



## HENRI DE MONTETY

### A magyar szecesszió

Egy sajátos hagyományú európai modernitás

„Budapest az Osztrák–Magyar Monarchia idején (1867–1918) válik világvárossá. Ekkor, a 19. század utolsó negyedében és a századfordulón nyeri el jelenlegi építészeti arculatát több más európai fővárost, Bécsset, Párizst követve. A magyar metropolis városépítészeti koncepciójában, akár csak a köz- és magánépületek stílusában, továbbá az építészek és kőművesek képzésében egyaránt az európai modellt veszik át.”

#### MAGYAR VAGY OSZTRÁK–MAGYAR JELLEGŰ-E A MAGYAR SZECCESSZIÓ?

Az imént górcső alá vett szöveg nem más, mint a 2017. május 16-án a Párizsi Magyar Intézetben (PMI) rendezett kollokvium beharangozója, amelyet több más magyar intézmény, mint a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Osztálya, valamint az ÓVÁS Egyesület és a Kortárs Építészeti Központ (KÉK) Alapítvány bevonásával Catherine Horel francia történész kutató szervezett.

A figyelmes szemlélőnek tüstént szemébe ötlenek a következő fogalmak: „Budapest... szecesszió [franciául: *art nouveau*]... Bécs és Párizs uszályában... európai modell...”

Az olvasó tudatalattijára ható üzenet megerősíti az első mondat tartalmát, amelynek kifejezőmódja egyaránt vallhat kiáltványra és történelmi elemzésre. Az üzenet így hangzik: A szecesszió bécsi, azaz birodalmi-európai termék/alkotás (amelyre az utolsó pillanatban Párizst is ráaggatják) – Budapest ennek köszönheti modernségét. Mindez csak úgy, odavetve, árnyalatok nélkül: Magyarország Ausztria nélkül a semmivel egyenlő.

Nekem azonban úgy tűnik, hogy az európai kontinensen a 19. század végén átsöprő művészeti felfordulás bemutatásának logikai láncolatában zavar keletkezett, mondhatnám, hiba csúszott. Amennyiben ugyanis a szecesszió az európai kontinens különféle régióiban fejlődött ki, koherenciája nem annyira a közös eredetben, hanem ellenkezőleg, abban a tényben keresendő, hogy különféle kifejezési módjaiban erős kötődés domborodott ki a helyi sajátosságokhoz. A szecesszió ugyanis olyan európai mozgalom, amelynek szerteágazó, nemzeti és regionális gyökerei vannak. Ha egyáltalán volna közös forrása, azt nem Bécsben, még csak nem is Párizsban, hanem a brit szigeteken kellene kutatni, ahol a 19. század végét jellemző agresszív iparosítással szembe az Arts & Craft mozgalom tagjai egy olyan árnyalt esztétikai és társadalmi töltetű megközelítést helyeztek, amelyben erős antimodern, a kézi munkához, a regionális formákhoz, a nemes anyagokhoz, a patriarchális vidéki életvitelhez, továbbá az egyéni és a közösségi létformák közötti harmóniához kapcsolódó érzékenység érvényesült.<sup>1</sup>

Az Arts & Craft hívei adták át az *art nouveau* követőinek a hagyomány megújításának eszméjét. Innentől kezdve ki-ki saját fantáziája függvényében és a *spiritus loci* jegyében alkotott. Ha igaz is, hogy a 19. század végén az európai nagyvárosok urbanitása, ideértve az Osztrák–Magyar Birodalmat is, gazdasági és demográfiai okokból hihetetlen mértékben föllendült, ez nem jelenti szükségképpen azt, hogy az ezzel együtt járó esztétikai és művészeti fejlődés ugyanazt a szintet képviselné, értelme azonos volna, s a kölcsönös vonatkozási háló tartalma hajszálpontosan megegyezne.

Bármennyire igaz is, hogy a szecesszió és a historizáló (eklektikus) stílus a budapesti városképnek koherens látványt kölcsönöz, közelebről „az Osztrák–Magyar Monarchia metropolisáét”, ez a kortársak számára teli volt ellentmondással. A szecesszió a historicizmus ellenében fejlődött, ama

zsákutca miatt, amely példának okáért abban ragadható meg, hogy egy ipari üzem (a Dreher sörgyárat) neogótikus stílusú kastély formájában húztak fel.

