



Löffler Sándor és Löffler Béla: A Kazinczy utcai zsinagóga távolról, 1912–1913

*Klein Rudolf*

## *A szecesszió: un goût juif?*

### *A szecessziós építészet és a zsidóság kapcsolata a Monarchiában*

#### BEVEZETÉS

A történelem folyamán az építészet túllépett a pusztán materiális-funkcionális szempontokon, és többféle jelentésre tett szert a szerkezeti/építéstechnikai valóságon túl. Metafizikus üzenet hordozására, azonosságtudat kifejezésére, világkép tükrözésére számtalan példa ismeretes, ám az nyitott kérdés, hogy a XIX–XX. századi építészet mennyire tudott vallási vagy etnikai azonosságtudatot közvetíteni. Ilyenformán máig vita tárgya, hogy egy épület mennyire nevezhető „zsidónak”.<sup>1</sup> Mégis tény, hogy 1900 körül az ilyen besorolás anti- és filozemita körökben egyaránt közszájon forgott Bécsben is, Budapesten is, ezért jogosnak tűnik, hogy megpróbáljuk kibogozni, mit neveznek „zsidónak” az építészetben.

Ma már világos, hogy a mozgalmak és épületek túlon túl széles körére aggatták rá a zsidó címkét, s ez roppant érzékennyé tette a nem-zsidókat minden iránt, ami a csodált vagy gyűlölt kisebbséghez kapcsolódik. Épp ezért óvatosabb megközelítést ajánlanék, s ahelyett, hogy konkrét építészeti fogalmakban próbálnám megragadni, mi a zsidó, inkább így tenném fel a kérdést: Hogyan befolyásolta az építészetet az emancipált zsidók gondolkodása, attitűdje és történelmi tapasztalata? A zsidóság tapasztalat-együttesében nyilván vannak hasonlóságok más etnikai és vallási csoportok tapasztalataival, összességében mégis ebben ragadható meg mindaz, amit általában zsidónak tekintünk. Ezek az elemek – vagy kombinációik – például a földhöz vagy a helyi hagyományhoz kötődés hiánya, a vándorlás, a fogékonyság az absztrakcióra, a játékra, a szójátékra, a humorra, a groteszkre, továbbá a diaszpóra-lét tapasztalata,<sup>2</sup> a kettős identitás, a lényeg és a felszín közti szakadék, satöbbi.

Az ókori és a modern Izraelen kívül a zsidó ritkán kerültek olyan helyzetbe, hogy mások számára ők szabják meg az építészet irányát. Szerepük a felvilágosodás óta eltelt időben mindenekelőtt megtermékenyítő és katalizáló szerep volt. Amikor azonban a modernitás és a modernizmus eltörölte a hagyományos kánonokat, s a képzőművészetet meg az építészetet nyitottabbá és konceptuálisabbá tette, felerősödött, a „zsidó” hatás. Ez a holokauszt után sem enyhített el, sőt, a nyugat- és közép-európai zsidóság csaknem teljes kiirtása ellenére olyan mozgalmakban kapott új erőre, amilyen a huszadik század közepén megjelenő strukturalizmus és a huszadik század végi posztmodernizmus és dekonstruktivizmus.

Megítélésem szerint az, hogy a huszadik századi avantgárd képzőművészetben és építészetben aránytalanul nagy szerepet játszottak a zsidók, a nyugati modernitás és a zsidó tapasztalat konvergenciájából fakad, miként ezt Arnold Toynbee leírja.<sup>3</sup>

A világi építészetben való zsidó közreműködés a Habsburg Birodalom és utódállamai területén (nem számítva a zsinagógákat, temetőket és zsidó közösségi épületeket) négy jól elkülönülő fázisra osztható: (1) korai szakasz, a tizenkilencedik század közepétől az 1890-es évek elejéig; a zsidók szinte kizárólag mecénások és városfejlesztők, akiknek építészeti elképzelése egy-egy épületen, épületrészleten<sup>4</sup> vagy épületbelsőn mutatkozik meg (ilyen a bécsi *Ringstraße* és a budapesti *Andrássy út*); (2) szecesszió, 1897-től körülbelül 1905-ig; megjelennek a zsidó építészek, különösen Magyarországon és Horvátországban; ekkor kezdik nyilvánosan taglalni az építészet „zsidóságát”; (3) késői vagy geometrikus szecesszió, illetve elő-modernizmus, körülbelül 1905-től 1920-ig; a zsidó gondolkodásmód megkönnyíti az absztrakció elfo-



Ludwig Förster: Dohány utcai zsinagóga, Pest.  
1854–1859 és a zsinagóga részlete

A szecesszó formai gyökerei az Osztrák-Magyar Monarchiában részben visszavezethetők a keleties stílusú zsinagógák színes felületi díszítéséhez, az épület testét elfedő szőnyegszerű réteghez



gadását, illetve a tér elsődlegességét az anyaggal szemben; és (4) korai modernizmus, 1920-tól 1944-ig: a zsidó születésű építészek jelentős szerephez jutnak; a „zsidóságról” a náci forrásokat kivéve ritkán esik szó, de a zsidó tapasztalat/attitűd és a modern építészet bizonyos vonásai közti konvergencia tagadhatatlan.

A második világháború utáni időszakban kevés zsidó maradt a régióban ahhoz, hogy kritikus tömeget alkosson, s a strukturalizmus és a poszt-strukturalizmus lényegében Nyugat-Európába, Izraelbe és Amerikába tevődött át.<sup>5</sup> Jóllehet a náci és a szovjet művészeti teoretikusok egyaránt siettek összekapcsolni a modernizmust a zsidókkal – kozmopolitizmusra, elitizmusra, gyökértelenségre és „mesterkéltn gondolkodásmódra” hivatkozva –, a két világháború közti modernizmust ennél sokkal több jellemezte: sokféle keleti és nyugati hagyomány közös nevezőre hozása, köztük a judaizmusé a maga tér-idő gondolatával, a nem-ábrázolás és az

absztrakció, a messianizmus, mindez ráadásnak az internacionalizmushoz, a helyi földtől és helyi hagyományoktól való különálláshoz.<sup>6</sup>

## A SZECESSZIÓ ÉS GYÖKEREI

A Habsburg Birodalom utódállamaiban a szecesszió/*Sezession/secesija* néven ismert művészeti korszak átmenet a történelmi stílusok (pontosabban ezek XIX. századi historizáló változatai) és a modernizmus között. Miként az elnevezés bécsi formája, a *Sezession* sugallja, a mozgalomhoz tartozó művészek elszakadást hirdettek az akadémikus, hagyományos, történelmi stílusoktól. Ez Európa más országaiban is bekövetkezett – példa rá a brit *Arts and Crafts*, a francia-belga *l'art nouveau*, a katalán *Estilo Gaudí* –, de az Osztrák-Magyar Monarchia politikai berendezkedése sajátos helyzetbe hozta a művészi elitet és mecénásait. Carl Schorske szerint a feltörekvő polgárság politikai ambícióit a



konzervatív birodalom jórészt elfojtotta, s az ebből fakadó frusztráció a művészetekben talált utat magának. Jóllehet a Habsburg Birodalom modernizálásában játszott zsidó szerep fölött Schorske elsiklik, megfigyelései a zsidó polgárságra is érvényesek, annál is inkább, mivel őket kétszeres kirekesztés sújtotta, egyrészt polgár, másrészt nem-keresztény mivoltuk miatt. A kikeresztelkedés ugyan könnyített valamit, de a zsidó származás bélyege így is megmaradt. Ausztriában a művészek elkötelezett hívei lettek (jórészt zsidó) közönségük ellenállásának. Magyarországon ez az ellenállás még nemzeti színezetet is kapott, jóllehet a magyar vagy inkább *magyaros szecesszió*ban, illetve ennek zsidó támogatói között a valódi nacionalista szándékot nehéz tettenélni, miként erről később szó lesz.

Építészet-szemiotikai szempontból azt mondhatjuk, hogy a historikus stílusok – a román stílus, a gótika, a reneszánsz – inkább az építészet hagyományos kérdéseiről, belső problémáiról szólnak: szerkezeti megoldásokról, építéstechnikai kérdésekről, az anyagok jellegzetességének megmutatkozásáról, és kevésbé az úgynevezett külső témákról: metafizikáról, jelentésről. A korszellem mégis átsüt, s az építészet – bár burkoltan, olykor akaratlanul – ezekben a korszakokban is hordoz társadalmi és metafizikai tartalmakat.

A demokrácia és a politikai pluralizmus megjelenése azonban gyökeres és végérvényes változást hozott a művészetben. A pluralizmus életre hívta a historizáló stílusokat: a neo-románt, a neo-gótikát, a neo-reneszánst és a neobarokkot –, s a választás lehetősége az építészetben is utat nyitott a politikai, vallási és etnikai üzenetek megjelenésének. Így például Friedrich Schmidt neo-gótikus bécsi *Rathaus*át, Karl Lueger álmának megtestesülését a maga idejében germánabbnak tartották, mint a Ring túloldalán álló neo-reneszánsz *Burgtheater*t, melyet a liberális Gottfried Semper tervezett. Mivel a nacionalizmus izmosodása és a historizálás megjelenése Európa-szerte egybeesett, a historizáló stílusok némelyike hozzátapadt egy-egy nemzeti identitáshoz. Az 1848-as forradalmak után a zsidósággal is ez történt: a nem-zsidók Európa ázsiai népének tekintették őket, s a zsidó szereppel és identitással az orientális stílust kapcsolták össze. Csakhogy a tizenkilencedik század végére a zsidóság kinőtte a ázsiai nép szerepet, a modernitás kulturális paradigmájának katalizátora lett, s így szükségképp összefonódott a szecesszióval. Mindazonáltal nem le-

het eléggé hangsúlyozni, milyen erőteljes az orientális hatás a szecesszió építészetében.

Okkal vagy ok nélkül, a bécsi *Sezession*ont, a *magyaros szecessziót* és a horvát *secessiját* némely művészek összefüggésbe hozták a zsidók jelenlétével az Osztrák-Magyar Monarchia városai-ban: Bécsben, Budapesten, Prágában, Brünnben, Lembergben, Czernowitzban, Zágrábban, Temesváron, Nagyváradon stb. A Monarchiában a szecessziónak érdekes módon két változata alakult ki: egy modernséget hordozó és egy nemzeti, kulturális és némiképp vallási identitást kifejező változat. Mindkét táborban voltak zsidók, de itt is, ott is hasonló ideológiai és formai megoldásokat alkalmaztak, olyanokat, amelyek visszavezethetők a judaizmus mint képviség nélküli vallás és az építészet mint vizuális diszciplína közti feszültségre.

#### A KÖR NÉGYSZÖGESÍTÉSE: ZSIDÓBÓL ÉPÍTÉSZ

Az építészet és a zsidóság kapcsolata több mint háromezer éves: régészeti leletek tanúskodnak az ókori zsidóság építkezéseiről. Még-sincs „zsidó építészettörténet”, és a zsidók által vagy zsidók számára létrehozott épületek sora nem mutat se folytonosságot, se következetes-séget. A zsidók és az építészet viszonya mindig bajos volt, amit legegyszerűbben úgy magyarázhatnánk: annyit költöztek a zsidók a történelem során, hogy a folyamatos építészeti fejlődésnek sosem voltak meg a feltételei. Ám ez nincs teljesen így. Bizonyos időszakokban és régiókban elég hosszú ideig maradtak fenn zsidó települések ahhoz, hogy kialakuljon egy-egy részben koherens műfaj, mint például az Ibériai-félsziget zsinagógái a spanyolországi kiűzés előtt, a középkori Európa hat- és nyolcboltmezős zsinagógái, vagy a kilencboltmezős zsinagógák a lengyel-litván területeken, illetve a cári Oroszország zsidók számára kijelölt övezetében a modern kor kezdetén. Ezek az építészeti műfajok azonban nem alkotnak teljes és megkülönböztethető sajátosság-együttest, s még kisebb ívű építészettörténet sem rajzolódik ki belőlük. Ezekben az építészeti jegyekben még fennállásuk idején sem alakult ki a gondolattól a formáig húzódó folytonosság, ami a valódi építészet alapfeltétele. Mégis, egy-egy rövidebb történelmi szakaszban föllelhető valamiféle kölcsönhatás a judaizmus és az építészet között.

Történelmileg azért nem lehetett „zsidó diszciplína” az építőművészetből, mert az lényeg-

nél fogva vizuálissá teszi a szentséget, vagy programszerűen, mint a monoteista vallások némelyike, vagy a heideggeri *das Heilige* – a több- és egyistenhit előtti meghatározatlan szentség – értelmében.<sup>7</sup> Ez a koncepció élesen szembenáll a faragottkép-csinálás bibliai tilalmával. Továbbá, minthogy a zsidó közösség tagjainak tudniuk kellett írni-olvasni – hiszen a zsinagógai szertartás az egyéni olvasáson/éneklésen alapult –, nem volt rá szükség, hogy a vallásos tartalmakat vizuálisan közvetítsék, ahogyan némely más felekezetnél. Nem csoda hát, hogy a zsidók számára vagy a zsidók által alkotott épületeket az irodalom és a zene hatja át, az a két kifejezési mód, melyben a szétszórattatásban élő zsidóság leginkább megtalálta teremtő szellemének közvetítőjét. Hasonló gondokkal küzdött az építészetben az iszlám, ezért gyakran alkalmazott képbarátabb kultúrákból származó építészeket, elsősorban kopt vagy keleti/bizánci keresztényeket. Szinán, Michelangelo kortársa és alighanem minden idők legnagyobb „muzulmán építész”, az isztambuli Szulejmán-mecset tervezője örmény keresztényből lett muzulmán hitű.<sup>8</sup> A korabeli oszmán hadvezéreket, nem utolsósorban a fővezéri rangú szultánt annyira elbűvölte a Hagia Sophia, hogy gyakorlatias módon félretették aggályait, és az alapjaiban keresztény építési mintát átvitték új mecseteikre. Oda is lett a korai mecsetek eredeti tisztasága. A kupolák, félkupolák és csegelek sokaságát azután angeológiai okokkal indokolták.<sup>9</sup>

Hasonlóan különös körülmények között létesült szecessziós zsinagóga két magyar városban: Szegeden és Szabadkán (a mai szerbiai Subotícán). Immanuel Löw híres rabbi és ismert személyiség, Leopold Löw nagy reformrabbi fia olyan ikonográfiát teremtett a szegedi nagy zsinagógában, amelyik minden katolikus ikonográfián túltesz! Az építész, Leopold Baumhorn, aki negyvennél is több zsinagógát tervezett, illetve újjitott fel, mindenáron „tudományos” alapokra akarta helyezni szeszélyes és eklektikus formai elképzeléseit – ezt az alapot találta meg számára Immanuel Löw: a díszítőelemek a bibliai flórát és faunát ábrázolják.<sup>10</sup> Az az igazság, hogy az épület ettől nem lett művészileg értékebb. A szabadkai zsinagóga tervezője, Jakab Dezső azt az elméletet kerekítette roppant eredeti, organikus alakú, önhordó, karcsú kupolája mellé, hogy a vadonban fölvert sátrat vagy a hajnali eget ábrázolja.

