepcióját. A nagy üvegfelület dacára az épület nem átlátható, mivel napközben a sötétre patinázott üveghomlokzat visszatükrözi a környezetet, amiben Siefken ennek ellenére a parlamentáris reprezentáció szimbólumát látja: „a népképviselőket a társadalom tükrévé” (70.). Így válik a stuttgarti tartományház „kastélyok és paloták nyomasztó és lehengerlő építészetének vagy akár a nemzetiszocializmus diktatórikus épületeinek ellenpólusává” (71.). A németek (újja) épített örökségének leplezetlenül negatív minősítése sajátos módon jól megfér a náci építészettel való közvetett párhuzamba állítással.

A műemlékvédelmi előírások nem sok változtatást engedtek meg a külső kialakításon, ezért a homlokzat és annak stílusa a régi maradt. Az elmúlt évtizedekben mégis sokat alakítottak a megfelelő munkaergonómián. A Bauhaus egykori modern funkcionalitása a belső terek kialakításában és a koncentrált munkavégzés hangsúlyozásában érhető tetten. Például a plenáris terem mennyezetén tizenkét fénykúpon és harminchat kerek nyíláson keresztül minden ülőhelyről láthatóvá vált az égbolt. Ez jelentősen javította a helyiség atmoszféráját (és emlékeztet a bajor parlament fényátersztő műanyagból készült mennyezetére), másfelől a fényhatások következtében a fizikailag vízszintes tető sátorszerűnek hat. Siefken szerint mindez annak a jele, hogy az 1980-as évektől megnőtt a munkavégzés bemeneti részének jelentősége. „Az inputra és az áteresztőképességre (Throughput) így jelentősebb figyelem hárul, ami a nagyobb átláthatóságot hangsúlyozza.” (79.)

A lapos plenáris terem a Németországban elterjedt félköríves szerkezetet mutatja (az első kör alakú üléstermet Rajna-vidék-Pfalzban hozták létre 1987-ben – ismerteti Isabelle Kuhn tanulmánya), ahol a kormánypadot és az elnökségi asztalt valamivel magasabbra helyezték. A terem padlózatát korábban légkalapáccsal kellett felnyitni egy-

egy választás után, hogy a képviselői helyekhez és a frakciókhoz igazíthassák a kialakítást (2016 óta az Alternative für Deutschland is képviselteti magát a baden-württembergi törvényhozásban). A műszaki és energetikai felújítás óta viszont nincs már ilyesmire szükség, egy mozgatható sínrendszer kialakításának és a csúsztható forgószekeknek köszönhetően. Az épületbe Beat Zoderer svájci művész több mint hét méter magas sakkfigura-szobrát integrálták, amelyet az épület körüli egyik fénykútban helyeztek el (egy másikba fát ültettek): gömb alakú feje kiemelkedik a parkosított terület felszíne fölé, a szavazópolgár és az egalitárius politika jelképeként.

A szerző véleménye szerint a stuttgarti épület „a közvélemény igényeinek és a németországi parlamentek önképének változását jelképezi” (67.). Siefken elemzése ezért kerülhetett a kötet középső részét kitevő esettanulmány-sorozat élére. Ez a hangsúlyossá tétel azonban, mint látni fogjuk a következő, tetszőleges példákban, igencsak kérdéses. Hogyan is mutathat túl önmagán és válhat általános kiindulóponttá egy olyan országház elemzése, amely esztétikájában divatjamúlnak, sőt alig kielégítőnek mutatkozik? A szerző maga ismeri el, hogy a plenáris terem „bunkerhangulatát” csak a fényhatásokat érvényre juttató átalakításokkal sikerült megszüntetni – ami azonban kívülről jöttányit sem segített az épületen, leszámítva talán a felülnézeti drónperspektívát. Építészettörténeti szerepét pedig tisztázatlanul hagyja; végtére is arról a Stuttgartról van szó, amelynek városközpontját a II. világháborúban szinte teljesen elpusztították. Ezt a tényt Siefken rögzíti ugyan, de nem értékeli átfogóan, így az épületet nem helyezi el sem az új építésű (például Stuttgart, Düsseldorf, Bréma, Erfurt), sem a XX. század viszontagságait valamilyen módon átvészelt német parlamentek sorában (például Kiel, Saarbrücken, Magdeburg). Utóbbi persze különösebben nem lepi meg a figyelmes olvasót, aki a kötet elméleti bevezetőjében ezt olvashatta: „Csak a már létező demokráciával rendelkező országokban várhatjuk el, hogy az ott kibontakozó fővárosi építészet a demokratikus rendszer intézményi felépítését is tükrözze.” (24.) Az említett tartományi fővárosok és székhelyek zömmel XIX. századból származó épületei magától értendően nem kínálhatnak legitim összehasonlítási alapot.

