LECHNER

AZ ALKOTÓ GÉNIUSZ

SISA JÓZSEF

LECHNER
AZ ALKOTÓ GÉNIUSZ

IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM /
MTA BTK MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTÉZET
BUDAPEST, 2014

KIÁLLÍTÁS

Projektvezető
JÉKELY ZSOMBOR

A kiállítás tudományos
főtanácsadója
SISA JÓZSEF

Tudományos tanácsadók
CSÁKI TAMÁS
HADIK ANDRÁS
LICHNER MAGDOLNA
RITOÓK PÁL

Projektasszisztens
BRUNNER ATTILA

Koncepcióterv
LUKÁCS & VIKÁR
ÉPÍTÉSZSTÚDIÓ

Installáció tervei
ZOBOKI-DEMETER &
TÁRSAIK ÉPÍTÉSZIRODA
DOBOZDA MŰTEREM

Kiállítási grafika
SIPOS LEVENTE
SZALKA KRISZTINA

Múzeumpedagógia
FÁYKISS KATALIN

Marketing és kommunikáció
KOREN ZSOLT
SCHNEIDER ERIKA
VERMES ZOLTÁN

A kiállítás támogatója
MAGYAR NEMZETI BANK

Lechner Ödön
halálának 100. évfordulója
Az UNESCO-val közösen emlékezve

KATALÓGUS

A katalógus az Iparművészeti
Múzeum és az MTA
Bölcsészettudományi Kutatóintézet
Művészettörténeti Intézet
együttműködésében jelent meg

A katalógust szerkesztette
SISA JÓZSEF

A kéziratot gondozta
SZEGZÁRDY-CSENGERY
KLÁRA

Design
DUOTONE REPROSTÚDIÓ

Fotók
ÁMENT GELLÉRT
HÁMORI PÉTER

MARTIN DRAHOVSKÝ
SISA JÓZSEF
SOLTÉSZNÉ
HARANGHY ÁGNES
SOLTÉSZ VINCE
SZABÓ VIRÁG
ZAGYVAI SÁRA
ÉS A KÖLCSÖNZŐ
INTÉZMÉNYEK FOTÓSAI

© Iparművészeti Múzeum,
Budapest
MTA BTK
Művészettörténeti Intézet

A borítón az Iparművészeti
Múzeum kupolája,
Ámент Gellért felvétele

A 6-7. oldalon a kecskeméti
Városháza engedélyezési tervének
metszetrajza látható

ISBN 978–615–5217–14–2
Az Iparművészeti Múzeum
fenntartója az Emberi Erőforrások
Minisztériuma

Nyomdai kivitelezés
ADUPRINT NYOMDA KFT.
Felelős vezető
TÓTH ZOLTÁN

AZ IPARMŰVÉSZETI
MÚZEUM
köszönetet mond
a műtárgyakat a kiállításra
kölcsönző intézményeknek
és magánszemélyeknek:

Budapesti Történeti Múzeum,
Fővárosi Képtár

Budapesti Történeti Múzeum,
Kiscelli Múzeum

Budapest Főváros Levéltára

Budapest – Kőbánya,
Szent László Plébánia

Forster Gyula Nemzeti
Örökségvédelmi
és Vagyongazdálkodási Központ

Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár

Hopp-Ferenc Kelet-ázsiai
Művészeti Múzeum

Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Kecskemét Megyei Jogú Város
Önkormányzata

Magyar Építészeti Múzeum

Magyar Földtani
és Geofizikai Intézet

Magyar Képzőművészeti
Egyetem Könyvtára

Magyar Nemzeti Levéltár
Országos Levéltára

Magyar Nemzeti Levéltár
Bács-Kiskun Megyei Levéltár

Magyar Nemzeti Levéltár
Baranya Megyei Levéltár

Magyar Nemzeti Levéltár
Csongrád Megyei Levéltár

Magyar Nemzeti Múzeum

Országos Széchényi Könyvtár

Postamúzeum

Rippl-Rónai Megyei Hatókörű
Városi Múzeum, Kaposvár

Szépművészeti Múzeum –
Magyar Nemzeti Galéria

Huszthy Zita

Szmrecsányi Boldizsár

TARTALOM

8 LECHNER,
AZ ALKOTÓ GÉNIUSZ

34 JEGYZETEK

35 IRODALOM

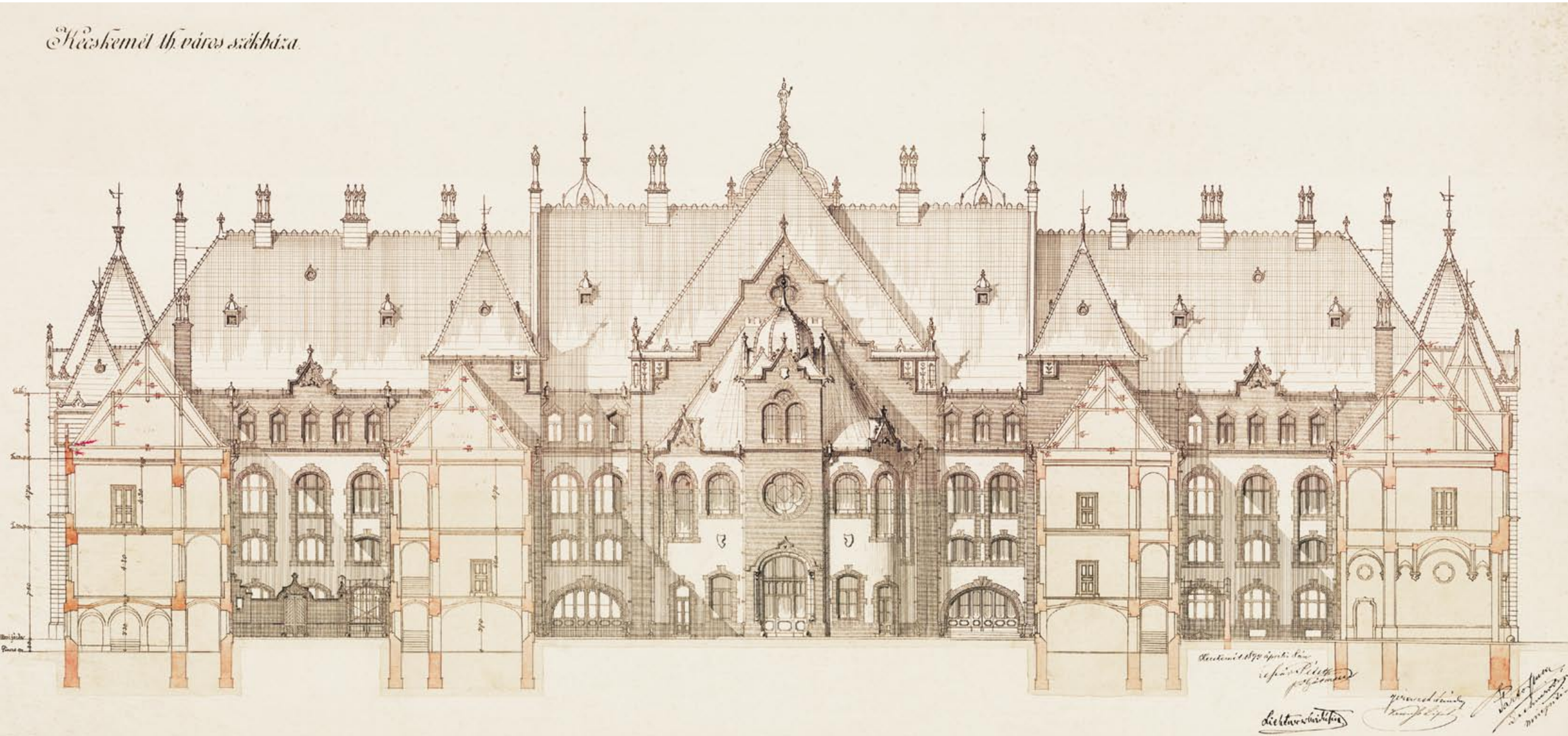
37 LECHNER RAJZAI,
TERVEI ÉS ÉPÜLETEI

143 FÜGGELÉK

144 RÖVIDÍTÉSEK A FORRÁSOKHOZ

145 A KIÁLLÍTÁSON SZEREPLŐ EREDETI
MŰTÁRGYAK JEGYZÉKE

151 A KÉPEK FORRÁSAI


Kecskemét th. város székháza.

Lechner Ödön arcképe
Glatz Oszkár krétarajza, 1900 körül

LECHNER AZ ALKOTÓ GÉNIUSZ

Lechner Ödön (1845–1914) a magyar építészet egyik legnagyobb és mindenképpen legeredetibb alkotója, akit a századforduló rendkívüli tehetségekben bővelkedő nemzetközi színterén is előkelő hely illet.[1] Sokan tekintik őt a nemzeti stílus megteremtőjének, a szecesszió mesterének, a modern építészet egyik apafigurájának vagy épp a magyar Gaudínak. Mindegyikben van igazság, ám a valóság ennél összetettebb. Lechner munkássága a historizmusból fokozatosan, szerves fejlődéssel haladt az azt meghaladó kifejezési formák felé, az európai építészet számos irányzatát és törekvését fonva egybe, hogy lépésről lépésre kibomló, mindig megújuló, rendkívüli életmű jöjjön létre. Ebben a folyamatban a hellenizáló neoreneszánsz alkotta a kezdeteket, a francia reneszánsz nyitott új perspektívákat, majd a 19. és a kora 20. századi európai építészet olyan jelenségei és vívmányai jelentették a továbblépést, mint a nyerstégla és az épületkerámia használata, a polikrómia, az orientalizmus, az ornamentika, a népi hagyomány felfedezése, a nemzeti mítosz keresése, az új anyagok és technikák – vas, acél, vasbeton – alkalmazása. A lechneri életmű a magyar viszonyok között sokak számára a nemzeti ambíciók tükröződését, az ország művészeti és szellemi emancipációját, a modernizációt képviselte.

Magyarország politikai és kulturális viszonyai a 19. században sajátosan alakultak. Az ország egésze a súlyos és pusztító török háborúk után a 17. század végén került Habsburg-uralom alá. A 18. század a birodalom kereteiben a békés újjáépítés korszaka volt. A nemzeti ébredés és modernizálódás igénye a 19. század első felében erőteljesen jelentkezett, ami 1848–49-ben forradalomba, illetve a Habsburg-uralom elleni szabadságharcba torkollott. A szabadságharcot az osztrákok orosz segítséggel leverték, amit megtorlás és neoabszolutisztikus kormányzás követett. A magyarok az elnyomásra passzív rezisztenciával válaszoltak. Ez és a bekövetkező politikai események – Ausztria katonai veresége, a német egység létrejötte – az uralkodót, Ferenc Józsefet a magyarokkal való megegyezésre késztette. 1867-ben megtörtént a kiegyezés, és megalakult a dualista Osztrák-Magyar Monarchia. Az új államalakulatban a belügyeiben független Magyarország – amely a Monarchiának mintegy felét tette ki – Ausztriával (Ciszlajtániával) egyenlő jogokat élvezett. Az elkövetkező évtizedeket rendkívüli fejlődés jellemezte, gazdaságilag és kulturálisan Magyarország sikeresen kezdte meg a felzárkózást a Monarchia nyugati feléhez, illetve Nyugat-Európához. 1873-ban három város egyesülésével létrejött Budapest, amely európai rangú metropolisszá fejlődött. 1896-ban a magyarok nagy pompával ünnepelték a Millenniumot, az ország fennállásának 1000. évét.

A sikeres kiegyezés ellenére a magyar politikai és szellemi életben tovább élt 1848 öröksége: sokan sérelemnek tekintették a forradalom leverését, és nem fogadták el az Ausztriával fennálló közös államot. A 48-as, illetve a 67-es álláspont évtizedeken át megosztotta a magyar társadalmat. A mindig jelen lévő Habsburg- és Bécs-ellenesség egyre fokozódott, a magyar nemzeti érzület folyton növekedett, ami 1900 után a Monarchia válságához vezetett. A helyzetet a magyarországi nemzetiségek emancipációs törekvései és mozgalmai, valamint szociális elégedetlenség súlyosbította. A feszültségekkel teli légkör, az egymással ellentétes politikai és szellemi tendenciák a korabeli Európa egészére jellemzők, amelyek nem zárták ki, sőt bizonyos tekintetben táplálták a vibrálóan gazdag kulturális életet.

Az ifjú Lechner Ödön
Fénykép, 1866 körül

A 19. században a magyar kultúrát a felzárkózás lendülete jellemezte, amit 1867 után a kiépülő magyar államszervezet, a megerősített vagy újonnan alakított kulturális és oktatási intézmények nagymértékben elősegítettek. A 18. századdal szemben, amikor Magyarország kulturális értelemben is betagozódott a Habsburg Birodalomba, és a művészetet, beleértve az építészetet, a Bécshez és a birodalom más nyugati központjaihoz való igazodás jellemezte, a 19. században kísérletek történtek az önálló magyar jelleg megteremtésére. Ez azonban a történelmi hagyományok és a közép-európai beágyazottság miatt nehezen valósulhatott meg, különösen az építészetben, ahol a nagy egyetemes európai stílusok a századfordulóig gyakorlatilag minden országban uralkodók maradtak. A körülmények csak a 19. század végén, a 20. század elején tettek lehetővé számottevő újítást. Európa országaiban ekkor jelent meg az úttörők nagy nemzedéke, akik sorába a magyar Lechner Ödön is tartozott.

A hagyomány szerint a nemesi címerrel rendelkező Lechner család Bajorországból vándorolt Magyarországra. Az építész közvetlen felmenői Pest polgári értelmiségi köreihez tartoztak. Nagyapja, id. Lechner Nepomuki János a város legfelsőbb építési hatósága, a Szépítő Bizottmány egyik vezető hivatalnokaként működött. Az ő fia ifj. Lechner Nepomuki János ügyvéd volt, a városi tisztviselői karban szolgált. A szabadságharc után, a Habsburg elnyomó rendszer életbe léptekor otthagyta a szolgálatot, ezután elsősorban az időközben megörökölt téglagyár jövedelméből élt. A gesztus jelzésértékű: a családban erős hazafias szellem élt, ami számos más formában is megnyilvánult. Az ifjú Ödön ebben a hagyományban nevelkedett, politikai-szellemi világát a 48-as álláspont határozta meg a kiegyezés után is, egészen élete végéig. Ez komoly befolyással lehetett művészetének alakulására, motiválhatta a „magyar formanyelv" keresését, még ha életműve ennél sokkal komplexebb is, és a magyar stílus létrehozásának igénye lényegében a folyton megújuló művészetének külső kereteit fogja képezni. Más formában, de a családi téglagyár szintén fontos szerepet játszott Lechner Ödön érdeklődésének kialakulásában, amiről az élete vége felé írt visszaemlékezésében számol be: „Ebben a gyárban már kora ifjúságomban megtanultam bánni az agyaggal, s megszerettem a kerámia különböző technikáit. Mert a gyárban nem csupán közönséges téglákat gyártottak, hanem finomabb kerámiákat is […] a kerámia iránti szeretetem mind a mai napig élénken él bennem."[2] A leendő építész fennmaradt gyermekkori rajzai ügyes művészi készségről tanúskodnak, amiben azután az iskolában is kitűnik. Több testvére különféle területen ugyancsak mutatott művészi hajlamokat.

A fiatal Lechner a pesti Reáltanodában végezte középiskolai tanulmányait, majd a budai politechnikumba iratkozott be. Csak egy évig látogatta ezt a tanintézményt, ahol az építészképzés még gyermekcipőben járt; jellemző módon a politechnikum tanára, Szkalnitzky Antal (1836–1878) vette rá Lechner Ödönt és két másik növendékét, Hauszmann Alajost (1847–1926) és Pártos (Punczmann) Gyulát (1844/45–1916), hogy 1866-tól a berlini Építészeti Akadémián *(Bauakademie)* folytassák tanulmányaikat.[3] Szkalnitzky jól ismerte a Karl Friedrich Schinkel hagyományai alapján álló berlini intézményt, hiszen első magyarként maga is ott tanult építészetet. Lechner és társai tanárai voltak Johann Strack, Franz Adler, Richard Lucae és nem utolsósorban Carl Bötticher, a jeles teoretikus, aki ornamentikát és építészeti rajzolást tanított. Bötticher *Die Tektonik der Hellenen* című munkája (1844–1852) nagy hatást gyakorolt a kortársakra, alighanem Lechnerre is. Elméletének része volt az építészeti konstrukció, másként „magforma" *(Kernform)* és a dekoráció, másként „műforma" *(Kunstform)* megkülönböztetése, amivel Gottfried Semper még nagyobb hatású „burkoláselmélet"-ét *(Bekleidungstheorie)* előlegezte meg.[4] Lechner a porosz fővárosban eltöltött két év alatt megismerkedhetett az ott divatos nyerstégla és terrakotta építési modorral is, amely ugyancsak szerepet játszott későbbi pályafutásában.[5] Egyébként Lechner és társai vidám életet éltek, a három német nevű építészhallgatót mint *„drei wilde Magyaren"* tartották számon a társaság-

ban. 1867 nyarán a jó anyagi háttérrel rendelkező fiatalember Koppenhágába utazott, majd néhány napra Párizsba látogatott. Hazafelé tartva Triert, Speyert, Wormsot, Bamberget és Regensburgot ejtette útba. Lechner korán nősült, Primayer Irmát, egy jómódú ügyvéd lányát vette feleségül.[6] Ifjú feleségével egyéves itáliai útra ment. A hosszú nászút természetesen egyúttal tanulmányút is volt; a korabeli magyar építészek számára az olasz emlékek beható megismerése a stúdiumok alapvető részét képezte.

Magyarországra hazatérve Lechner hamar kapott megbízásokat, a kiegyezés utáni fellendülés lehetőséget teremtett a kezdő építészeknek is. Pártos Gyulával, berlini évfolyamtársával lépett társulásra; a kettejük aláírásával ellátott első ismert tervek – itt még „Lechner Punczmann" formában, társa eredetei nevével – 1871-ből datálódnak. Egyik első megbízása a pesti aggastyán honvédek menházának tervezésére szólt (1871), amelynek gondosan kidolgozott homlokzatrajza az első emelet vörös téglás burkolatát részletezve jelöli. Stílusára a Berlinben elsajátított, alkalmanként hellenisztikus elemekkel vegyített olasz neoreneszánsz nyomta rá a bélyegét, akárcsak az ugyanekkor tervezett Primayer-ház esetében (1871–72). Magyarországon ez idő tájt számon tartották a „berlini reneszánsz"-ot, amely természetes – és nemsokára megkülönböztethetetlen – részét képezte a Közép-Európára általánosan jellemző reneszánsz érdeklődésnek.[7] A Mándl Pál részére tervezett házat (1871–75) Lechner sgraffito-díszítéssel látta el; e Magyarországon korainak számító dekoratív festés jelzi az építész újítókedvét és az épülethomlokzat díszítésére irányuló megkülönböztetett figyelmét. Az előbbiekhez képest szokványosabb a Kecskemét számára épített bérháza (1871–74), amelynek homlokzati szobrai a nemzet és város jeles férfiúinak a galériáját alkotják. Lechner imént felsorolt, néhány éven belül létrejött alkotásai változatosságot mutatnak, de nem lépik túl a neoreneszánsz historizmus hagyományos kereteit.