Az építészetben – akárcsak sok más területen – a modernizmus révén azért kerültek előtérbe

a zsidók, mert a modernitás szelleme több ponton egybeesett a zsidó hagyománnyal és tapasztalattal. A modernizmus, a modernitás művészi kifejezése megkérdőjelezte a nyugati hagyományos értékeit, tekintélyeit és igazságait, vagyis azokat a tényezőket, amelyek addig távoltartották a zsidóságot a társadalom fő áramlatától. A modernizmusban a zsidóság annak a konfliktusnak a feloldását látta, amely saját öröksége és a nem-zsidó világ művészete között feszült. Sőt, a felvilágosodásban és a francia forradalomban történelmi beteljesülést sejtett, az egész civilizált világ egyfajta „jeruzsálemizálódását”, benne saját lakóhelyéét a szétszórattatásban.<sup>11</sup> A leginkább asszimilálódott zsidók immár nem kíváncskodtak vissza a Szentföldre, hanem az egész világot akarták átalakítani az Ígéret földjévé.

A zsidóság modern kori részvétele az építészetben azonban nemcsak vallási és filozófiai ügy volt. A céhek letűntével megszűnt a zsidóság kirekesztése az építész mesterségből, s a zsidó asszimiláció, a vállalkozások létrejötte, a városok gyors növekedése és az addigi városi topozok<sup>12</sup> eltűnése az egész Habsburg Birodalom területén hozzájárult az építészeti mesterség (a korabeli konzervatívok szóhasználatával:) „judaizálódásához”. Ezek a konzervatív kritikusok – mint később majd utalok rá – nem pusztán a zsidó építészek és a befolyásos megrendelők jelenlétét sérelmezték, hanem még inkább azokat a változásokat, amelyeket ez az építészet elméletében és gyakorlatában előidézett.

A BÉCSI VITA:  
JOSEPH MARIA OLBRICH ÉS  
JOSEPH HOFFMANN KONTRA  
ADOLPH LOOS

A bécsi zsidó nagypolgárság jelentős részt vállalt a szecessziós mozgalomban. A *Sezession swarnok*, az 1898-ban elkészült kiállítóterem felépítését Karl Wittgenstein iparmágnás, Ludwig Wittgenstein filozófus apja<sup>13</sup> finanszírozta. A nagy jelentőségű *Wiener Werkstatt* (Bécsi műhely) szinte kizárólag Fritz Wärndorfer zsidó textilgyáros fiának pénzéből jött létre 1903-ban.

A pusztán adakozás mellett a zsidók intellektuálisan is bábáskodtak a szecesszió születésénél. Propagálta a mozgalmat a sajtóban Hevesi Lajos neves művészetkritikus, valamint Berta Zuckerkandl, akinek szalonjában a szecesszióról szóló első vitára sor került.<sup>14</sup> A mozgalom „szent tavaszt” akart hozni a művészetbe, ezért lett folyóiratának címe a latin *Ver Sacrum*, s jelszó gya-

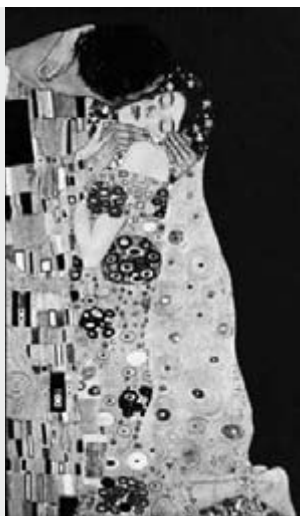
nánt ezért festették ugyanezt a *Sezession kiállítási csarnok* homlokzatának fehér falára. Ugyanitt még egy mottó olvasható: *Der Zeit ihre Kunst; der Kunst ihre Freiheit*, (magyarul: A kornak művészet, a művészetnek szabadság), mely Hevesitől származik. Mindez már-már hadüzenet volt az akadémikus művészetnek: a szecesszió el akart vágni minden szálát, amely a múlt művészetéhez kötne, ahhoz a művészetéhez, melyből a zsidók ki voltak rekesztve – részben a nem-zsidók miatt, részben saját hagyományuk, a képek tilalma miatt. Berta Zuckerkandl, Georges Clemenceau fivérének, Paul Clemenceau-nak a sógornője 1902-ben Bécsbe hívta August Rodint. Lakása belsejét Joseph Hoffmann, a zsidók körében legnépszerűbb építész tervezte. 1900 körül a *Sezession kiállítási csarnok* megnyitása jóvoltából Bécs az egyre táguló európai műértői körök érdeklődésének középpontjába került.

A *Sezession csarnok* legfontosabb tárgya a *Beethoven-fríz* volt, Gustav Klimt alkotása. Klimt dekoratív festészete sokféle hagyományt ötvöz: a bizánci síkszerűséget és az arany erőteljes alkalmazását, az emberi test Utadawa Kunisada festszínein látható szétagolási technikáját,<sup>15</sup> és

a francia meg belga *art nouveau*-t. Ezt az elegyet a zsidó nagypolgárság roppant vonzónak találta, nemcsak modernsége, dekorativitása és nyilvánvaló eklekticizmusa, hanem a testetlenítés technikája miatt is. Klimt meghitt kapcsolatban állt zsidó vagy részben zsidó megrendelőivel/modelljeivel, Margarete Stonborough Wittgensteinnel (Ludwig Wittgenstein testvérével), Adele Bloch-Bauerral, Serena Ledererrel, leányával: Elisabeth Bachofen-Echtel Hermine Galliával és Frederike Maria Beerrel.<sup>16</sup> Szemben az elterjedt állásponttal, mely szerint Klimt eroticista<sup>17</sup> dekoratív festő, művei pedig a századvégi bécsi dekadencia tapétaszerű végtermékei különösebb utóhatás nélkül, állítom, hogy festményeinek, például *A csók* címűnek síkszerű és testetlenített alakjai az építészetre is hatottak; legszembetűnőbben Otto Wagnerre, aki, miután a Rumbach Sebestyén utcai zsinagóga építésénél már 1871-72-ben kezdeményezte a sík falakat, 1912-ben, második saját villájánál és a Neustiftgasse 40-ben is ezt alkalmazta. Ez a Klimt-féle „dekonstrukció” Joseph Hoffmann késő-szecessziós építészetébe is utat talált: brüsszeli Stocklet-palotáját ismétlődő



Utagawa Kunisada:  
Alak kimonóban, 1786–1864



Gustav Klimt:  
A csók, 1907–1908

A keleties (iszlám) stíluson felül a keleti, jelesül a japán művészet is hatott a bécsi szecesszióra – Klimt alapja is síkszerű „foltokból” tevődik össze, mint Kunisada-é. Sőt ez a testetlenítés eljut Wagner építészetébe is, ahol a korábbi „izmos” – oszlopos, pilaszteres, párkányos – homlokzatot felváltja egy sima, szőnyegmintával borított.



Otto Wagner: Majolika ház, Bécs. 1898–1899.  
Homlokzatrészlet





Joseph Maria Olbrich: Sezeccion, Bécs,  
1897–1898

Olbrich megelőzi korát és mesterét, Wagnert – homlokzata részben letisztul, de tömegképzése még tiszteleg a múlt előtt: kiemelt középrész, látszatkupola, melyet „aranykáposztának” becéztek, mert aranyozott indái/levelei káposztára emlékeztettek és nem építészeti szerkezetre



Adolf Loos: Goldman & Salatsch ház, Bécs,  
1909–1911

Loos épülete nyílt provokáció, akár írásai is: elutasítja a díszet mint atavizmust és meghirdeti Sion fehér sima falait. A divatszabó szalonnak készült épület környezetéhez képest valóban dísztelen, de nem mentes egyes építészettörténeti utalásoktól, melyek a hagyományt elvetik: az ünnepélyes oszlopok fölött eltolódnak az ablakpillérek, az oszlopok felett vas-arhitráv (áthidaló) ékeskedik

négyzetekből álló motívum borítja – ami nem más, mint „de-tektonizált építészet”. Ez a fejlemény, melyet a szecesszió formai lényegének tartok, megfelel a zsidó tradíciónak, mivel a háromdimenziós ábrázolásról – festészetben, építészetben egyaránt – kétdimenziós módozatra, például festett, sík homlokzatra váltott, azaz fokozatosan elhagyta a faragott képet és a plasztikus formázást,<sup>18</sup> és ismétlődő mintákba oldotta a felületet. Kis túlzással mondhatjuk, hogy ez a dodekafónia építészeti megfelelője.

Klimt *Beethove-fríze*, amely nem annyira erotikus, inkább misztikus, a génius és a „plebejus” miliő szembenállását példázza, azaz egyfelől a bécsi művészek és értő (zsidó) mecénásai táborát, másfelől, vele szemben, a konzervatív Habsburg uralkodó osztályt és legfőbb ideológiai támaszát, a katolikus egyházat. Nem csoda, hogy egyfajta neo-pogányság lett a *Sezeccion* épület és mozgalom vezérmotívuma. Hasonló hang ez, mint más *art nouveau* mozgalmak természetünneplése, például Antoni Gaudí „katolikus panteizmusa”. A zsidók különös módon rokonszenveztek ezzel a neo-pogány vagy „mo-

dern panteista” vonulattal, ami akár össze is függhet egy korábbi jelentős „zsidó vívmánnyal”, Baruch Spinoza *Deus sive natura*, azaz Isten vagy természet című szlogenjével, amely a judaista hagyomány szerinti Isten totális elszemélytelenítése, sőt „dekonstruálása”, és amely a tizenhetedik században végül Spinoza kiátkozásához vezetett.

Miként általában hangsúlyozni szokták, a szecesszió Richard Wagner *Gesamtkunstwerk*-jének,<sup>19</sup> a teljes műalkotás, illetve összművészet gondolatának szellemében fogant, és Klimt számára a Wagner-féle Beethoven-értelmezés is fontos volt. Megkockáztatom, hogy a wagneri *Gesamtkunstwerk* elorozta a katolikus egyház korábbi „multimédia” élményét, és szekuláris vagy fél-szekuláris környezetbe helyezte. Kétségtelen, hogy az operában aztán igazán a polgárság diktálta a feltételeket, függetlenül Wagner *Parzifaljának*, vagy *Tannhäuserének* jámbor történetétől. Egyébként erre maga Wagner a példa: ő egyenest az *ancien régime* legmagasabb rangú képviselőjének diktálta a feltételeket, II. Lajos bajor királynak, csodálójának és legbőkezebb

támogatójának. Ismeretes, hogy rajongása jeléül az uralkodó kis szentélyeket építtetett Wagner tiszteletére. Az egyszerű bajor alattvalók már nem annyira lelkesedtek a zseniális korhelyért, aki annyira megbabonázta az érzelmileg instabil uralkodót, hogy az még trónjáról is lemondott volna, hogy bálványát kövesse. Wagnernek azonban jobban kellett a király pénze, mint személyes varázsa, úgyhogy lebeszélte öfelségét a trón elhagyásáról.<sup>20</sup>

Megítélésem szerint Wagner antiszemita fejtegetését, a *Das Judentum in der Musik*.<sup>21</sup>ot a zsidók azért bocsátották meg olyan készségesen, mert Wagner nagy szolgálatokat tett a modernitásnak. Jóllehet a wagneri színpadon prémekebe öltözött, hosszú dárdákkal fölfegyverzett pogány istenek és istennők járnak-kelnek, bűnbánó zarándokok gyónják meg bűneiket nagyszerű kromatikus kórusokban, grál lovagok énekelnek naív és megejtő hőstenor-áriákat – mindez egyetlen célt szolgál: hogy szétrombolja a nyugati (keresztény) zenét, térben a végletes kromatikával, metrikusan pedig a „végtelen zene” létrehozásával. Ahogy Mathew Boyden írja: „Wagner olyan zenei narratívát teremt, amelyből mint fölösleget, kidobja az idő és tér hagyományos fogalmait.”<sup>22</sup> Végtelen dallamai a judaista tradíció fő elemére, a szabadon hőmpölygő időre rímelnék, nem pedig az ókori görögység és későbbi visszhangjai – a reneszánsz, a neo-klasszicizmus stb. – elsődleges elemére, a *belyre* (vagy a zenében a *metrumra*). Ez vonzhatta a zsidó nagypolgárságot a megkapó harmóniák és az olykor hatásos színpadi együttesek mellett. A wagneri *Gesamtkunstwerk* mélysége és teljessége akár *ersatz*-nak is tekinthető, a hagyományos zsinagógai élmény mélysége/teljessége pótlékának, melyről az emancipált zsidóság készségesen lemondott, hogy később aztán sorba álljon Wagner zenedrámáinak élményéért. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint Herzl Tivadar Wagner-rajongása: följegyzések szerint a *Judenstaat* írása közben számtalanszor végighallgatta a *Tannhäuser*-t, sőt, a Második Cionista Kongresszust a *Tannhäuser* nyitánnyal nyitotta meg! S a kongresszuson nemcsak hogy Wagner-zene hangzott el, még a teríték-alátéteket és más tárgyakat is a Fafnert leölő Siegfried képe illusztrálta. Siegfried ugyanis a fiatalságot jelentette, a zsidó jövőt, amely majd megöli a vén Európa-sárkányt, és kitör az új, a friss világba.<sup>23</sup>

A zsidó születésű Gustav Mahler – ellentmondásos ambíciója folytán, hogy nagyon katolikus legyen – még tovább lépett a wagneri

úton, egészen Alexander von Zemlinsky-ig,<sup>24</sup> végül Arnold Schönberg tette fel a koronát a nyugati klasszikus zene „dekonstrukciójára” a *dodekafónia* bevezetésével, amely kiiktatja a zenéből a hagyományos hangsorokat. A dodekafónia de-centralizálja (bálványtalanítja) a diatonikus zenét, a hangsorokat teljesen folyékonyra teszi, megfosztja őket hangnemi akcentusaiktól, s a zenében ezáltal megvalósítja az *ein szof*, vagyis a végtelen tradicionális zsidó ideálját. Schönberg még legnagyobb opuszát, a *Mózes és Áron* című operát is a szó szoros értelmében befejezetlenül hagyta.