Michael Weigl a Passau Egyetem politikatudományi tanszékén dolgozik, és többek között a bajor tartományi politikával foglalkozik. A *müncheni Maximilianeum: a király projektje, a népuralom szimbóluma* című tanulmányában szintén olyan intézményt vizsgál, amelynek „eredeti” épülete a szövetségesek bombázásának esettáldozatul. A Maximilianeum 1949 óta a bajor parlament székhelye és a bajor demokrácia jelképe, „a demokratikus szuverén reprezentatív új otthona” (87.). Siefkennel ellentétben Weigl nem úgy véli, hogy a II. Miksa kezdeményezésére



megépült monarchikus Maximilianeum ne adhatna ott-hont egy demokratikus intézménynek, és alaptalannak nevezi a hasonló aggályokat. Sőt, érvelése szerint teljességgel lehetséges egy demokrácia előtti, királyi épület demokratikus újraértelmezése.

München mai városképét, impozáns kialakítását dinasztikus múltja határozza meg. A Wittelsbach-ház 1180 és 1918 között megszakítás nélkül uralkodott Bajorországban: „Az óváros minden utcája a Wittelsbachok lehelését viseli magát.” (90.) Míg II. Miksa az ókori Görögorszáért rajongó, művészetpártoló apja, I. Lajos klasszicista épületek egész sorát alapította, addig fia német és bajor elemekkel ötvözte a neogótikus stílust az összbajor identitás megteremtése céljából. Ennek a szándéknak a jegyében épült a Maximilianeum is a gazdagabb, reprezentatív óváros és a szegényebb keleti városrészek határán. Ünnepeyes alapkövetételére 1857. október 6-án került sor. Látványos homlokzata nyugat felé, mérsékelt, egyszerűbb és józanabb arca kelet felé néz.

A II. világháborúban megrongált épületben először 1949. január 11-én ült össze a tartománygyűlés. Mivel a Maximilianeum tulajdonosa máig a Studienstiftung, Németország jelentős ösztöndíj-alapítványa, állandó egyeztetésre volt szükség, valahányszor változtattak valamit az épületen. Így született az a sajátos szükségmegoldás, hogy a régi plenáris terem hátsó falán lévő és II. Miksa megrendelésére készült festményt ugyan nem távolították el, de függöny mögé rejtették. 1975-ben ugyanis a tartományi parlament akkori elnöke, Rudolf Hanauer (CSU) kijelentette, hogy Wilhelm von Kaulbach *Szalamiszi csatája* „túl viharos, eseménydús és harcias”, ezért nem alkalmas arra, hogy „méltó módon díszítse a plenáris üléstermet”

(96.). 1959-ben a keleti oldalon, nyugat–keleti irányban két szárnyépületet emeltek a díszes homlokzat átalakítása nélkül. 1978–1986 között felújították, 1991 és 1993 között mélygarázzsal bővítették, 1994-ben két újabb szárnyat kapott észak–déli irányban, majd 2010 és 2012 között az északi udvar felől megtoldották egy konferenciaépülettel. Jelenleg a régi épület alsó szintjeit alakítják át általános energetikai és műszaki szempontok szerint, valamint javítják a megközelíthetőségét. Az örökös átépítések ellenére és műemlékvédelmi okok miatt a Maximilianeum persze nem sugároz demokratikus szellemet. A Maximiliansstraße felőli látványos gloriétte „nem a népfelség, hanem a Bajor Királyság letűnt korának nyelvét beszéli” (94–95.). Így demokrácia helyett – a berendezés bizonyos hangsúlyos darabjai (emléktáblák, domborművek, faliszőnyegek) ellenére – a bajor tartományház 1945 után inkább a nemzeti függetlenséget, a hagyományokat és a bajorok saját történelmét szimbolizálja. Weigl szelektívnek nevezi ezt a reprezentációt és magától értetődőnek, egyúttal elvontnak a történelmi épület modern szimbolikáját, amely ugyanakkor három, egymással szorosan összefüggő szempontot kíván közvetíteni. „1. A parlamentnek a demokrácián belül a nép képviseletként viselt felelősségét, és az ahhoz szükséges erényeket, hogy a képviselők eleget tegyenek ennek a felelősségnek. 2. Annak a következményeit, ha akár a kormány, akár maguk a képviselők [...] relativizálják vagy aláássák a parlament demokrácián belüli kiemelkedő jelentőségét. 3. Bajorország identitáspolitikai eszméjét a sokféleségben megvalósuló egységről, egy olyan szabadállamról, amely éppen azért erős és összetéveszthetetlen, mert értékeli nemzetségeinek, kultúráinak és hagyományainak sokféleségét, és mert

Maximilianeum,
a bajor parlament
épülete,
München,
Németország,
2010
© Wikimedia
Commons

A berlini
Képviselőház
díszlépcsőháza,
Németország,
2013
© Wikimedia
Commons



a népképviselőben mindenki egyenlően képviselteti magát – azaz a differenciareprezentáció eszméjét...” (98.)