1874 nyarán az építészt váratlan tragédia érte, meghalt ifjú felesége. Ezután nem volt maradása Budapesten: a rákövetkező évben két kis gyermekét apósa gondjaira bízva Franciaországba ment, ahol végül három évig maradt. Ezzel nem csak a családi kötelékekből lépett ki, de feladta addigi magyarországi karrierjét is. Nyilván felesége halála adta az alapvető lökést, de alighanem az új iránti nyughatatlan vágy is hajtotta. Párizsba érve Clément Parent-nál (1823–1884), egy nagy építészcsalád jeles tagjánál talált munkát. Nála dolgozva mintegy harminc kastély építésén vagy restaurálásán vett részt, melyek közül visszaemlékezésében név szerint „Monsieur Caraillon [Carayon] de la Tour" kastélyát említi. A francia építészet megismerése rendkívüli hatást gyakorolt Lechner Ödönre; a gótika és reneszánsz „csodálatos keveréke" magával ragadta őt, formagazdagsága, merészsége példaként szolgált neki. „Ez a francia kultúra annál is inkább vonzott, mert bámulattal láttam, hogy miképpen volt képes ez a kultúra királytól királyig, tehát szinte egy-egy emberöltőn át más-más művészi irányokat, egészen új stílusokat teremteni" – vallotta meg.[8] A helybeli építészek is érdeklődéssel fordultak a 15–16. századi, nemzetinek tekintett honi architektúra felé,[9] ami aligha kerülte el a magyar fiatalember figyelmét. Lechner sok évtizeddel később, öregkorában is lelkesen beszélt a folyton megújuló, fantáziadús francia építészetről. Az itt szerzett bőséges tapasztalatok közvetlen hatást gyakoroltak későbbi alkotásaira, azok stílusára és anyaghasználatára. (Franciaországi jegyzetei, rajzai sajnos nem maradtak fenn.) Ugyanakkor – és ez nem kevésbé fontos – egész életére példát adott arra, miként lehet egyre újabb utak felé törni. A hagyományos architektúrán túl Lechner nyilván látta Párizsban a vas- és a mérnöképítészet vívmányait, így Henri Labrouste és Victor Baltard úttörő alkotásait, aminek az inspiráló ereje későbbi munkáiban jelentkezhetett.[10] Mint ahogy a jelek szerint párizsi tartózkodása során figyelt fel először az indiai építészetre is; a Párizsban tanuló Fellner Sándor beszélte el, miként látogatták együtt az 1878-as világkiállításra épült Musée du Trocadérót, ahol Lechner nagy érdeklődéssel tanulmányozta az indiai építészeti részletek gipszmintáit.[11]

Tapasztalatok tárházával gazdagodva 1878 végén Lechner Ödön hazatért, és újból belevetette magát a munkába. Felújította társas viszonyát az immár magyarosított nevű Pártos Gyulával, egykori berlini diáktársával. A két ember jól kiegészítette egymást: a megfontolt Pártos vezette az irodát, míg Lechner, a művész adta az alapkoncepciót és rajzolta meg a részleteket, a dekorációt. Lechnernek nagy szüksége volt a megbízható, az üzletmenetet kézben tartó társra, hiszen habitusából fakadóan ő erre képtelen lett volna. Az évtizedekig jól működő társulásban tehát építészetileg lényegében Lechner elképzelése érvényesült, még ha a kortárs közleményekben és a szignált tervlapok többségén a Pártos–Lechner sorrendben szerepel is a nevük. Az utókor általában fordított sorrendben említi őket, vagy – a lényeget illetően nem jogtalanul – csak Lechner alkotásaként idézi műveiket. Amikor Pártos önálló munkát végzett, mint például a jelentősebb művei közt számon tartott kiskunfélegyházai plébániatemplom (1873–76) tervezésekor, nem lépett túl a konvenció határain. Társulásuk 1896 körül ért véget.

A francia tapasztalatok közvetlen hatása jelentkezett a szegedi Milkó-házon (1882–1883), amely a különféle építészeti formák és ornamentika széles tárházát nyújtja. Ugyancsak a francia formák koncentrátuma, ám egyúttal Lechner nagyvonalú kompozíciós megoldásainak nyitánya a Magyar Államvasutak Nyugdíjintézetének bérháza (1883–84), amely Budapest díszútvonalán, az Andrássy úton épült, szemben az Operával. Az épület tömegében és nyílásrendszerében az utóbbira reflektált, de Lechner óvatos volt: „Becsvágyam sarkallt, de vigyáznom kellett, hogy az épületem ne viselkedjék tolakodóan Ybl remekével szemben, mert az udvarhölgy nem lehet szebb, mint a királyné, de úgy kell, hogy a királyné királyné maradjon".[12] Az épület egyik sajátsága meredek szögű, összetett idomú, hangsúlyos tetőzete, amely a régi francia építészet tipikus formáit követi. Itt Lechner egyelőre megmarad a historizáló keretek között, de utóbb főműveinek során: a kecskeméti városházán, az Iparművészeti Múzeumon és a Postatakarékpénztáron a meredek tetőzet új életre kel, végül főszereplő, a művészeti kialakítás és az ideológiai jelentés fő hordozója lesz. A földszinti árkádsor a mögötte húzódó öblös térrel több művén szintén megjelenik, hogy az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokában találja meg végső kifejletét. Jellemző Lechner munkáira, hogy egyes motívumokat, építészeti formákat előszeretettel alkalmaz művein, egyre fejlesztve, új összefüggésbe állítva őket. Az ablakok párosával, a legfelső szinten hármasával történő csoportosítása is az építész kedvelt megoldása. A tárgyalt épület homlokzati alapsíkjának burkolata tégla, tagozatainak és nyíláskereteinek anyaga kő. Ez a francia építészetben kedvelt és a 19. században újra divatossá vált „tégla és kő" *(brique et pierre)* kombinációnak felel meg. A vegyes anyaghasználat a fal textúráját és színvilágát egyaránt élénkíti, ami által a homlokzat megjelenése festőibbé válik. Az épület egyes motívumai konkrét francia előképeket sejtetnek,[13] ugyanakkor a részletek szabad, egyéni megformálását Lechner plasztikus-organikus irányban tovább fokozza. Állítólag az 1885. évi Országos Kiállításon Budapesten járt francia építészek is elképedve nézték a francia reneszánsz építészet világának mesteri továbbfejlesztését.

Az 1880-as években Lechnernek két nagy középületet volt módja építeni, mindkettőt neobarokk stílusban. Ebben az évtizedben jelent meg Magyarországon a neobarokk, és Lechner bebizonyította, hogy ilyen formában is tud egyénit alkotni. A szegedi városházánál előírás volt a szóban forgó stílus alkalmazása, hogy az új épület elődjének képét idézze. Lechner és Pártos pályázaton nyerte el a megbízatást. A megvalósult épület (1882–83) egyéni és szellemes megoldást mutat: a torony a főszárny hátsó oldalára került, amely ezért, valamint felső részének galériával való kiszélesítése miatt is szinte lebeg az épülettömb fölött. A masszív manzárdtetőre mintás, mázas cserépfedés került, elsőként Lechner épületei közül, megelőlegezve – egyelőre viszonylag konvencionális formában – az érett főművek megoldását. A díszterem dús stukkódísze és galériájának hullámos mellvédje alkalmat adott Lechnernek a gazdag formák és részletek kibontakoztatására. A másik neobarokk alkotás a nagybecskereki megyeháza (1885–87). Itt a gazdag fantáziájú építész az összetett manzárdtetővel fedett épület középrizalitjába valószínűtlenül nagy Palladio-motívumot illesztett, ezzel alkotva extravagáns kombinációt. Ugyanakkor megjelenik az épületen a plasztikus formálás is, amelyet Lechner mind az épülettömegek, mind az ornamentika, mind a belső terek kialakításában olyannyira kedvelt és folyamatosan fejlesztett. A jelen esetben ilyen a középrizalit félköríves emeleti erkélye és a sarkok hengeres, toronyszerű zárterkélye. Ez utóbbira az építész szintén francia előképek nyomán figyelhetett fel, és előszeretettel alkalmazta különféle épületein.

Az 1880-as évek megvalósulatlan tervei ugyancsak tartalmaznak néhány újdonságot. A kecskeméti városi gőz- és kádfürdő (1884) több keleties elemet mutat: karcsú, karéjos ívezetek a középtömbben, fölötte minaretként megformált kémény, kétfelől áttört sarokkupolák. A fürdőépületeknél Európában szokásos volt az iszlám építészettől kölcsönözni, amit Lechner most nem kevés átéléssel tett meg. A pécsi városházára 1888-ban kiírt pályázat első díját Lechner Ödön és Pártos Gyula tervének ítélték, amelyet újabb, átdolgozott pályaterv követett, de utóbb a megvalósulás elmaradt. Itt Lechner részben korábbi megoldásait alkalmazta némi változtatással, részben új elemeket vezetett be, mint az első emelet stilizált gótikus mérműveket idéző ablakai, melyek az Iparművészeti Múzeum középrizalitjának nagy ablakát előlegezik meg, vagy a homlokzat színes majolika díszítése. A pécsi Nemzeti Színház terve (1889) a barokk stílus újabb átfogalmazása, olyan sajátos vonásokkal, mint az épület vázát alkotó könnyed vasszerkezet, az előcsarnok és a nézőtér mór–hindu elemei vagy a nézőtérből kinövő, kürtőszerű laterna.

A szekszárdi Szegzárd Szálló és Vendéglő épülete (1889–93) és a mozsgói Biedermann-kastély (1892–96) a francia építészetből ismert kerek zárterkéllyel és attikafallal készült. Ám a historizmus már szinte csak jelzésszerűen jelentkezik, a szekszárdi épület csúcselemei pedig Lechner későbbi biomorf ornamentikájának előrejelzései.

Meillant, kastély
Lépcsőtorony

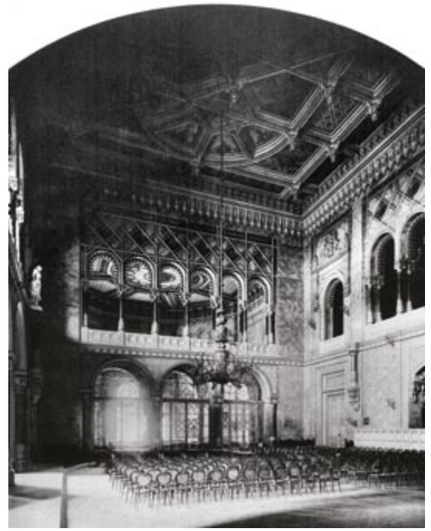
A történeti elemeket egyre szabadabban értelmező Lechner a budapesti Thonet-háznál (1888–89) a végső határig elment, sőt azt át is lépte. Az épület első tervét vasvázas rendszerrel, de még szokványos neoreneszánsz architektúrával Koch Henrik alkotta meg. Az ő váratlan halála után kapta meg Lechner a megbízást a folytatásra.[14] A vasváz megtartásával új homlokzatot tervezett, amelyen francia gótikus és reneszánsz elemekből, illetve addig szokatlan anyagokból új szintézist hozott létre. A kétszintes, üvegezett portált kődíszítést imitáló fémlemezekkel díszítette, a homlokzat felső részének teljes felületét Zsolnay-kerámiával burkolta; ez utóbbi helyen a kerámiacsempék végtelen növényi mustrát alkotnak. A felület egészét kitöltő, hasonló, stilizált mintázatot Lechner Franciaországban, Meillant kastélyának lépcsőtornyán (Tour de Lion, 1510 előtt) láthatott, amely alighanem konkrét előképül szolgált. (A lépcsőtorony kupolája pedig később az Iparművészeti Múzeum kupoláinak egyik ihletője lett.) A történeti előzmény ellenére a megoldás túlmegy a historizmus gyakorlatán és szellemén, és öntudatlanul is a szecesszió irányába mutat. Ugyanez érvényes a főpárkányt helyettesítő, részleteiben a gótikát idéző attikafalra is.

Az alapvető jelentőségű francia tapasztalatok mellett Lechnerre számottevő hatással volt két angliai útja is. Az első, 1879-es út alkalmával a vidéki kastélyok és házak („cottage”-ok) keltették fel a figyelmét „falusi egyszerűség[ük]”, „ősi földszag[uk]” miatt.[15] Az angol ház mint praktikus és a nagy stílusoktól független épületfajta a 19. században a kontinensről érkezett számos szakember és laikus csodálatát vívta ki, köztük az önálló szellemű Lechnerét is. Közvetlen hatást az angol építészet nem gyakorolt rá, inkább a konvencióktól mentes építési mód, esetleg az Arts and Crafts néhány alkotása jelenthetett számára megerősítést. A második és sokkal hosszabb angliai útja, amelyre 1889-ben került sor, mélyebb nyomokat hagyott benne. Ekkor ismerkedett meg alaposabban az indiai és perzsa művészettel, éspedig a South Kensington Museum (a későbbi Victoria and Albert Museum) kerámiagyűjteményében. Lechner nagy jelentőséget tulajdonított az ázsiai művészetnek, melynek ismeretét utóbb „fényképek és közlemények tanulmányozása” útján bővítette. Ezzel kapcsolatban hozzáállását és művészi módszerét jól illusztrálva megjegyezi: „Miután azonban engem nem annyira az abszolút formák, mint inkább a fejlődéstörténeti analógiák érdekeltek, ez a hiány sem lehetett rám nézve nagyfontosságú.”[16] De másra is figyelmes lett: „Érdeklődésemet különösen az angolok koloniális építkezései költötték fel. Feltűnt ugyanis nekem, hogy az angolok, ha indiai gyarmatukon valamit építenek, iparkodnak a bennszülöttek ízléséhez alkalmazkodni, hogy úgy mondjam, indus stílusban építeni.”[17] Mivel Indiában soha nem járt, Lechner az említett épületeket csak képekből és publikációkból ismerhette. Azt sem lehet kizárni, hogy indiai stílusú épületekkel Angliában is találkozott, ahol a 19. század elejétől terveztek már ilyeneket. Ez a gyakorlat az újkori európai építészet nagyobb, az egzotikus stílusok felélesztését megcélzó áramlatába illeszkedett.[18]

A keleti művészet tanulmányozása nem pusztán a stílus keresésének további útját, egy festői és izgalmas világ megismerésének a lehetőségét nyitotta meg Lechner számára, bár ez önmagában sem lehetett elhanyagolható tényező. Számára a keleti kultúra egyúttal kulcs volt a magyar (nép)művészet gyökereinek megismeréséhez, és ezáltal a magyar építészet lehetséges megújításához, a nemzeti stílus megteremtéséhez. Ezt visszaemlékezésében így fogalmazza meg: „A magyar népművészet tanulmányozása azután elvezetett az ázsiai népek művészetéhez, mert a két művészet közt fönnálló letagadhatatlan rokonság első pillanatra szembeötlött. Ez a keleti rokonság, mely főleg a perzsa és indus művészetekben válik nyilvánvalóvá, annál is inkább érdekelt, mert ezen népeknél – amelyek művészetüket már bizonyos monumentalitásig emelték – némi útmutatást véltem találni arra nézve, hogy hogyan lehet a népies elemeket a monumentális architektúrába átültetni.”[19]

A fenti gondolatok összefüggnek a magyarság eredetének kérdésével. A pogány magyar törzsek a 9. század végén keletről érkeztek a Kárpát-medencébe, a későbbi Magyarország területére. Hogy pontosan honnan jöttek, és tulajdonképpen etnikailag milyen eredetűek voltak, nem kevés vita és spekuláció tárgyát képezte a 19. században. A nehezen megoldható kérdés romantikus és fantasztikus elképzeléseknek adott táptalajt. Ezek egyike volt a magyar–indiai, illetve a magyar–perzsa rokonság, amelynek bizonyítékát a magyar népművészetben, mint az ősi magyar kultúra hordozójában vélték felfedezni. A nézet nagy hatású képviselője volt Huszka József (1854–1934) rajztanár és néprajzkutató, aki saját gyűjtése nyomán bőségesen illusztrált könyveket és cikkeket, illetve ezekben elméleti fejtegetéseket publikált a magyar népművészetről.[20] 1885-ben megjelent, alapvető munkájában erről így ír: „Eme sajátsága a magyar díszítési modornak, *hogy fő díszítő elemét a virágok teszik,* perzsa és indiai rokonságra utal s azon meggyőződésre vezet, hogy jelenlegi díszítési modorunk a pogánysírok ornamentikájának egyenes folytatása, bár az igen ritkán fedett szárak menete renaissance-vonás. A perzsa és indiai díszítő stíl nem a vonalak kellemes hajlása s a voluták sora által hat, mint a renaissance, hanem a virágok és levelek egyensúlyú elosztása által, eltekintve a színpompától és a száraknak szintén meglevő kellemes hajlásától. A kelettel rokon tulajdonság, a virágok kiváló szereplése, népsajátság, ősi vonása a magyarnak […].”[21] Bár a lényegében működedvelő Huszka nézeteit a tudományos körökben nem kevés kritika érte, hatása így is messzire eljutott. Lechner nem csak a magyarság keleti rokonságának a gondolatát tette magáévá és érvényesítette építészetében – elsősorban az Iparművészeti Múzeumban –, hanem a Huszka munkáiban publikált, illetve a Huszkát is inspiráló külföldi kiadványokban fellelt virágmotívumokat is előszeretettel alkalmazta előképként.[22] Hogy a magyarság indiai és perzsa rokonságáról szóló tézisnek mennyi a tudományos hitele, Lechner művészeti teljesítménye szempontjából nincs tényleges relevanciája.

A nemzeti stílus keresése és ezzel kapcsolatosan a keleti előképek szerepeltetése nem volt új keletű Magyarországon. Leginkább az 1850-es és 60-as években foglalkoztak vele, azokban az évtizedekben, amikor Európában másutt is felmerült az új stílus megteremtésének gondolata, vagy a „stílusok csatája” zajlott. A Magyar Tudományos Akadémia palotájának tervezésére kiírt pályázat kapcsán 1860–62-ben került a kérdés előtérbe, amikor arról országos polémia bontakozott ki.[23] Többen vélekedtek úgy, hogy az „arabs-byzanti” modor fejezi ki leginkább a magyarság nyugati civilizációval „párosult” keleti származását. Végül az Akadémia palotája neoreneszánsz stílusban épült (Friedrich August Stüler, 1862–65), ami nem csak a stílusvitát döntötte el, hanem az elkövetkező évtizedekre érvényesen jelezte a magyar építészet irányát. Az Akadémia palotájával egy időben emelték Feszl Frigyes terve nyomán a pesti Vigadót (1860–64), amely egészen más architektúrát mutat.[24] Homlokzatát a romantikus-félköríves stílus *(Rundbogenstil)* jegyei határozzák meg, köztük a velencei, bizánci és arab építészetre utaló elemek, míg belsejében a nagyterem karcsú öntöttvas oszlopokon nyugvó, megemelt záradékú, cakkos ívű nyílássora a mór építészetet idézi. További sajátos eleme az oldalhomlokzatot díszítő, a magyar díszruházatból kölcsönzött „vitézkötés” ornamentika. Bár Feszl a ro-



Pest, Vigadó
Nagyterem
Feszl Frigyes,
1860–64

Pest, Vigadó
Feszl Frigyes,
1860–64

mantikus stílus elmúltával nem talált közvetlen követőre, és építészete összességében a kortárs európai kontextusba illik, teljesítményét – a magyaros jelleg gyakran túlzó és egyoldalú hangsúlyozásával – a századfordulón többen nagyra értékelték, így maga Lechner Ödön is. A 19. század utolsó harmada azonban a historizmus, a felújított történeti stílusok korszaka volt. Európa nagy nemzetei ezeken belül vélték felfedezni a saját nemzeti stílusukat vagy stílusvariánsukat, legyen az a gótika, avagy a reneszánsz francia, illetve német változata. Magyarországon a közvélekedés úgy tartotta, hogy a múlt megpróbáltatásai miatt saját történeti stílus a nagy építészetben nem alakulhatott ki. Egy egész nemzedék véleményét foglalta össze Steindl Imre (1839–1902), a kor egyik legtekintélyesebb magyar építésze, a budapesti József Műegyetem professzora, amikor 1899-es akadémiai székfoglalójában kijelentette: „kőbe alkalmazható építészeti formáink nemzeties jellegének nyoma sincs sehol."[25] Ezt az álláspontot kellett Lechnernek meghaladnia, amikor az 1890-es években saját útját járva megpróbálta a magyar építészetet megújítani. Ennek fontos része volt az, hogy túllépett a kőből készült formákon, és más anyagban, például a textilben találta meg a követendő motívumokat. Talán kissé leegyszerűsítve fogalmazott, amikor kijelentette: „Mint távoli ideál, mindig egy magyar nemzeti stílus megalkotása lebegett előttem."[26] Építészete ugyanis ennél sokkal komplexebb. Mégis az 1890 és 1900 közötti évtizedben, amikor felgyülemlett tapasztalatait, a magyar, az európai és az egyetemes művészetből leszűrt tudását szintetizálta, ez munkásságának fő vonulata vagy legalábbis szándéka. A külső körülmények szerencsés alakulásának köszönhetően ekkor hozta létre főműveit, amelyekkel nemcsak a magyar, hanem az egyetemes építészet történetébe is beírta a nevét.