A wagneri *Gesamtkunstwerk* és az európai *fin de siècle* egyéb ismert forrásai<sup>25</sup> mellett a bécsi és a magyar szecesszió más, kevésbé közismert gyökerekből is táplálkozott: Ludwig Förster, Otto Wagner és mások keleties stílusú zsinagógáiból.<sup>26</sup> A keleties stílusok – konkrétan az iszlám építészet – és a szecesszió közös vonása a homlokzat teljes felületét beborító rendkívül dekoratív köntös, amely lényegében független az illető építmény statikai-anyagi vonatkozásaitól. Ezt a lebegő, gyökértelen réteget az arab és a zsidó lélek lenyomatának tekintették, mintegy a „keresztény szoliditás” antitézisének, a görög filozófiában gyökerező ideák és forma egységének. Carl Schnaase német művészettörténész panaszolja, hogy az iszlám építészetből hiányzik „a keresztény építészet organikus egysége”, s ennek okaként „az anyagi természet és a spirituálisan fogant Isten kontrasztját” (*Gegensatz zwischen einem geistig gedachten Gott und der materiellen Natur*) jelöli meg, amely állítólag egyaránt jellemzi az arabokat és a zsidókat.<sup>27</sup> Az *Illustrierte Zeitung* szerkesztőségi cikkében, amely a Dohány utcai zsinagóga építészeti stílusával foglalkozik, a szerző konkrétan a zsidókról állapítja meg, hogy építészetükben tükröződik a karakterük. Schnaase szerint a zsidó és arab „spiritualitás és elfordulás a természettől” továbbá „az alaktalan spiritualizmus és mesterséges gondolkodásmód” (*gestaltloser Spiritualismus und erkünstelte Denkweise*) együtt oda vezet, hogy elvesz a gótikus művészet fő jellegzetessége: „a gondolat és forma harmonikus egysége”.<sup>28</sup>

Egyszerűbb módon és bizonyítékok nélkül, de a fenti érvet hangoztatta Karl Kraus, a szellemes zsidó kolumnista is. Az 1900-as párizsi világkiállításról tudósított, ahol a bécsi képzőművészek és építészek olyan művekkel arattak nagy sikert, amelyeket a párizsi közönség zsidó specialitásként könyvelt el, mondván: „*un goût juif*”.<sup>29</sup>



Míg Kraus szó szerint értette a *goût juif*-et, Adolf Loos,<sup>30</sup> a nagyszerű építész és esszéista-fenegyerek szóban és kőben is mindent elkövetett, hogy a maga értelmezésében teljesítse a modernitás küldetését. Miközben a zsidó szellem és a tényleges zsidó jelenlét szerves része volt ennek a küldetésnek, olykor azonban – mint később szó lesz róla – rosszallást is kapott.

Loos olykor háromórás, kimerítő előadásain sokat markoló és túlzó kultúr- és építészettörténeti következtetésekkel hökkentette meg és hozta zavarba a polgári hallgatóságot. *Ornament und Verbrechen* (Ornament és bűn) című pamfletjében nekiront az ornamentikának, beleértve a szecessziós díszítést is, s azonosítja a pogánysággal és a primitívséggel. A szecesszionistát ahhoz a pápuához hasonlítja, aki „nemcsak a bőrét tetoválja ki, hanem a csónakját, az evezőjét, egyszóval mindent, amit ér”. Mi több, freudizáló modorban a nyugati kultúra alapkövét, magát a kereszténységet gyalázza meg, amikor egy kalap alá veszi a díszítést, a szexualitást és a keresztet.

„Az elsőnek létrejött dísz, a kereszt, erotikus eredetű. Az első műalkotás, az első művészi aktus, melyet az első művész vitt véghez, hogy felgyült energiáit levezesse, falmázolmány volt. Vízszintes vonal: a fekvő nő. Függőleges vonal: a belé hatoló férfi. Az a férfi, aki ezt alkotta, ugyanazt a készletet érezte, amelyet Beethoven, ő is a hetedik mennyországban volt, mint Beethoven, mikor a *Küncsedik szimfóniát* komponálta. Ám a mai férfi, ha belső készletének engedve erotikus jelképekkel mázolja tele a falat, vagy bűnöző, vagy elfajzott. Természetes, hogy az elfajzottság ilyen tünetei leginkább a véceben törnek rá az emberekre. Egy ország kultúrájának legjobb mércéje, hogy mennyire vannak összemázolva a vécefalak.”

Újabb sommás állítások után Loos elérkezik nagyszabású, „hegeli” konklúziójához a történelemről és az alkalmazott művészetekről:

„A következő felismerésre jutottam, s ezt most világgá kürtölöm: A kultúra fejlődése nem más, mint a díszítés eltakarítása a használati tárgyakról.”

Ez egyúttal azt jelenti, hogy pusztán funkciójukon túl a használati tárgyak nem jelentenek semmit – a görög váza díszítése csak pogány mázolmány, és lényegében a díszített görög

templom is az. S noha a keresztény művészetet, amely a nyugati civilizációban két évezrede szolgálja a szentség manifesztációját és ábrázolását, Loos nyíltan nem említi, valójában azt is a „véce művészet” kategóriájába sorolja.

Loos szemében a faragott kép tilalma olyan felszabadulást jelent, amelynek most jött el az ideje. Messianisztikus módon kapcsolja össze a díszítetlen, fehér falakat a mennyei Jeruzsálem eljövételével:

„Minden kornak megvolt a maga stílusa, épp a miénknek ne lenne? És stíluson a díszítést értették. Mire én azt mondom: Félre a búval! Lássátok: korunk nagyszerűsége éppen az, hogy nem képes új dísz létrehozni. Kinőttünk a díszítésből; felszabadultunk a díszítés alól. Lássátok: itt az idő, vár ránk a beteljesülés. Nemsokára fehér falakként csillognak majd a város utcái. Miként Sion, a szent város, a mennyország fővárosa. Akkor jön el a beteljesülés.”

A kultúrának ebben a hatalmas felszabadulásában a képből nem sokáig maradhattak ki a zsidók. Loos vitriolos esszéjének, a *Die Emanzipation des Judentums* (A zsidóság emancipációja) címűnek fő célpontja ismét a szecesszió volt, melyet Loos túldíszítettnek és ómódinak tartott, s – ami a legfontosabb –, olyannak, ami rossz fényt vet az emancipált zsidókra. Mondhatjuk erre, hogy savanyú a szőlő, vagy hogy reklámfogás, de Loos magánéletét és a zsidó ügy melletti elkötelezettségét ismerve egyik értelmezés sem valószínű. Loosnak a barátokat és a modernitás ügyének híveit jelentették a zsidók. A pazar szecessziót új kaftánnak tekintette, melyre a zsidók – az emancipáció előtti fekete kaftán után – most a tizenkilencedik századi zsidógóák orientális stílusú kaftánját cserélik le:

„A zsidók most boldogan visszabújnak a kaftánba, amelyet már rég levetettek. Mert ezek a szecessziós enteriőrök valójában csak álcázott kaftánok, éppúgy, mint az olyan nevek, mint Gold, Silberstein, Moritz vagy Siegfried. Hiszen így is felismerni őket. Jó, vannak árja Moritzok és Siegfriedek is, ahogyan vannak árja kézben is [Joseph] Hoffmann enteriőrök. De ezek a kivételek, amelyek erősítik a szabályt. Ne értsenek félre. Semmi kifogásom az ellen, hogy valaminek a zsidó mivolta erős, feltűnő hangsúlyt kapjon. Semmi kifogásom a kaftános férfi ellen. Minden tisztelem azé, aki Mózesnek vagy Sámuelnek hívhatja magát.



Feszli Frigyes: Vigadó.  
Pest, 1859–1864

Magyarországon a szecessziónak még nemzetinek vélt gyökerei is vannak, de valójában Feszli Vigadója sem más, mint egy kissé orientalizáló romantikus épület

De nem sokra tartom azt, akinek az a vágya, hogy levesse a kaftánt meg a Sámuel nevet, s helyette Olbrich vagy Siegfried legyen.<sup>51</sup> Mert akkor ugyanott vagyunk. Egy új gettóban. S ezek a szerencsétlenek azt hiszik, hogy az Olbrich vagy Siegfried név révén emancipálják magukat a zsidóságból. Pedig nem elég disznóhúst enni.<sup>52</sup>

A cél, miként mindenfajta felszabadító modernizmusban, ezeknek a kaftánoknak az eldobása. S a kaftán itt nemcsak a zsidókra vonatkozik: metaforikusan minden olyan ósdi dekorációs réteg lehámozását jelenti, amely elrejtja a lényegét. Loos minden jel szerint nem értette vagy nem akarta megérteni, hogy amit ő kaftánnak nevez, az ahhoz kell, hogy az épületet

„kóserré” azaz bálványmentessé tegye a késő eklekticizmus/historizmus – a görög-római kultúra utolsó nyugati feléledése – és a modernizmus közti átmenet idején. Abban azonban mint ha igaza lenne, hogy a modern építészet felszabadult, kaftán nélküli formájának, amelynek megrendelőként, építészként, sőt többnyire teoretikusként is – mint Siegfried Giedion – a zsidók a legelszántabb támogatói.<sup>53</sup>

Ahogy Párizsban és Bécsben, a szecesszió Budapesten is vonzotta a zsidókat, noha egészen más elméleti okok miatt. Szemben Ausztriával, Csehországgal, Galíciával és Horvátországgal, ahol a szecesszió a modernséget jelentette, Magyarországon (beleértve Erdélyt, de leszámítva Horvátországot) ez a stílus egyúttal a nemzeti önmegvalósításnak is eszköze lett,

Lechner Ödön:  
Iparművészeti Múzeum,  
1891–1896.  
Mennyezetrészlet

Lechner, a „magyar építőstílus atyja”, az orientalizmusba, jelesen a hinduizáló keleties ihletésű múzeumba magyar népies díszítést is elegyít



melyben a zsidók már az 1867-es kiegyezés óta jelentős szerepet játszottak.

## BUDAPEST ÉS A MAGYAR VIDÉK

A magyar építészek – fél szemmel ugyan Bécsre sandítva, de – a maguk útját akarták járni. Eltekintve a másfajta politikai környezettől (a polgárság Schorske-nál említett elidegenedése a politikai hatalomtól a nemzeti kérdés kapcsán, továbbá a magyar zsidóság asszimilációja), építészetileg mégis igen hasonló forgatókönyv érvényesült, bár a magyarok nagyobb adagban alkalmazták az orientális elemeket, és köztük többen voltak a vallásukat gyakorló zsidók.

Míg a tizenkilencedik századi Bécsben főként osztrák vagy német születésű, német anyanyelvű építészek működtek (a dán Theophil Hansen volt a kivétel), Budapesten a magyar származású építész számított kivételnek. A tizenkilencedik század „nagy” magyar építészei szinte egytől-egyig német származásúak voltak – Hild József (Joseph Hild), Pollack Mihály (Michael Pollack), Feszli Frigyes (Fritz Fessel), Ybl Miklós (Nicolaus Ybl), Pecz Samu (Samuel Petz), Kauszler József (Joseph Kausler), Hauszman Alajos (Alois Hausmann), később Lechner Ödön (Edmund Lechner) és Kós Károly (Karl Kosch) – hogy csak a legprominensebbeket említsem. A magyar építészettörténetben ma már magyarnak számítanak, mivel nevüket általában magyar alakjukban említik. Az eredeti okmányokon azonban nevük és aláírásuk is gyakran németül szerepel.<sup>34</sup> Azt gondolhatnánk, hogy egy olyan országban, amelynek hivatalos nyelve egészen az 1840-es évekig a latin volt, ez nem sérthette a nemzeti büszkeséget, és nem minősült kulturális rendellenességnek.

Igenám, csakhogy a század vége felé a birodalom osztrák és magyar fele közti mind intenzívebb rivalizálás közepette ezeknek a német magyaroknak jó magyaroknak kellett lenniük. A legkiemelkedőbbek egyike, Feszli ezért az 1840-es évektől kezdve magyar építészeti motívumokat rajzolt.<sup>35</sup> A zsidók, akik a tizenkilencedik század utolsó évtizedében kerültek be a német-magyar építészek sorába, ugyanebben a cipőben jártak. Kós Károly, a *Fiatalok* csoportjának vezető egyénisége *Nemzeti művészet*<sup>36</sup> című cikkében nyíltan panaszolja, hogy igazi magyar építész alig akad az országban, mert szinte mind idegen származású, általában német vagy zsidó. Ő maga a Kosch nevű erdélyi szász családban látta meg a napvilágot. Nagyjából

ugyanilyen módon és ugyanebben az időben a fiatal Bartók<sup>37</sup> is leplezetlenül panaszodik a német és zsidó kulturális dominanciára: „Csak akkor keletkezhetik igazi magyar zene, ha lesz valódi magyar úri osztály. Épen azért Budapest közönségével nem lehet semmit sem kezdeni. Ide gyűlt mindenféle szedett-vedett sehonnai német, zsidó népség; nagyrészt ezek Budapest lakói. Nemzeti irányú nevelésükre kár időt pazarolni. Neveljük inkább a (magyar) vidéket.”<sup>38</sup> És Bartók egy időre csakugyan otthagya a fővárost, és vidékre menekül – ahogy maga fogalmaz – „kedves magyar parasztjaihoz”. Később a zseniális Bartók modernitása és emberi tisztessége révén sorsközösségbe kerül a zsidósággal, és 1940-ben elmenekül a Horthy-korszak poszt-feudális és fasizálódó Magyarországról. Az Egyesült Államokban telepszik le, ahol többek közt zsidó művészek is segítenek neki az életben maradásban.<sup>39</sup>

Ámde a zsidók jelenléte az igazi nemzeti érzelműket ingerelte igazán. Miközben a német jelenlét ellen a magyar nemességnek nem volt kifogása, a zsidóságban fenyegetést látott, békés mindennapi tevékenységeire – a vadászatra, a kedélyes családi ebédekre, a mulatozásra, a bálozásra, a férfias virtusra – leselkedő veszélyt, amely abból fakad, hogy a zsidók átalakítják az ország gazdaságát és arculatát. A nemesi kúriák belsejéről készült korabeli fényképeken jól látni, hogy szarvasagancs bőségesen díszíti a falakat, de könyv jóformán nincsen. Kezdetben a fő- és köznemesség szívesen látta a zsidókat mint a kereskedelem és az ipar élénkítőit, de mielőtt megmutatták oroszlánkörmeiket, a vélekedés megváltozott. Ezt az ellentmondást mi sem illusztrálja jobban, mint Deák Ferenc igazságügyminiszternek, az 1867-es kiegyezés megteremtőjének híres mondása: „A zsidóság olyan, mint a só, kell belőle mindenbe egy csipetnyi, de sok belőle árt az ételnek.”<sup>40</sup>

A nemességnél csak a keresztény polgárságot zavarta jobban a zsidók előretörése, mivel a zsidók is a középosztály szerepköreire pályáztak. A legerősebb polgári ellenállással a felvidéki magyar városokban, Pozsonyban és Kassán szembesültek a zsidók, ott, ahol számottevő létszámú német polgárság élt.<sup>41</sup> Általában azonban Magyarországon gazdaságilag és kulturálisan is sokkal fontosabb szerepet játszott a zsidóság, mint a birodalom más területein, például német osztrák tartományban. Éppen ezért a zsidók úgy érezték, még „igazibb magyarnak” kell lenniük, hogy ellensúlyozzák az esetleges anti-



szemitizmust. Mindenesetre az osztrák tartományokban cseppfolyósabb volt a nemzeti eszme, mint a kissé homogénebb magyar királyság területén.