De további mentő körülmények is akadnak a már ismertetett vagy egyéb szükségszerűségeken túl (statikai adottságok, a belső terek kialakítása, a helyiségek megközelíthetősége az épületegyüttesen belül stb.). A 2005-ben létrehozott új plenáris terem Weigl szerint elősegíti, hogy a bajor parlament történelme ellenére sem tekinthető múzeumszerűnek, kialakításának könnyedsége pedig kontrasztban áll az épület nagy részének történelmileg súlyos légkörével. A szuverén bajor politika vezérgondolata márpedig éppen az, hogy történelem és modernitás összeegyeztethető. A Maximilianeumban otthonra talált bajor parlament nyitott országházként tekint önmagára, és elkötelezett az olyan értékek mellett, mint az átláthatóság, a polgárok felé való nyitottság (Bürgerfreundlichkeit) és a hozzáférhetőség (évente mintegy százezer látogatót vonz). Weigl szerint abban mindenki egyetért, hogy „az épületnek demokratikus és hívogató jellegűnek kell lennie, és hogy minden építészeti törekvést ennek az eszménynek kell vezérelnie” (100.). A tanulmány végkövetkeztetései magasabb elvi szinten újrafogalmazva visszahangozzák az eddigi érveket. Ha a Minkenberg által felállított ismérveket követjük, érvel az elemző, akkor a Maximilianeum demokratikus minősége ellentmondásosnak nevezhető, ami természetesen nem a demokratikus érzékenység hiányából fakad. Hiszen végső soron, toldja meg dialektikusan az okfejtést, az épület új, demokratikus-reprezentatív funkciókkal való felruházása az elit eszméjének demokratizálódásával járt együtt.

Berlinben három parlamenti épület van: a Bundestag (vagy Reichstag) egész Németország népképviselőt látja el, a Bundesrat a tartományi kormányok, az Abgeordnetenhaus pedig Berlin szövetségi tartomány parlamentje (mivel Berlin, hasonlóan Hamburghoz és Brémához, egyszerre város és tartomány). Utóbbiról *A berlini Képviselőház* címmel olvasható a kötetben Michael Minkenberg és (véltetően doktorandusza) Lena Schacht (Viadrina Frankfurt Összehasonlító Politikatudományi Tanszéke) tanulmánya. A tartományi parlamentek német elnevezése Landtag, a két említett Hanza-városé Bürgerschaft, és egyedül a berlini parlamentet hívják (1947 óta) Képviselőháznak. A Berlin központjában elhelyezkedő Abgeordnetenhaus épületegyüttese a reneszánsz stílusú egykori Porosz Képviselőházból és a barokk stílusú Porosz Főrendiházból (Preußisches Herrenhaus) áll. Előbbiben tartja tehát üléseit Berlin tartományi országgyűlése. Éppen amiatt lóg ki a tartományi parlamentek sorából, mert eredetileg is parlamenti épületnek szánták, ugyanakkor 1899-es átadásától napjainkig minden politikai rendszer saját elképzeléseihez igazította használatát. Példának okáért az épület dísztermében alakult meg 1918

utolsó napjaiban a Német Kommunista Párt, míg a Harmadik Birodalom idején horogkeresztekkel díszített kupolára cserélték le a plenáris terem ólomüveg mennyezetét. Ezen épület esetében, fogalmaz a szerzőpáros, az elérni kívánt „demosz általi felhatalmazás” (100.) tekintetében hiányosságok vannak a demokratikus teljesítményben.

Akárcsak a Maximilianeum épülete, a berlini Képviselőház is kettős arculattal rendelkezik: a korinthuszi oszlopokkal ellátott, természetes kőből készült homlokzat ünnepélyességét és reprezentatív jellegét az épület túlsó része ellensúlyozza, ahol hat alsó szintet alakítottak ki téglából, amelyeken irodahelyiségek kaptak helyet. A porosz eredetű épület egyik fő tanulsága építészet és politika kapcsolatát illetően az, hogy nem alkalmas a nemzeti identitás reprezentálására, „hanem államépítészetnek nevezhető, különösen azért, mert Poroszország soha nem formált igényt saját nemzeti identitásra” (114.). Mindazonáltal porosz jelleg vagy szimbolika annyiban mégis megjelenik rajta, hogy „lelkiismeretes és átgondolt tervezésével a mai napig megfelel parlamentáris feladatainak, és éppen e körülmény miatt nevezhető tulajdonképpen porosznak” (uo.). Amikor a berlini Képviselőház plénuma 1990-ben egyhangúlag úgy döntött, hogy beköltözik az egykori porosz parlament épületébe, az elképzelés az volt, hogy az épületet „a történelem olvasókönyveként [...] fogják fel, amelyben a múlt nyomai találkoznak a jelent alakító tanúságokkal” (116.). Itt ismét tetten érhető a diakrón differenciareprezentáció elve. Az épületen olyan mementók őrzik az ezen elvnek való következetes megfelelést, mint az 1945-ös harcok golyónyomai vagy a náci rezsim alatti átépítésekből meghagyott harmadik emeleti karzat korlátja. Az újjáépítés 1991 januárjától alig több mint két év alatt lezajlott, és javarészt megőrizte az épület történelmi örökségét. A szerzőpáros kvázi-ellentmondásosnak nevezi az átalakítások mögötti reprezentációs igényeket, mivel biztosítani kell egység és történelmi, valamint társadalmi sokféleség egyidejű közvetítését, ami „ebben az esetben azzal a szükségszerűséggel találkozunk, hogy stíluskérdésekben is el kell térni az antidemokratikustól” (uo.). A plenáris terem félköríves ülésrendjét kör alakúra cserélték, elősegítendő a frakción munkát és a viták lefolytatását. Ennél az elrendezésnél azonban, elmentetben a düsseldorfi tartományi parlamenttel, nem ül képviselő a házelnök mögött. A tetőt szintén átalakították, és az ólomüveg mennyezet helyett üvegből készült kontyvetőt építettek be. Bár az üveg használata a demokratikus építésmód jellegzetes példája, a szerzőpáros hiánynak találja az üvegmetaforát: „egyrészt az átlátszó anyag használata nem garanciája a demokratikus eszmék iránti nyitottságnak, másrészt a plenáris üléstermekben található nézőtribünök sokszor ugyanúgy kétélű szimbolikát mutatnak, mivel az anyag által lehetővé tett vizuális