Általánosságban szólva a magyar művészek ugyanabba a dilemmába ütköztek, akárcsak a 19. század végén tevékenykedő valamennyi európai kollégájuk. Nevezetesen: miként kombinálhatják különféle módozatokban a régít az újjal, különösen a nemzeti karakter és a kozmopolitizmus, a minőség és a hasznosság, az elitista és népies jelleg, valamint az egyéni érvényesülés, önmegvalósítás és a társadalmi érzékenység közötti ellentétek tekintetében. Ehhez járultak még sajátos magyarországi feszültségek is, a keleti örökség és a nyugati aspirációk között, nem hagyva figyelmen kívül a Nyugattal való ellentmondásos viszonyt sem, amely az országnak a Birodalmon belül elfoglalt kétértelmű helyzetéből fakadt, s két újabb keletű esemény, 1848 és 1867 tette nyilvánvalóvá.

A magyar művészeknek eme nehézségekre adott válasza három csoportba sűrítendő (valamennyi árnyalat és átmeneti forma figyelmen kívül hagyásával):

1. *Párizs*. A párizsi tapasztalat mint az igazi, hamisítatlan nemzeti művészet alapfeltétele. Például a nabi festők mozgalmába sorolható Rippl-Rónai József (1861–1927) esetében;

2. *A természet*. Ez volt a nagybányai festőiskolába tartozó *plein-air* művészek választása, például a Ferenczy Károlyé (1862–1917);

3. *A falu*. Itt arról volt szó, hogy ugyanabban a szellemben, mint Bartók Béla, a paraszti népművészetből eredeztethető nemzeti motívumokból kellett az új dolgokhoz ihletet nyerni. Itt említjük meg a gödöllői Art Nouveau Műhelyt, s különösen Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920) munkásságát.

A továbbiakban erre a harmadik típusú válaszra összpontosítok, arra, amely a múlt örökségéből merít, mivel két olyan alkotót – Lechner Ödönt (1845–1914) és Kós Károlyt (1883–1977) – tudhat soraiban, akik egyszerre voltak az építészet elméleti szakemberei és gyakorló munkásai, s akiknek életműve a magyar kultúra gazdagságát és változatosságát két egymástól nagyon különböző módon mutatja fel.

## LECHNER ÖDÖN

Lechner Ödön felnagyítva látta a dolgokat. Számára a Kelet a Távolság-Keletet jelentette, legalább az indiai szubkontinensig. Jóllehet pályáját a népi motívumoknak a historizáló stílusba való beemelésével kezdte, Lechner úgy vált ismertté, mint aki a magyar népi kultúrából származó díszítőelemeket továbbfejlesztette, s a keleti (indiai) formákból ihletett struktúrával látta el, miközben modern konstrukciós technikákat alkalmazott. Munkái monumentális épületekben öltöztek testet, mint az Iparművészeti Múzeum (1889), a kecskeméti Városháza (1893–97), a budapesti Postai Takarékpénztár (1901), a Földrajzi Intézet (1899) és a kőbányai Szent László-templom (1900). Róla írta Fülep Lajos, hogy a „nemzetit keresve, megtalálta a nemzetközit”.<sup>2</sup> Mondhatjuk azt is, hogy az univerzálisra bukkant.

Minden művészeti alkotás egyetemes. Pontosan ez az értelme annak a pályázatnak, amelyet a magyar hatóságok az UNESCO Világörökség Irodájának címeztek,<sup>3</sup> amelynek érvelése az imént lajstromba vett öt műalkotásra támaszkodik: Lechner „a tősgyökeres bennszülött formanyelvet a monumentális építészet szintjére emelte”, s ezáltal „az egyetemes kultúrát gazdagította”, amelynek révén „a keleti és a magyar formakincs egybeolvasztásával hidat épített Kelet és Nyugat között”. Művészeti filozófiája „tökéletesen független minden létező stílustól, miközben az európai művészet fennkölt kifejeződése; ugyanakkor, mélyen regionális lévén, a magaskultúra és a népművészet között is kapcsolatot terem”. A szecesszió legfontosabb aspektusait találjuk ebben a leírásban. Élete során Lechner Ödönnek meg kellett harcolnia eszméi elfogadtatásáért. A Nyugatban megjelent nekrológiájából kitérünk, milyen keskeny pallón járt egész életében: az újítás és a hagyomány között egyensúlyozva, bármiféle túlzástól tartózkodva: „azok [...], kik nacionalizmust prédikálnak, és mikor közéljük toppan az első vérbeli magyar építőmester, akkor megtagadják azt a programot, melyet nem is vallottak őszintén, akik a negyvenes évek testamentumát meghamisították, és a nacionalizmust egyértelművé tették a maradisággal [...]”.<sup>4</sup>