A föltételezett zsidó fenyegetés nemcsak gazdasági volt, hanem kulturális is.<sup>42</sup> A zsidók a tizenkilencedik század vége felé kezdtek közvetlen hatást gyakorolni az építészetre, amikor több zsidó hallgató nyert felvételt a budapesti Műegyetem építészeti karára és helyezkedett el nagy tervezőirodáknál. 1900-ra a műegyetemi hallgatók között 44,46%-ra emelkedett a zsidók aránya! A következők voltak a korszak legkiemelkedőbb zsidó építészei: Böhm Henrik és Hegedűs Ármin, Bálint Zoltán és Jámbor (Frommer) Lajos, Baumhorn Lipót, Kőrössy Albert Kálmán, Szivessy Tibor, Jónás Dávid és Zsigmond, Komor Marcell és Jakab Dezső, Kozma Lajos, Márkus Géza, Quittner Zsigmond, Román Ernő, Sebestyén Artúr, Vágó László és Vágó József, Vidor Emil, Löffler Béla és Löffler Samu Sándor; az első világháború után Kozma Lajos, Hajós Alfréd. A csúcson a híres Bauhaus emigránsok álltak: Fred Forbat (Forbát Alfréd) és Marcel Breuer (Breuer Marcell), illetve a modern művész, Moholy-Nagy László.

A kultúra kettészakadása odáig fajult, hogy külön-külön szalonokat alakítottak az *urbánusok* és a *népiesek*. Az urbánusok, akik között jelentős volt a zsidók száma, a modernizmust támogatták irodalomban, zenében, képzőművészetben, a népieseknél a népi hagyományokhoz és a nemzeti identitáshoz való kötődés volt a meghatározó.<sup>43</sup> A magyar folklór és a magyarság ázsiai eredetéről szóló történetek azonban már e szakadás előtt, az 1880-as évektől fontos szerepet játszottak, Huszka József magyar folklór-gyűjteményének megjelenése óta. Ez a mű 1890-től a második világháború végéig sok építész forrásaként szolgált. Jóllehet a művészet-történészek és az etnográfusok Huszkát diletánsnak tartották, sőt a Habsburg időkben egyenesen őrltnek, mégis erősen hatott azokra az építészekre, akiket nem az érdekelt, mennyire tudományosak merész következtetései, hanem az, hogy használható tervezési katalógust kapnak tőle. Huszka művéből például bőségesen merített a magyaros szecesszió megteremtője, Lechner Ödön, akiről rosszakarói azt terjesztették, hogy inkább a pesti kávéházakban mustrálja a csinos fiatal hölgyeket, semmint népi motívumok nyomában a Kárpátok elduogott falvait járná.

A Huszka-gyűjtemény felhasználása és egyáltalán az az elképzelés, hogy létezik olyan „magyaros receptkönyv”, amelynek alapján „bombabiztos nemzeti” képzőművészetet és építészetet lehet létrehozni, szükségképp hozta magával az eredmény „szervetlenségét és őszintétlenségét”, pontosan azt a két vonást, amelyet Richard Wagner és minden utána jövő zsidóellenes kritikus zsidósnak tekintett.<sup>44</sup>

Mindez nem csoda, ha tekintetbe vesszük, hogy egy olyan birodalomban, amelynek germán és szláv népeit általában nyugatiasabbnak tartották, a kulturális önállóságért folytatott küzdelemben sokszor az orientális volt a magyarság megkülönböztető jegye. Az európai népek családjába később érkező magyar törzsek kulturálisan, sőt antropológiailag is bizonyos ázsiai vonásokat mutattak, kiváltképp a Kárpátok olyan távoli falvaiban, amelyeket a népvándorlás utáni történelem és etnikai keveredés érintetlenül hagyott. Ennek legszembevetőbb példája a magyar népzene egy részének pentatonikus tonalitása. Az orientalizmus a magyarság eredetének ázsiai mivoltát állította reflektorfénybe, s a tizenkilencedik század végére szinte kötelező stílusa lett minden nemzeti-es hajlamú építésznek, köztük azoknak a zsidóknak, akik jó magyarok akartak lenni.

Ám Ludwig Förster és Otto Wagner már a század vége előtt megalkotta a legtúlaradóbban orientalista zsinagógákat, mégpedig nem Bécsben – ahol a zsidó értelmiség körében ekkor már a múlté a csak zsidók képviselte nyílt orientalizmus –, hanem Pesten. Feszl a Dohány utcai nagy pesti zsinagóga belsejével még Försternél is továbbment, amikor hasonló magyar motívumokat alkalmazott, mint másik ismert épületénél, a Pesti Vigadónál – utóbbit nevezte „kőből faragott csárdásnak” Theophil Hansen neves bécsi építész.<sup>45</sup> A „magyar építész” zászlaját Feszltől azután Lechner Ödön vette át, aki Magyarországon sőt az egész Monarchiában az orientalista stílus leglelkesebb híve volt.

A magyarok ázsiai eredetének hangsúlyozása megkönnyítette a zsidóság elfogadását a keresztény és zsidó magyarok feltételezett közös gyökerei alapján. (Maga a „zsidó magyarok” kifejezés a tizenkilencedik században került be a köznyelvbe, az „izraeliták” elnevezés helyére.) Az ázsiai kötődést a zsidó születésű, kereszténnyé lett híres orientalista, Vámbéry Ármin vetette fel.<sup>46</sup>

Lechner Ödön eleinte az indiai ihletésű orientalista brit építmények éthoszáat követte, ezt pél-

dázza az 1891 és 1896 között épült budapesti Iparművészeti Múzeum. A Huszka-gyűjteményből vett magyaros motívumokkal kombinált indiai-keleti felületdíszítése miatt az épületet Otto Wagner „cigány császári palotának” nevezte el. Később Lechner elhagyta az Angliában látott indiai motívumokat, és inkább a keleti vonásokat tartalmazó magyar folklórra összpontosított. Az eredmény azonban így is ellentmondásos volt, kiszakította eredeti környezetéből és anyagi háttéréből a népi építészeti, illetve folklór-elemeket, s újra komponálta őket orientális manírban – tömörítve, repetitív módon új valósággá gyúrva össze azokat.

*Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* című tanulmányában<sup>47</sup> Lechner azt fejtegeti, hogy a magyar identitást nem elég nevekben kifejezni (szláv, német vagy zsidó hangzású nevüket ugyanis sokan ekkor magyarosították), de azt kell művelni az építészetben is. Úgy látta, hogy a magyar identitást mindenekelőtt a magyar népművészet és népviselet reprezentálja, s magától értetődőnek tartotta, hogy egy nemzet díszruhájában a nemzeti lelkület fejeződik ki. Lechner szerint a magyar díszruha bizonyos elemeit más nemzet is felhasználta például huszársági egyenruháján. Említi még a görög népviseletet is, mint ami állítólag hatott a klasszikus görög építészetre.<sup>48</sup> Ezáltal – legalábbis Lechner és követői szerint – lehetővé vált, hogy a folklór és a nemzeti örökség más elemeinek összeollózáásával megteremtődjék az új magyar építészeti stílus. Lechner azt mondja, hogy ha a magyar nyelv érvényre juthatott az évszázados latin majd német nyelvűség után, akkor a magyar [építészeti] formanyelv még könnyebben érvényesülhet.

Lechner panaszkodik, hogy a magyar nyelv egyre zsugorodik: „A felvidék lassan-lassan eltótosodik, a székelység eloláhosodik.”<sup>49</sup> Ebben a kontextusban mutatkozott roppant hatékonyan az építészet, mivel a beszélt nyelv helyett, írás-olvasás nélkül tudta erősíteni a „magyar érzést”. (Érdekes, hogy bizonyos esetekben csakugyan bevált ez a módszer: a bunyevácok – a bácskai horvátok – csakugyan elfogadták a szabadkai városháza magyar nyelvűségét, s a bunyevácok szemében ma is a szabadkai városháza tornya a helyi identitás jelképe.)<sup>50</sup>

A fenti érv őszintesége azonban Lechner politikai liberalizmusának ismeretében igencsak megkérdőjelezhető, és bizvást írható annak a hallatlan igyekezetének a számlájára, mellyel építészetét propagálta – amely valójában in-

kább modern volt, mint nemzeti.<sup>51</sup> Az asszimilált fiatal zsidók csak úgy özönlöttek Lechner táborába, amely szembenállt a konzervatívokkal, s egyúttal lehetőséget nyújtott nekik, hogy hűségüket tanúsítsák a befogadó nemzethez. Adolf Loos megróttá volna őket, amiért visszabújnak a kaftánba, csakhogy számára Magyarország teljesen érdektelen volt.

A lechneri álfolklor felfogás továbbá elutasította az antik görög nyelvezet, az építészeti „farragott kép” két és félezer éves dominanciáját, és önálló felületi díszítést vezetett be, a semperi *Bekleidung*-ot<sup>52</sup>, amivel nemcsak a játékosságnak nyitott teret, de az építési költségeket is csökkentette. Kétségkívül a zsidók is üdvözölték az irányzat rokonságát az orientalizmussal, miként ezt Lajta Béla, a mozgalom legtehetségesebb építész tanúsítja: ortodox zsidó származása miatt őt különösképp magával ragadta a felületi díszítés, melyet keleties módon szervezett össze, s a részint absztrakt, részint stilizált zsidó vallási jelképeket az arab ornamentikára jellemző keretekbe foglalta. E zsidó-magyar szecesszió némely ellenzője Lajta munkáját a tizenhat-tizennyolcadik századi lengyel és morva zsinagógák falfestményeivel hozza összefüggésbe. Azok a falfestmények különálló réteget képeztek a szerkezeten, elrejtették a konstrukció valóságát s ezzel – Kelet- és Kelet-Közép-Európa legeldugottabb részén, jóval a modernizmus megjelenése előtt – elvágták a szerkezet és az ornemens közti szálát, megbontották az építészet tektonikus-szemiotikai egységét.

Mindazonáltal súlyos hiba volna kizárólag a Loos-féle szempontból értékelni a magyar szecessziót, tehát úgy tekinteni rá, mint új kaftánra, melyet identitásválságukat palástolandó terítettek magukra a zsidók vagy a magyarok, esetleg mind a ketten. A magyar szecesszió olykor kéz a kézben járt a modernitással, amely ugyan csak a bálványrombolást és a historikus hagyomány lebontását tűzte ki célul. Ennek egyik feltűnő példája Jakab Dezső és Komor Marcell<sup>53</sup> műve, a szabadkai zsinagóga (1901–1903), abban is a belső kupola.

Az épület tömegkompozíciója a Leopold Baumhorn zsinagógák tipikus centrális elrendezését követi, a külső felületet a Lechner-féle téglá és vakolat-kombinációjú homlokzat, a hullámos-pártázatos oromzat uralja, ám a belső már igazi szerkezeti áttörés a magyar építészetben. A tervezők, mielőtt a kupolára koncentrálnának, a lechneri modernséget hangsúlyozzák. Ez olvasható az egyik napilapban:



FENT: Jakab Dezső és Komor Marcell:  
A szabadkai (Subotica) zsinagóga, 1901–1903.  
Elhelyezkedés a városképben

JOBBRA FENT: A kupola belülről

JOBBRA LENT: A kupola szerkezeti részlete  
a tetőszerkezetből nézve

Jakab Dezső és Komor Marcell – Lechner leglelkesebb követői – mestertükhöz hasonlóan elhagyják az osztó- és koronapárkányokat, klasszikus ihletésű oszlopokat, és áttérnek a felületi díszítésre (Lechnerhez és Wagnerhez hasonlóan). Ezt nemzeti elkötelezettségükkel igazolják, de a valódi nacionalistáktól eltérően ők modernisták: a szerkezet fém- és könnyű kompozit (acélháló és gipsz), és ami még fontosabb, ezekkel az anyagokkal nem mímelnek történeti formákat. A forma felszabadul a hagyomány béklyói alól, és a kupola a népművészeti forma-logikát követi

„Hiába keressük azt a sablonos párkányt, amely azt akarja elhitetni az emberrel, hogy kőből készült, pedig hát fából, bádogból s a legjobb esetben malterből készítik. Nincs az egész templomon oszlopfej sem ...”<sup>54</sup> „...Új szerkezeti anyagnak kell, hogy új forma feleljen meg, nem lehet, nem szabad a régi kaptafára húzni az új konstrukciókat.” [...] „Itt van a Rabitz-féle szerkezet, egy könnyű vasdrót fo-



nattal és gipsszel készített befödő réteg, ebből készült a templom egész mennyezete, boltozata. A szemlélő azonnal látja, hogy könnyűszerkezettel van dolga. A vas oszlopokat nem kő-



oszlop imitációval burkolták a tervezők, hanem egy megszakítás nélküli formával,<sup>55</sup> amely lehetőleg odasimul a vasmaghoz, nehogy sok helyet vegyen el a néző szeme elől. A burkolásnak tisztán az a célja, hogy tűzveszély ellenében megvédje a vaskonstrukciót.

A Rabitz mennyezetnek is olyan az alakja, amely téglából vagy kőből el sem képzelhető.<sup>56</sup> Teljesen új a megjelenése, és hozzásimul az anyag könnyed karakteréhez. Az egész belső tér egy stilizált lombsátor. [...] Az oszlopokon íves levéldísz kúszik fel, a karzat mellvédje gazdagon díszített virágos felület, a karzat alját szép ritmusos vonalakkal csipkézték a tervezők. S mind e vonalak, e díszítmények a magyar rajzoló és festő népköltészet kincsesházából valók, onnan merítették a művészek, hozzástilizálva a rendeltetéshez, a templom jellegéhez.”

A lombsátor olyan metafora, amely távolesik a nyugati építészettörténettől: miközben dekonstruálja a súlyos boltozás elvét, valójában a boltozat szerepét tölti be.<sup>57</sup> A leveles, virágos ornamentikának háromszoros a létjogosultsága: beleillik a szecesszióba, utal a magyar folklórra, és kínálja magát a bibliai utalásokra. Ez a vékony héjszerkezet sátorszerű, és görbületei magyar népművészeti formákat idéznek. És ami a legfontosabb: strukturálisan sikeres és építészetileg meggyőző megoldás.

A korabeli sajtó alighanem a tervezők leírása alapján dicséri a műszaki megoldást:

„Abszolút értelmetlen dolog, ha rabcimnnyezetről azt akarják elhitetni a nézővel, hogy az masszív kő vagy tégl. Értelmetlen már azért is, mert olyan hazugság, melyre a laikus szemlélő is azonnal rájöhet. Hiszen maga előtt látja az aránylag vékony falakat, amelyekről nem telezhet fel, hogy annyira súlyos szerkezeteket tarthassanak. És építészeink mégis ezt a megtevesztő architektúrát alkalmazzák általában. Megcsinálják a bádóg vagy gipsz fejezeteket, bemélyítenek az ívekbe kőhézag vonalakat, hogy a csalódás még csak annál nagyobb legyen, felraknak kis oszlopokat, kis íveket, hogy még annál jobban látszassék a szükség, mintha a talmi boltozatot a lerogyástól mindenképpen meg kellene óvni”.<sup>58</sup>

Ahogy a magyaros szecesszió épületei szaporodtak, úgy indult meg a konzervatív tiltakozás, s számos német-magyar építész és konzervatív politikust még az épületek műszaki vívmányai

sem kápráztattak el. Hauszmann Alajos, a Műgyetem nagyhírű építészeti karának professzora a következőképpen érvelt: „A nemzeti jelleg a talajban gyökerezik, nemzeti az, ami történelmileg igazolva van, amit a tradíció ránk hagyott.”<sup>59</sup> Számára tehát logikus volt, hogy nemzeti jelleget kreálni nem lehet. Ma azt mondhatjuk, hogy már a nemzeti jelleg fogalma is csinálmány. Hauszmann ezzel a véleményével vetélytársára, Lechner Ödönre utalt, sőt azt is megakadályozta, hogy Lechner tanszéket kapjon a Műgyetemen. Saját fő művén, a Műgyetem K épületén mégis Lechnertől kölcsönzött motívumokat alkalmazott.