kapcsolat nem engedheti meg, hogy figyelmen kívül hagyjuk a polgárok és képviselők közti ténylegesen meglévő fizikai elkülönülést” (118.). Több esettanulmány szerzője szerint is tompítható ez a (nyilvánvaló) elkülönülés, ha az ülésteremben, mint Berlin esetében is, nyitott tribünt alakítanak ki – „amely tágas látogatói galériában mindekelőtt egy mélyen egalitárius demokratikus szellem fedezhető fel” (121.) – az érdeklődő polgárok és a sajtó számára. Vagy ha növelik az épület és a törvényhozás helyszínének fizikai és mediális hozzáférhetőségét, például az épület megfelelő átalakításával, tévé- és rádióközlések révén vagy az internet kínálta egyéb lehetőségekkel.

Ám ez sem menti meg a csak jó érdemjeggyel jutalmazott Képviselőházat attól a hiányosságtól, folytatják a szerzők érvelésüket, hogy a démosz számára nincsen biztosítva a szimbolikus és manifeszt felhatalmazást garantáló tér. Márpedig annak érdekében, hogy „az emberek ne a demokratikus teljesítmény pusztá nézőinek gondolják magukat, a parlamenten belül és kívül is állampolgárként kell tekinteniük önmagukra: mind a helyiségek használata [...], mind a gyülekezési és demonstrációs (a képviselők számára érzékelhető) tér révén. Jelen esetben mindkettő hiányzik.” (119.) Persze már rég baj van akkor, te-

hetnének hozzá némi malíciával, ha az állampolgárok utolsó demokratikus mentsvárát a parlamenti épületben vagy akörül lévő közösségi-gyülekezési tér jelenti, nem pedig egyéb és jóval nyomatékosabb közvetlen eszközök, mint amilyenek az alapvető emberi jogok vagy a referendum. Az utóbbi jogi intézménynek persze vajmi kevés köze van a „demokratikus építészethez”, nem is csoda, hogy az ügybuzgó tanulmányírók nem veszik számításba, de ettől még legitim demokratikus volta aligha tagadható. A kötet végéről már idézett von Beyme már higgadtabb következtetésre jut: a politikai építészeti a demokráciában csak kiegészítheti, de nem helyettesítheti a döntéshozatali politikát.

Anne Klinnert a Potsdami Egyetem doktorandusza és oktatója, a *Welt Trends* című külpolitikai folyóirat főszerkesztő-helyettese. A *hamburgi Városháza – a polgárok temploma?* című, „újnémet” nyelvi elemekkel felpántlikázott tanulmánya a szabad Hanza-város múltjához és látképéhez eminens módon hozzátartozó épületről szól, amely 1897-ben készült el, és deklarálta Hamburg szabadságát, hatalmát, polgári függetlenségét és büszkeségét hivatott kifejezni. A berlini Képviselőházhoz hasonlóan több államformát is megélt. Az alapkérdések itt is ugyanazok. Reprezentatívnak tekinthető-e Németország jelenlegi de-

A hamburgi
Városháza,
Németország,
2010
© Wikimedia
Commons





Reichstag
Kupola,
Berlin,
Németország,
tervezte:
Norman Foster
építés,
2015
© Wikimedia
Commons

mokratikus viszonyai között? Építési időszaka ellenére szimbolizálja-e az olyan demokratikus értékeket, mint az átláthatóság és a polgárközeliség? Biztosítja-e a szabad és közvetlen hozzáférést?

Építését az 1842-es nagy tűzvész tette szükségessé, amikor a lángok megfékezése érdekében felrobbantották az 1290-ből származó régi Városházát. Politikai, gazdasági és társadalmi okokból az új Városháza alapkövetételére csak 1886-ban került sor, de már önmagában a tervezési folyamat is feladta a leckét. Egyfelől a XIX. század közepén alig volt tapasztalat egy új közigazgatási épület megtervezésében, másfelől olyan formát kellett találni, amely vizuálisan is különbözik az udvari és állami reprezentációs épületektől. Versenyt hirdettek előbb 1854-ben, majd 1874-ben. Végül egy hamburgi építészekből álló konzorcium kezdetett bele a munkálatokba, amit akkora érdeklődés övezett, hogy csak jegyvétel ellenében lehetett a helyszínt látogatni. A bokrétaünnepet éppen ötven évvel a régi Városháza felrobbantása után tartották meg. Az épület viszonylag épségben átvészelte a világháborúkat. 1997-ben átfogó felújítására és korszerűsítésére került sor.