## KÓS KÁROLY

Az „Erdélyi fiatalok” szerettek fával dolgozni, nagyra becsülték egyszerűségét, valamint a forma és a funkció összhangzásba hozása során megnyilvánuló alkalmazhatóságát. A fát más hegyvidékeken is kedvelték, mint Dél-Lengyelországban, Svájcban és Tirolban.<sup>5</sup> Mivel Kós Károly fiatalabb volt, mint Lechner Ödön, neki és követőinek nem volt személyes tapasztalatuk a historizáló művészetről. Mindannyian alulról keztek az építőmesterséget. A monumentális épületek helyett inkább a lakóházak érdekelték őket. Említsük meg a Wekerle-telepet (1908–1925) Budapest szélén, ezt a mesterembereknek és munkásoknak tervezett kertvárost, amelyhez Kós a középkori városépítészetből merített ihletet. Kós különben – John Ruskin és William Morris szellemében, akiknek neve gyakran felbukkan írásaiban – arra törekedett, hogy kidolgozza a „művészetet az életnek” elgondolást. Az „Erdélyi fiatalok” a közösségi épületekre is nagy hangsúlyt fektettek, kivált a templomokra, mint például a kolozsvári Kakastemplom (1913–1914) és a zebegényi Havas Boldogasszony-istenháza (1910) vagy a marosvásárhelyi Kultúrpalota (1913).<sup>6</sup>

## EGYETÉRTÉS ÉS VISZÁLY A NEMZETI MŰVÉSZET ALAPJAINAK MEGHATÁROZÁSÁBAN

Lechner Ödön és Kós Károly nem csupán gyakorló építőmesterek voltak, hanem igazi teoretikusok is, ráadásul nemcsak az építészeté vagy a művészeté, hanem, ha fogalmazhatunk így, a tágabb (esztétikai, politikai, filozófiai) értelemben vett „nemzeti művészeté” is. A 20. század hajnalán kiadott programszövegeikben<sup>7</sup> mindketten azt hangoztatták, hogy egy kristálytiszt, ősrégi forrásból mérítve kívánnak az új világ születéséhez hozzájárulni.

Lechner ezt írta: „Nos tehát, a magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél.”<sup>8</sup> A nemzeti identitás meghatározása céljából Lechner a legrégebb magyar díszítőmotívumokig leásott, s ezeket elegyítette a messzi keleti hatásokkal, így kívánt egy új, sajátos művészetet megteremteni. Mivel erősen kötődött a mitikus múlthoz s az időben és térben egyaránt távoli hatásokhoz, nem vette tekintetbe Magyarország közelmúltját és annak történelmi mélységeit. Ezért kezdhetett így, Széchenyi István nyomdokain, ezzel a kijelentéssel kiáltványát: „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Meg kell lennie.”<sup>9</sup> A magyar művészet Lechner szerint lélekben nagyon hosszú ideje (öröktől fogva?) létezett, de még nem nyerte el sem formáját, sem szerkezetét. Ezt a szecessziótól kellett megkapnia.

Kós Károly szintén azt tartotta, hogy a nemzeti művészet gyökerei a népművészetben keresendők, de ezt azzal a ruskini gondolattal is megtoldotta, miszerint a népi művészet alapja maga is a középkori művészetben található.<sup>10</sup> Úgy vélte, hogy a magyar múlt tipikus (középkori) alkotásai képesek alapvető modelleket felmutatni a modern építészet számára. E tekintetben, noha Lechner zseninek minősítette, akinek hálásnak kell lenni azért, mert utat mutatott a nemzeti művészetnek, ugyanakkor fájlalta ez utóbbi „kolosszális tévedését”, mert figyelmen kívül hagyta a magyar múltat, s főként epigonjai hibáját kárhoztatta, akiről szigorúan emígy ítélte: „tanítványai, illetőleg utánczó bűnösök voltak, mert belső meggyőződés nélkül követték mesterüket, éspedig csak a külsőségek másolásában”.<sup>11</sup>

## TÖRTÉNELEM, MISZTIKA ÉS POLITIKA: A KÖZÉPKOR ÉS A RENESZÁNSZ

Lechner Ödön és Kós Károly egyaránt arra törekedtek eltökélten, hogy harmóniát teremtsenek a nemzeti művészet és a politikai természetű célkitűzések között: „Ez az a pont, ahol a művészet és a politika találkozik” – írta Lechner. Kós pedig kijelentette, hogy ha Magyarország beérné valamely idegen művészet utánczásával, megérdemelné, hogy vazallus állam maradjon. Ezt úgy pontosította, hogy a kis nemzetek túléléséhez elengedhetetlenül szükséges a nemzeti kultúra, „amely nemzeti kultúra kezdődik az irni-olvasni tudásnál, és végződik a nemzeti művészetnél”.<sup>12</sup>