Rövidesen durvább hangok is megszólaltak: Kismarthy Lechner Jenő, Lechner Ödön konzervatív unokaöccse *zsidósnak* nevezte az új stílust, ami heves reakciót váltott ki Beregi (Berger) Ármin prominens zsidó aktivistából:

„A kilencvenes évek felé Lechner Ödön, nagy építésztanárunk, elkezdte a 'magyar építészeti stílus' kultiválását. Fogékony tanítványai fejlesztették mai formatökélyéig. A modern fiatal építészeink egy része zsidó, vagy volt zsidó, s így 1908-ban Lechner Jenő építész a mérnök-építész egyetben komoly hangon a modern magyar stílust *zsidósnak* bélyegezte. Így lett meg a zsidókérdés a magyar építőművészetben.”<sup>59</sup>

Ebben a kampányban némely vezető politikus is részt vállalt. Báró Wlassics Gyula (1852–1937), a Magyar Tudományos Akadémia tagja majd (1898 és 1901 között) alelnöke, 1902-ben mint vallás- és közoktatási miniszter rendeletben tiltotta meg, hogy közpénzből létesülő épület magyaros szecessziós stílusban épüljön. Kihirdette, hogy ez a stílusirányzat ízléstelen és csúnya.<sup>5</sup>

Lechner Ödön és tanítványai ezzel kiszorultak a porondról, legalábbis a középületek tervezéséből, és illegálitásba kényszerültek. A magánvállalkozók viszont annál inkább támogatták őket, s néhány jelentős épület – mint például a nagyváradi (ma Oradea) Fekete Sas Palota – mégis megszületett.<sup>60</sup>

Érdekes módon a zsidó közösségben is akadtak aktivisták, akik adózó hadjáratot indítottak Lechner követőinek színes építészeti nyelvezete ellen. A nagyszabású Lipótvárosi templom tervpályázatára benyújtott pályamunkákról szólva Meller Simon a következőket írja:

„A stíluskeverő bűvös konyha ezen ártatlan főzetei (tudniillik az eklektizáló pályaművek)



**Jakab Dezső és Komor Marcell:**  
**A nagyváradai Fekete Sas.**  
1906–1908. Nézet a hídról

**LENT: Homlokzatrészlet**

A „Sas Palota” a lekörözés emlékműve, a templomé, városházáé, melyet egy zsidó tulajdonú társaság épített a Szent László téren, a város szívében. Méretével, díszitetségével világvárosi ragyogást vitt a vidéki városba: passzázs, színház-mozi, szálloda és bérpalota. A modern kor hírnöke, mely szervesen illeszkedik az Ady által fémjelzett „vidéki metropolisz” szellemiségébe. A tüntetően népies ornamentikában itt-ott feltűnnek szabadkőműves jelképek



közé azonban méreg is került. A magyar nemzeti stílus – fiatal építészetünknek halálos veszedelme – ezen a pályázaton is fölütötte fejét. Egy teljesen jelentéktelen, ízléstelen terv kapta a pályázaton a második díjat [Lajta Béla terve], nyilvánvalóan azért, mert stílusa állítólag magyar nemzeti. Nincs szó, mely ezt a művészeti megtévelyedést eléggé keményen ostorozza. Magyar nemzeti építő stílus nincs és nem is volt, épp oly kevéssé, mint olasz, francia vagy német nemzeti stílus. A modern népek építészete együtt fejlődött, volt európai román, csúcsíves, reneszánsz, barokk építészet, s az egyes nemzetek, köztük a magyar is, megelégedtek másodrendű tulajdonságok sajátos kiképzésével. Külön stílusuk csak olyan népeknek van, akik távol állnak az európai kultúrától, s ezek közé Magyarország tartozni nem akar. Csak értelmetlen álhazafiság kívánhat magyar stílust, mely merő ellentéte volna Szt. Istvántól Széchenyiig minden magyar kulturális törekvésnek. Különben is pár szegényes székely kapuból, tulipántos ládából, szürböl építéstílust teremteni lehetetlenség, sőt ha volna is hagyományos építészeti stílusunk, akkor sem szabadna azt használnunk mai építkezésünkben. Emlékeit kegyeletesen őriznők, de mi magunk a többi Európához csatlakoznánk s csak az európai művészet magyar árnyalatát iparkodnánk kialakítani. Ez a magyar művészet józanul fölfogott kötelessége.”<sup>61</sup>



Jakab Dezső és  
Komor Marcell:  
A szabadkai  
új városháza.  
1908–1910.  
Északnyugati  
homlokzat



1.



2.



3.



4.





1. Észak-keleti homlokzat középrizalitjának részlete „lángoló csillaggal” a lanterna csúcsán
2. Adóhivatal
3. Pílaszterfejezet mérleggel
4. Beépített bútor
5. Oroszlán a főhomlokzat középrizalitjáról

A szabadkai új városháza is hatalmi eltolódást és modernitást jelképez: új polgármester és vállalkozói holdudvara demonstrálja hatalmát, nagy üzletet kerekít a városi legelők áruba bocsájtásával. A holdudvar része a két budapesti építész is, akik immár nyíltan vállalják és hirdetik a szabadkőművességet a konzervatív, katolikus „bunyevác metropolisban”. Még a tornyot is lángoló csillag koronázta volna, de a bunyevác püspök közbelépett és mégis kereszt ékesíti a síkság legmagasabb pontját. Ennek ellenére az összes többi kiemelkedő ponton lángoló csillagot, szögmérőt, körzöt, vakolókanalat stb. látunk

5.

Hogy Szent István a kilencedik században mit gondolt az építészetről, azt nehéz bizonyítani, az viszont kétségtelen, hogy Széchenyi volt az első magyar politikus, aki a magyar építészeti stílust hiányolta, és nagyon valószínű, hogy Feszl éppen a „nagy magyar” óhaját akarta teljesíteni. S hogy célját el is érte, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Theophil Hansen császárszék-hasonlata a Vigadóval kapcsolatban, melyre korábban utaltam. Figyelemre méltó tény, hogy Feszl élvezte a pesti zsidó hitközség támogatását, és Ludwig Förster lemondása után ő kapott megbízást a nagy zsinagóga befejezésére.

A fent említett végletes vélemények közti távolság felénél volt egy középút, s ez hatott a legtragikusabban az építészetre. Bizonyos zsidó építészek úgy alkalmazták zsinagógaikban a magyaros szecessziót, hogy két legyet üssenek egy csapásra: megoldják a zsinagógaépítés problémáját, és összekössék a vallásos zsidó építészetet a magyar művészettel és kultúrával. Háber Samu írja az *Egyenlőségben*, a pesti zsidó hitközség hivatalos lapjában:

„Kötelezőnek a mór stílus azért természetesen nem mondható, mégpedig annál kevésbé, mert az újra szabaddá vált zsidóság

azon nemzetek anyagi és szellemi világába olvad, melyek őt fiaivá fogadták. Itt is, a pesti hitközség új templomának pályázati programjában kimondotta, hogy azt kívánja, miképpen templomában a zsidóság modern törekvései a modern architektúra törekvéseivel lehetőleg *nemzeti jelleggel* (kiemelés: K. R.) jussanak kifejezésre.”<sup>62</sup>

Háber a pesti zsidó hitközség vezetésének hivatalos álláspontját fogalmazta meg, ezt kapták meg a tervezők is. Ez a politikailag korrekt, de kétes értékű irányelv volt a tervpályázat balszerencsés kimenetelének egyik oka. A benyújtott pályaművek ugyanis tökéletlen, zavaros, egyéniség nélküli tervek lettek, egyet kivéve, amelyik figyelmen kívül hagyta az irányelvet.<sup>63</sup>

Nem-zsidók és zsidók körében egyaránt nőttön nőtt a „magyaros stílus” ellenzőinek tábora. Jakab Dezső, a „magyaros stílus” egyik vezető képviselője a következőket írta: „Bűnt követ el az az építész, aki nem korának megfelelő stílusban tervez.” [...] „Magyar építőművészek akarunk maradni, és ha kellett, erőszakkal is ráoktrojáltuk megrendelőinkre ennek az irányzatnak követését.”<sup>64</sup>

Jakab Dezső üzlettársa, Komor Marcell, a



FENT: Jakab Dezső  
és Komor Marcell:  
Főbejárat Palics-  
fürdő parkerdejébe,  
1907–1912



JOBBRA: Női fürdő,  
Palics. Részlet



2.

*Vállalkozók Lapjának* szerkesztője az impozáns Ezrey álnév alatt hétről hétre a nemzeti stílus magasztalásával bombázta a közönséget, jó egy évtizeden át. (Magyaros hangzású igazi neve, a Komor mögül még fölsejlett az eredeti Kohn, az Ezrey álnév viszont a nemesi 'y' hozzáadásával lett az 'ezer'-ből.) *A Vállalkozók Lapja* korántsem

volt a szakma legszínvonalasabb fóruma, de megkerülhetetlen lett, mivel itt jelent meg minden terv- és kivitelezési pályázat. Komor, a liberális rabbi fia, a szabadkai városháza avatása alkalmából 1912-ben átfogalmazta Lechner érveit az új stílusirányzat politikai küldetéséről: „ennek a síkságnak legmagasabb tornyát eredeti kultúránkkal díszítettük fel, régi magyar kővirágokkal, hogy ebből a magasságból mind nagyobb körben hirdesse a magyar nyelv kifejezően nemes és csodálatos varázsát ...”<sup>65</sup> Nyelven alighanem az épület építészeti nyelvét érti, melyet magyarnak tekint. Komor bizonyára tudatában van, hogy avatási beszéde vörös posztó a szabadkai horvát és szerb kisebbség szemében, de az ő szeme előtt mintha nem a magyar nem-



1. Jakab Dezső és Komor Marcell: Vigadó, Palics, 1907–1912

2. Jakab Dezső és Komor Marcell: Női fürdő, Palics, 1907–1912. Főépület a napozóról nézve

A szabadkai középületeket a Palicsfürdő épületei egészítik ki, ahol teljesen szabad eklektizálás jellemzi a magyar ornamentikájú parképületeket. A főbejárat „mézeskalács-épület”, amely felfelé szélesedik és víztartályt rejt magában (folklor és modernitás); a Női fürdő japán-kínai pagodát idéz; a Vigadó pedig a finn nemzeti romantikából táplálkozó Kós Károlyt – a magyaros („zsidós”) szecesszió ellentáborának vezéralakját – nagy, drámai tetőit, favázás részleteit parafrazálja: ha azt gondolják a kritikusok, hogy Kós holtbiztosan magyar, Jakab igazolja: ilyet ő is tud szállítani, és ezzel Kósékat is leleplezi

1.

zet java lebegne, hanem saját művének és építészeti programjának szolgálata. Építészeti szempontból az eredmény egy monumentális más, egyfajta épített eszperantó, érdekes kompiláció, mely kiszakítja eredeti kontextusukból a valóságos elemeket, és új szintaktikai szabályok szerint rakja össze őket. Ez a hatalmas városháza a magyaros szecesszió 1912-es hatyúdala. Lajta Béla, Lechner tehetségesebb híve ekkorra már túllép az irányzaton, s igen sajátos, minimalista építészeti nyelvet kezdeményez, az első világháború utáni modernizmus előképét.

### ÖSSZEGZÉS: AZ „ÚJ KAFTÁN” JELENTŐSÉGE

Míg a valódi kaftán az állandóság, a zsidó tradícióhoz való rendületlen hűség jelképe, a Loos-féle szecessziós kaftán ennek pontosan az ellentéte: éppen az átalakulást hangsúlyozza, s egyúttal kettős állapotot fejez ki, az elfátyolozott valóságot, építészeti értelemben: réteget a rétegen. Talán ezt vonatkoztatja Jean-François Lyotard a maga *condition postmoderne*-jére.<sup>66</sup> Csakugyan van némi hasonlóság az 1900 és a 2000 körüli *fin de siècle* között az erőteljes zsidó jelenlét szempontjából, amely a másodikban minden addigi mértéket felülmúl a nyugati kultúrában: a dekonstrukció,<sup>67</sup> a judaizmushoz<sup>68</sup> is kötődő modern filozófiai irányzat, melyet az algériai zsidó születésű francia Jacques Derrida alapított, az építészet-építés minden pórúsán felszívódott, ott is, ahol magával a mozgalommal<sup>69</sup> nyíltan nem rokonszenveztek.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a Loos-féle „kaftán” szükségszerű fázis a historizmusból a modernizmusba való átmenetben, hiszen csak azt

az énünket tudjuk legyőzni, amelynek világos kontúrjai vannak. A késői historizmus annyira sokarcú volt és olyan képlékeny, hogy annak meghaladására a modernizmus aligha lett volna képes egy közbülső, összefoglaló jellegű mozgalom nélkül. Ezt a további fejlődésnek utat nyitó világosabb platformot a szecesszió szolgáltatta.

Építészettörténeti nézőpontból a Loos-féle kaftán azaz a szecesszió legnagyobb vívmánya, hogy megváltoztatta a közép-európai építészet irányát, mivel lemondott a görög-római modellről, az építészeti elvek ábrázolásáról az épület megjelenésében. Egyszersmind más, emberi vonatkozású ábrázolásoktól – oszloptest, oszlopfő stb. – is megvált, és növényi vonatkozásrend-



Löbl Ferenc: Kurländer és Ullmann Palota, Nagyvárad, 1909–1911. Homlokzatrészlet

Kerámia-domborműn jelenik meg egy nagy menóra két núbiai oroszlán társaságában





FENT: Lajta (Leitersdorfer) Béla:  
Tűzoltólaktanya és szertár, Zenta  
(ma Senta, Szerbia), 1902–1904.  
Nézet az utcáról

BALRA LENT: A tűzoltólaktanya és szertár  
garázsa

JOBBRA LENT: A tűzoltólaktanya  
csatornarészlete

Lajta korai műve a lechneri hagyományból építkezik: pártázat a garázson, az ablakok és élek hangsúlyozása, hullámzó malter-plasztika (Lechnernél nyerstégla), van de Velde-re, illetve Gaudíra emlékeztető nyílászárók

1.





1.



2.



3.