A szóban forgó alkotások nem tekinthetők homogénnek, Lechner itt is lépésről lépésre bontotta ki, formálta tovább gondolatait és elképzeléseit. Első a sorban a kecskeméti városháza (1893–95), amelynek a homlokzatán a történeti stílusok egyéni megfogalmazásban összesülnek, egyelőre szerény formában megjelenik rajta a virágornamentika, és belsejében a helyiségek organikus térkompozíciót alkotnak. Ennek nyomdokain halad tovább a budapesti Iparművészeti Múzeum (1893–96) a történeti stílusok szublimálásával, a virágornamentika bőséges alkalmazásával, valamint az indiai és perzsa stílus erőteljes érvényesítésével a nyitott előcsarnokban és a belső terekben. A termek organikus egybekapcsolása mesteri fokot ér el, amit a vasvázas építési technika tesz lehetővé. Az épületen belül az acélváz a középső kiállítási csarnokban szabadon, burkolás nélkül jelenik meg. A budapest-kőbányai templomot (1894–97) Lechner kénytelen volt egy másvalaki által készített tervet figyelembe véve megépíteni. A részletek organikus kidolgozásával és ehhez kapcsolódóan a színes épületkerámia innovatív felhasználásával – amely az Iparművészeti Múzeumhoz hasonlóan konstitutív eleme az épületnek – sikerült új csúcsokat elérnie. A budapesti Földtani Intézet (1898–99) a letisztulás és a lehiggadás stációja, míg belső terei természetes lendülettel, új szintézisben kapcsolódnak-folynak egymásba. A budapesti Postatakarékpénztár (1899–1902) egyrészt továbbmegy a tömegek egyszerűsítése irányában, amiért a modern építészet korai próbálkozásának tekinthető. Másrészt kerámiatetőzetének minden korábbit felülmúló gazdagsága és változatossága, a magyar mitológiát megidéző motívumai révén külön minőséget alkot.

Mint a fenti rövid, előzetes összegzésből kiderül, az épületkerámiának fontos szerep jutott Lechner főművein. A kerámia a magyar építészetben viszonylag új anyagnak számított, de Európában és Amerikában is csak a 19. században kelt új életre.[27] Használata összefüggött az újkori architektúra olyan egymásba fonódó jelenségeivel, mint a polikrómia és az ornamentika. A 19. század első évtizedeiben lezajlott polikrómia-vita az épületek színességét legitimálta. Az ornamentika mint önálló érték és jelentéshordozó Owen Jones *Grammar of Ornament* (1856) könyve nyomán vált nyilvánvalóvá. Jones munkája nem véletlenül jelent meg a londoni Világkiállítás (1851) utáni időszakban, amikor az anyagi kultúra és az Európán kívüli civilizáció a figyelem központjába került. A polikrómia-vitában is részt vett, a londoni Világkiállításban is szerepet kapott Gottfried Semper, a német építész és teoretikus, aki nemsokára megalkotta a nagy hatású, az épületek struktúrától független külső burkának autonóm értékét és jelentőségét hangsúlyozó burkoláselméletet.[28] A fenti fejlemények is közrejátszottak abban, hogy a színeket hordozó és képezhetősége folytán az ornamentika szabad formálására kitűnően alkalmas épületkerámia egyre nagyobb szerephez jutott. Az előzményekhez tartozik, hogy német és angol építészek kitüntetett érdeklődéssel tanulmányozták a hagyományos észak-olasz, elsősorban lombard téglaépítészetet és terrakotta-díszítést. A fokozatosan kibontakozó tégla- és vele összefonódó terrakotta-építészettel Lechner Ödön már Berlinben, ottani tanulóévei során találkozhatott, de még inkább felfigyelhetett rá Londonban. 1889-es londoni látogatása során nem csak a South Kensington Museum gyűjteménye, hanem az intézmény épülete (készült több szakaszban 1856-tól) is példával szolgálhatott,[29] akárcsak South Kensington kulturális negyedének további jeles épületei, mint a Royal Albert Hall (Francis Fowke – Henry Scott, 1867–71), és még inkább a polikróm tégla- és kerámiaépítészet kimagasló alkotása, a Természettudományi Múzeum (Natural History Museum; Alfred Waterhouse, 1873–81). Az ennél is színesebb majolikadekoráció Angliában az elkövetkező évek-évtizedek fejleménye lesz. Ugyanakkor Lechner nem csak a South Kensington Museum keleti gyűjteményében találkozhatott színes kerámiával, hanem ábrázolásokon megismerhette Perzsia színes és mintás kerámiával ékes építményeit, így a maga műfajában a legnevezetesebbet, a pazar díszítésű iszfaháni Sah-mecsetet (17. század).[30]

Magyarországon lényegében Lechner Ödön színre lépésével egy időben jelent meg az építészeti kerámia. Korai megnyilvánulása a pesti Dohány utcai zsinagóga terrakotta-díszítményes épülete (Ludwig Förster, 1854–59),[31] amely sajátos funkciója és tervezőjének külföldi mivolta okán egy ideig nem talált követőkre. Amikor a Magyar Tudományos Akadémia palotájára 1864-ben felkerültek a Berlinből szállított terrakotta-szobrok, Henszlmann Imre, a jeles régész és művészettörténész indíttatva érzete magát, hogy a nagyközönségnek elmagyarázza, mi is ez az – általa egyébként nem sokra becsült – anyag.[32] Budapesti épületek külsején és belsején az 1870-es és 80-as években jelentek meg nagyobb számban kerámiaelemek. A szerény kezdetek után a Várkert-bazár épületét (Ybl Miklós, 1875–82) ékesítették elsőként színes kerámiával, amely Magyarország legjobb és legnagyobb ilyen profilú üzeméből, a pécsi Zsolnay-gyárból került ki. A kortárs magyar építészek közül Steindl Imre alkalmazott sokszor Zsolnay-kerámiát, leginkább szobrok és oltárok formájában. Mellette Lechner Ödön volt az, aki épületein intenzíven használt Zsolnay-kerámiát, olyan mennyiségben és formában, hogy főművein az építőművészet és a kerámiaművészet lényegében szimbiózisra lépett.

A Zsolnay-gyárat kőedény-manufaktúraként Zsolnay Miklós kereskedő alapította 1853-ban a dél-magyarországi Pécsett. Az üzemet 1865-ben vette át fia, Zsolnay Vilmos (1828–1900), és fejlesztette prosperáló vállalkozássá.[33] Termékeiket az 1873-as bécsi világkiállításon sikerrel mutatták be, és hamarosan Magyarország első számú kerámiagyártója lettek. Termékeiket folyton fejlesztetve egyre újabb, tartósabb és tetszetősebb anyagokat hoztak létre. Közülük az építészeti kerámiában nagy szerep jutott a pirogránit fantázianevű – mázas (majolika) és máz nélküli változatban előállított – anyagnak, amelyet 1895-ben vezettek be. A pirogránitot Lechner Ödön az Iparművészeti Múzeumon rögtön felhasználta, akárcsak utóbb további épületein.[34]

Iszfahán, Sah-meceset
Ábra Pascal Coste: *Monuments de la Perse* (Paris, 1867)
c. albumából

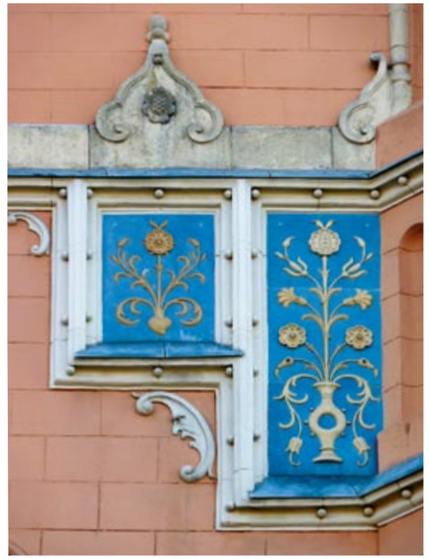
Lechner egyébként szoros személyi, baráti kapcsolatot ápolt Zsolnay Vilmossal, illetve a Zsolnay családdal.[35] Már az 1870-es évek második felében együtt járták Párizst, és oly fontos, 1889-es angliai tanulmányútját Lechner Zsolnay Vilmos társaságában tette meg.

A könnyen formálható és színezhető kerámia Lechner Ödön számára a művészi önkifejezés eszköze volt, amihez kitűnő partnerre talált a hasonló ambíciókat tápláló s egyúttal kiváló technikai és üzleti érzékkel megáldott Zsolnayban. A kerámia alkalmazásáról, annak elvi és gyakorlati okairól maga Lechner a következőket vallotta:

„Azzal első percben tisztában voltam, hogy valamelyes művészi irányzat kiindulása csakis egy monumentális anyagból lehetséges.

A különböző vakolat-technikák és tréfák, melyek már akkor, de különösen azóta divatosak lettek, mint szurrogátum talán megbocsáthatók egyes olcsóbb épületeken, de új művészi formák kialakításánál kiindulópontul nem szolgálhatnak. Egy másik meggondolás, mely a majolika javára döntött, általános érdekű, s úgy vélem, minden modern nagyvárosra s minden jelenkori építkezésre egyaránt érvényes megállapítások eredménye.

A modern nagyvárosok poros, füstös levegője berakódva a házak homlokzatának pórusaiba, azokat piszkossá, az egész várost ezáltal komorrá teszi, míg egy mosható, nem porózus anyag a házakat higiénikusan és eredeti kellemes színeiben tartja meg. A szín maga szintén a kerámia mellett döntött, úgyszintén a lapok vékonysága, kis térfoglalása, ami a nagyváros drága telekárainál, a modern szerkezetek takarékosságánál szintén erősen számba veendő tényező. Ezen általános szempontokon kívül különleges magyar viszonyok is késztettek a majolika fölhasználására. Hazánkban, legalábbis a jelenben kitermelt kövek egyike sem alkalmas arra, hogy mint szerkezet, építésre fölhasználható lenne, s az ország nagy része, legmagyarabb része hatalmas síkság, ahol az emberek a követ csak hírből ismerik, ahova a szállítás igen drága, viszont a gölöncsér, a cserepesipar ősi



Kecskemét, városháza
Virágmintás majolikabetét a homlokzaton

hagyomány, s így a szükséges építőanyag mindenütt könnyűséggel előállítható."[36]

A színesség, tartósság, moshatóság, gazdaságosság szempontjai a korabeli európai építészeti gondolkodásban a kerámiával kapcsolatosan általában jelen voltak, még ha ezek az érvek nem is bizonyultak mindig érvényesnek. Lechner hozzátette a magyar, a nemzeti szempontot is. Állítása, miszerint Magyarországon nincs alkalmas kő, csak fenntartással fogadható, hiszen például Budapest környéke soha nem szűkölködött kőbányákban. Az Alföldön viszont valóban nem volt kő, és nyilván nem véletlen, hogy Lechner, illetve követői tevékenysége nyomán éppen itt bontakozott ki teljes pompájában a nemzeti színezetű szecessziós építészet.

Az általa tervezett épületek kerámiaelemeit Lechner előszeretettel rajzolta meg saját maga. Az egyes idomokhoz gyakran eredeti méretű – és szignált – rajzokat készített.[37] A művészi gondolatot megfogalmazó ábrázolások alapján ezután a Zsolnay-gyárban készültek a szabatos műszaki rajzok, vagy éppen egy kiváló mintázó egyenesen az építész vázlatából formázta meg az elemet. (A gyárban a megrendelt kerámiaelemekről az ún. fazonkönyvekben léptékhű vázlatokat készítettek.) Olyan fontosnak tekintette tehát Lechner a kerámiát, hogy megkoncipiálásuktól nem sajnálta sem az időt, sem a fáradságot – ami egyébként gyakran ment a határidő rovására. Csak így jöhettek létre a teljesen egyedi, kézművességet sugalló formák, egy, az anyagot jól ismerő és szerető ember alkotásai.

Lechner korábban felsorolt főművei csak részletesebb bemutatás révén ismerhetők meg kellő mértékben. Közülük a kecskeméti városháza az első mind időrendben, mind alkotói folyamatban. Tervezésére 1890-ben hirdettek pályázatot, előírva a cseréptetőt, „az alaki egyszerűséget" és a homlokzaton a kőfaragómunkák minél erősebb lecsökkentését – mind olyasmi, ami Lechnernek igencsak kedvére lehetett.[38] Öt pályamű érkezett be, közülük hármat díjaztak, az első díjat Pártos Gyula és Lechner Ödön „Sem magasság, sem mélység nem rettent" jeligéjű művének ítélték. Az építkezés 1893-ban kezdődött, az új épületet 1895 nyarán vették használatba. A közgyűlési terem 1897 végére készült el.

Az építészek a városháza stílusával kapcsolatban politikai és művészi függetlenséget deklaráló gondolatokat fogalmaztak meg: „A választott stílust illetőleg az épület építőművészi kiképzésekor tervezők, amennyire csak lehetett, kerülték a konvencionális műidomokat, de különösen őrizkedtek az olasz renaissance vagy az úgynevezett Mária-Terézia stílus sablonszerű alkalmazásától, […] mert egy nagy magyar város első modern középületének művészi alakításakor nem akarták azokat a műidomokat alkalmazni, melyek legpregnánsabban mutatják Bécstől való függésünket, hanem inkább a régibb és dicsőbb múlt csapásán haladtak, melyből – épp városházak alakjában – hazánk felső vidékein igen érdekes műemlékek maradtak."[39] A fenti szavak, Lechner hitvallása jól összecsenghetett Kecskemét hazafias szellemével. Az alföldi városban gondosan ápolták 1848 emlékét, 1906-ban szobrot is emeltek Kossuth Lajosnak, a szabadságharc vezetőjének. A városháza képzőművészeti díszei is nemzeti program jegyében születtek, nem függetlenül a millennium táján magasra csapó hazafias érzelmektől.

Az épület tömegét erősen előreugró, hangsúlyos középrizalit uralja, amely mintegy pótolja a városházáknál szokásos tornyot. A középrizalitot hullámos körvonalú, a német reneszánsz építészetből ismert óriásoromzat koronázza, míg az épület többi részét a Felvidék (a mai Szlovákia) régi kastélyainak és harangtornyainak pártázatához hasonló mellvéd zárja le. A középső, poligonális erkély Lechner korábbi munkájának, a MÁV Nyugdíjintézet budapesti palotájának földszinti árkádjai alatt található bejárati csarnok szabad térben kibontott parafrázisa. Az említett épülethez hasonlóan a kecskeméti városháza földszintjét is árkádok törik át. A falsíkok jobbára nyerstégla (mára részben bevakolt) burkolata, a meredek tetőzet mintás cserépfedése visszafogott polikróm hatást kelt. A színvilágot gazdagítják, de Lechner eredeti szándéka szerint az épület magyar jellegét is erősítik a középrész főpárkánya alá elhelyezett virágkompozíciós majolikabetétek, melyek mintázata a Huszka József által publikált erdélyi hímzések,[40] ha nem éppen egyenesen a mindkettejüket inspiráló, kortárs publikációkban hozzáférhető perzsa és indiai motívumok[41] stilizált továbbfejlesztése. A kecskeméti városházán látható szobor és a többi ábrázolások ugyancsak a nemzeti gondolat szolgálatában állnak. A német városházák sémáját követve került a kecskeméti városháza ormának csúcsára egy *Rathausmann* („városházaember"), azonban itt ez nem puszta dekoráció, hanem a honfoglaló magyar törzsek vezérének, Árpádnak a korabeli magyar eszmerendszerben kultikus jelképpé avatott alakja. Az oromzat alsó részén Szent István, az első magyar király, és Ferenc József, a korabeli uralkodó domborműves arcképe helyezkedik el, amelyek az épület udvarában található további portrékkal teljes ciklussá egészülnek ki.

A középerkély oromzatait Lechner sajátos épületornamentikával látta el. A történeti és népi előzményektől lényegében független, háromdimenziós formák – ilyenek embrionális megfogalmazásban már korábbi, historizáló épületein is előfordultak – nehezen definiálhatók és írhatók le szokásos terminusokkal. A biomorf, leginkább fantáziaszülte alakzatokat Kecskemét és környékének népe találóan „hernyó"-nak, „kakastaréj"-nak, a díszterem képtereit kísérő elemeket „kígyótojás"-nak nevezte el.[42] Ilyen és hasonló formákat Lechner bőségesebben és továbbfejlesztett alakban a következő épületein fog alkalmazni, művészi kifejezésének egyik hangsúlyos eszközévé téve őket.

A városháza szabályos, téglalap alakú alaprajza praktikusan elrendezett épületszárnyak és udvarok rendszerét foglalja magában. A városházáknál szokásos módon a főtömbben csoportosul az előcsarnok, a lépcsőpárból álló lépcsőház és az első emeleti csarnok, ám bonyolult térszövevényt, már-már biomorf barlangrendszert alkotnak. A vízszintes és haránt irányú látványtengelyeket az áttört födém jóvoltából egy függőleges is kiegészíti, hasonlatosan – bár még kevésbé nagyvonalúan –, mint később az Iparművészeti Múzeumban.

A középrizalit emeletén elhelyezkedő közgyűlési teremben a historizálás az épület többi részéhez képest még stilizáltabban jelentkezik. Sajátos és egyedi mennyezetének kagylós kialakítása. A terem képzőművészeti programjában is újszerű a millennium szellemében nagyszabású és összetett történeti festményciklus. A falakra Székely Bertalan két falfestménye, a *Vérszerződés és a Ferenc József megkoronázása* került, továbbá a magyar történelem jeles alakjai, beleértve a „rebellis" Kossuth Lajost is. A terem architektúrájával és képzőművészeti alkotásaival egyenrangú a velük harmonizáló, Lechner által tervezett bútorzat, a Huszka virágmotívumait idéző díszítőfestés, a színes üvegablakok és a csillár. Nem véletlenül rögzítették a kecskeméti városi közgyűlés jegyzőkönyvében 1897. december 28-án: „Tekintettel arra, hogy Lechner Ödön a terem berendezése minden részletének kialakításában befolyást gyakorolt, a mű kivitelezését állandóan ellenőrizte. Ennek, valamint szakképzettségének, művészi képességének, s nem utolsósorban ezzel a munkával szemben tanúsított lelkesedésének tulajdonítható, hogy az egész munka szépségével, az épülethez igazodó stílszerűségével, a berendezés egészében megnyilvánuló összhanggal és a magyar motívumaival osztatlan elismerést vívott ki."[43]

Perzsa virágminta
Ábra Pascal Coste: *Monuments de la Perse* (Paris, 1867) c. albumából

A budapesti Iparművészeti Múzeum és Iskola tervezésére 1890 végén hirdettek pályázatot 1891. március 15-i határidővel.[44] A három díjazott közül első Pártos Gyula és Lechner Ödön – sokatmondóan – „Keletre magyar" jeligéjű munkája lett, megelőzve a többi helyezett szokványos historizáló terveit. A nagyvonalú zsűri méltányolta jó alaprajzi elrendezését és hibátlan szerkezetét, hozzátéve, hogy architektúrája „szokatlanabb, szabad egyéni felfogást mutat, mely alakításában az angol gót, korai renaissance és leginkább a mór stil motivumaiból indul ki", de e tekintetben „csak is a szemlélőnek saját egyéni ítélet és ízlése lehet mértékadó."[45] A terveket azonban az anyagi korlátok miatt módosítani kellett, egyebek mellett az eredetileg itt elhelyezni kívánt néprajzi múzeum termei, illetve a III. és a IV. emelet elhagyásával. Ennek nyomán indult meg az építkezés 1893-ban. Az épület eredeti tervben előirányzott költséges kerámiaburkolatáról csak 1895-ben született végső döntés, amikor Wlassics Gyula kultuszminiszter kimondta: „A Zsolnay-gyárban készülő pyroganit hazai művészi iparunk

Bombay, Viktória-pályaudvar
William Stevens,
1878–87

oly sajátos és a külfölddel szemben is haladást jelző terméke, hogy az iparművészeti muzeum és iskola épületén már az anyag magában is e téren elért fejlettségünkről fog tanúskodni; míg ellenkezőleg az iparművészeti palotának a bevakolása annak kezdetleges és alacsony fokára engedne következtetést."[46] A komplikált munka azonban lassan haladt, ezért az építkezésre Wlassics az év végén miniszteri biztost rendelt ki. Zsolnayékkal csak 1896. január 8-án kötöttek szerződést a kerámia gyártására és szállítására, de a szükséges terveket az aprólékosan dolgozó Lechner késedelmesen készítette. Az épület zárókövét végül a millenniumi ünnepségsorozat utolsó nagy eseményeként az uralkodó jelenlétében 1896. október 25-én tették le. A berendezett múzeum ténylegesen 1897. november 20-án nyílt meg.