A hamburgi Városháza stílusát tekintve „az eklektikus historizmus művészetének reprezentatív összművészeti alkotásaként írható le” (176.). A hagyománytisztelet kifejezése az északi reneszánsz formáinak használata, de szabadon vegyülve megjelennek rajta az északi gótika és a mediterrán klasszicizmus stílusjegyei is. Az épület szimmetrikus felépítésű, közepén 112 méteres, rizalitszerűen kiugró központi torony emelkedik, amely a középkori és reneszánsz városházák hagyományának folytatása. Falfelületeihez, szerkezeti és díszítő elemeihez téglá helyett homokkővet használtak, hangsúlyozandó Hamburg különleges kereskedelmi és társadalmi helyzetét. Palotahomlokatzként kivitelezett homlokzata rendkívül gazdagon díszített. A főmeleten található valamennyi reprezentációs és díszterme, így a Bürgerschafté, a szenátusé és a nagy díszterem. „A belső kialakítás és a helyiségek felosztása teljes mértékben a két testület, a Bürgerschaft és a szenátus ellentétes és egyenrangú helyzetének van alárendelve.” (179.) A tartományi parlament a Városháza nyitottabb, visszafogottabb részét használja. Az állampolgárok a dísztermek közül egyedül az úgynevezett polgártermet látogathatják korlátozás nélkül. „A hamburgi városháza politikai reprezentációja – fogalmaz Klinnert – csak keletkezésének ideje felől érthető meg, amelyet a polgári városi hagyomány és a birodalmi városi hatalom polaritása jellemezett.” (182.) A kiváltságos helyzetet és hagyománytiszteletet az épület bejárata fölött arany betűs, kőbe vésett jelmondat is kifejezi: „Libertatem quam peperere maiores digne studeat servare posteritas.” (Az atyák kivívta szabadságot az utókor igyekezzék méltósággal meg-

őrizni.) Az épület látványos monumentalizmusa, a korabeli építészet motívumaként, Hamburg polgárságának büszkeségét reprezentálja, és a XIX. század végi és XX. század eleji politikai erőviszonyok történelmi tanúságaként értelmezhető. Klinnert meg is jegyzi, hogy a főmelet magasságában elhelyezett, a polgári foglalkozásokat megjelenítő huszonnyolc szoboralak közt, sőt „az egész épület szerkezeti és formai kivitelezésében, ráadásul nyolcvan év iparosítás után sem találunk sehol »munkást«”. (184.) Ha már történelmileg úgy alakult, hogy a munkásosztály nem képviseltette magát a Bürgerschaftban és a hamburgi hatalomgyakorlásban, akkor a tanulmány záróakkordjaként a (nemi) egyenlőséget kifejező genderszavakkal lehet dialektikus igazságot szolgáltatni: „A hamburgi városháza vagy a tartományi parlament politikai építésze azonban *nem* képviseli a demokráciát, a népuralmat és az átláthatóságot, mivel a korszak, amelyben épült, nem ezt a célt szolgálta. [...] Amit azonban megtestesít, az a polgárok és polgárnők uralma.” (185.)

Franziska Carstensen a hageni Fern Universität oktatójaként főként a parlamentarizmust kutatja. *Mecklenburg-Elő-Pomeránia parlamentje a schwerini kastélyban* című tanulmánya Németország legkisebb tartományi székhelyének országgyűlési épületéről szól. A neoreneszánsz és romantikus stílusú, XIX. századi kastély rendkívüli, a hamburgi Városházát vagy a Maximilianeumot is messze felülmúló pompájával uralja a Schwerini-tóban lévő szigetet, amelyre építették. Az volt a célja, hogy „magába foglalja és egyesítse mind az emlékezetkultúra nemesi-dinasztikus vonalát, mind a polgárság által hordozott nemzeti történelem és műemlékvédelem nézeteit.” (210.) Mivel a mecklenburg-schwerini parlament az 1920-as években még a közeli udvari színház koncerttermében ülésezett, használták közigazgatási épületként (volt erdészeti hivatal, lakáshivatal stb.) és palotamúzeumként (múzeumi használata részlegesen máig megmaradt), de ott-hont adott rádióműsoroknak, óvodásoknak, működött benne katonai kórház, három évtizeden át iskola óvodapedagógusok számára, Aranytermében pedig hangversenyeket és más rendezvényeket tartottak (a düsseldorfi parlamenthez hasonlóan). A polgárok mindennapjaihoz felhasznált monarchikus épület így nem a hatalmi építészeti jelképe, hanem a schwerini emberek életének természetes része.