1. Lajta Béla: Chevra Kadisa Szeretetház. Budapest. 1909–1911. Nézet

2. Homlokzatrészlet: kígyó pálmával

3. Homlokzatrészlet: zászló Dávid-csillaggal, menóra-életfa, Noé bárkája

A Chevra Kadisa Szeretetházán teljesen eltűnik a magyar folklór, és csak a kertészen látunk erősen stilizált tulipánokat. Ezzel párhuzamosan klasszikus portikusok fémjelzik Lajta rövid elő-modern klasszicizáló időszakát. A díszítésben zsidó jelképek dominálnak.

1. Lajta Béla: Vakok Intézete, Budapest. 1905–1908. Főhomlokzat
2. Mellékbejárat hüpe (huppah) formájában
3. A hüpét tartó menórafejezet
4. A főbejárat ajtórészlete

Lajta gyorsan váltott a „mézeskalács-stílusból” a „mély-magyar” erdélyi-szerűbe, ám további épületein fokozatosan megjelennek a zsidó szimbólumok rovátkolással fába vésve, még hozzá gyakran magyar jelképekkel társbérletben. A legkirívóbb példa: Salamon templomában felállított hatalmas menóra előtt „csodaszarvas” látható, amely éppen hogy csak felkapta a fejét a békés legelészésből

2.

3.



4.





szerre tért át. Más szóval: a Habsburg Birodalom idején az addig antropomorf formákba öltöztetett és az architektonikus valóságot hordozó épületről szinte minden mozgalom elhagyta a faragott kép jelleget. Szigorúan zsidó szemszögből nézve: ezek a mozgalmak, az utánuk következő modernizmussal együtt sikeresen bálványmentesítették az építészetet. Hasonló történt a modern festészetben: az egyöntetű vizuális tartalom és figurális ábrázolás lassan eltűnt az avantgárd művészeknél, akik között ugyancsak voltak zsidók, mint El (Eliezer) Lissitzky és Moholy-Nagy László. Újszerű, neutrális, geometrikus formáik már nem konkrét vizuális tartalmakat ábrázoltak, s akár egy szövegnek, sokféle olvasatuk volt. Az absztrakt ilyenformán „kóserré” avatta a vizualitást a zsidó hagyományrendszerben, s egyenjogúsította a képzőművészetet és az építészetet e rendszeren belül. Mivel absztrahálódott az alapgondolat – az építészetben az épület teste –, fölöslegessé vált a kaftán: a „mezítelen épület” – térbe helyezett, széttördelt, sík felületeivel – immár nem test a szó klasszikus értelmében, nem csábít többé (bálványimádásra), nem visz semmifajta bűnbe; felmutatása, ami valójában nem felmutatás, elfogadhatóvá lett a judaikus hagyomány számára.

Jóllehet az eklekticizmusként is emlegetett késői historizmusban is akadt olyasmi, ami esetleg zsidó variánsnak tekinthető,<sup>70</sup> ezt a stílust sokkal kevésbé hatotta át a zsidó szellem, mint a szecessziót, és építészeti értelemben nem volt meg benne az az identitás, amelyet a későbbi szecessziós mozgalom felmutatott. A szecesszió ugyanis identitást tükrözött, komplexet, ellentmondásosat, vitathatót, mely – akár zsidó volt, akár nem – ugródeszka módjára röpítette tulajdonosát a modernizmus nagyszabású programjának résztvevői közé, akik közt nemcsak építészeként szerepelt számos zsidó – Erich Mendelsohn, Marcel Breuer, Richard Neutra, Oskar Kaufmann, Fred Forbat –, de megrendelőként – Gertrude és Fritz Tugendhat (Mies van der Rohe megrendelői), Edgar Kaufmann, Isidor Heller, Solomon Guggenheim (Frank Lloyd Wright megrendelői); Gertrude Stein (Le Corbusier-é), valamint vezető teoretikusként: ilyen volt Moholy-Nagy László és Siegfried Giedion.

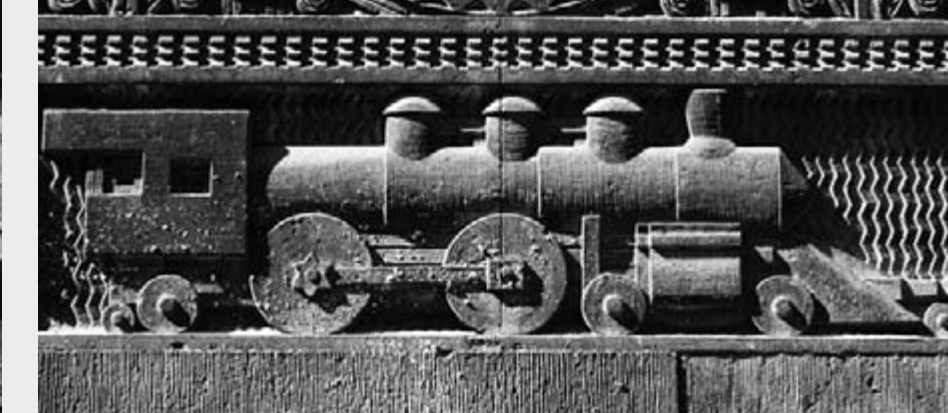
A zsidókkal körülvett Loos – az eleven ugródeszka – igen sokat tett a modernizmusért azal, hogy magáévá tette a koncepciót, mely szerint az építészet elsődleges tartalma a tér, nem pedig az anyag. A Loos-féle *Raumplan*-ban –

amelynek lényege, hogy az építész elsődlegesen nem falakat és mennyezeteket tervez, hanem tereket, ahol a tér a pozitív entitás, s az anyag ezt követi – judaikus álláspont tükröződik. A *Raumplan* újabb elmozdulásnak tekinthető a megfogható anyag elsődlegességétől a tér és idő elsődlegessége felé, s ekképpen az absztrakciót is tovább viszi. A térnek is, az időnek is kitüntetett jelentősége van a zsidó misztikában, sőt más misztikákban is. Az építészeti modernizmus elméletének világra segítője, Siegfried Giedion svájci zsidó – egy loosi értelemben vett Siegfried – a judaizmus, konkrétan a zsidó misztika térfogalmait modernizálta, amikor megalkotta tér-idő koncepcióját, amely a modernizmus lényege lett. Természetesen nem ez az egyetlen tér-idő koncepció épült bele a modernizmusba: buddhista megfelelője az áramló tér is, amely abból a gondolatból táplálkozik, hogy a világ a szakadatlan áramlás/változás állapotában van. Szorosan építészeti-térelméleti nézőpontból a buddhista misztika alighanem közel áll zsidó megfelelőjéhez<sup>71</sup> – noha némely zsidó tudós, például Gershom Scholem<sup>72</sup> ezt visszautasítaná –, éppúgy, ahogy az einsteini kvantumelmélet is közel áll a zsidó misztikához.<sup>73</sup>

Mindazonáltal buddhista alapon elméletileg jóval nehezebb lett volna megragadni a misztikát a nyugati kultúra számára, mint judaista megközelítéssel. Miközben a buddhizmus mibenlétéről a nagy modern építésznek csak sejtéseik voltak, s építészeti megnyilvánulásait csupán ösztönösen követték, a judaizmus nemcsak a nyugathoz, de a modernizmushoz is közelebb állt. A judaizmus továbbá nyitottabban és elfogadóbban viszonyult a nyugati típusú bölcsülethez, mint a buddhizmus, amely szemben áll a nyugati típusú gondolkodással. Ilyenformán jó okunk van azt föltételezni, hogy a tér-idő a judaista hagyományból fakadt és került Albert Einstein elméletébe,<sup>74</sup> melyet azután készségesen tett magáévá berlini barátja, Erich Mendelsohn építész, miként ezt Frederic Be-doire<sup>75</sup> hangsúlyozza, és csatlakoztak hozzá további modernisták.

Tehát a Loos-féle kaftán – a szecesszió – leve-tése korántsem zsidótlanította a modern építészetet, ahogy Loos talán szerette volna, sem a korai modernizmusban, sem a későbbi strukturalizmusban vagy dekonstruktivizmusban. Loos „sioni fehér falai” az 1920-as, 30-as években Európa nagy részén valósággá váltak, kivéve a náci Németországot és a sztálinista Oroszországot. Éppen ezért téves értelmezés a husza-





2.



1. Lajta Béla: Székesfővárosi Kereskedelmi iskola (Vas utcai iskola), 1909–1912. Nézet

2. Mozdony (részlet) Dávid-csillagos dugattyú-csavarral

3. Sófár (részlet)

1.

3.

Lajta Béla első igazi előmodern épülete egyszerű, sima, aszimmetrikus kubus, melyen csak kiemelt helyeken található ornamentika, mely az intézmény városi tulajdona ellenére zsidó jelképeket vonultat fel, hiszen a diákok zömmel izraeliták voltak. A mozdony a modernitást fémjelzi, dugattyúját Dávid-csillag ékesíti – a Monarchia vasúthálózatában kiemelkedő szerep jutott a zsidó fejlesztőknek, Rothschildnak és Pereirának

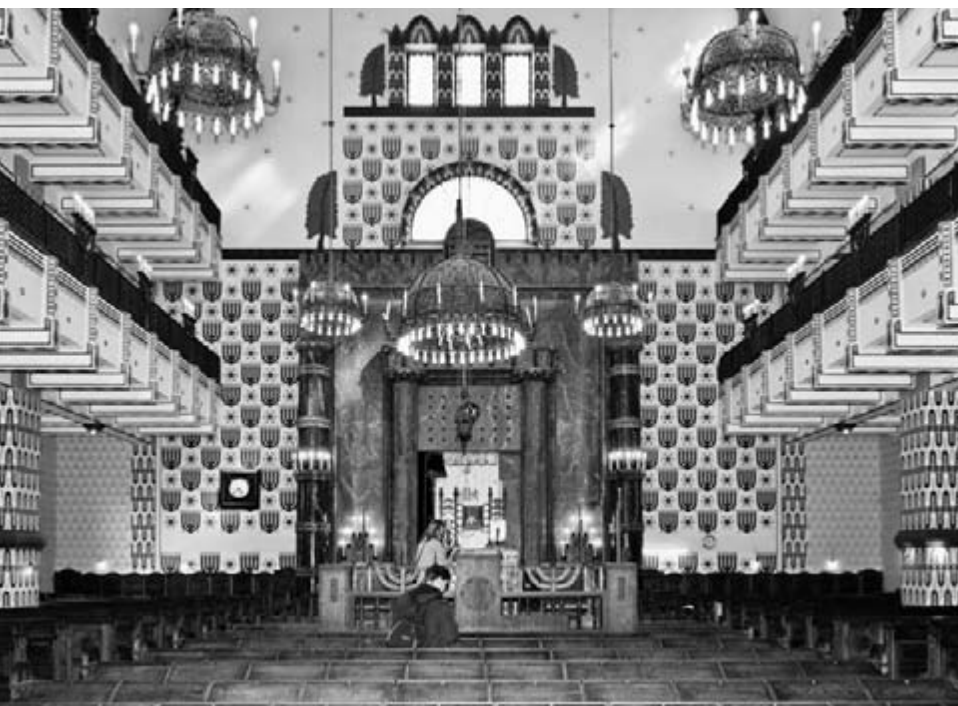


1. Lajta Béla: Pesti Zsidó Hitközség Alapítvány Gimnáziuma, 1913–1914, (Hegedűs Ármin fejezte be 1923-ban). Nézet

2. Menóra a főbejárat mellett

Lajta Béla Zsidó Gimnáziumát asszimmetrikus, modern tömegképzés jellemzi és csak a főbejárat kubusán jelenik meg a Becael iskolára jellemző orientális formavilág.





1. Löffler Sándor és Löffler Béla: Kazinczy utcai zsinagóga. 1912–1913. Belső
2. Kőtáblák a bejárat felett
3. Bimarészlet

A két Lajta tanítvány ügyesen ötvözi a mester, a Wiener Werkstätte, a Becélel Iskola formavilágát a modern vasbeton-szerkezet esztétikájával. Az épület a keskeny utca hajlatában monumentálisan hat. A belsőben a modern szerkezetet bőszeges keleties díszítés borítja, a bimán megjelenik a Lajtára jellemző fa-ornamentika. A zsinagóga ortodox volta ellenére hatalmas, a Jeruzsálemi Templomot idéző bima tornyosul, kihangsúlyozott portikusszal és még hangsúlyosabb Jáchin-nal és Boáz-zal, melyek megjelenése összefügg a szabadkőművesség felvirágzásával Magyarországon. E zsinagóga egyben a magyar szecesszió hattyúdala is, feloldódása az elő-modernizmusban, illetve a modern 20. századi orientalizmusban

#### JEGYZETEK:

- <sup>1</sup> Vitatott kérdés az is, hogy létezik-e olyan összefoglaló fogalom, hogy iszlám építészet. Mégis, a mélyen gyökerező vallásosság miatt az iszlám országok művészetének minden korszakában akadnak közös vonások, például a díszítőelemekben sőt az építészeti terekben, s ez jogosabbá teszi az iszlám építészet fogalmának használatát, mint a zsidó építészetét. Lásd G. Michell (ed.): *Architecture of the Islamic World*. London, 2002, 10.
- <sup>2</sup> A diaszpóra-lét tapasztalatának az építészetre alkalmazott fogalma, melyet Peter Eisenman vezetett be, a térkonceptióban jelentkezik: köztes terek képzésében. Ezek nem azonosak a japán építészetből ismert *Ma* térrel, például a kinti és benti tér közötti átmenettel, hanem azonos térrendszerek között húzódnak. Mindez általában a posztmodern építészetben és a dekonstruktivizmusban jelentkezik. Lásd: Kunszt György, Klein

dik századi modern építészetet teljesen szekulárisnak, a felvilágosodás igazi szekuláris unokájának tekinteni. A szentség, mint minden más konkrét tartalomban, itt is elrejtőzött, egy új, láthatatlan kaftánba. Úgy vélem, Jean-François Lyotard-nak van igaza, amikor azt mondja, a modernizmus azt kísérel meg, hogy „bemutassa: létezik a bemutatathatlan.”<sup>76</sup>