Lechner és Pártos a szabálytalan telekre olyan épületet tervezett, melynek szárnyai a telek külső szélei mentén húzódnak (a hátsó részen egy szakasz nem készült el), míg a nagy központi kiállítócsarnok közepén, az Üllői úti főszárnyhoz merőlegesen csatlakozik. Mivel a tömb egyik sarka hegyesszögű, a főhomlokzat kupolás középtömbje aszimmetrikusan helyezkedik el, s ezzel összhangban a hegyes sarok, melyre a főkupola formáit követő kisebb kupola került, mintegy mellékhangsúlyként és csuklóként szerepel.

Lechner Ödön azon törekvésének jegyében, amelynek fő célja a „magyar formanyelv" megteremtése volt, az épület architektúrájában és dekorációjában a történeti, a keleti és a népi különleges szintézise jött létre. Az építész e művében valamennyi addigi tapasztalatát és gazdag gondolatvilágát összesítette, a Zsolnay-kerámiában pedig megtalálta hozzá a fantasztikus formák és élénk színek megvalósítását szolgáló ideális médiumot.

Az épület külső és belső architektúrája, mintegy jelezve a nemzeti stílus megteremtésének Lechner szerint lehetséges alternatíváit, jelentősen eltér egymástól. Főszárnyát szokatlan, nyolcszög alakú középtömb tagolja. A középrész felső, hatalmas, dekoratívra egyszerűsített mérműves ablaknyílása a gótika világával rokon. Akárcsak a kecskeméti városházán, a főpárkány helyett pártázatos mellvéd húzódik, beleillesztett csúcsívekkel. Különleges a középrészt koronázó kupola – valamint a sarokcsuklón elhelyezkedő kisebb kupola – formája: alsó harmada fölött homorúan elkeskenyedik, innen függőlegesen tör a magasba, hogy aztán felül legömbölyödjön. Oldalát bordázat tagolja, az egyes bordákat változatos kúpcserepek teszik hangsúlyosabbá és látványosabbá. A nagy kupolát keleties-organikus formákból komponált kerámialaterna koronázza. A különleges kupolaforma egyebek közt egy lehetséges francia előképpel mutat rokonságot, a Thonet-ház kapcsán említett Meillant kastélyának lépcsőtorony-kupolájával. Az említett francia építmény jóval kisebb Lechner kupolájánál, de a formai hasonlóság szembetűnő. Ugyanakkor a múzeum kupolájának van orientális jellege is, legyen a távoli előkép az iszfaháni Sah-mecset vagy akár a Tadzs Mahal kupolájának formája és arányai. Mint szó esett róla, Lechner képek alapján ismerte és méltányolta az angol gyarmati építészetet. Ennek egyik legismertebb darabja az indiai Bombayben álló Viktória-pályaudvar (Victoria Railway Terminus; Frederick William Stevens, 1878–87).[47] Kupolájának formája és bordázata hasonlatos az Iparművészeti Múzeumához, mint ahogy az épület abban a tekintetben is hasonló, hogy az indiai és a gótikus elemeket vegyíti. Lechner kupolája azonban az előbbihez képest monumentális dimenziójú, és szabálytalan nyolcszög alaprajza egyéni formát ad neki. A bombayi pályaudvar szárnyainak elrendezése különbözik a múzeumétól, viszont közel áll Lechner azon tervezetéhez, amelyet a magyar építész az Áru- és Értéktőzsdéhez készített 1899-ben, jelentős részben az Iparművészeti Múzeum formáinak és stíluselemeinek alkalmazásával. A múzeum kupoláján lévő laterna is rokon a régi indiai, illetve az anglo-indiai építészetben alkalmazott megoldásokkal.

Lechner Ödön pályaterve a budapesti Áru- és Értéktőzsdéhez, 1899

Budapest,
Iparművészeti Múzeum
Virágmintás kerámiadísz
a homlokzaton

kerámiáig terjed. A csempékből kirakott kerámiamezők egyrészt a középrész falsíkjain, másrészt a pártázat ívein összpontosulnak. Mintázatukat a Huszka által inspirált magyaros virágmotívumok alkotják, Lechner egyéni átírásában. A lechneri virágornamentika formai hasonlóságot mutat a Nyugat-Európában ekkortájt kibontakozó szecesszió *(art nouveau)* floreális változatával, anélkül, hogy a kettő között tényleges kapcsolat létezhetett volna.

Az épület barlangszerű, nyitott előcsarnoka indiai és perzsa formák szintézise. Lechner a vonatkozó kiadványokat tanulmányozva alighanem hamar rábukkant az indiai építészet sztenderd, több kiadást megért összefoglalójára, az angol James Fergusson *History of Indian and Eastern Architecture* (1876) című munkájára.[48] Az itt publikált képek egyebek között olyan ősi épületeket ábrázolnak, mint az adzsantai buddhista barlangtemplomok, melyek közül a 16. számmal jelölt különösen pompás.[49] Ez lehetett egyik előképe az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokának.

A múzeum vasvázas kupolája egyébként lényegében üres; ténylegesen a reprezentáció és a látványosság céljaira épült, és csak mélyen alatta bújik meg az intézmény egyik díszterme. A kupolát közrefogó sátortetők különlegesen meredek szögűek és ezért magasak; Lechner a francia építészetben gyakori dekoratív tetőformát itt is alkalmazta, amivel a vizuális hangsúlyt sikerült felülre áthelyeznie. Itt tud kibontakozni teljes pompájában az egyébként sem szürke épület polikrómiája, jelen esetben a sárga és a zöld tetőcserepek mintás kombinációjával. (Így szerepel az építész eredeti tervein, megvalósulása több lépcsőben történhetett.) Külön figyelmet érdemel a tetőgerincek, a kupolabordák, a fiálék és más koronázóelemek biomorf-organikus formája. A kerámiával burkolt, kézi formálást sugalló, színes múzeumépület önmagának, az iparművészetnek mindennél hatásosabb reklámja lett. Ehhez képest a kupola tövében álló matt szoborfigurák – a textilművészet, a kerámia, a dekoratív szobrászat és az ötvösművesség megjelenítői –, amelyek a historizmus épületein a funkció elsődleges hirdetői lennének, mellékszerepet kapnak. Lechner erőteljes épületén a képzőművészeti alkotások eleve kevés eséllyel pályázhattak az érvényesülésre.

A lábazat fölött a homlokzat teljes egészét kerámia fedi. A kerámia itt nem pusztán burkolóanyag, hanem építőanyag is. Egyes, nagyobbnak tűnő táblák ténylegesen több darabból állnak, melyeket komplikált eljárással gyártottak és illesztettek egybe. Több kerámiafajtát használtak fel, a skála a követ utánzó anyagtól egészen a finomabb, mázas

Virágminták
Ábrák Huszka József:
Magyar díszítő styl
(Budapest, 1985)
c. albumából

Adzsanta, buddhista barlangtemplom
Ábra James Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture* (London, 1876) c. könyvéből

Iszfahán, Gyöngyök terme
Mennyezet.
Ábra E. Collinot – A. de Beaumont: *Ornements de la Perse. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* (Paris, 1883) c. albumából

Az indiai templom oszlopai vaskosabbak, mint általában európai társaik. Törzsüket függőleges rovátkák díszítik, és ebben golyószerű bütykök sorakoznak; díszesen faragott, poligonális fejezetük ívelt konzolokkal kapcsolódik a gerendához. Lechner ezeket az elemeket átlényegítve vette át, az oszlopok törzsét stilizált, vésett magyaros virágmotívumokkal kiegészítve. A nyitott előcsarnok kerámiaburkolatú, sík mennyezete perzsa előképre megy vissza: az íves-hullámos karéjok rafinált rendszere az iszfaháni Gyöngyök terme kerámiamennyezetének egyéni, de jól azonosítható átfogalmazása. Erre Lechner egy francia albumban, Collinot és Beaumont *Ornements de la Perse* (1883) című munkájában találhatott rá.[50] A karéjok mezőit virágminták töltik ki. Az előcsarnok lépcsőfokait élénksárga színű kerámia mellvédek kísérik, melyek fantasztikusan kanyargó formái hasonlóságot mutatnak egyes indiai teáskannák és szamovárok fogantyújával. A különböző műfajok, anyagok és technikák határait könnyedén átlépő Lechner ilyeneket a bécsi Kereskedelmi Múzeum kiadványában (1895) vagy magában a múzeumban láthatott.[51]

Budapest, Iparművészeti Múzeum
A nyitott előcsarnok oszlopai

Budapest, Iparművészeti Múzeum, a nyitott előcsarnok mennyezete

Az épületbe belépve páratlan gazdagságú térkompozíció tárul fel. A belső előcsarnok irányából karéjos ívű árkádokon át többszöröződő látványtengely nyílik a nagy kiállítási csarnok és kétoldalt felfelé a lépcsőfeljárók felé. Karéjos ívezetű árkádok sorakoznak a kiállítási csarnok mindkét szintjén is. Hasonlóval Lechner James Fergusson említett könyvének az „indó-árja" és az „indiai szaracén" – mai megnevezéssel: mogul vagy mughal – építészetet tárgyaló fejezeteiben találkozhatott, éspedig a deegi palota (18. század) központi pavilonjának és az agrai Vörös Erőd (17. század) egyik építményének ábrázolásán,[52] csak saját alkotásában ezt megsokszorozva teljesen újszerű térkompozíció meghatározó motívumává tette. Nem kevésbé izgalmas az épület függőleges áttekinthetősége, amit a belső előcsarnokban valamennyi szint födémét áttörő, íves-karéjos formájú nyílások, illetve legfelül színes üvegezésű *opeion* tesz lehetővé. A nyílásokat mellvéd szegélyezi, melynek bütykös balluszterein – az építész kimeríthetetlen fantáziájának további bizonyítékaként – váza-, madár- és szívformát kombináló pillérek ülnek. A leghangsúlyosabb madármotívum valószínűleg Huszkától eredeztethető, akinek egyes erősen stilizált virágrajzai körvonalban madárbegyet és -csőrt formáznak.[53] Ezeket fejleszthette tovább Lechner zoomorf alakzattá, és vitte át három dimenzióba. A térben gondolkodó építész tehát nem csak az építészeti formák és terek mestere volt, hanem az ornamentika térben történő kibontását is megoldotta. A madárbegy és -csőrmotívumok valamilyen kombinációban a későbbi épületein is gyakran előfordulnak.

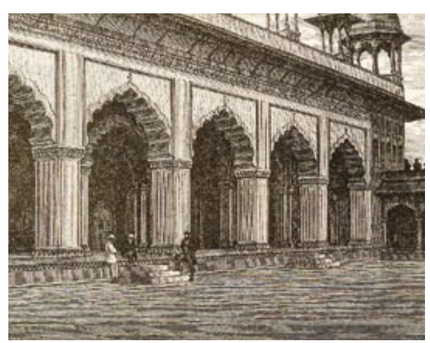
Az Iparművészeti Múzeum fő tereinek szokatlan kompozícióját, nagyvonalúságát, könnyedségét és áttörését vasvázas rendszer tette lehetővé, amelyet Lechner az épület elülső részében elrejtett. Szabadon bemutatta azonban az acélkonstrukciót az üvegtetővel a múzeum fedett kiállítási csarnokában. Hasonlók a világkiállítások alkalmával épültek, hagyományos múzeum ritkán foglalt ilyet magában. Az üvegtetőzet impozáns acélvázát mintázatos áttörés oldja könnyeddé és kapcsolja az árkádok architektúrájához.

Indiai szamovár
Ábra A. von Scala: *Sammlung von Abbildungen türkischer, arabischer, persischer, centralasiatischer und indischer Metallobjekte* (Wien, 1895) c. könyvéből

Budapest, Iparművészeti Múzeum
A nyitott előcsarnok lépcsőmellvédje

Az épület nagyobb tereit (mára nagyrészt elpusztított) festett magyaros virágornamentika fedte, ami meglehetősen sajátosan, ám a tervező nemzeti művészetről kialakított elképzeléseit jól tükrözve párosult az architektúra keleties formáival. Az udvari homlokzatokat téglasávok és téglakeretelések tagolják, vakolt falsíkokkal. Ezt a takarékos megoldást Lechner és követői utóbb majd sokat alkalmazzák.

Az Iparművészeti Múzeum jóformán bombaként robbant a magyar kultúra színterén. Az épület jelentősége nem csak abban rejlett, hogy ténylegesen az ország első művészeti múzeuma volt, hanem abban is, hogy a Magyarország nagyságát és dicső múltját reprezentálni hivatott millenniumi építkezések sorába tartozott. A millenniumi program historizáló, tehát a nagy európai stílusokat követő, és ezáltal a nemzetnek a fejlett Nyugathoz kötődését demonstráló középületei mellett Lechner múzeuma egészen más hangot ütött meg. A lehetséges keleti rokonságot a hivatalosság elvetette, ami tisztán megnyilvánult akkor, amikor az Ezred-



Agra, Vörös Erőd
Muti Muszdzsid udvar.
Ábra James Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture* (London, 1876) c. könyvéből

Stilizált virágmotívumok
Ábrák Huszka József: *Magyar díszítő styl* (Budapest, 1885) c. albumából

Budapest, Iparművészeti Múzeum
Pillér az I. emeleten

éves Kiállítás Történelmi Főcsoportjának megterveztetésekor az egyik pályázó, Alpár Ignác bizánci-keleties „speciális magyar stíl”-je helyett a „hazai műemlékeink hű utánzatai”-ból kellett épületet komponálni.[54] Az ideológiai megfontolások mellett a formák és a színek furcsasága is szokatlanul hatott. Legendák keringtek arról, milyen értetlenkedő megjegyzést tett Ferenc József a múzeum zárókövének letétele alkalmával. Egyes kortársak állítólag a cigánycsászár palotájának, mások fazekasmester készítményének gúnyolták. A Lechner tevékenységét addig kísérő jóindulat bizonyos körökben értetlenségbe, majd ellenséges érzületbe csapott át. Bár még néhány évig érkeztek a nagy megbízások, itt kezdődött későbbi hivatalos mellőzésének története. Még azok is fenntartásukat fogalmazták meg, akik alapvetően értették és tisztelték Lechner teljesítményét. Fittler Kamil, az Iparművészeti Iskola igazgatója így írt az épületről: „[A] művész arra törekedett, hogy a színes majolika nagyban való alkalmazásának hazájára – tehát Perzsiára, Indiára – emlékeztető építészeti formáiba az ehhez rokon, ez ideig teljesen elhanyagolt magyaros szerkezeti és díszítő momentumokat is bevegye és a kettőnek egyesítéséből esztétikailag helyes alapokon felépülő és sajátos magyaros zamatú architektúrát teremtsen. Óriási és hálátlan vállalkozás. […] Igaz, hogy kísérletez, de teremt, igaz, hogy kapkod, de alkot, igaz, hogy hibázik is, de gyarapítja tudásunkat és tapasztalatunkat.”[55] Gerő Ödön, a mérnök végzettségű újságíró és az újat lelkesen üdvözlő publicista Lechner Ödönről írt méltatásába szintén rejtett kritikát: „Mit akar ez a palota! Se gót, se renaissance, se barokko [sic!], se egyéb. Egy kissé talán francia renaissance, de franciának indus, indusnak pedig magyar. Az életműnek nem kell valamilyennek lennie. Még akkor sem, ha maga az építője hirdeti olyannak. Az iparművészeti palota nem magyar, még ha Lechner Ödön is annak mondja. Csak szakítás a kötelező, a megszokott stílusokkal. Csak egy erős művészi individualitás kifejezése, csak önálló művészi alkotás, egyéb semmi. Ez pedig elég. Talán nem is nagyon szép, talán nagyon, – szokatlan, de igaz művésznek a munkája, egy nagy akarásnak, s egy ezzel harmonikus tudásnak a bizonyítéka.”[56] Érdekes módon Lechner, aki jóformán épületről épületre fejlesztette-változtatta egyéni stílusát – ahogy ő mondta: „mindegyik művem egy-egy kísérlet”[57] –, élete vége felé szintén szokatlannak találta zseniális alkotását: „Ma, ha úgy néha az Iparművészeti [Múzeum] kapuját nézem, igazán haragszom rá. Egy kissé nagyon is ’indus’ nekem.”[58]

Az Iparművészeti Múzeum építése körüli nehézségek és az építésziroda ráfizetése[59] lehetett az oka, hogy Lechner és az évtizedeken keresztül vele együttműködő építésztársa, Pártos Gyula útjai az épület befejezése után szétváltak. A gyakorlati megfontolások mellett aligha lehetett a konvencionálisabb formákban gondolkodó Pártos ínyére a múzeumot ért kritika. Irodájuk felbomlása után saját jogon folytatta működését, ahol a merész formanyelvnek kisebb volt a szerepe. 1902-ben egyebek közt éppen egykori társával szemben nyerte meg a pozsonyi postapalotára kiírt pályázatot egy szokványos neobarokk tervvel. Az ilyen irányú fegyelemre képtelen Lechnernek ezután tulajdonképpen már nem volt saját irodája. Az őt tisztelő ifjú építésznemzedék egy-egy tagjához társult, s gyakran közösen jegyezték a létrejött tervet.

Budapest Kőbánya nevű külvárosában a plébániatemplom egy időben épült az Iparművészeti Múzeummal.[60] A külső körülmények miatt Lechnernek itt csak részben sikerült megvalósítania elképzeléseit. A templom tervezését ugyanis a kegyúr főváros eredetileg a fővárosi Mérnöki Hivatal alkalmazottjára, Barcza Elekre bízta, aki egy teljesen szokványos, bazilikális elrendezésű, homlokzati tornyos, neogótikus épületet tervezett. A hivatal azonban a részletrajzok elkészítését nem vállalta, így erre 1891. április 15-én Lechner Ödön kapta a megbízást. Lechner érthető módon vonakodott a rendelkezésre álló terv megvalósításától, és az előzetes kikötéseket mellőzve saját koncepciót dolgozott ki, amelyet 1892 elején nyújtott be jóváhagyásra. Ez kupolák, illetve félkupolák halmazából álló, centralizáló alaprajzú épületet mutatott, amelyhez ívelt folyosóval az egyik oldalon keresztelőkápolna, a másikon magas harangtorony csatlakozott. A főépület bizánci előképeket sejtetett, maga Lechner is a kereszténység keleti eredetére utalt a benyújtáskor. A

Barcza Elek terve a kőbányai plébániatemplomhoz
1890. Főhomlokzat

merész épület feltehetőleg vastámaszokkal, illetve vasbeton héjszerkezettel készült volna – erre Lechner külön nem tért ki –, ami Nyugat-Európában már létező építési technikának számított, Magyarországon azonban ilyet még nem építettek.

A megbízók meglepetéssel fogadták Lechner tervét, hiszen nem csak hogy kívánságuknak nem tett eleget az építész, de az általa javasolt tervezet merőben eltért az akkoriban szokásostól. Ezen felül, bár a Képzőművészeti Bizottság nagyon kedvező véleménnyel volt róla, gyanakvással fogadták a Magyarországon még kipróbálatlan műszaki konstrukciót. Felszólításuknak eleget téve Lechner 1893. március 24-re elkészített egy másik tervet. Ennél már figyelembe vette Barcza eredeti elképzelését, a hosszhajós, homlokzati tornyos elrendezést, a gótikus architektúrát azonban saját felfogása szerint értelmezte. Ennek szellemében nyitott harangházat és erre ívelt toronysisakot, a főhomlokzat két szélére hasonló formájú kisebb tornyot, illetve sisakokat, középre pedig dekoratív, áttört betétes, félköríves záródású kapuzatot tervezett. Ez még mindig nem felelt meg a fővárosi bizottmánynak, akik immár türelmetlenül utasították Lechnert a terv átdolgozására. 1893. szeptember 14-re készült el az újabb terv, amelyet – talán belefáradva az addig hercehurcába – a megbízók végre elfogadtak.