A tartományi gyűlés 1947-ben ülésezett első alkalommal a kastélyban: „Ezt az egykori fejedelmi székhelyt [...] bátor elhatározással átalakítottuk a Landtag, egyszersmind a mecklenburgi nép országházává.” (212.) 1990-ben ezt a döntés megerősítették, amikor a schwerini színház épülete és a rostocki Ständehaus is felmerült alternatívaként. Carstensen felhívja a figyelmet arra az érdekes körülményre, hogy a korabeli politikusi beszédek nem tették



A schwerini
kastély,
Mecklenburg-
Elő-Pomeránia,
Németország,
2012
© Wikimedia
Commons

szóvá, hogy a demokratikusan választott parlament végül a monarchia kitüntetett épületébe költözött. A Landtag nagyjából a palota összterületének felét használja. Folyosóit a frakciók vették igénybe, a helyiségek kialakítása viszont nagyon eltérő. A különféle minisztériumi épületek karnyújtásnyira helyezkednek el egymástól. A látogatócsoportok számára külön bejárat áll rendelkezésre a múzeumi palotarészen. A régi plenáris terem, amelyet a szerző teljes joggal osztályteremhez hasonlít, huszonhét éven át szolgált a Landtag üléseinek helyszínéül. Akusztikája és ülésrendje nem segítette a viták lefolytatását: a frakciók előlről hátrafelé haladva egy vagy két sorba voltak osztva. A nézők és az újságírók a terem hátsó részében foglalhattak helyet. 2010 márciusában az építészeti bizottság pályázat kiírásáról döntött, amelyben kijelentették: „A térbeli kialakításnak hozzá kell járulnia ahhoz, hogy a polgárok úgy érezzék, meghívást kaptak a parlamenti demokráciában való részvételre, és hogy otthonuknak tekintsék a Landtag épületét.” (219.) A 2017-ben átadott új plenáris termet az egykori Aranyteremben alakították ki. A képviselői üléshelyek egy hozzávetőleg tizenöt méter átmérőjű körben helyezkednek el, amely kisebb, mint a Hessenben (huszonkét méter) és az Észak-Rajna-Vesztfáliában (harminc méter) lévő parlamentben. Kétoldalt egy-egy látogatói emelvény nyúlik a terem fölé, négy sor székkal. Carstensen szerint az átlátszó üvegkorlát a polgárok és a média képviselői, valamint a képviselők közt a transzparencia kifejeződése. Ezzel a nyitottságával és hozzáférhetőségével a plenáris terem „szöges ellentétben áll” – érvel a szerző – a kastély külső építészeti hatásával, ezzel enyhítve az egykori uralkodói székhely és mai használata közti „feltűnő eltérést”. (222.) A kötet előszavában a szerkesztők a demokrácia szívkamrájának (3–4.) nevezik a parlamenti épületeket, plenáris üléstermeket. Carstensen még azzal a hangzatos, de a dolog lényegén cseppet sem változtató helyreigazítással toldja meg a mondandóját, hogy ez a stilizáló nézet a parlamentarizmus félreértéséhez vezethet, mivel „a plenáris ülésteremben zajló eseményeket nagymértékben meghatározza a parlamenti testületekben (parlamenti frakciókban, munkacsoportokban, bizottságokban, a vének tanácsában stb., de a választókerületekben is) folyó előkészítő munka. Ezért [...] a parlament szíve különböző testületeiben dobog.” (223.)

Összefoglalásképpen a demokratikus, nyilvános épületekkel szemben támasztott fő funkcionális-formális követelmény: ne legyenek hivalkodók és toladók, hanem álljanak a polgárok rendelkezésére, hogy azok magukénak érezzék a demokratikus döntéshozatal tereit és helyiségeit. Az egyik szerző egy helyütt Adolf Arndt SPD-politikus

Az építkező demokrácia című, sokat idézett beszédével azonosul, amelyet az a Berliini Építészeti Hetek megnyitóján mondott el: „az épületeknek az »emberség« (Menschlichkeit) érzetét kell közvetíteniük, nem szabad »irratlanságukkal« (Riesigkeit) agyonnyomniuk a szemlélőt, és »átláthatóság és hozzáférhetőség« révén kapcsolatot kell teremteniük a demokrácia nyilvánosság-elvével.” (69.) Szintén Arndt vélekedett úgy, hogy az architektúrában tükröződnie kell a demokratikus ígéreteknek: az átláthatóságnak és az elszámoltathatóságnak, ezért – Günter Behnisch és Norman Foster építészekkel egyetemben – arra a következtetésre jutott, mint több esettanulmány érveléséből is kiderül, hogy az üveg az igazi demokratikus építőanyag. Franziska Carstensen saját esettanulmányában azonban igen meggyőzően és bőszes szakirodalmi apparátussal érvel az építészeti átláthatóság paradoxona mellett, szükségesnek és leegyszerűsítőnek tartva e vizuális eszme sajátos logikáját (vö. 224).