*Angolból fordította Nemes Anna*



- Rudolf: *Peter Eisenman – A dekonstruktívizmustól a földingig*. Budapest, 1999, 118.
- <sup>5</sup> D.C. Somervell: *A Study of History*, a VII–X. kötet rövidített változata, A. Toynbee előszavával. London/Toronto/New York, 1957; A. Toynbee: *A Study of History*, vol. XII: *Reconsiderations* London/Toronto/New York, 1961. Inkább zsidó nézőpontból lásd Yuri Slezkine: *The Jewish Century*. Princeton, 2004.
- <sup>4</sup> Az Andrásy úti Schosberger palota a korszak egyik legsajátosabb zsidó vonatkozású épülete. A kapu fölött két szoboralak fogadja a belépőt, illetve a járókelőt: Mózes és Vulcanus, a nyugati kultúra alapját képező zsidó és görög kultúra jelképeként. Szembeötlő, hogy Mózes nemcsak a Törvénytáblákat tartja a kezében, hanem fáklýát is: a művész üzenete szerint a zsidóknak jut a feladat, hogy a *Gründerzeit* fáklýavívői legyenek.
- <sup>5</sup> Magyarország talán némiképp kivétel. Minthogy a magyarországi marxista ideológia képviselői közt jelentős volt a zsidók száma, néhány zsidó építész és teoretikus, például Weiner Tibor és Bonta János ösztönzést kapott, hogy Lukács György elméletét átültesse a gyakorlatba.
- <sup>6</sup> A zsidók megbélyegzésének gondolata nem eredeti találmánya sem a nemzeti szocialista, sem a kommunista művészetelméletnek: Carl Schnaase már a XIX. században hasonló nézeteket hangoztatott. Lásd C. Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*. 2. kiadás, Düsseldorf, 1869.
- <sup>7</sup> Martin Heidegger részben *Sein und Zeit*, részben *Bauen, Wohnen, Denken* című művében foglalkozik a fent említett koncepció hatásával az építészetre. Megközelítését nevezhetjük metafizikusnak, költőinek sőt implicate akár anti-judaistának is, de mindennél jobban megvilágítja bizonyos kultúrákban az építészet szent, vagy – szigorú zsidó szemszögből – bálványimádó mivoltát. Lásd M. Heidegger: *Bauen, Wohnen, Denken* (előadás, 1951), in: *Bauen und Wohnen, Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*. (ed. E. Führ) München, 2000, 31–49.
- <sup>8</sup> A huszadik században a törökök, miután az örmény nép jó részét kiirtották, modernista osztrák és német építészeket hívtak meg az országba, például Clemens Holzmeistert, Carl Lörcher, Hermann Jansent, Robert Oerley-t, Ernst Enly-t and Peter Behrenset, hogy csak néhányat említsünk Kemal Atatürk kedvencei közül, ezáltal azonban iszlám hitre térési kötelezettség nélkül. Maga Kemal Atatürk (Ata-türk=a törökök atyja), aki Thesszalonikiból származott, nyugatbarát érzelmeket táplált, erősen ellenezte a muzulmán vallást, és némely források szerint hibátlanul idézte a *Semá Jiszroél*t. Mindez olyan okoskodásoknak adott tápot, hogy Atatürk esetleg részben kriptozsidó származású. Itamar Ben-Avi, Eliezer Ben-Yehuda fia említi *Önéletrajzában*, hogy Atatürk egy bizalmas vallomásaiban azt mondta, igazi vallása a *Semá Jiszroél*. *Encyclopaedia ba-ivrit*. Jerusalem, 1949.
- <sup>9</sup> Seyyed Hussein Nasr: *Islamic Art and Spirituality*. Albany, 1987, 37.
- <sup>10</sup> Immanuel Löw reformrabbi Szegeden született 1854-ben, tanulmányait előbb apja, Leopold keze alatt, majd a berlini Lehranstalt für die Wissenschaft des Judenthums-on folytatta, ott végzett rabbiként és szerzett doktori fokozatot 1878-ban. Még ebben az évben Szeged rabbija lett. A zsinagóga ikonográfiájához Izrael földjén végzett növénytani kutatásai eredményét használta fel, melyet *Aramäische Pflanzennamen* (Bécs, 1881) című művében már korábban publikált. A magyar kultúrának tett értékes szolgálata ellenére Immanuel Löw rabbit 1944-ben deportálták. Útban Auschwitz felé vesztette életét.
- <sup>11</sup> Frederic Bedoire azt írja: Az „új Jeruzsálem” messianisztikus gondolata világiasabb és univerzálisabb értelmet nyert, s immár az új politikai, társadalmi és vallási rend megteremtését jelentette zsidók és nem-zsidók számára egyaránt. Jeruzsálem nevének helyét Párizsra vette át, a tízparancsolatot a francia köztársaság törvényeivel azonosították, és Izraelre úgy tekintettek, mint az 1789-es forradalom hazájára. Graetz hatalmas kortárs irodalomra hivatkozik, például Joseph Salvador *Paris, Rome et Jérusalem ou La question religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1860) című művére. Írója a modern Jeruzsálemet Párizssal azonosítja, mivel ez a város is völgyben épült és hegyek veszik körül. Az itt majdan épülő új templom a világbékét és a világ minden vallását szolgálja, egy-egy városkaput szentelnek Mózesnek, Jézusnak és Mohamednek, de Brahmanak és Buddhának is, sőt Voltaire-nek és Rousseau-nak. Lásd F. Bedoire: *The Jewish Contribution to Modern Architecture 1850–1950*. Jersey City, 2004, 153–206.
- <sup>12</sup> Itt arra gondolok, amit Hans Sedlmayr konzervatív művészet-történész úgy nevez: *Die Verlust der Mitte*, vagyis a centrum elvesztése, tehát a premodern város templomának és városházájának mint az intellektuális és politikai hatalom centrumának megszűnése. A modern korban elválik egymástól a tudás, a művészet, a pénzügyek és a politikai hatalom, s olyan külön-külön, demokratikusan irányított intézményekbe helyeződik át, mint például a bécsi Ringen a Parlament, az Operaház, az Egyetem, a Tőzsde stb.
- <sup>13</sup> Maga Ludwig Wittgenstein is bemelegkedett az építészet területére: húga, Margaret Stoneborough Wittgenstein számára közösen tervezett villát Paul Engelman építésszel, a két világháború közti bécsi zsidó nagypolgárság egyik kedvencével.
- <sup>14</sup> S. Beller: *Vienna and the Jews, 1867–1938, A cultural history*. Cambridge, 1990, 27.
- <sup>15</sup> Érdekes összehasonlítani Utagawa Kunisada (1786–1864) *Alak kimonóban* című színes fametszetét és Klimt *A nő* (1907–1908) című művét. Mindkettőre jellemző a diffúz fény, a sápadt bőrszín, a sík a ábrázolásmód, az emberi test szétdarabolása dekoratív foltokká.
- <sup>16</sup> S. Beller: i.m., 28.
- <sup>17</sup> Ehhez az értelmezéshez maga Klimt is hozzájárult híres mondanásával: „Minden művészet erotikus.”
- <sup>18</sup> A háromdimenziós ábrázolást a zsidó hagyomány gyanúsabbnak tartja, mint a kétdimenziósat. Még a konvex és konkáv felületet is megkülönbözteti az utóbbi javára, mivel az teret képez, nem testet.
- <sup>19</sup> Kenneth Frampton: *Modern architecture – A Critical History*. London, 1982, 78–83.
- <sup>20</sup> Kettejük levélváltása kölcsönös elragadtatást tükröz egymás lelke és teste iránt, de nehéz eldönteni, Wagner mennyire volt őszinte. A közhiedelemmel ellentétben egyébként a király nem



költött vagyonokat bálványára. Némely számítások az összeget ötszázezer márkára teszik, ami egyharmada annak, amennyiért a király esküvői hintója készült – hiába. Wagnernek mégis sokat segített ez a pénz, vagyis jobb befektetésnek bizonyult mint a hintó.

<sup>21</sup> Az írás először 1850-ben jelent meg K. Freigedank [=szabad gondolkodás] álnév alatt a *Neue Zeitschrift für Musik* című folyóiratban, melyet Robert Schumann alapított. Érdekes módon a nem-zsidó (és ekkor már halott) Schumann is fölkerült Wagner „nem elég germán” zeneszerzőkből álló feketelistájára, egyébként Felix Mendelssohn-Bartholdy, Moses Mendelssohn nagy zsidó gondolkodó unokája mellé. Írását Wagner, immár saját neve alatt, 1869-ben újra közreadta. Ebben ezt állítja: „*der Jude* – a zsidó – nem képes rá, hogy *'weder durch seine äußere Erscheinung, seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben'* – megjelenésével, beszédével, és mindenekelőtt éneklésével művészien fejezze ki magát, ám a közönség húrjain könnyen játszik. Éppen ezért a zsidó előretérést mindenképpen meg kell akadályozni.” Gustav Freytag viszont rámutat, hogy „*Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als der größte Jude*” – cikke fényében épp mintha maga Wagner lenne a legnagyobb zsidó.

<sup>22</sup> M. Boyden: *Opera*. London, 1999, 242.

<sup>23</sup> <http://crookedtimber.org/2005/04/02/wagners-antisemitism/>

<sup>24</sup> A tragikus sorsú és szinte elfeledett Zemlinsky, aki összeköti Mahler és Schönberg zenéjét, nemesi rangú osztrák apa és szejárd zsidó anya gyermekeként a megszállt Boszniában született.

<sup>25</sup> Itt főként az angol *Arts and crafts*-ra és a francia *art nouveau*-ra gondolok. Társadalmi céljait tekintve azonban a szecesszió egészen más: nem polgárság-ellenes, és kevés köze van az alközépkori spiritualitáshoz, mivel a felvilágosodás racionalitása Ausztriában kevésbé vert gyökeret, mint Nyugat-Európában.

<sup>26</sup> Lásd Rudolf Klein: *Oriental-Style Synagogues in Austria-Hungary: Philosophy and Historical Significance*. *Arv Judaica*, volume 2 (2006) 117–134.

<sup>27</sup> C. Schnaase: *i.m.*, 404.

<sup>28</sup> Lásd *Die neue Synagoge in Pesth*, *Illustrierte Zeitung*, 34, no. 864 (1860) 48–49. szerzői név nélkül, idézi Harold Hammer-Schenk: *Synagogen in Deutschland. Geschichte einer Baugattung im 19. und 20. Jahrhundert (1780–1935)*. Hamburg, 1981, I. kötet, 255. Ezek a gondolatok rokonságot mutatnak Semper „öltöztetési elméletével” (Bekleidungstheorie), és némiképp előfutárai azoknak a huszadik századi antiszemita művészetelméleti érveknek, amelyekre az *Entartete Kunst* (elfajzott művészet) náci koncepcióját alapozták.

<sup>29</sup> B. Rukschcio – R. Schachel: *Adolf Loos, Leben und Werk*. Salzburg, 1982, 70., különösen a 'Die Weltausstellung in Paris 1900 und der „Goût juif”', című fejezet, idézet Bedoire *The Jewish Contribution* című könyvéből, 342.

<sup>30</sup> *Das Wort* címmel Arthur Schnitzler írt egy befejezetlen színművet Hugo von Hofmannsthal, a bécsi *fin de siècle* kultúra szintén jeles alakja ötlete nyomán. A kis szerelmi történet szereplői a bécsi művészeti elit tagjai: Peter Altenberg, Lina és Adolf Loos, Alfred Polgar, Stefan Grossmann, Heinz Lang és

maga Schnitzler. A különös az, hogy a Loos házaspár kivételével mindannyian zsidók. Mégis, vagy éppen ezért, mintha Loos lenne a zsidó lélek egyik legjobb ismerője, akit zsidó hódolók, kritikusok és közönség vesz körül – Goldman, Salatsch, Steiner, Weiss, Mandl, Hirsch, Rosenfeld, Bronner; Karl Kraus, Peter Altenberg, Zlatko Neumann, Hugo Ehrlich. Emellett Loos volt az, aki olyan esszét közölt a liberális (zsidó) *Neue Freie Presse*-ben amely akár kéretlen zsidó propagandaeszköznek is tekinthető. Eleinte írásaiban majd műveiben is igyekezett közös nevezőre hozni az úgynevezett zsidó tapasztalatot/attitűdöt és az építészetet.

<sup>31</sup> Igen hasonló gondolat jelenik meg Richard Wagner a *Das Judentum in der Musik* című írásában, ahol a szerző azt mondja, nyilván létezett igazi, nagyszerű, „tisztá” zsidó zene (értsd: a szétszórattatás előtt), de a zsinagógák tizenkilencedik századi zenéje ennek csak torz mása. Az ellenszenves rasszista megfogalmazástól eltekintve Wagner itt a feltételezett tisztátalanság ellen érvel, ahogyan Loos a Siegfriedek és Olbrichok kapcsán. Wagner ugyanakkor furcsamód nem átalult „kölcsonözni” az olyan szerinte „tisztátalan” szerzőktől, mint Mendelssohn és Meyerbeer.

<sup>32</sup> A. Loos: *Die Emanzipation des Judentums*. in: *Die Schriften 1897–1900*. (ed. A. Opel), Wien, 1997, 291., idézet Bedoire, *The Jewish Contribution* című kötetéből, 334–335.

<sup>33</sup> „A tér–idő koncepció a képzőművészetben, és az építészetben” című fejezetben Giedion az idő és az egyidejűség szerepét boncolgatja Einstein 'Mozgó testek elektrodinamikája' című írására támaszkodva. Lásd S. Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*, 1939 óta több kiadás, idézet *Prostor, vreme, arhitektura* című műből, Beograd, 1969, 280. Giedion továbbá összehasonlítja Picasso *Arles-i lányát* és Walter Gropius dessau *Baubau*-át – a műhelyszárny üvegsarkát –, mégpedig a különböző szögekből egyidejűleg végzett megfigyelések egymás mellé helyezése útján. (314–315.)

<sup>34</sup> Joseph Hild aláírása a Pesti Izraelita Hitközség számára kibocsátott elismervényen a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárban, Budapest, *A Dobány utcai zsinagóga iratai*.

<sup>35</sup> Feszl építészettörténeti helyét főként a magyar nemzeti építészeti törekvés iránti elkötelezettsége szabja meg. 1874-ben megalkotta a magyar nemzeti oszloprendet, amelyben oszlopfőként állatfejek, kariatidáként és atlaszként magyar parasztfigurák szerepeltek, továbbá a Pesti Vigadó északi homlokzatán látható vitézkötések. Ezen elemek java része az 1870-es évekből való, de némelyik korábbi, ami azt tanúsítja, hogy Feszl érdeklődése a nemzeti irányzat iránt hosszú időn át fennmaradt. Lásd Komárik Dénes: *Feszl Frigyes*. Budapest, 1993, 35.

<sup>36</sup> In *Magyar Iparművészet*, 1910, 141–157.

<sup>37</sup> Bartók a Trianon utáni Magyarország határain kívül született és nevelkedett. Szülővárosa, Nagyszentmiklós, Sînnicolau Mare néven Románia része lett; lakott Nagyszőlősen (amely később, Vinohradivként Ukrajnához került), és Pozsonyban (amely előbb Pressburg, majd Bratislava lett, Szlovákia része). Fiatalon Bartók ezért valószínűleg magába szívta a Monarchia vegyes etnikumú területein élő magyar anyanyelvű polgárság

félelmeit, de mint zenetudós és zeneszerző sajnálta a Magyarország feldarabolásával elvesztett etnikai sokszínűséget. Érett fejjel a népek egyesüléséről álmodott.

<sup>38</sup> Bartók Béla, levél Jurkovic Irmyhez, Párizs, 1905. augusztus, 15. in: Nietzsche-Tár, (ed. Laczkó S.) Veszprém, 1996, 131.