A végső terv valójában lényegesen nem különbözött az előzőtől, viszont Lechnernek alkalma volt tovább érlelni-javítani elképzelését. Mindössze a nyitott harangház tűnt el, a főtorony és a melléktornyok sisakja továbbra is ívelt maradt. Javára vált a tervezetnek, hogy az építész az eredetileg négyszögletes tornyot hatszög alaprajzúra változtatta, vastagságát megnövelte, és ezzel az egész építményt – beleértve az immár nagy, hangsúlyos szerephez jutó toronysisakot – monumentálissá változtatta. Ez az elrendezés lehetővé tette, hogy a torony aljában Lechner nagyszabású kapuzatot és mögötte félig nyitott előcsarnokot alakítson ki, az Iparművészeti Múzeumhoz hasonlóan. Vagyis végeredményben az előző terv kicsit játékos és súlytalan jellege után – minden kompromisszum ellenére – egy arányos és távlati hatásában domináló, városépítészetileg meghatározó, emblematikus épület tervezete jött létre, ahol a jelzésszerűre redukált neogótikus karakter nem elnyomja, hanem szolgálja a lechneri elképzelést. A főtorony és a két melléktorony ívelt sisakja egybevág a legömbölyített formák Lechner által sokszor bizonyított kedvelésével. Előképei között lehettek a meredek, ívelt formájú indiai templomok, de – elsősorban a főtoronynak – európai előzményei is vannak. Ez a bécsi Maria am Gestade-templom (1394–1414) hatszög alaprajzú, ívelt sisakú tornya, valamint a Frankfurt am Main-i St. Bartholomäus-dóm tornya, illetve annak nyolcszög alaprajzú sisakja (15. század, befejezte Franz Joseph Denzinger, 1869–79) ívelt oldalával, magasra szökkenő laternájával.[61]

A kivitelezési munkálatok 1894 áprilisában kezdődtek meg, azonban ez év október 11-én a kivitelező arra hivatkozva, hogy a tervező nem készítette el az építkezés részletes programját, leállította a munkálatokat. Lechner ekkor valóban elsősorban az Iparművészeti Múzeummal volt elfoglalva. A nemzeti érzéstől vezérelve ebben az évben született a döntés, hogy a templom védőszentje Szent László, a magyar történelem egyik kiemelkedő királya lesz. A munkák 1895 nyarán folytatódtak, 1896. június 27-én megtartották a falegyen ünnepet, 1897. augusztus 11-én felszentelték a templom keresztjét. Az épületet ténylegesen 1899-ben vehették használatba.

Az imént említett tömegformáláson túl az épület igazi egyedisége a formák és anyagok használatában nyilvánul meg. Egy történeti stílus, a neogótika adott keretei között Lechnernek igazán itt sikerült saját koncepcióját érvényre juttatnia. Valójában ez a harmónia, a szokványos és az újszerű szimbiózisa adja a kőbányai templom különleges értékét. A (neo)gótikus templomok kőfaragványai, mérművei, kúszórózsái, fiatornyai helyett az építész szabadon formált kerámiaelemeket helyezett el az épületre. Ezek egy része távolról megidézi a középkort, egy része népi ornamentikára vezethető vissza, többsége viszont biomorf vagy amorf alakzat. Hasonlókat Lechner az Iparművészeti Múzeumon alkalmazott, csak itt az épület külsején is megjelennek, éspedig igen nagy számban és változatosságban. Mint lénye-

gében pogány formák – még a tornyok keresztjének szárán is! –, jelenlétük egy római katolikus templomon igazából meglepő, ugyanakkor összességében jól illeszkednek az épület összképébe, a különböző építészeti tagozatokhoz. A Zsolnay-gyár által készített épületkerámia sokfélesége nemcsak a formákban, hanem a színek, a minták és a különböző felületek rafinált rendszerében is jelentkezik. A szabadon álló elemek matt kerámiából készültek. A támaszok, tagozatok és nyíláskeretek nyerstégla burkolatát a köztes falfelületek szürke mázas téglaburkolata egészíti ki. Lechner figyelme arra is kiterjedt, hogy a mázas téglák felületét recékkel készítsék, hogy a szemlélőt a nap visszatükröződése ne vakítsa el. Az épület leglátványosabb része a tetőzet, illetve annak kerámiaelemei és héjazata. A mázas cserepek a tetőzeten sűrű, sötét mintát alkotnak. A főtorony és a két melléktorony sisakjának mintázata viszont nagyobb léptékű, könnyedebb és világosabb, ily módon megkülönböztetve és kiemelve a szóban forgó épületrészeket. A tetők gerincének mázas kerámiaelemei – hasonlóan az Iparművészeti Múzeuméhoz – sárga színűek, míg a keresztek és azok szárai aranyszínben tündökölnek.

A templom belsejét Lechnernek a megrendelők kívánsága szerint bazilikális térrendszerrel kellett kialakítania, a tagozatok és építészeti részletek tekintetében azonban szabad kezet kapott. Ezeket biomorf és amorf elemekként tervezte, hasonlatosan az épület külseje és az Iparművészeti Múzeum megfelelő részleteihez. Egyes oszlopkötegek felső szakaszán még a bütykös-rovátkált kialakítás is megjelenik. Mindez azonban a templom tágas belsejében nem jelentkezik dominánsan; Lechner nyilván érezte, hogy az épület vallási rendeltetésére tekintettel ennél erőteljesebb formanyelv már visszásnak tűnne.

A berendezés már nem Lechner Ödön munkája. Az építész ugyanis kijelentette, hogy annak tervei – tekintettel a szükséges különleges tanulmányokra – hat hónap alatt készülnének el, kivitelezésük pedig további 18 hónapot venne igénybe. A tanács erre a megbízást visszavonta tőle, és 1898. február 9-én egy másik építésznek, Tandor Ottónak adta. A fejlemények felháborodást keltettek az építész- és művészkörökben, ahol Lechner igen nagy tekintélynek és népszerűségnek örvendett. Százan közülük beadvánnyal fordultak a fővároshoz, kérve a döntés visszavonását.[62] Az akcióban részt vett az igen aktív Alpár Ignác építész, aki egyébként egészen más nézeteket vallott az architektúráról, és utóbb Lechner egyik riválisa és ellenlábasa lett, továbbá a magyar művészeti élet számos, legkülönbözőbb áramlatát képviselő kiemelkedő személyisége, mint Benczúr Gyula, Csók István, Kernstok Károly, Lotz Károly, Székely Bertalan, Vaszary János festők, Zala György szobrász, Gerster Kálmán, Jakab Dezső, Komor Marcell építészek, illetve Huszka József, a néprajzkutató. Érvelésük szerint olyan értékes Lechner egyéni stílusa, hogy komoly veszteség lenne, ha nem ő tervezné a berendezést. A tanács azonban hajthatatlan maradt, az oltárok, a szószék és a többi tárgy nem az ő tervei szerint készült.

Gerő Ödön a kőbányai templommal kapcsolatban is megosztotta a publikummal gondolatait, kiemelve Lechner szuverén megközelítési módját: „A magyar naiv művészeten lelkesülő nagy szabad művészetnek alkotása. A stílusok ortodoxai kétségbeeshetnek rajta, mert az a ház forradalom a stílszerűség ellen. Megfagyott harci riadó a stílus legitimistái ellen. De a magyar abszolút stílus hívei se lengessék a nemzeti zászlót. Mert ez a templom sem a kötelező magyar építőstílus háza. Csak egy jeles magyar művésznek a munkája. Csak szecesszió féle, amely a fantáziát a magyar mezőkre küldte virágokért."[63]

Lechner következő korszakos munkája a budapesti Földtani Intézet volt. Tervezésére Darányi Ignác földmívelésügyi miniszter 1896. augusztus 2-án írt ki pályázatot, november 1-i határidővel.[64] Az építészeti stílust tekintve nem szerepelt megkötés, mindössze azt írták elő, hogy a homlokzat tagolása egyszerű legyen, az épület „nyilvános jellege" az arányokban és a méretekben jelentkezzen. A szakmai zsűri Lechner Ödön „Versenyezve haladunk" jeligéjű munkájának ítélte az első díjat. Maga az intézet Gerster Kálmán tervét ajánlotta kivitelezésre, de a miniszter Lechnert bízta meg a tervezéssel és a művezetéssel. Az elkészült épületet 1899-ben adták át rendeltetésének.

Lechner a pályázati tervét a megvalósult épülethez erősen átdolgozta. Az előbbi meglehetősen visszafogott volt, középrészén mindössze egy tengely szélességű középrizalittal, ám összetett pártázattal. A megvalósult változat ennél sokkal markánsabb: széles és erőteljes rizalit tagolja, ezt kétfelől egy-egy toronyszerű épületrész fogja közre, melyeken hegyes sátortető emelkedik, illetve az egész épületet egy hatalmas, piramisszerű tetőzet koronázza. Nehéz eldönteni, hogy Lechner azért nyújtott-e be először egyszerűbb tervezetet, mert nem akarta az Iparművészeti Múzeum kapcsán már felajzott kedélyeket tovább borzolni, és aztán a megbízás biztos tudatában előjött a merészebb változattal, vagy – ahogy szokása volt – tovább érlelte-változtatta a koncepciót.

A Földtani Intézet homlokzatán az Iparművészeti Múzeumhoz és a kőbányai templomhoz képest kevesebb szerep jutott az épületkerámiának. Fő tagoló elemei: a sarokat hangsúlyozó lizénák, a nyíláskeretek és az ívesen hajló dekoratív sávok téglából készültek, köztük a falsíkot sárga vakolat borítja. Vagyis az a kialakítás, amelyet Lechner az Iparművészeti Múzeum alárendelt udvari homlokzatain alkalmazott, most az épület külsején kapott főszerepet. A vakolathomlokzatba szoliter kerámiaelemek kerültek, amelyek szinte lebegnek a téglasávok között. Ezek alapvetően a Huszka-féle virágornamentikához vezethetők vissza, azonban az előkép módosításával a virágfejek ténylegesen kagylót, fosszíliát vagy ásványt formáznak, ily módon utalva az intézmény rendeltetésére. A kerámiaelemek színe kék, mint ahogy a kék különböző árnyalataiban pompázik a kerámiatetőzet is. A hatalmas középtető csúcsán atlaszokon nyugvó glóbusz hirdeti messzi távolba az intézet hírét. A tetőzet gerincét biomorf kinövésű kúpcserepek alkotják, mint ahogy élőlényt – leginkább kinyújtott hernyót – formáznak a kémények is. Hasonló organikus formát mutatnak a kerítés pillérei.

A középrészben helyezkedik el a lépcsőház, az épület legnagyobb és legösszetettebb tere. Hatalmas, nyolcméteres fesztávú előcsarnok indítja el a sodró lendületű térsorozatot, amely egészen a második emeletig tart. A nagy fesztávot szegecselt vastartók alkalmazása teszi lehetővé, melyeknek hullámos stukkóborítás ad vibráló, organikus körvonalat. A lépcsőház ívesen kanyarodik, barlangszerű teret alkotva. A mennyezetről sztalaktitszerűen kialakított rozettákról függenek a csillárok. A lépcsőház és a folyosók mennyezetét virágmintás festés és stukkódísz ékesíti, hasonló az ablakok finom, maratott dísze. A falak mentén sorakozó fél-oszlopokat horonyba helyezett bütykök tagolják, melyek az Iparművészeti Múzeum nyitott előcsarnokában található oszlopok továbbfejlesztett változatai. További oszlopvariánsok találhatók a II. emeleti tanácsteremben, ahol – megint csak utalásként az épület rendeltetésére – az ívek sarkain bányászfejek tekintenek a látogatóra.

Következő nagy munkájával, a budapesti Postatakarékpénztár székházával Lechner továbblépett a maga által kijelölt úton.[65] Az épület megtervezésére 1899 őszén hirdetett pályázatot Hegedűs Sándor kereskedelemügyi miniszter. A zsűri az első és a harmadik díjat Berczik Gyulának, a posta építészének ítélte, a második díjat Lechner Ödön nyerte, akinek a tervét az akkor vele társulásban álló Baumgarten Sándor (1864–1928) is jegyezte. Berczik első díjas műve meglehetősen hasonlított az Iparművészeti Múzeumra, ami miatt a döntést a szakmai körök felháborodással fogadták. 1900 januárjában a két építészt újabb, ezúttal szűkebb körű pályázatra hívták meg, amelyet Lechner nyert meg. Az építésre áprilisban kapta meg a megbízást, a kész épületet 1901 novemberében adták át.

A koncepciót Lechner itt is több lépcsőben érlelte. Nem végleges beadványi tervén az épületet enyhén előrelépő, ám nagysága miatt mégis markáns középrizalittal mozgatta meg. Formájában, léptékében a megoldás a kecskeméti városháza domináló középrizalitját idézi, csak a helyi viszonyok miatt mélységében redukáltan. A tetőzetnek csak a két szélén szerepel egy-egy torony. A megvalósult épület nem radikálisan más, ám a változtatások mégis jelentős szemléletbeli különbségről árulkodnak. A legfontosabb, hogy a középrizalit jelképessé laposodott, azt mindössze négy óriáspilaszter és a nagy oromzat jelzi. Az itt szereplő pilaszterek megegyeznek az épület sarkait jelző pilaszterekkel, vagyis a középhangsúly ezáltal szinte jelképessé válik, viszont az épület erőteljes lendületet kap. A főhomlokzat laposabbá tételének oka-indoka valószínűleg az alkalmazkodás volt a szűk utcához, ám Lechner nyilván felismerte a kényszer szülte helyzet előnyét, és tudatosan teremtette meg a síkban tartott homlokzatot. A zártabb épülettömb újítás eszközévé lett, eltávolodást jelentve a hagyományos (historizáló) építészettől, sugallva a modernizmus későbbi preferenciáit. A fejlemény azért is figyelemre méltó, mert alig néhány évvel korábban az Iparművészeti Múzeumot és a Földtani Intézetet Lechner még igen erőteljes középtömbbel építette meg. A főhomlokzatnak a másik két épülethez hasonlóan nincs főpárkányos lezárása, helyette mellvéd húzódik, ami által az épület felfelé tekintve légiesebbé válik. Azonban a korábbi megoldásokkal szemben, amikor a mellvéd történelmi reminiszcenciákat hordoz, itt – megint újításként – egyszerű, folyamatos hullámvonal.

Az első verzióhoz képest a Postatakarékpénztár megva-

Budapest, Földtani Intézet
Kerámia díszítőmotívum

Virágmotívumok
Ábrák Huszka József: *Magyar díszítő styl* (Budapest, 1885) c. albumából

Jumillac, kastély
Ábra Victor Petit: *Châteaux de France des XV^e et XVI^e siècles* (Paris, 1860 k.) c. albumából

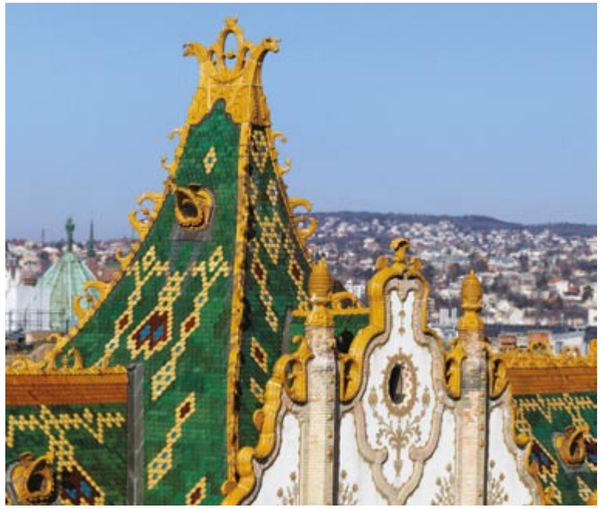
lósult épületén további különbség, hogy a két oldalsó tetőtorony szerepe, illetve rajtuk a groteszk-kombinációk nagysága lecsökkent, ugyanakkor a tetőzet közepére merészen ívelő, kétfelől ellaposodó, hozzávetőleg piramis formájú főtorony került. A szokatlan formát Lechner a késő középkori francia építészetből kölcsönözte. Ez a torony cserepezett, és ténylegesen a tető részét képezi, abból nő ki. A tetőzet közepének látványos kiemelése hangsúlyos tömbbel Lechner egyik kedvenc megoldása volt, és egy újabb fantasztikus – és a jelen esetben filigránabb, légiesebb – formát alkalmazva itt sem tagadta meg magát. A homlokzat leegyszerűsödésével, a tetőzet jelentőségének fokozásával az épület vizuális hangsúlya fölfelé tolódott el.

A Postatakarékpénztárnak olcsó épületnek kellett lennie. Homlokzata ennek szellemében egyszerű, takarékos kivitelezésű, téglapilaszterekkel és téglacsíkokkal és ugyanilyen ablakkeretekkel, melyek között vakolt falsík húzódik. Lechner ezt a rendszert előző épületein már kifejlesztette, használta, most módja volt tovább finomítani. Tudatos komponálásának köszönhetően a téglaelemeknek a homlokzat hullámos osztópárkánnyal elválasztott alsó felében nagyobb szerep jutott, itt az épületnek masszívabb is a jellege, míg a párkány fölötti falszakasz könnyedebb hatású. Viszont itt, a középoromzatban bomlik a téglasávok rendszere karéjokra, hogy szervesen kapcsolódjon a mellvéd hasonló formájú elemeihez. A homlokzat nagy falfelülete mögött valójában vasoszlopok és vasgerendák rendszere húzódik.

A Lechner számára oly kedves ornamentika az épület felső részére koncentrálódik, két eltérő formakinccsel és technikával. A homlokzat felső sávjában, az oromzaton és a mellvéden különféle virágmotívumok sorjáznak. Előképei Huszka József publikációiban keresendők, melyek időközben egy újabb, látványos albummal gyarapodtak.[66] A vázából kinövő virágkompozíciók, a nyuszifülszerű szirmokkal koronázott virágfejek és a többi, hasonló elem természetesen nem pontos másolat, hanem Lechner átfogalmazott variánsai. Anyaguk a homlokzat síkjába süllyesztett mozaik. A tetőzet színvilága zöld és sárga, akárcsak az Iparművészeti Múzeumé. Az itt látható majolikadíszítés Lechner talán legfantáziadúsabb és egyben legrejtélyesebb kompozíciója. A kizárólag sárga (aranyszínű), háromdimenziós elemekből álló együttes egy része ikonográfiailag értelmezhető. Ilyenek a pilaszterekre helyezett méhkaptárak és a feléjük kúszó méhek, amelyek – mint más banképületeken – a szorgalomra és megtakarításra buzdítják a szemlélőt. A karéjok peremén tekergőző kígyók és a gerincükön díszelgő szárnyak Hermész (Merkúr), a kereskedők és tolvajok istenének attribútumai. A tetőtorony csúcsán található bikafejekben felismerhető az ún. nagyszentmiklósi kincs ivócsanakjainak (csészéinek) főmotívuma. A szóban forgó népvándorlás kori aranyleletet a 18. század végén találták meg (ma a bécsi Kunsthistorisches Museum őrzi), és elterjedt róla a hiedelem, hogy egykor Attila, a hun fejedelem kincse volt.[67] A magyar eredetmítoszok egyike a magyarságot a hunokkal hozza rokonságba, vagyis Lechner – akárcsak a perzsa és indiai kapcsolat esetében – megint csak a nemzeti gondolatot, pontosabban annak egy fiktív változatát fogalmazta meg. A további figurák kakas- vagy sárkányfejek, szörnypofák vagy éppen amorf, ám annál hatásosabb alakzatok, mint pl. a két oldaltorony tetején tekergő kígyók.