Lechner szerint az ősi motívumok és a keleti struktúrák társításának lehetővé kell tennie a nemzeti alkotóképességhez való visszatérést, amelytől Magyarországot mozgalmas történelmi múltja megfosztotta. Szerinte az évszázadok során a nemzetek által felhalmozott vonások alakított-

ták ki fokozatosan a nemzeti kultúrát, vagyis a „stílust”. Márpedig – folytatja gondolatmenetét –, mi alatt ezek a stílusok Nyugat-Európában épp szárba szökkennek, „akkor mi a török hordákkal viaskodtunk, és így minden előfeltétel hiányzott ahhoz, hogy fejlesztésünkben a magyar géniuszt idejekorán részt vegyen”.<sup>13</sup> Pontosan itt tappable ki a Lechner és Kós közötti ellentét. Míg Kós a középkor szellemét akarta újra életre kelteni, Lechner inkább amiatt panaszkodott, hogy Magyarországon hiányzott a reneszánsz, a barokk és az Új Idők többi stílusirányzatainak autonóm kifejlődése. Lechner ebben bizonyos szellemi függetlenséget mutatott ki a szecesszió híveinek középkorias (neogótikus) ízlésével szemben – de talán azért is, mert részben rajta is erőt vett az a fajta vakság, amellyel a Bibó Istvánhoz hasonló gondolkozóknál találkozhatunk, akik mindig hajlamosak olyan eredményekre bukanni Nyugaton, amelyek nem léteztek Közép-Európában (jelen esetben: a reneszánsz). Ez a megfigyelés egyébként kiváltképpen szembetűnő, ha azt is észre vesszük, hogy a középkor ruszini megközelítése Kósnál különös fatalista színezetet kap. Vagyis ott, ahol Ruskin kifejezetten kárhoztatja a reneszánsz által Nyugaton okozott esztétikai károkat, Kós egyszerűen napirendre tér a reneszánsz magyarországi hiányán, s ezért érezné kötelezőnek, hogy egészen a megelőző korszakig visszanyúljon.

A modernitással kapcsolatos magyar dilemma nagyon különböző módon ugyan, de Lechnernél és Kósnál egyaránt megjelenik, egyszersmind mindkettőjüket meg is különbözteti hasonlóságra nyugati eszmétársaiktól, jelen esetben Ruskintól. Sajnos itt és most nem tudunk bővebben kitérni e jelenségre, ami nem jelenti azt, hogy jelentéktelen lenne.

Egyébként a politikai események és gazdasági fejlemények felületes szintjén hasonló feszültségeket tapasztalunk, amelyek a művészettörténet határait súrolták. Így eshetett, hogy 1906-ban a Tulipán mozgalom azért vette át az anatóliai eredetű magyar népi motívumot, hogy ily módon szegüljön szembe a kedvezőtlen bécsi vámtarifákkal. A következő évben (1907-ben) a Nemzeti Szalon ügye újabb civakodásra teremtett alkalmat. Egy neoreneszánsz stílusú kioszk újjáépítési tervéről volt szó, amely, a szóbeszéd szerint, a moderneket és a maradiakat, a szecesszió híveit és a historicizmus elkötelezettjeit állította szembe egymással.

Gellér Katalin ebben a magyarizmusnak a „bécsi geometrizmus” irányába történt fordulatát látja.<sup>14</sup> Vagyis még a szecesszió (a rövidesen Art déco váá átlényegülő Art nouveau-n) belül is a művészek és a megrendelők egy része ténylegesen Bécs felé toldott. A Budapest és Bécs közötti feszültség úgy is értelmezhető, mint a Lechner és Kós reneszánszsal kapcsolatos árnyalt állásfoglalásainak leegyszerűsítése.

Bárhogy történt is, van néhány terület, ahol Kós Károly tagadhatatlanul rusziniánus maradt, közelebbről a szocialista korporatizmussal átszínezett társadalomra vonatkozó nézetei vonatkozásában, akárcsak a házak belső berendezése iránti érdeklődése, továbbá az életkereteknek „az öntudatra ébredés” folyamatában betöltött szerepéről kialakított felfogásában. Ez az öntudatra ébredés, tudatosodás pedig teljesen nyilvánvalóan öntudatlanul is nagymértékben az életmódhoz, a faluhoz, a termőföldhöz (az „ősi röghöz”) kötődő életmódra alapozódik, ahhoz a misztikus egységhez, amelyet habozás nélkül erdélyinek minősíthetünk, sőt transzilvanistának.