<sup>39</sup> Bartók a náciizmus miatt már 1935-ben letiltotta műveinek németországi előadását. Zeneakadémiai tanárként a zsidótörvények nyomása alatt sem tűrte a növendékek faji alapú megkülönböztetését. Amerikai éveiben több művésztársa is támogatta anyagilag, nemegyszer titokban, mert a puritán és büszke Bartók különben nem fogadta volna el a segítséget. A segítők közt volt Reiner Frigyes karmester; Szigeri József hegedűművész, mindketten magyar zsidók, Sergei Koussevitzky, orosz születésű amerikai zsidó.

<sup>40</sup> Idézi Beregi Ármin in: *A zsidókérdés Magyarországon*. (ed. Jászi O.), Budapest, 1917, 48–51.

<sup>41</sup> A magyar városokbeli zsidó lakosság területi eloszlásának vizsgálata világossá tette, hogy miközben délen – Szegeden, Szabadkán, Újvidéken – a zsidók a városok legértékesebb telkeit vásárolhatták meg, északon más volt a helyzet. Kassa telekatasztere azt mutatja, hogy a zsidók gyakorlatilag nem jutottak be a városközpontba.

<sup>42</sup> 1900 és 1910 között, amikor a zsidóság a magyar összlakosságának nagyjából 5 százalékát tette ki, az ország gazdasági és kulturális életében ennél jóval nagyobb arányban vett részt. Míg a kormányhivatalnokoknak csak 5,7 százaléka volt zsidó, az ügyvédeknek 45,2, a magánorvosoknak 62,1 százaléka. Az irodalom és a művészetek területén is jelentős ekkor a zsidók aránya: a tudósok és írók között 24%, a szerkesztők és hírlapírók között 42,5%, a festőknél 16,5%, a szobrászoknál 17,4%, az énekeseknél 32,6%, a zenészeknél 15,4%, a színészek között pedig 22,6% volt zsidó. A szellemi foglalkozásokon kívüli területeken a következő volt a zsidók részvétele: östermelők (tulajdonosként) 0,58%, (magán) kereskedelem és bank 60,1% tisztviselő 54,8% segédszemélyzet 33,1%. Kereskedők és más foglalkozásúak között: fogadósok 41,7%, mészárosok 24,1%, szabók 21%, nyomdászok 58,1%. Nem akadt zsidó tornatanár, rendőr és katonatiszt. Lásd *Magyar Zsidó Lexikon*. (ed. Újvári P.), Budapest, 1929, 562–564. A lexikonban az adatok nem pontosan a századforduló korára vonatkoznak, de az eltérés nem lehetett drámai a két korszak között.

Az oktatási intézményekben a fenti adatoknál kedvezőbb a zsidó ifjúság aránya. A Magyar Királyi Tudományegyetemen 1910-ben a jogi és politikai tudományok hallgatói között 32,4%, az orvostanhallgatók között 50,8% volt a zsidó. A Magyar Királyi József Műegyetem hallgatói között a zsidók 44,46% számaránnyal megelőzték mind a katolikusokat (34%), mind a reformátusokat-evangélikusokat (12,5%). Lásd Venetianer L.: *A magyar zsidóság története*. Budapest, 1986, 468–478. Bűnözési adatok csak későbből, (1920-ból) ismeretesek, a trianoni béke utáni Magyarországról, ahol a zsidók az összlakosság 5,93%-át tették ki, de a bűnesetek csak 3,9%-ának (4,1% vagyoni elleni, 3,1% személyi elleni bűncselekménynek) volt zsidó elkövetője.

<sup>43</sup> Érdekes módon még a népies tábor építései, hivatalos nevükön a *Fiatalok* is alkalmazták a 'kozmpolita zsidók' befolyásolta másik tábor motívumait. Mende Valér, valószínűleg nem tudatosan, olyan falevel-díszítést használt, amely a köztudottan zsidó szellem által „megfertőzött” *Wiener Werkstätte* felfogását tükrözte.

<sup>44</sup> Sőt, a zsidó születésű protestáns, Heinrich Heine már Wagner előtt hiányolta Mendelssohn zenéjéből a naivitást, s később Richard Wagner ugyanezt az érvet hozta fel Giacomo Meyerbeerrel szemben.

<sup>45</sup> A dán születésű és neveltetésű majd Bécsben élő Hansen valószínűleg nem ismerte eléggé a csárdást – legfeljebb Johannes Brahms és Johann Strauss csárdásait hallhatta.

<sup>46</sup> Lásd Ivan Davidson Kalmar: Moorish Style: Orientalism, the Jews, and Synagogue Architecture. *Jewish Social Studies*, 7 (2001) 68–100.

<sup>47</sup> In: *Művészet*, 1906, 1–18.

<sup>48</sup> Ez tévedés, mivel a görög építészet teljesen tektonikus, mindenféle textil-vonatkozás nélkül. Lechner alighanem félreértette Gottfried Semper építészeti anyag- és formaelméletét.

<sup>49</sup> Ezt az állítást a demográfiai adatok valójában nem támasztják alá, csak arról van szó, hogy a vidék nemzeti kisebbségi lakosságát az urbanizáció beköltöztette a korábban főként magyar- és németajkú kis- és nagyvárosokba, s ezek arculata változásnak indult.

<sup>50</sup> Ez viszont inkább később alakult ki, abban a korban a bunyevác nacionalisták nagyon agitáltak a Városháza megépítése ellen, bár inkább anyagi megfontolásból. A Városháza nyelvét végülis annak eszperanto karakterének – nemzetek felettiségeinek – szellemisége fogadtatta el.

<sup>51</sup> Gerle János rámutat, hogy a korszak más nagy egyéniségei, mint például Ady Endre és Bartók Béla, fölötté álltak a nemzetiek és internacionalisták, urbánusok és népiesek közti csatározásoknak. Lásd Gerle János, Kovács Attila, Makovecz Imre: *A századforduló magyar építészete*. Budapest, 1990, 9.

<sup>52</sup> A *Bekleidungstheorie* fogalma, melynek értelmében az épület a tényleges teherhordó szerkezeten kívül ruhát is kap, Gottfried Sempertől származik. Elméletét az építőanyagokat illetően a német *Wand und Gewand* (fal és textília) kapcsolatával írta le. Ez az elmélet húzódtott meg a keleti stílusok, később a szecesszió, sőt még a huszadik századi építészeti gyakorlat mélyén is.

<sup>53</sup> Jakab Dezső és Komor Marcell tartotta fenn az ország egyik legvirágzóbb építészeti irodáját. Ők ketten tervezték a szabadkai zsinagógát, a marcali zsinagógát (ma már nem áll), a nagyváradai (ma Oradea) Fekete Sas Palotát, a pozsonyi (ma Bratislava) Városi Vigadót, a marosvásárhelyi (ma Țîrgu Mureș) városházát, megyeházát, kultúrházát és színházát, a dévai színházát, Márkus Gézával együtt a budapesti Népopera (a mai Erkel Színház), az ő munkájuk Budapesten a Fiumei úti OTI Munkás Biztosító Intézet székháza, számos bérház, a szabadkai városház, a palicsi Vigadó (valamint a Palicsi tópart többi épülete: a Női Fürdő, a Főbejárás és a Zenepavilon), a budapesti Park és Liget szanatóriumok éppúgy, mint a Palace Szálló (ma Novotel Budapest-Centrum). Tervezték továbbá szá-

- mos bérházat szabadkai és nagyváradai zsidó nagypolgároknak.
- <sup>54</sup> Ez a mondat a historizálással való szakítást hangsúlyozza, és Lechner építészeti stílusának vakmerő modernségét, melyet azután Jakab és Komor követett. Az oszlopfaj a legnyilvánvalóbban antropomorf elem, amelyet az építészet kánontalanítása, bálványtalanítása érdekében ki kellett kiküszöbölni.
- <sup>55</sup> Olyan ismétlődő virágdíszről van szó, amely úgy fonódik rá az oszlopra, mint fatörzsre a folyondár.
- <sup>56</sup> Az új anyag azért fontos, mert lehetővé teszi a felszabadulást a kanonizált építészeti hagyomány terhe alól.
- <sup>57</sup> A korai mecsetek sorokba rendezett rengeteg oszlopa – mintha fák volnának – erdőhöz hasonlatos térélményt nyújtott, s a „vissza a természethez”, az édenkerthez való visszatérés gondolatait hordozta.
- <sup>58</sup> Az utolsó mondatbeli leírásból a szegedi zsinagóga belsejére ismerni, de mindez sok késő-historikus/eklektikus épületre érvényes. Forrás: Az új zsidó templom. *Bácskai Hírlap*, Szabadka, 1902. szeptember 30. 2–5. A teljes, négyoldalas írás egyébként a szabadkai új zsinagógáról szól, Magyarország első szecessziós zsinagógájáról, az egyetlenről, amely – bár Szerbiában, de – ma is áll. Bizonyára az építészekről származó leírást idézi, amely azonban nem került elő. A cikk alatt nincs aláírás, feltehetően vagy a lap főszerkesztője, dr. Csillag (Stern) Károly jegyzi, vagy Braun Henrik (Quasimodo), mindketten zsidók.
- <sup>59</sup> Idézi Moravánszky Ákos: *Építészeti az Osztrák-Magyar Monarchiában*. Corvina Kiadó, Budapest, 1988, 141.
- <sup>60</sup> Beregi Ármin válaszirata: *Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemitizmus*. (ed. Hanák Péter), Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 47.
- <sup>61</sup> Wlassics báró a Horthy-korszakban aztán a Felsőház elnöke lett, s ebben a minőségében a Trianon utáni Magyarország minden modernség-ellenes törekvését erőteljesen támogatta.
- <sup>62</sup> A *Fekete Sas* magánpénzből, de a helyi politikai vezetés hallgatólagos jóváhagyásával épült, s a főtér uralkodó épülete lett, elhomályosítva minden templomot, a román görögkatolikusét az összes többiig.
- <sup>63</sup> Meller Simon: A budapesti új zsidó templom. *IMIT Évkönyv*, Budapest, 1900. 28.
- <sup>64</sup> Háber Samu: A budapesti hitközség templomtervei. *Egyenlőség*, 1899. március 12.
- <sup>65</sup> Ez a terv a zseniális de ellentmondásos Lajta Béláé volt, aki félretéve a magyaros szecessziót, amelyben addig remekelt, a monumentális, gótos expresszionizmust választotta, legalább tíz évvel megelőzve az expresszionizmus hivatalos megjelenését!
- <sup>66</sup> Jakab D.: Tervezők a városházáról, *Városháza*, Szabadka 1912. (ed. Braun H.), Szabadka, 1912.
- <sup>67</sup> *Bácska Hírlap*, Szabadka, 1912. szeptember 17. (Boško Krstić: *Gradska ku a subotičko čudo*, Ex libris Boško Krstić, Subotica, 1999. 41.)
- <sup>68</sup> J. F. Lyotard: Answering the question: What is Postmodernism? in: *The Post-Modern Reader*, (ed. C. Jencks), London, 1992, 138–150.
- <sup>69</sup> Az építészeti dekonstrukció lényege az építészeti megszabadítása a jelentéstől, egy fajta testetlenítés, amelyet bálványtalanításnak nevezek, s amelynek célja, hogy közelebb hozza az építészetet a zsidó kontextushoz. Lásd Kunszt György, Klein Rudolf: *Peter Eisenman, A Dekonstruktívizmusról a Földingig*, 149.
- <sup>70</sup> Derrida filozófiájának ez a vonása *Hogyan kerüljük el a beszédet* című híres jeruzsálemi előadásában domborodik ki a legvilágosabban. Elhangzott az *Abence et négativité* című konferencia megnyitására 1986 júniusában a Jeruzsálemi Héber Egyetemen. Lásd J. Derrida: *Wie nicht sprechen – Verneinungen*. Bécs, 1989.
- <sup>71</sup> Jacques Herzog építész készséggel elismeri, hogy a romantikán és az építőanyagok hatása iránti érdeklődésen kívül a dekonstruktivizmus hatott gondolkodására. Erre alighanem a legeklektikusabb bizonyíték az a törekvése, hogy „a falat térszerűvé” tegye, melynek révén leomlik a tér kontra fal klasszikus dichotómiája.
- <sup>72</sup> Fredric Bedoire a zsidó nagypolgárság számára készített tizenkilencedik századi enteriőrök vizsgálata során azonosítja a buja díszítés igényét és bizonyos olyan berendezési formákat, melyek rokonságot mutatnak Loos és Heine megfigyeléseivel. Lásd Bedoire: *The Jewish Contribution to Modern Architecture 1850–1950*. Jersey City, 2004.
- <sup>73</sup> A zsidó misztika, Aquinói Tamás, Zen és Sufi az istenséget egyaránt a szent semmiben vagy ürességben azaz a *térben* látja, ezért vannak már a modernitás előttről tércentrikus korai mecsetek, gótikus templomok vagy például a kyotói Katsura Rikyu.
- <sup>74</sup> Scholem szerint a zsidó misztika mélyen a judaizmusban gyökerezik, és nem tekinthető pusztán egy föltételezett általános emberi misztika egyik arculatának. (G. Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, 1954. 6.) Einstein azonban engedékenyebb a nem-zsidókkal, amikor azt mondja: „minden vallás, művészet és tudomány ugyanannak a fának egy-egy ága”.
- <sup>75</sup> Lehet rajta vitatkozni, hogy Giedion Einstein-értelmezése helyes-e, de kétségtelül rávilágít az építészeti gondolkodás olyan eltolódására a zsidó gondolat irányába, amely addig elképzelhetetlen volt.
- <sup>76</sup> Einstein kvantumelméletét, amelyért Nobel-díjat kapott, gyakran hozzák összefüggésbe a zsidó misztikával. A kabbala úgy látja az univerzumot, mint a sötét anyag pozitív, negatív vagy neutrális töltésű apró részecskéit, melyeket négy erő vesz körül és tart össze: a Gravitáció, az Elektromágnesesség, az Erős erő és a Gyöngye erő. További párhuzamok is kínálkoznak az összehasonlításra.
- <sup>77</sup> Bedoire a *Berliner Tageblatt*-ban Erich Mendelssohn Mosse épületét elemzi, és az épület dinamizmusa kapcsán két zsidó tudós, Albert Einstein és Hermann Minkowsky elméletének kapcsolatát hangsúlyozza. In Mikowski: *Raum und Zeit* (1908): két koncepció (tér és idő) „kapcsolódik össze láthatatlan folytonosságban.” (Bedoire: *The Jewish Contribution*. Jersey City, 2004. 280.)
- <sup>78</sup> Jean-Francoise Lyotard, Válasz a kérdésre: Mi a posztmodern? A teljes idézet így hangzik: „Azt nevezem modern művészetnek, ami annak szenteli picinyke technikai hozzáértését (*sa 'petite technique'*) – miként Diderot mondta volt –, hogy bemutassa: létezik a bemutatathatlan. Láthatóvá tenni, hogy létezik olyan felfogható, ami se nem látható, se nem tehető láthatóvá – ez a modern festészet tétje.”





Löffler Sándor és Löffler Béla: A Kazinczy utcai hitközség udvara, 1912–1913