A Postatakarék belsejében nem volt mód olyan nagyszabású térképzésre, mint Lechner előző középületeiben. A négy épületszárny által közrefogott udvar földszintjén található a pénztárcsarnok (sajnos ma átépített formában látható), melynek üvegtégla tetőzete újítás az Iparművészeti Múzeum kétrétegű vasvázas csarnokával szemben. A két, szimmetrikusan elhelyezkedő lépcsőház könnyed, transzparens tere vizuális hatását karcsú vasoszlopainak köszönheti, melyek törzseinek hornyai és bütykei az Iparművészeti Múzeumban tűntek fel először. Az építészeti ornamentika magában foglal olyan Lechnernél megszokott elemeket, mint a galambdíszes oszlopfő, de nyílásgerendák élén ott kúszik a kígyó, amely a tetőzet mellvédjén is díszeleg. Az épület belsejének további részei, a finom, maratott üvegtáblától a vasrácsokon és a falfestésen át egészen a pénztárte-

Budapest, Postatakarékpénztár
Tetőtorony bikafejjel



rem bútorzatáig, minden magán viseli a tervezői gondoskodást és leleményt.

A kortárs reakció nem maradt el, az új felé törekvők lelkesen üdvözölték az épületet. Természetesen közéjük tartozott Gerő Ödön is: „Ez a ház a Lechner-architektúra fejlődése útján az a stáció, amelyen modernség és magyarság már összeolvadt, s amelyre eljutván, a magyar modernség a maga individualitását teljesen kialakítva, büszkén lépegethet az európai új építőművészeti törekvések élén járók közt. Lechner Ödön nem pótolta a századok mulasztását, nem konstruálta meg visszafelé néző fantáziával a magyar stílust, hanem egyszerre kitörülte elmaradottságunk tudatát, amikor az európai modernségbe beleiktatta a magyar modernséget."[68] Sajátos a Postatakarékpénztár annyiból, hogy míg homlokzatának simasága valóban az új irányzat felé mutat, tetőzetének formagazdagsága jóformán minden korábbit felülmúl. Lechner épületeinek tetőzetét a kortársak gyakran megcsodálták, és meg is kérdezték, miért ez a nagy műgond és sok részlet ott, ahol senki nem látja? A legenda szerint a játékos szellemű mester mosolyogva azt válaszolta, hogy nem baj, a madarak látják.

Lechner gyakran nem pusztán magát az épületet, annak egyes részleteit, hanem a felszerelését is megtervezte. Így az épületkerámián kívül jellemzően a bádogosmunkák, a maratott üvegablakok, a kovácsoltvas rácsok, a burkolatok is a keze nyomát vagy legalábbis a szellemét viselik. Néhány főművénél – a kecskeméti városháza vagy a Postatakarékpénztár esetében – a bútorok egy részét szintén ő tervezte. Mindez különleges feladat elé állította a historizmus szokásos repertoárjából, gyakran mintakönyvből dolgozó kivitelezőket. „[…] Lechner tervei egyenest megdöbbentették a legfegyelmezettebb épületiparost is. Itt mindent újra kellett megtanulni, soha nem látott formák előállításán hosszan el kellett töprengni, dupla idő, dupla költség, s a végén – mégse jó. Ily bajok közt születtek meg ettől az időtől fogva az összes Lechner-házak" – írja Lyka Károly.[69] A tervezői hozzáállás a Gesamtkunstwerk, az összművészeti alkotás gyakorlatát vetíti előre, vagy éppen valósítja meg.

Még folytak a nagy építkezések, de Lechner feje fölött már gyülekeztek a viharfelhők. Az építészszakma nagy tekintélyei szólaltak meg, és ha nem is említették név szerint, egyértelmű volt, kire gondolnak. Steindl Imre 1899-es akadémiai székfoglaló beszédében a következőképpen ítélte meg őt és irányzatát. „Építészeink ifjabb generációja az újabbi időben az ind–arabs formákat óhajtják magyaros irányban átalakítani. Ezek is azonban mind a kezdet nehézségeivel küzdenek s a teljes siker talán csak hosszabb fáradságos tanulmányozás után érhető el."[70] Hasonló módon nyilatkozott Hauszmann Alajos, a neobarokk Kúria és a királyi várpalota építésze 1903-ban, műegyetemi rektori székfoglaló beszédében: „[…] egyes ember – ha zseniális is –, de még a művészek összessége sem képes életük rövidsége alatt oly művészi alakot, oly új stílust teremteni, amely átmenne népünk vérébe, amely maradandó beccsel bírna, és nemzetünk művészi érzését kifejezésre juttatná. Mindaz, ami magyaros stílus jelige alatt máig keletkezett, csak többé-kevésbé sikerült kísérlet és tapogatódzás volt, mert hazánknak építőművészi múltja nincsen, és ennek hiányában maga a mozgalmat vezető nagytehetségű mester is ingadozott annak a művészi alaknak a megválasztásában, melyből kiindulhatott volna, hol egyik, hol másik stíliránt használván az átidomításra. Azt, amit létesített, elismerésre méltó tanulmányképpen elfogadhatjuk ugyan, amely a mester személyiségét, gazdag fantáziáját és tehetségét kifejezésre juttatja: de megállapodott magyar stílusnak kvalifikálni

Nagyszentmiklósi kincs. Csésze. Ábra az *Archaeologiai Értesítő* 1884. évfolyamából

nem lehet."[71] Az a szomorú és sajátos, hogy mindkét tekintélyes építész évei számát tekintve tulajdonképpen Lechner kortársa volt, ha felfogásban egy nemzedéknyit lemaradtak is tőle. Sőt Hauszmann Alajos egykor Lechner barátjának számított, s évfolyamtársa volt Budán és Berlinben. Az ő példája mutatja, milyen pályát futott volna be Lechner, ha megmarad a konvenció keretei között. Nagy visszhangot váltott ki, és tartósan negatív hatása volt Wlassics Gyula kultuszminiszter 1902-ben mondott parlamenti beszédének, amelyben szintén Lechnert ostorozta, sőt szankciót helyezett vele szemben kilátásba: „[F]elhívtam az építészeti osztály vezetőjét, és azt mondtam neki, hogy a szecessziós stílust nem szeretem, és mivel igen gyakran a magyar stílus neve alatt a szecessziós stílussal találkozunk, az én ízlésemnek ezen szecessziós stílus nem felel meg […] [A]z építészet terén a stílusnak két része van. Az egyik az architektonikus stílus, és ez a fő; a másik pedig a dekoráció. Ha tehát alkalmaz valaki dekorációul egy magyar kakast: ez még nem teszi a stílust magyar stílussá. Reám pedig sok építkezés azt a benyomást teszi, hogy akik a magyar stílusban akarnak dolgozni, bizonyos tekintetben szecessziós stílusban dolgoznak; hogy tehát ilyen szecessziós irányú stílus a vezetésemre bízott tárca körében a jövőben ne igen legyen lehetséges, iparkodni fogok ezt megakadályozni […]."[72]

A régi értékeket romboló szecesszió azonosítása a Lechner által művelt stílussal – az előbbi bécsi konnotációja miatt egyébként sokak szemében szálka volt – nem segített a magyar mesternek a továbbiakban. A két fogalom, illetve áramlat különbözősége vagy hasonlósága a kortárs kritikusokat is élénken foglalkoztatta. Az egyik felfogást Gerő Ödön már 1899-ben summázta: „A szecesszió nem stílus, hanem szabadság […] apostola Lechner Ödön."[73] Lyka Károly, a kor jeles művészeti írója is az új és modern szinonimájaként használja, és ebbe az összefüggésbe helyezi Lechner magyar stílusát.[74] Maga Lechner árnyaltabban fogalmaz, és némi távolságtartást sugallva inkább két párhuzamos jelenségről beszél: „Az Európa-szerte megindult modern mozgalom, a 'szecesszió', mely a formaadásnak gyakran szélsőséges szabadságot adott, erősen segítségemre volt fölszabadulásomnál. A Földtani Intézet és a Postatakarékpénztár tanúi e kor vajúdásainak."[75] Lechner Ödön és a szecesszió viszonya, a korszak építészetének terminológiája a mai napig a magyar művészettörténet egyik neuralgikus pontja.[76]

A hivatalos építészeti élettel szemben kezdett kibontakozni egy alternatív mozgalom, amely zászlajára Lechner Ödön nevét tűzte. A fiatal generáció benne találta meg a követendő eszményt, az úttörő mestert. A mozgalom része volt, hogy – a régóta működő Magyar Mérnök- és Építész-Egylet ellenében – 1902-ben megalakult a Magyar Építőművészek Szövetsége.[77] A szervezet már nevében is jelezte, hogy a technicista szemlélettel szemben az építészetet mint művészetet, illetve az építészt mint építőművészt pozícionálta, ami új dimenziót jelentett a korábbi felfogáshoz képest. A 24 aláíró között, jeles ifjú pályatársai mellett megtalálható Lechner is, aki a június 10-i alakuló ülésen elnökölt. Ebben a szellemben fogant meg a gondolat 1903-ban, hogy – a bécsi Otto Wagner (1841–1918) akadémiai mesteriskolájához hasonlóan – Lechner Ödön vezetésével állami finanszírozásban mesteriskolát kellene felállítani. Erre vonatkozóan építészek, festők, szobrászok és írók egy csoportja emlékiratot adott át Berzeviczy Lajos közoktatásügyi miniszternek.[78] Az ügy országos visszhangra talált, a kérdéssel több szaklap és újság foglalkozott. Maga Lechner is megszólalt: „A műegyetem tanítja a mindig egy, merev tudományt, az akadémia ellenben a szabad művészi szellemet fejleszti. Nálunk is így kellene lennie, és akkor sokkal érthetőbbek – és megbocsáthatóbbak lettek volna Hauszmann Alajos szavai."[79] A kezdeményezésből végül nem lett semmi.

Az imént mondottak tükrében talán nem meglepő, hogy a századfordulótól kezdve Lechner középület tervezésére tett próbálkozásai – pályázásai – sorra kudarcot vallottak. Ez nem pusztán a személye körül kialakult helyzetnek volt betudható, hanem egyes esetekben a körülmények szerencsétlen alakulásának. Ugyanakkor a magyar építészeti életben lábra kapott klikkrendszer és korrupció Lechner számára idegen terrénum maradt. Akárhogy is történt, a végeredmény az lett, hogy építészünk kezdett kiszorulni a szakma fő sodrából, legalábbis a hivatalos építészetéből. Az egymást követő, nagy középületekre szóló megbízások sora 1900-ban megszakadt.

A sikertelen pályázatok sora 1899-ben a budapesti Áru- és Értéktőzsde épületével indult, amelyre – Baumgarten Sándorral társulva – az Iparművészeti Múzeumhoz hasonló tervezetet nyújtott be. Az Osztrák–Magyar Bank budapesti főintézetének pályázata 1901-ben zajlott le; erre Lechner két (mára elkallódott) tervet adott be, de pályázott Otto Wagner is. Mindkét említett pályázatot Alpár Ignác nyerte meg, és a tervei szerint valósultak meg az épületek. Késő historizáló, bombasztikus stílusuk messze esett mindattól, amit Lechner képviselt, egy megerősödő konzervatív ízlés-preferenciát jelzett. Időközben, 1900-ban lezajlott a Budapesti Távbeszélő Igazgatóságra kiírt tervpályázat is, amelyen Lechner Baumgarten Sándorral közösen pályázott, sikertelenül. (Tervük nincs meg.) 1902-ben a pozsonyi Postapalotára pályázott, társa Lajta (Leitersdorfer) Béla (1873–1920) volt; a budapesti Postatakarék épületét idéző, barokkos arányokat sem nélkülöző tervük nem vette figyelembe a terepviszonyokat, ezért kizárták. 1905-ben a kultuszminisztériumra kiírt pályázat végén egy meglehetősen kusza eljárás nyomán a miniszter a kivitelezést Lechnernek és a vele társult Kőrössy Albertnek (1869–1955) szánta, azonban a politikai válság és a bekövetkező kormányváltás miatt az építkezés elmaradt. Tervük az előirányzott hatalmas épülettömeggel sikeresen birkózott meg, de a tetőzet mozgalmas kialakításán túl a lechneri formagazdagság csak utalásszerűen van jelen. A szóban forgó években különböző magánmegbízások jelzik Lechner leszűkült mozgásterét. Saját magának és családjának még a századforduló előtt tervezett házakat, amelyeket a századforduló után továbbiak követtek. Elsőként saját maga számára épített bérházat a budapesti Berzenczey utcában (1895), amelyet Ilka húga nyaralója követett Pécelen (1897). Ezután következett Gyula bátyja lakóháza Budapesten, a mai Bartók Béla úton (1898–1900), majd Károly öccse kolozsvári villája (1902). Ezen épületeket az egyszerű, takarékos kialakítás, ám arányos tagolás, illetve tömegalakítás jellemezte. Vakolt homlokzatukat Lechner téglaszalagokkal díszítette, melyek egyes helyeken játékos vonalakká fonódnak össze. Saját házán – amelyet nem lakott, csak birtokolt – megjelennek a vakolatban úszó, szoliter majolikadíszek. Többségük virágfej vagy virág és galamb kombinációja, de a bejárat felett látható a Lechner családi címer. Ezt egyébként mint szignót elhelyezte az Iparművészeti Múzeum és a Földtani Intézet udvari homlokzatán is. Lechner Károly villájának különlegessége, hogy kertjének virágágyását is építész bátyja tervezte stilizált virágmotívumokkal. A fentiekhez hasonló, csak gazdagabb kialakítású a szegedi Deutsch-ház (1900). Az épület tervét Erdélyi Mihály helybeli építőmester készítette, de a homlokzatot és a két lépcsőházat Lechner Ödön tervezte meg. A beadványi terven Baumgarten aláírása is szerepel. A hosszú homlokzaton a vakolatba helyezett világoskék kerámiaelemek dússága és változatossága Lechner ezen épületét hozza legközelebb az európai szecesszió floreális variánsához; ez érvényes a két kapu rácsozatának mintázatára is. A két zárterkély és a középső nyitott erkély könnyed, kanyargó rácsa a francia és belga szecesszió világát idézi. A zárterkélyek szegecselt acél tartószerkezete a mérnöki elem demonstratív megmutatásának európai jelenségével rokon. A lépcsőház kovácsoltvas mellvédrácsának kakasfejes dísze három dimenzióban ismétli meg azt, ami Lechner Gyula házának könnyed lépcsőházi vasrácsrendszerén laposan, stilizáltan jelenik meg.

Zala György szobrászművész budapesti villájához Lechner még 1898-ban készített tervet, ám a némileg módosított kiviteli tervet két fiatalabb építész, Bálint Zoltán (1871–1938) és Jámbor Lajos (1869–1955) dolgozta ki. Az épületet 1901-ben fejezték be. A villa tömegén jól megkülönböztethető a lakóházrész és a tíz méternél nagyobb belmagasságú, hatalmas műterem (az utóbbit elbontották). Az épület változatos, magas tetőzetű tömege logikusan elrendezett terek sorát rejti magában. A bejárat felett Zala kerámiareliefje látható. Egy másik, hasonló épületet, sipeki Balás Béla villáját Lechner 1905-ben építette. Ekkor Komor Marcell (1868–1944) és Jakab Dezső (1864–1932) műtermében dolgozott, akik mesterükkel közösen jegyezték a tervet, és talán a koncepció kialakításában is részt vettek. Az épület aszimmetrikus, áttört tömege, negyedgömb záródású, vasszerkezetes télikertje, magasba szökkenő kis csúcsa új megközelítést mutat, akárcsak a falfelület meghatározó eleme, a játékos, ívelt körvonalú faltükrök. Belsejében a korszakban divatos, kétszintes hall helyezkedik el, melynek terében kényelmes lépcső emelkedik. A lépcső bábjai, akárcsak a földszinti kandalló cserepezéshez hasonló lefedése látványos irizáló kerámiából készültek. Az épület bővelkedik a finom építészeti megoldásokban és szellemes részletekben.

1906-ban Lechner végre megbízást kapott középület megtervezésére, bár nem a fővárosban, hanem az ország nyugati szélén, a patinás Pozsony városában. Itt először megépítette a Római Katolikus Főgimnáziumot (1906–08), majd a Szent Erzsébet-templomot (1907–13). A szerény anyagi lehetőségek, de a megváltozott ízlés is szerepet játszhatott abban, hogy az iskolát csak vakolat borítja, bár ezt az építész mélyített faltükrökkel tagolta. A közelében emelt templom viszonylag kis épület. Lechner előbb ovális alaprajzú, vékony vasbeton kupolával borított építményt tervezett, távoli, szelíd visszhangjaként a kőbányai templomhoz készült első tervezetének. Azonban végül itt is meg kellett békülnie a hagyományos, sátortetős formával. A létrejött épület nem nélkülözi a lechneri kifinomultságot. A hengeres torony egyszerre utal a város barokk hagyományaira és az építész kerek, organikus formák iránti vonzalmára. A templom külsejét – a sipeki Balás-villa nyomdokain – változatos körvonalú faltükrök, illetve sávok élénkítik. Ha számottevő díszítéssel nem is, a Földtani Intézetet idéző módon a kék színárnyalatok harmóniájával Lechner mégis finom karaktert tudott adni az épületnek; innen származik népszerű neve: Kék templom. Az architektúra és a dekorá-

Lechner Ödön arcképe
Rippl-Rónai József pasztellképe, 1913

ció immár megengedte, hogy képzőművészeti alkotás is helyet kapjon rajta: a bejárat fölé a Vaszary János által tervezett, Szent Erzsébetet ábrázoló mozaikkép került. A korábbi, erőtől duzzadó főművek után a pozsonyi templom volt a mester hattyúdala.

Az 1900 utáni hányatott években Lechner szükségét érezte, hogy a nézeteit szóban is kifejtse. Nyilván a környezete, az őt rajongva tisztelő ifjú építészek ugyancsak erre buzdították. Előadásokat tartott, cikkeket írt. Gondolatait és addigi gyakorlatát legrészletesebben a „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz" című tanulmányában összegezte, amelyet 1906-ban jelentetett meg.[80] A címválasztás parafrázis Széchenyi Istvánnak, a 19. század ikonikus politikusának Magyarországra, a nemzet jövőjére vonatkozó próféciájára. Lechner írása azért is jelentős, mert a magyar építészek írásban egyébként ritkán nyilatkoztak meg. A cikk nem tudományos traktátus, inkább egy fajta manifesztum. Hasonló módon nyilvánultak meg a modern kor más nagy építészei is, mint Otto Wagner, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright vagy Le Corbusier. A fő tézis értelemszerűen az önálló magyar – ténylegesen: eredeti – építési mód megteremtése. Lechner még mindig a historizmus, a történeti stílusok ellen küzd. „Csak a XVIII. és még inkább a XIX. század szobatudósai és szobaművészei kezdtek 'stílusokkal' dolgozni. Vagyis azzal, ami nem az övék, nem az ő koruké volt […]."[81] A nagy nemzetek ez alapján létre tudnak hozni valamilyen sajátosat, rájuk jellemzőt, de „[m]agyar gótikát, magyar reneszánszot és magyar barokkot hiába keresünk ez időkből".[82] Nekünk más forráshoz kell visszanyúlnunk ahhoz, hogy eredetit hozzunk létre. Ez a „magyar népstílus", a „népies síkdíszítés", ahol a magyar nemzeti stílus „meghatóan konzerválódott". „Ki kell találnunk szabályait, bele kell mélyednünk sajátos szellemébe, hogy majdan mint kultúremberek belevigyük e formák szellemét a mai kor nagyobb, fejlettebb, sőt monumentális építő feladataiba."[83] Ilyesmi a finneknek sikerült – említi Lechner –, akiket ma az egész világ elismer. Egy másik kitörési lehetőség az új anyagokban és technikákban rejlik. „Pedig ha valaha, úgy éppen mostanság kedvező az alkalom, hogy a magyar formanyelv megkeresésére komolyan törekedjünk: a technika szédületes fejlődése, bámulatos vívmányai, a cement és vaskonstrukciók előtérbe való nyomulása természetszerűen forrongást idéztek elő az építészetben. Az új szerkezetek lehetősége új formákat fejleszt, így ebben az új evolúcióban idő és alkalom kínálkozik, hogy nemzeti egyéniségünket belevigyük az új formanyelv megalkotásába […]."[84] Tisztelettel említi a bécsi modernizmust, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich és Josef Hoffmann munkásságát. Lechner legeredetibb gondolata az építészet nyelvi megközelítése, utalva a háttérbe szorított magyar nyelv korábban megtörtént modernizálására és elfogadtatására. Ezt kapcsolatba hozza a magyarországi nemzetiségek kérdésével, akik ha a magyar nyelvet nem is tanulják meg, a magyar építészeti formanyelv segítségével mégis megnyerhetők. Kifejti azt is, hogy mivel az „építőművészet volt mindenkor az összes művészetek anyja, fejlesztője",[85] a képzőművészet is csak rajta keresztül magyarosítható, modernizálható. A megvalósítás útja pedig egy mesteriskola létesítése lenne.