Ha nem új építésű parlamentről beszélünk, akkor a kötet tanulmányíróinak sorában érezhetően értelmezői bizonytalanságot, definíciós félszagséget okoz a régi épületek úgynevezett muzealizálódása. Ekkor ugyanis előtérbe kerül azok szimbolikus, történelmi vagy művészeti-ikonikus értéke, és csökken a demokráciát reprezentáló elsődleges jelentés. „A polgárok kevésbé politikai alanyként, mint inkább turistaként vagy nézőként fognak közelíteni az épülethez, aminek következtében az épület és a polgár közti politikai interakció értelmében vett demokratikus teljesítmény háttérbe szorul.” (120.) A schwerini kastély kapcsán Carstensen magyarázkodásba is kezd a „muzealizálódás veszélye” (vö. 225.) miatt.

Talán attól való félelmükben, hogy demokráciadeficiten érik őket, e normatív irányba elmozduló kötet szerzői (néhány bátor kivételtől eltekintve) fennren hirdetett elméleti alapvetésekkel védekeznek a vélelmezett kritika ellen. Közben az elmélethez való túlzott ragaszkodásukban eseti vizsgálataik helyenként öncélúvá válnak, érvelésük ereje pedig rajtaveszt önként vállalt igazodásukon. Nemzetük építészetének demokráciakészségét germán számmisztikával (azaz statisztikákkal), már-már kínos aprólékossággal, tendenciózussá torzuló tézismondatokkal, szavakba ékelt genderszavakkal bizonygatják – és alig leplezett feddével, valahányszor a demokráciabarométer kileng a hibahatáron túl.

Minden relativizáló szándéktól mentesen, okulásul zárjuk Hegel egyik esztétikai alapgondolatának parafrázisával: amilyen tartós és maradó az építészet műve („muzeálódás” ide vagy oda), olyan képlekeny és mulandó reprezentatív erejének újraértelmezése.

REZÜMÉK

Erhardt Gábor

Makovecz

A XX. századi magyar építészettörténet párhuzamai

A szerző néhány fontos momentumot mutat be Makovecz Imre sokrétű alkotói pályájának első feléből, a saját út megtalálásának küzdelmes folyamatából és az azt befolyásoló hatásokból. A tanulmány fő célja, hogy szakmai véleményalkotásra késztesse, és hozzájáruljon a II. világháború utáni hazai építészet – politika által erősen befolyásolt – történetének feldolgozásához, valamint a Makovecz-életmű szélesebb kontextusba helyező és tárgyilagos értékeléséhez.

Lantay Attila

Kulturális városfejlesztés – a szabad terek építésze

Székesfehérváron

A tanulmány a székesfehérvári szabadtér-építészet és zöldterület-fejlesztés legutóbbi és legjelentősebb eredményeit tekinti át, vázolja a város településszerkezetének történelmi hátterét. A hagyományt és a korszerűséget egyszerre képviselő közterület-fejlesztések, a zöldinfrastruktúrát megóvó és növelő, a polgárok életminőségét javító tervek megvalósulása a feltétele, hogy Székesfehérvár a következő nemzedékek számára is értékőrző és értékkeremtő város legyen.

Almássy Kornél – Kovács Dániel

Otthont emel az építészet múzeuma

Az Építészeti Múzeum múltja, jelene és jövője

A 2022 tavaszán átadott, budapesti Walter Rózsi-villa kiválóan szemlélteti a két világháború közötti időszak architektúráját. A villa nem csupán példásan felújított és mindenki számára látogathatóvá tett modern épület, hanem a nyilvánosság számára eddig kevésbé látható intézmény, a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ beköszöntője és az Építészet Ligete elnevezésű, nagy léptékű projekt beharangozója is.

Zuh Deodáth

Ellenállás a kultúra által

Építészet és ellenkultúra Magyarországon 1989 előtt

A szerző a kulturális ellenállás fogalmát egy kevésbé tárgyalt szempontból világítja meg. Az építészek hozzájárulhatnak az ellenkultúrák által biztosított „egyensúlyteremtéshez”, azonban a szakma sajátosságai miatt az építészet nem lehet háttér-, rejtett vagy implicit tevékenység. A tanulmány második része ezt az elméleti tézist igazoló esettanulmány: az 1951-ben lezajlott, budapesti „építészvita” jól érzékelteti a szakma berkeiben megjelenő kulturális ellenállás mozgásterét.

Petrik Béla

Gondolatok a Bibó- emlékkönyvhöz I.

A szerző arra keres választ, miért a belső száműzetésben élő Bibó István köré gyülekeztek a Kádár-rezsimmel szemben álló és a rendszert fenntartásokkal szemlélő értelmiségiek. Miért merült ismét feledésbe az akkor piedesztálra emelt életmű? Miért Bibó István példáját ragadta meg az úgynevezett demokratikus ellenzék, amikor Bibó életműve nem tartozott érdeklődési körükbe, más eszmei iskolában nevelkedtek, és a politikai gyakorlat szintjén is másképpen képelték el a jövőt.

Erhardt, Gábor

Makovecz

Parallels in 20th-century Hungarian Architectural History

The author presents a few important episodes from the first half of Imre Makovecz's multifaceted creative career, the struggles of finding his own path and the influences that shaped it. The main purpose of the study is to stimulate professional reflection and to contribute to the history of post-World War II Hungarian architecture, which was heavily influenced by politics, and to an objective evaluation of Makovecz's oeuvre in a broader context.