Akár Lechner módszerét és elemző megközelítését vesszük szemügyre, akár ennek fonákjáról, a nemzeti voluntarizmus révén az ősrégi mítoszokba merülését vizsgáljuk, illetve Kósnak a művészetet egy, a családon és a történelmen alapuló szelídebb misztika révén a (nemzeti) öntudatra ébredés eszközének tekintő elgondolását mérlegeljük, a magyar szecesszió gazdag és sajátosan egyedi tartalmat mutat fel, amelyet semmi esetre sem lehet a többé-kevésbé Bécs által felügyelt vagy becsatornázott európai irányzatok „uszály” szavában összefoglalni. 1910-ben fogalmazott *Kiáltványában* Kós Károly kifejti, hogy az Arts & Crafts mozgalom először Németországot érte el a kontinensen, majd Ausztriát. És ennek a hatásnak *egyszerre, egyidejűleg* lett a következménye Bécs esztétikai fejlődése és a Birodalomban élő nemzetiségek érvrendszerének hozadéka „a nemzeti művészet fejlesztéséért és propagálásáért kifejtett erőfeszítéseikben”.<sup>15</sup> Bécs és Budapest között ennél fogva együttlétezés van, s nem függőségi viszony.

A városiasodás összetett jelenség-halmaz, amelyben párhuzamok és ellentétek súrolják egymást. Amikor a múlt időben visszatekintünk és távolról szemléljük a dolgokat, az egyöntetűség felülkerekedik az ellentéteken. De nem szabad figyelmen kívül hagynunk azokat a feszültségeket sem, amelyek a keletkezés pillanatában uralkodtak. Még akkor sem, ha tudjuk, hogy egy nagyváros

városképeinek alakítása óriási összegeket emészt fel, s ilyenképpen a fennálló (jelen esetben osztrák–magyar) hatalomhoz kötődik, észre kell vennünk, hogy elválaszthatatlan a nemzet (esetünkben a magyar) életerejétől. A 19. század végén az erőviszonyok nagyon változékonyak voltak. Ám még a 17. és a 18. században is, amikor az erőegyensúly jóval szilárdabb mértékben hajlott az osztrákok javára, a diadalmas barokk művészetbe a magyaroknak sikerült a találékonyság bizonyos szellemét becsempészniük, amelynek nyomai még a jól ismert mézeskalács díszítésébe is leszivárogtak.

(Fordította Borsi-Kálmán Béla)

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> William Morris (1834–1896) esszéíró, grafikus, nyomdász, egy művészeket és kézműveseket tömörítő testület frontembere, akire ugyancsak hatott a filozófus John Ruskin (1819–1900), a *Pierres de Venise* [Velence kövei] (1853) című elemzés tudós szerzője. Ez a mű a tágabb értelemben vett gótika apológiája.

<sup>2</sup> FÜLEP Lajos, *Magyar építészet (1918) = A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1974, I, 290–291. Idézi GELLÉR Katalin, *A Magyar Szecesszió*, Corvina, 2004, 128.

<sup>3</sup> <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5366/>

<sup>4</sup> Lásd BÁLINT Aladár, *Lechner Ödön*, Nyugat, 1914/12, [epa.oszk.hu/00000/00022/00154/05055.htm](http://epa.oszk.hu/00000/00022/00154/05055.htm).

<sup>5</sup> GELLÉR, *i. m.*, 134.

<sup>6</sup> Ez utóbbi a budapesti Komor Marcell és Jakab Dezső munkája. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Kulturpalota\\_Marosvásárhely](https://hu.wikipedia.org/wiki/Kulturpalota_Marosvásárhely)

<sup>7</sup> LECHNER Ödön, *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz*, Művészet, 1906. KESERŰ Katalin (kiad.), *A modernizmus kezdetei a közép európai építészetben*, Ernst Múzeum, Budapest, 2005, 137–145.; Kós Károly, *Nemzeti Művészet* [A Kemény Zsigmond Társaság ülésén 1910. január 16-án tartott beszéd], *Magyar iparművészet*, 1910 (idézi KESERŰ, *i. m.*, 184–193.).

<sup>8</sup> *Uo.*, 139.

<sup>9</sup> *Uo.*, 137. Vö. „Sokan azt gondolják: Magyarország – volt; én azt szeretem hinni: – lesz!” (Széchenyi István, a *Hitel* utolsó sorában).

<sup>10</sup> KESERŰ, *i. m.*, 192.

<sup>11</sup> *Uo.*, 191.

<sup>12</sup> *Uo.*, 185.

<sup>13</sup> *Uo.*, 138.

<sup>14</sup> GELLÉR, *i. m.*, 132.

<sup>15</sup> KESERŰ, *i. m.*, 188.