Lechner Ödön nézeteit nagy kedvvel terjesztette időskori törzshelyén, a Japán kávéházban is. A századfordulón Budapest a kávéházak városa volt, melyek a szórakozás mellett a társadalmi élet legfőbb színterének számítottak. A főváros díszútvonala, az Andrássy út mentén található Japán kávéházban, a művészek bohém társaságában érezte magát otthon, ahol minden délután megjelent.[86] A törzstagok az új kifejezési formát valló festők, grafikusok, szobrászok, művészeti írók voltak; a többi, komoly építész kevéssé látogatott ilyen helyeket. „Lechner szép, franciásra nyírt fehér szakállával, rózsaszín arcával, fejebúján az elmaradhatatlan házisapkával volt az egyik vezére az egész társaságnak. Egyik törzsfőnöke ennek a színes és sokféle egyéniségből összerakódó birodalomnak."[87] A másik vezéregyéniség Szinyei Merse Pál volt, a magyar impresszionizmus úttörő mestere. A Japán kávéházat látogatta alkalmanként Csontváry Kosztka Tivadar is, a zárkózott és különc festő, aki művészi nagyságában Lechner Ödönhöz mérhető. Az ilyen bizalmasságot ritkán megengedő Csontváry Lechnerrel tegező viszonyban volt. Az építészt kávéházi barátai Papszinak hívták, ahogy gyerekei is becézték. Az asztal körüli élénk és tréfás társalgás a művészet problémáit éppúgy boncolgatta, mint az élet sok más kérdését. Ha politikára terelődött a szó, Papszi igen bele tudott melegedni, a nemzeti függetlenség talaján állva érvelt, sokszor kikelve az általa gyűlölt Tisza István miniszterelnök ellen. A kávéház üvegablakán gyakran tekingetett ki; ha az bepárásodott, letörölgette, hogy jobban láthassa az arra sétáló ifjú hölgyeket. Mert a szebbik nemet igen kedvelte. A művészekhez fűződő szoros kapcsolata jóvoltából számosan megfestették vagy megmintázták őt, vagy éppen karikatúrát készítettek róla. Köztük volt Glatz Oszkár, Pór Bertalan, Rippl-Rónai József, Ligeti Miklós.[88] Hasonló baráti megtiszteltetés építész pályatársait nem érte.

A kávéházi asztal mellett Lechner gyakran rajzolt is vázlatokat, konceptusokat, szinte akármire, ami keze ügyébe került, néha akár magára az asztal márványlapjára. Az ilyenfajta gyors, intuitív munka a vérében volt, alkotói eljárásának részét képezte. Erről Málnai Béla (1878–1941), Lechner egykori rajzolója, majd ifjú munkatársa számolt be részletesen:

„A Mester legcsodásabb, midőn alkot, a tervező asztalnál. Aki dolgozni látta, csak az tud érte rajongani. A legszebb ideák óriási tömegű sorozata tárul elénk szédítő gyorsasággal, nem vagyunk képesek gondolatait követni, amint azokat papírosra rögzíti. Ekkor a Mester csak művével él, csak arra gondol, amit alkot. A külvilág megszűnik körülötte, fantáziája lankadatlan és termékeny.

Vázlatpapírok egész halmaza fekszik előtte, mely benépesül házakkal és azok minden részletével. Minden apró részét feldolgozza az alkotandó művészi remeknek. Még a kompozíció első stádiumát oldja meg, de már látja a részleteket, az anyagok pompás összhangját és mindezt papírlapokon, úgy amint kigondolta, teszi szemlélhetővé. Egy mű elkészültéhez a vázlatok óriási tömege szolgál segédeszközül és ezekben a vázlatokban gondolkodása minden nagyszerűsége tükröződik vissza.

Így folytatódik ez az emberfeletti munka, míg a mű teljesen készen megérve áll előttünk. Az, aki oly gyorsan veti fantáziáját papírra, nem szűnik meg azokat fejleszteni és nem ismer fáradságot, melyet sajnálna, hogy minden atomja szerves kapcsolatban álljon az egésszel. 'A jó építészt a rossztól csak az különbözteti meg, hogy egyiknek van türelme, másiknak nincs' állítja ő maga, nem teljes kritérium ez, de jellemző és igazolja azt a pedantériát, mely az ő becsületes művészetét áthatja."[89]

A kávéházba és kabarébа járó, impulzív, a szoros munkafegyelmet nem ismerő építőművésznek szüksége volt irodára, segéderőkre. Ezt biztosították az őt szentként tisztelő ifjú építészek, akikkel a századforduló óta közösen működött. Ha Lechnernek nem is lehetett mesteriskolája, a vele együtt dolgozó fiatal kollégák a követők informális iskoláját alakították ki körülötte.[90] Eltérő, hogy ki milyen mértékben folyt bele magába az alkotófolyamatba – valószínű, hogy eleinte kisebb mértékben, Lechner életének vége felé már aktívabb közreműködésük feltételezhető –, mint ahogy az is, utóbb ki hogyan vette át saját munkájában a lechneri formanyelvet. Baumgarten Sándor meglehetősen hűen követte mestere stílusát, és mivel a Vallás- és Közoktatási Minisztérium megbízásából (Herczeg Zsigmonddal közösen) oktatási intézmények hálózatát építette országszerte, Lechner Ödön művészetének legnagyobb propagátora lett. Ez különösen annak fényében ironikus, hogy Wlassics kultuszminiszter annak idején Lechnerrel szemben milyen erőteljesen lépett fel. Komor Marcell és Jakab Dezső,[91] valamint Bálint Zoltán és Jámbor Lajos a mester útját járva újabb csúcsokra jutott, európai rangú épületeket emelve Magyarország több városában. Lajta Béla első munkáiban meglehetősen szorosan igazodott Lechner építési modorához, hogy aztán a premodern építészet nemzetközileg is számottevő képviselője legyen.[92] A Lechner élete vége felé vele együtt dolgozó Vágó József (1877–1947) ugyancsak a modernizmus felé fordult, és munkásságát az első világháború után külföldön teljesítette ki.[93] Lechner hatása olyan nagy volt, hogy gyakran azok is utánozták sajátságait – téglaszalaggal díszített vakolathomlokzat, pártázatos mellvéd, színes kerámiadísz, virágminta –, akik sosem dolgoztak vele. Létrejött egy építészeti orgánum is, melynek egyik missziója éppen Lechner munkásságának megismertetése, népszerűsítése volt. Ez *A Ház* című folyóirat, amely 1908 és 1911 között jelent meg Málnai Béla főszerkesztésében, aki nem tartozott követői közé, mindössze nagy tisztelője volt. Rendszeresen jelentek meg benne írások a mesterről, és számos – egyébként elkallódásra ítélt – vázlatát, rajzát közölték. Itt publikálta Lechner „Önéletrajzi vázlat"-át is, a főszerkesztő ösztökélésére.[94]

Lechner Ödön rendkívüli hatása a magyar építészetre annak ellenére következett be, hogy ő maga nem volt harcos szellemű. Bár munkássága forradalmi erővel tört fel, személyiségét

A Japán Kávéház művészasztala, bal szélen Lechner Ödön
Pólya Tibor rajza, 1912

a finomság hatotta át. Könnyen lehet, hogy rendkívüli művészi kvalitásain kívül éppen emberi tulajdonságai, bohém vidámsága és szelíd bája miatt ragaszkodtak hozzá annyian.[95]

Az idő haladtával a Lechner fénykorában létrehozott művészet és a benne megtestesített eszmék lassan érvényüket vesztették. A színes, szabadon csapongó építészeti forma a 20. század első évtizedeinek radikális változásai közepette teret adott egy fegyelmezettebb és racionálisabb felfogásnak. A mester lelkes magyarázatát a magyar formanyelvről a kávéház asztalánál az arra tévedő fiatal kollégái csendben hallgatták. A premodern irányzat képviselői – akikkel Lechner szoros emberi és munkakapcsolatot alakított ki – továbbra is nagy tisztelettel és elődjükként tekintettek rá. Egy másik csoport viszont erősen kritikusan viszonyult hozzá és követőihez. Lechner a népművészetet csak másodkézből ismerte, és egy nemzeti stílus megteremtéséhez öntörvényűen, lényegében ornamentikának használta fel. A fiatal építészek egy csoportja – akik történetesen a Fiatalok nevet vették fel – helyszíni tapasztalatok alapján a népi építészet anyaghasználatát és szerkezeti elemeit vették kiindulási alapul, és amit az urbánus beállítottságú Lechnerék alkottak, nekik felszínesnek és mesterkéltnek tűnt. A magyar építészetnek hamarosan egyik fő irányzatát alkotó társaság vezetője, Kós Károly (1883–1977) 1910-ben vetette papírra a következő kritikus sorokat: „Akad egy zseniális művészünk, Lechner Ödön, aki egycsapásra, merészen megalkotja épületeit, amelyekkel forradalmat idézett elő az egész magyar világban. […] [I]ndus elemekből, barokk vonalakból és magyar ornamentikából alkotott a maga számára egy külön stílust. Így született az Iparművészeti Társulat palotája, a Földtani Múzeum és a Postatakarékpénztár, amelyekre azután kimondották, hogy magyar stílusuk van. Mindenik egy zseniális művészleleknek csudálatos alkotása. De egyúttal óriási tévedése is. Hanem míg ő csak tévedett, de mindenesetre már példájával, tanításaival, buzdításával megmutatta azt, hogy igenis keresni kell a magyar művésznek azt az utat, mely művészetét nemzetivé teszi, addig tanítványai, illetőleg utánzói bűnösök voltak, mert belső meggyőződés nélkül követték mesterüket, éspedig csak a külsőségek másolásában."[96] A fejlemények jelezték, hogy a magyaros stílus keresésének léteztek más útjai, és sokak számára elvált egymástól a szorosan vett népi és a nemzeti fogalma.

Az idők szavát megértve Lechner néhány további terve lényegében már nélkülözte az ornamentikát. Ilyen volt a kecskeméti elmegyógyintézet (1908) és a sárospataki tanítóképző (1909) terjedelmes épületkomplexumot előirányzó pályaterve, amelyet Sebestyén Artúrral (1868–1946) készített. A régi tűz akkor ébredt fel benne, amikor fantáziájának szabad teret engedhetett. Régen vajúdó ügy volt az Erzsébet királyné tiszteletére emelendő emlékmű, amelyre többször is írtak ki pályázatot. Lechner publikációkból ismert vázlatai a budai Várhegy oldalában emelendő, égnek szökő építményt mutatnak, hol szabadabb, hol historizáló felfogásban. Konkrétabb megfogalmazást nyert a kecskeméti víztorony és Rákóczi-emlékmű terve, amellyel 1910-ben foglalkozott. Két változatot is készített. A több mint 50 méter magas építmény vasbetonból készült volna, ívelt kúp formájú, mázas kerámiával burkolt víztartállyal, amely fantasztikus látomásként lebeg Rákóczi Ferenc, a 18. századi függetlenségi küzdelem lovas szobra fölött. A megvalósulást az 1911-es földrengés, illetve az utána következő fejlemények hiúsították meg.

Utolsó megépült műveiben már a modernizmus felé fordult. Az idősödő, de az innováció felé mindig nyitott mester profiljába beleillik egy ilyenfajta megújulás, még ha akár a fiatalabb munkatársai aktívabb közreműködésével vagy legalább befolyásával számolni kell is. Lechner késői műve a budapesti Vermes-ház (1910–11). Az üzletet és lakóházrészt kombináló épület lakóház részét műkőlapok borítják – az építész itt a kerámia után újabb burkolóanyagra lelt –, melyek raszterének metszéspontjaiba kis, átlós működő betéteket helyezett. A megoldás hatásában az Otto Wagner-féle szegecselt kőlapburkolatot idézi, annak pontos másolása nélkül. Lechneres elem viszont a homlokzat földszintjébe mélyített barlangszerű bejárati kapuzat, a korábbi nagy munkák szelíd visszhangja. A kazettás, dongaboltozatos kapualj kerámiadísze is Lechner régi formavilágát és anyaghasználatát idézi. 1914-ben, Lechner halálának évében két budapesti iskola kezdett épülni, az egyik a Vajda Péter utcai elemi iskola, a másik a kőbányai gimnázium. Tervezőtársa mindkettőnél a fiatal Vágó József volt, aki ténylegesen a főszerepet vihette, de aki mindvégig kitartott mestere és idős pártfogoltja szerzősége mellett. Az előbbi tervén Lechner Ödön aláírása szerepel, az utóbbin csak bélyegzője. A kőbányai gimnázium homlokzatán a Lechner motívumait követő ornamensek mellé elhelyezte a mester monogramját. Az épület íves főnézetét óriás féloszlopok hangsúlyozzák, az ornamentika zömének tematikája ugyan lechneri eredetű, de már újabb megfogalmazású. A Vajda Péter utcai elemi iskola nyerstégla homlokzatán a középrizalit vertikalizmusa, pártázatos kialakítása és sarkának összetett tetőidomai megint csak Lechner érett műveinek modern átiratai.

Lechner utolsó munkája a budapesti Rezső térre szánt Ferenc József-emléktemplom terve 1914-ből. A pályázati kiírás neoromán épületre szólt. Lechner ennek megfelelő

Lechner Ödön gyászmenete

tervet készített, a francia romanika kupolás megoldásával és a velencei Campanilét formáló toronypárral. A terv idézi Lechner Kőbányára szánt első tervezetét annak fantasztikus túlzásai nélkül. Az épület távlati képének rajzi stílusa Vágó József közreműködésére utal. A tervvel Lechner Ödön az első díjat nyerte el. Csak találgatás tárgya lehet, hogy megvalósulása esetén milyen módon vitt volna egyedi részletmegoldásokat a historizáló formákba. Ez azonban nem történhetett meg, mert a kupolás terv nem tetszett a templomépítő bizottság patrónájának, Izabella főhercegnőnek, így elvetették. Lehet, hogy ez az incidens felgyorsította a vesebajjal betegeskedő mester állapotának romlását, aki 1914. június 10-én örökre lehunyta szemét.

Lechner Ödön temetése nagyszabású esemény volt, a korábbi évtizedek néhány nagy temetésének utolsó hasonló aktusa.[97] Holttestét a Műcsarnokban ravatalozták fel, ahol a művészeti élet vezető személyiségei és politikusok rótták le a tiszteletüket. A gyászbeszédek után felhangzott Richard Wagner zenéje, az Istenek alkonyának gyászindulója. Amerre a menet a főváros főútvonalain elhaladt, az épülőfélben lévő, gyászlobogóval díszített házakon a munkások tiszteletük jeléül néhány percre letették a szerszámot. Lechnert a nemzeti sírkertben, a Kerepesi temető egyik díszsírhelyén helyezték örök nyugalomra. A róla megjelent nagyszámú nekrológ és azok tartalma jelezte, milyen mélyen megérintette a kortársakat a veszteség.

Lechner Ödön szerepét a magyar, de akár a nemzetközi építészet történetében aligha lehet túlértékelni. A 19. század végére Nyugat-Európához felzárkózó, de ahhoz alapvetően idomuló magyar architektúra megtalálta benne azt a személyiséget, aki kitört a megszokott keretek közül és valami sajátosat hozott létre. Ez a sajátos egyúttal egyetemes jelentőségű életmű, amellyel átvezette hazája építészetét a 19. századból a 20. századba. Lechner munkássága egy nagyobb európai összképbe illik, melynek képviselőit az eredetiség és az invenció, a konvenció elvetése, az épület tömegének és főleg díszítésének újszerű kezelése, az új anyagok és technikák alkalmazása, elméleti síkon új esztétikum és ideál keresése jellemzi. A fenti jelenségek együttesét nehéz egyetlen stílusként leírni, sokkal inkább mozgalomként jelölhető meg. Ennek megnevezése Magyarországon számos kérdést vet fel, melyek a mai napig nem jutottak nyugvópontra. A „szecesszió" megnevezés hagyományosan és általában lefedi a mozgalmat, de a terminus nyilvánvalóan direkt bécsi kapcsolódása miatt ellenérzést ébreszt abból a szempontból, hogy művelői közül sokan – éppen Lechner Ödönnel az élen – valamilyen sajátosan magyar, tehát nem bécsi, sőt a bécsivel szembeszegülő építési formát szándékoztak létrehozni. Így született meg a semleges, ám nehézkes „századfordulós" megjelölés. Ha nemzetközi összefüggésben tekintjük, a magyar építész munkássága beleillik a „nemzeti romantika" kategóriájába is. Kompromisszumos megoldás a „magyar építészeti szecesszió" kifejezés.

Az 1890 és 1910 közötti forrongó időszak egyetemes építészetében több Lechner Ödönhöz mérhető, meghatározó egyéniség működött. Már a kortársak közt is volt olyan, éspedig Vágó József, aki Lechnert a bécsi Otto Wagnerhez hasonlította.[98] A magyar mester Wagner munkásságát ismerte és becsülte; valószínűleg Vágó szervezte meg 1911-ben a két építész személyes találkozását. Wagner és Lechner párhuzamba állítása – jogosan – azóta többször megtörtént.[99] Lechner nagyra tartotta a finneket is, nyilván ismerte a helyi hagyományokhoz visszanyúló Eliel Saarinen (1873–1950) műveit. Saarinen szintén 1911-ben járt Magyarországon, állítólag ő és Wagner Budapesten megcsodálták a Postatakarékpénztárat.[100] Lechner mellé állítható még a katalán Antoni Gaudí (1852–1926).[101] Bár a két mester sosem találkozott, és egymás munkáját sem ismerhették, Lechnerben és Gaudíban sok a közös: a historizmusból való kinövés, a terek és a formák organikus kezelése, a kerámia kedvelése. Gaudíban több az erőteljesség, Lechnerben viszont több a kifinomultság. Munkásságuk egyes vonásai, újító merészségük, valamint helyi és egyetemes jelentőségük okán Lechner Ödön mellé állítható továbbá a belga Victor Horta (1861–1847),[102] a skót Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) vagy akár az amerikai Louis Sullivan (1856–1924). Lechnerben és a felsorolt személyiségek többségében közös, hogy nem Európa hagyományos művészeti központjaiban, hanem azokon kívül tevékenykedtek, így újítva meg az egyetemes építészetet és kultúrát.[103]

JEGYZETEK

1 Még nem készült Lechner Ödön munkásságát teljes mélységében feltáró, tudományos monográfia, ami a magyar művészettörténet nagy adóssága. Az eddig megjelent fontosabb munkák: Vámos 1927; Kismarty-Lechner 1961; Bakonyi – Kubinszky 1981; Gerle 2003. – Néhány kiállítást rendeztek róla, ezek kísérő kiadványai: Lechner Ödön 1985, ebben a vezértanulmány Hadik 1985; Lechner Ödön 1988; Lechner Ödön 1999. – Fontosabb magyar kézikönyvek, amelyek a korszak építészetében Lechner Ödönt elhelyezik: Németh 1981, 324–337. (Mendöl Zsuzsa); Beke – Gábor – Prakfalvi – Sisa – Szabó 2002, 205–210. (Gábor Eszter); Sisa 2013, 471–474, 628–633, 636–641. (Sisa József) – Nemzetközi munkák, melyek Lechner Ödönt is tárgyalják: Howard 1996, 108–111; Moravánszky 1997, 223–239; Wiebenson – Sisa 1998, 225–229. (Gerle János); Alofsin 2006, 130–150.