Lantay, Attila

Cultural Urban Development: the Architecture of Open Spaces in Székesfehérvár

The study reviews the recent and most significant achievements of open space architecture and green space development in Székesfehérvár, outlining the historical background of the city's urban structure. The realisation of public space developments that combine tradition and modernity, plans that preserve and enhance green infrastructure and improve the quality of life of citizens is a prerequisite for Székesfehérvár to become a city of lasting value and value creation for future generations.

Almássy, Kornél – Kovács, Dániel

The Museum of Architecture Sets up Home

The past, present and future of the Museum of Architecture

The Walter Rózsi Villa in Budapest, inaugurated in spring 2022, is an excellent example of the architecture of the period between the two world wars. It is not only an exemplary renovation of a modern building open to the public, but also a herald of the inauguration of the Hungarian Museum of Architecture and Documentation Centre for Historic Monuments and the large-scale project called the Grove of Architecture.

Zuh, Deodáth

Resistance through Culture

Architecture and Counterculture in Hungary before 1989

The author sheds light on the concept of cultural resistance from a point of view less talked about. Architects can contribute to the 'balancing' provided by countercultures, but the very nature of the profession prevents architecture from being a hidden or implicit background activity. The second part of the paper is a case study that proves this theoretical thesis: the 1951 Budapest 'architect's controversy' illustrates the scope for cultural resistance within the profession.

Petrik, Béla

Reflections on the Bibó Memorial Volume, Part One

The author seeks an answer to the question why intellectuals who opposed the Kádár regime and viewed the system with reservations gathered around István Bibó, who was living in internal exile. Why did his life's work, which had been put on a pedestal at the time, sink back into oblivion? Why did the so-called democratic opposition seize upon the example of István Bibó, although they were not interested in Bibó's oeuvre, had been trained in a different school of thought and had a different vision of the future in terms of political practice.

SZERZŐK – AUTHORS

Almássy Kornél PhD (1976)

építőmérnök, a MÉM MDK igazgatója, a BME Építőmérnöki Karának docense.

Erhardt Gábor (1974)

építész, az *Országépítő.net* felelős szerkesztője, az AXIS Építésziroda tagja.

Feledy Balázs (1947)

művészeti író, művészetkritikus, kurátor.

Ferencz Marcel DLA (1970)

építész, egyetemi tanár, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Freund Tamás DSc. (1959)

neurobiológus, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gorondy-Novák Sándor, dr. (1964)

ügyvéd, szerkesztő.

Havas Gyöngyvér (1991)

művészettörténész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem levéltárosa.

Józsa György Zoltán PhD (1966)

irodalomtörténész, műfordító, a KNRF Kutatóintézetének kutatási igazgatója.

Kovács Dániel (1983)

művészettörténész, kurátor, a MÉM MDK munkatársa.

Lantay Attila (1965)

építész, Székesfehérvár főépítésze.

Magyar Péter, dr. arch. (1937)

építész, szakíró, professor emeritus.

Petrik Béla, dr., LL. M. (1965)

jogász, irodalomtörténész.

Takács Dániel (1984)

esszéista, filozófus, az ELTE doktorandusza, a Metropolitan Egyetem óraadó tanára.

Vadász Bence DLA (1964)

építész, egyetemi oktató, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Zuh Deodáth PhD (1982)

filozófiatörténész, az MTA BTK posztdoktori kutatója.

Almássy, Kornél, PhD (1976)

civil engineer, director of the Hungarian Museum of Architecture and Documentation Centre for Historic Monuments, associate professor at the Faculty of Civil Engineering of the Budapest University of Technology and Economics.

Erhardt, Gábor (1974)

architect, editor of *Országépítő.net*, member of AXIS Architects.

Feledy, Balázs (1947)

art writer, art critic, curator.

Ferencz, Marcel, DLA (1970)

architect, university professor, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Freund, Tamás, DSc. (1959)

neurobiologist, university professor, president of the Hungarian Academy of Sciences.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the Faculty of Arts, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Gorondy-Novák, Sándor, (1964)

lawyer, editor.

Havas, Gyöngyvér (1991)

art historian, archivist of the Hungarian University of Fine Arts.

Józsa, György Zoltán, PhD (1966)

literary historian, literary translator, Research Director of the KNRF Research Institute.

Kovács, Dániel (1983)

art historian, curator, staff member of the Hungarian Museum of Architecture and Documentation Centre for Historic Monuments.

Lantay, Attila (1965)

architect, chief architect of Székesfehérvár.

Magyar, Péter (1937)

architect, writer, professor emeritus.

Petrik, Béla, LL. M. (1965)

lawyer, literary historian.

Takács, Dániel (1984)

essayist, philosopher, doctoral student at the Eötvös Loránd University, lecturer at the Metropolitan University.

Vadász, Bence, DLA (1964)

architect, university lecturer, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Zuh, Deodáth, PhD (1982)

historian of philosophy, postdoctoral researcher at the Hungarian Academy of Sciences.