2 Lechner 1911, 343. – A jelen tanulmányban a korabeli szövegek a mai helyesírással és központozással szerepelnek.

3 Sisa 1996.

4 Mallgrave 1996, 219–222.

5 Börsch-Supan 1977.

6 Felesége és családjának neve a szakirodalomban „Primayer" formában szerepel. A család sírján azonban „Primajer" olvasható. Az előbbi szerepel a jelen tanulmányban.

7 Sisa 2008.

8 Lechner 1911, 344.

9 Lemerle – Pauwels – Thomine-Berrada 2010.

10 Bélier – Bergdoll – Le Coeur 2012.

11 Vámos 1927, 20.

12 Lechner szavait idézi Kismarty Lechner 1985, 29.

13 Lechner egyes épületeinek, illetve azok részleteinek történeti előképéről Falkenau 1993.

14 Csáky 2008.

15 Lechner 1911, 345.

16 Lechner 1911, 346.

17 Lechner 1911, 345.

18 Koppelkamm 1987.

19 Lechner 1911, 345.

20 Huszka József 2006. – Az ornamentika korabeli értelmezéséről és a kapcsolatos kérdésekről lásd Sinkó 2004.

21 Huszka 1885, 12.

22 Lechner és Huszka személyét először a mindkettőt jól ismerő Lyka Károly kapcsolta össze. Lyka 1914, 304.

23 Hajnóczi 1985.

24 Komárik 1993, 71–84.

25 Steindl 1899, 119.

26 Lechner 1911, 343.

27 Stratton 1993.

28 Laudel 1991; Mallgrave 1996.

29 Művészet mindenkinek 2012.

30 A témáról szóló legfontosabb, díszes kiállítású album Coste 1867. – A szóban forgó album, valamint a perzsa és indiai művészetről szóló, ezen tanulmányban említett munkák szerepelnek az Iparművészeti Múzeum és Iskola 1900-as nyomtatott katalógusában. (Czakó 1900.) Valószínűsíthető, hogy ezek megvoltak már a korábbi években is, és Lechner rendelkezésére állhattak tanulmányozás céljából. Kivétel James Fergusson munkája (Fergusson 1876), ezt a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum könyvtára őrzi. Az intézmény Lechner életében még magánygyűjtemény volt.

31 Komárik 1991. A tanulmány források alapján kimutatja, hogy az épülethez a téglát és terrakotta elemeket az Alois Drasche-féle cég szállította (11.), aminek fényében nehezen értelmezhető Lechner Ödön azon megjegyzése, miszerint ezeket édesapja kőbányai gyárában készítették (Lechner 1911, 343.).

32 Henszlmann 1864, 289.

33 Mendöl 1993; Mattyasovszky Zsolnay – Vécsey – Vízy 2005.

34 Lőrinczi 1999, 120–161.; Csenkey – Steinert 2002; Vízy 2009, 52–65.

35 Zsolnay Teréz – M. Zsolnay – Sikota 1974, 154–156, 159–160, 181–182.

36 Lechner 1911, 346.

37 Mendöl 1985.

38 Sümegi 1996; Sümegi 2003.

39 Pártos – Lechner 1892, 167.

40 Huszka 1885.

41 Birdwood 1880; Collinot – Beaumont 1883.

42 Kismarty-Lechner 1961, 47.

43 Magyar Nemzeti Levéltár Bács-Kiskun Megyei Levéltára, IV. 1903.a. Kecskemét Város Törvényhatósági Bizottságának iratai. Közgyűlési jegyzőkönyvek (1872–1950). 1897. december 28., 406. jegyzőkönyvi szám, p. 811.

44 Nemes 1991; Ács 1996.

45 Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola tervpályázata. Építő Ipar, XV. 1891, 27. sz., 246, 247.

46 Idézi Ács 1996, 39.

47 Davies 1985.

48 Fergusson 1876.

49 Fergusson 1876, 154.

50 Collinot – Beaumont 1883, 54. tábla

51 Scala 1895.

52 Fergusson 1876, 483, 600.

53 Huszka 1885, XIV, XIX, XXIII. tábla.

54 Sisa 2013, 601–602.

55 Fittler 1897, 302. – Az Iparművészeti Múzeumot és Lechnert övező vitához lásd http://kiskunfelegyvaroshaza.blogspot.hu/search/label/Lechner%20%C3%96d%C3%B6n

56 Gerő 1899.

57 Lechner 1911, 355.

58 Lechner 1911, 346.

59 Lyka 1914, 305.

60 Nemes 1980.

61 Marosi 2004, 358–361.

62 Nemes 1980, 139, 144.

63 Gerő 1899.

64 Nemes 1993; Hála – Maros 2000.

65 Moravánszky 1998; Gerle 2004.

66 Huszka 1898. Német nyelven is megjelent: Huszka 1900.

67 Kortárs publikálása Hampel 1884, a csészék ábrái 30–31.

68 Gerő 1902, 49–50.

69 Lyka 1914, 305.

70 Steindl 1899, 119.

71 Hauszmann 1903, 14.

72 Országgyűlési napló 1902, 93. országos ülés 1902. április 17-én, csütörtökön, 398.

73 Gerő 1899.

74 Lyka 1902.

75 Lechner 1911, 355.

76 Gerle – Kovács – Makovecz 1990.

77 Baku – Csernus 2012.

78 Gerő 1904.

79 Lechner 1903, 32.

80 Lechner 1906.

81 Lechner 1906, 1.

82 Lechner 1906, 2.

83 Lechner 1906, 6.

84 Lechner 1906, 10.

85 Lechner 1906, 10.

86 Herman 1958, 50, 62–63, 68–73.

87 Herman 1958, 50.

88 Pusztai 1985.

89 Málnai 1908, 7.

90 Gerle 1985; Beke – Gábor – Prakfalvi – Sisa – Szabó 2002, 210–218. (Gábor Eszter)

91 Várallyay 2006.

92 Csáki – Gerle 2013.

93 Lambrichs 2003.

94 Lechner 1911.

95 Lyka 1914, 306.

96 Kós 1910, 152–153.

97 Lechner Ödön 1914.

98 Vágó 1911.

99 Sármány 1991; Moravánszky 1998; Gerle 2004; Keserü 2011.

100 Gerő Ödönre hivatkozva Moravánszky 1998, 32.

101 Pevsner 1966, 51.; Barla-Szabó 1975; Howard 1996, 109.

102 Keserü 2011.

103 A tanulmány megírásához nyújtott segítségért a következő kollégáknak mondok köszönetet: Bardoly István, Brunner Attila, Csáki Klára, Csáki Tamás, Lichner Magda, Margittai Zsuzsa, Prékopa Ágnes, Ritoók Pál.

IRODALOM

Ács 1996
Ács Piroska: *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete*. Budapest, 1996.

Alofsin 2006
Alofsin, Anthony: *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*. Chicago – London, 2006.

Bakonyi – Kubinszky 1981
Bakonyi Tibor – Kubinszky Mihály: *Lechner Ödön*. Budapest, 1981.

Baku – Csernus 2012
Baku Eszter – Csernus Éva: A Magyar Építőművészek Szövetségének története 1902–1948 között. *Építés – Építészettudomány*, XL, 2012, 1–2. sz., 113–134.

Barla Szabó 1975
Barla Szabó László: Nemzeti gyökerek, historizmus – 1900-as stílus Antoni Gaudí és Lechner Ödön építészetében. *Ars Hungarica*, III, 1975, 1. sz., 57–64.

Beke – Gábor – Prakfalvi – Sisa – Szabó 2002
Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Sisa József – Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, 2002.

Bélier – Bergdoll – Le Coeur 2012
Bélier, Corinne – Bergdoll, Barry – Le Coeur, Marc (szerk.): *La structure mise en lumière. Labrouste (1801–1875) architecte*. Paris, 2012.

Birdwood 1880
Birdwood, George C. M.: *The Industrial Arts of India*. London, 1880.

Börsch-Supan 1977
Börsch-Supan, Eva: *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*. München, 1977.

Collinot – Beaumont 1883
Collinot, E. –Beaumont, A. de: *Ornements de la Perse: Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*. Paris, 1883.

Coste 1867
Coste, Pascal: *Monuments de la Perse*. Paris, 1867.

Czakó 1900
Czakó Elemér: *Az Országos Magyar Iparművészeti Muzeum és Iskola Könyvtárának czimjegyzéke*. Budapest, 1900.

Csáki 2008
Csáki Tamás: A Thonet testvérek üzletháza és raktára. In: Csáki Tamás – Hidvégi Violetta – Ritoók Pál (szerk.): *Neoreneszánsz építészet Budapesten – Neo-Renaissance Architecture in Budapest*. Budapest, 2008, 85–88.

Csáki – Gerle 2013
Csáki Tamás – Gerle János: *Lajta Béla*. Budapest, 2013.

Csenkey – Steinert 2002
Csenkey, Éva – Steinert, Ágota (szerk.): *Hungarian Ceramics from the Zsolnay Manufactory, 1853–2001*. New York – New Haven – London, 2002.

Davies 1985
Davies, Philip: *Splendours of the Raj. British Architecture in India, 1660 to 1947*. London, 1985.

Falkenau 1993
Falkenau, Karsten: Bemerkungen zu Bauten Ödön Lechners. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLVII, 1993, 1–2. sz., 65–80.

Fergusson 1876
Fergusson, James: *A History of Architecture in all Countries, from the Earliest Times to the Present Day. 3. History of Indian and Eastern Architecture*. London, 1876.

Fittler 1897
Fittler Kamil: Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Múzeum és Iskola épülete. In: Ráth György – Györgyi Kálmán (szerk.): *Az Iparművészet 1896-ban. Milléniumi emlékkönyv*. Budapest, 1897, 298–306.

Gerle – Kovács – Makovecz 1990
Gerle János – Kovács Attila – Makovecz Imre: *A századforduló magyar építészete*. Budapest, 1990.

Gerle 1985
Gerle János: A Lechner követőkről. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Lechner Ödön 1845–1914*. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985, 74–85.

Gerle 2003
Gerle János (szerk.): *Lechner Ödön*. Budapest, 2003.

Gerle 2004
Gerle János: A Postatakarékpénztár és a Postsparkasse – avagy nemzeti építészet és Zweckstil. In: Vadas Ferenc (szerk.): *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Budapest, 2004, 489–499.

Gerő 1889
Viharos [Gerő Ödön]: Lechner Ödön. *A Hét*, XIX, 1899, 14. sz., 219.

Gerő 1902
Gerő Ödön: A Postatakarék háza. *Művészet*, I, 1902, 1. sz., 41–55.

Gerő 1904
Gerő Ödön: Lechner Ödön mesteriskolája. *Művészet*, III, 1904, 23–28.

Hadik 1985
Hadik András: Lechner Ödön építőművész pályája. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Lechner Ödön 1845–1914*. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985, 31–53.

Hajnóczi 1985
Hajnóczi Gábor: Nemzeti építészetünk stíluskérdései az akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában. *Építés – Építészettudomány*, XVII, 1985, 1–2. sz., 81–98.

Hála – Maros 2000
Hála József – Maros Gyula: *Art Geo palota a Stefánián*. Budapest, 2000.

Hampel 1884
Hampel József: A nagy-szent-miklósi kincs. *Archaeologiai Értesítő*, IV., Ú.F., 1884, 1–166.

Hauszmann 1903
Hauszmann Alajos: Rektori beszéd, József Műegyetem, 1903. szeptember 16. Különlenyomat. Budapest, 1904.

Henszlmann 1864
Henszlmann Imre: Alexy domborművei a pesti redoute-épületen. *Vasárnapi Ujság*, X, 1864, 29. sz., 288–289.

Herman 1958
Herman Lipót: *A művészasztal*. Budapest, 1958.

Howard 1996
Howard, Jeremy: *Art Nouveau. National and International Styles in Europe*. Manchester – New York, 1996.

Huszka 1885
Huszka József: *Magyar díszítő styl*. Budapest, 1885.

Huszka 1898
Huszka József: *Magyar ornamentika*. Budapest, 1898.

Huszka 1900
Huszka, József: *Magyarische Ornamentik*. Leipzig, 1900.

Huszka József 2006
Huszka József, a rajzoló gyújtó. Szerk.: Fejős Zoltán. Kiállítási katalógus, Néprajzi Múzeum. Budapest, 2006.

Keserü 1995
Keserü Katalin: Magyar–indiai építészeti kapcsolatok. *Néprajzi Értesítő*, LXXVII, 1995, 168–182.

Keserü 2011
Keserü Katalin: Építészeti kiállítás: Lechner – Gaudí – Horta. In: Tóth Áron (szerk.): *„És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala" – Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Budapest, 2011, 251–259.

Kismarty Lechner 1985
Kismarty Lechner Kamill: Lechner Ödönről és az építészetről. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Lechner Ödön 1845–1914, emlékkiállítás a művész születésének 140. évfordulójára*. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985, 17–30.

Kismarty-Lechner 1961
Kismarty-Lechner Jenő: *Lechner Ödön*. Budapest, 1961.

Komárik 1991
Komárik Dénes: A pesti Dohány utcai zsinagóga építése. *Művészettörténeti Értesítő*, XL, 1991, 1–2. sz., 1–16.

Komárik 1993
Komárik Dénes: *Feszl Frigyes*. Budapest, 1993.

Koppelkamm 1987
Koppelkamm, Stefan: *Exotische Architekturen im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin, 1987.

Kós 1910
Kós Károly: Nemzeti művészet. *Magyar Iparművészet*, XII, 1910, 4. sz., 141–157.

Lambrichs 2003
Lambrichs, Anne: *József Vágó 1877–1947. Un architecte dans le tourmente européenne*. Bruxelles, 2003. (Magyar kiadás: Budapest, 2005.)

Laudel 1991
Laudel, Heidrun: *Gottfried Semper. Architektur und Stil*. Dresden, 1991.

Lechner 1903
Lechner Ödön: A magyar építés. *Jövendő*, I, 1903, 33. sz., 32.

Lechner 1906
Lechner Ödön: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. *Művészet*, V, 1906, 1. sz., 1–18.

Lechner 1911
Lechner Ödön: Önéletrajzi vázlat. *A Ház*, IV, 1911, 9–10. sz., 343–356.

Lechner Ödön 1914
Lechner Ödön temetése. *Pesti Hírlap*, XXXVI, 1914, 138. sz., 17.

Lechner Ödön 1985
Lechner Ödön 1845–1914. Szerk.: Pusztai László – Hadik András. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985.

Lechner Ödön 1988
Ödön Lechner 1845–1914. Ed.: László Pusztai – András Hadik. The Hungarian Museum of Architecture. Budapest, 1988.

Lechner Ödön 1999
Ödön Lechner 1845 – 1914. Jugendstil auf Ungarisch. Szöveg: Gerle, János. Budapest, 1999.

Lemerle – Pauwels – Thomine-Berrada 2010
Lemerle, Frédéric – Pauwels, Yves – Thomine-Berrada, Alice (szerk.): *Le XIX^e siècle et l'architecture de la renaissance*. Paris, 2010.

Lőrinczi 1999
Lőrinczi Zsuzsa (szerk.): *Budapest in Detail. Építészeti részletek*. Budapest, 1999.

Lyka 1902
Lyka Károly: Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, I, 1902, 164–180.

Lyka 1914
Lyka Károly: Lechner Ödön. *Művészet*, XIII, 1914, 6. sz., 302–307.

Mallgrave 1996
Mallgrave, Francis: *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven – London, 1996.

Málnai 1908
Málnai Béla: Lechner Ödön. *A Ház*, I, 1908, 1. sz., 3–14.

Marosi 2004
Marosi Ernő: Gótikus és neogótikus kupolák. In: Vadas Ferenc (szerk.): *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Budapest, 2004, 357–363.

Mattyasovszky Zsolnay – Vécsey – Vízy 2005
Mattyasovszky Zsolnay Tamás – Vécsey Esther – Vízy László: *Zsolnay épületkerámiák Budapesten. Zsolnay Architectural Ceramics in Budapest*. Budapest, 2005.

Mendöl 1985
Mendöl Zsuzsanna: Lechner Ödön és a Zsolnay gyár kapcsolata. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Lechner Ödön 1845–1914*. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985, 64–65.

Mendöl 1993
Mendöl Zsuzsanna: Az építészeti kerámia szerepe a historizmusban. A Zsolnay-gyár. In: Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 1993, 255–266.

Moravánszky 1997
Moravánszky, Ákos: *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*. Cambridge, Mass. – London, 1997.

Moravánszky 1998
Moravánszky Ákos: Méhek és szegecsek – Lechner Ödön budapesti és Otto Wagner bécsi Postatakarékpénztára. *Századvég*, Ü.F. III., 1998. tél, 11. sz., 25–44.

Művészet mindenkinek 2012
Művészet mindenkinek. A Victoria and Albert Museum. Szerk.: Julius Bryant. Kiállítási katalógus, Iparművészeti Múzeum. Budapest, 2012.

Nemes 1980
Nemes Márta: A kőbányai templom története. *Ars Hungarica*, VIII, 1980, 1. sz., 135–147.

Nemes 1991
Nemes Márta: Lechner Ödön Iparművészeti Múzeuma. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából*, XXIV, Budapest, 1991, 65–114.

Nemes 1993
Nemes Márta: *Lechner Ödön Földtani Intézete – The Building of the Hungarian Geological Institute by Ödön Lechner*. Budapest, 1993.

Németh 1981
Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*. Budapest, 1981.

Országgyűlési napló 1902
Az 1901. évi október 24-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója. Ötödik kötet. Budapest, 1902.

Pártos – Lechner 1892
Pártos Gyula – Lechner Ödön: Kecskemét városának új székháza. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, XXVI, 1892, 6. sz., 165–167.

Pevsner 1966
Pevsner, Nikolaus: Impressions of Hungarian Building. *The New Hungarian Quarterly*, VII, 1966, 21. sz., 46–51.

Pusztai 1985
Pusztai László: Arcképek Lechner Ödönről. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Lechner Ödön 1845–1914*. Kiállítási katalógus, Magyar Építészeti Múzeum. Budapest, 1985, 66–73.

Sármány 1991
Sármány Ilona: Sorspárhuzamok a századfordulón – Otto Wagner és Lechner Ödön pályarajza. In: Somogyi Éva (szerk.): *Polgárosodás Közép-Európában. Hanák Péter emlékkönyv 70. születésnapjára*. Budapest, 1991, 341–355.

Scala 1895
Scala, A. von: *Sammlung von Abbildungen türkischer, arabischer, persischer, centralasiatischer und indischer Metallobjekte*. Wien, 1895.

Sinkó 2004
Sinkó Katalin: Viták a nemzeti ornamentika körül 1873–1907 között. In: Vadas Ferenc (szerk.): *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Budapest, 2004, 399–433.

Sisa 1996
Sisa József: Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében. *Művészettörténeti Értesítő*, XLV, 1996, 3–4. sz., 169–186.

Sisa 2008
Sisa, József: Die „Berliner Renaissance" in Budapest. *Acta Historiae Artium*, XLIX, 2008, 448–458.

Sisa 2013
Sisa József (szerk.): *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*. Budapest, 2013.

Steindl 1899
Steindl Imre: Az új országházról. *Akadémiai Értesítő*, X, 1899, 3. sz., 117–125.

Stratton 1993
Stratton, Michael: *The Terracotta Revival*. London, 1993.

Sümegi 1996
Sümegi György: *A kecskeméti városháza*. Kecskemét, 1996.

Sümegi 2003
Sümegi György: Építészet és történetiség. (Adalékok Lechner Ödön kecskeméti épületeihez). *Ars Hungarica*, XXXI, 2003, 1. sz., 41–62.

Vágó 1911
Vágó József: Wagner és Lechner. *A Ház*, IV, 1911, 365–366.

Vámos 1927
Vámos Ferenc: *Lechner Ödön*. Budapest, 1927.

Várallyay 2006
Várallyay Réka: *Komor Marcell – Jakab Dezső*. Budapest, 2006.

Vízy 2009
Vízy László: *Káprázatos pártázatok. A Zsolnay építészeti kerámia mesterei*. Budapest, 2009.

Wiebenson – Sisa 1998
Wiebenson, Dora – Sisa, József (ed.): *The Architecture of Historic Hungary*. Cambridge, Mass. – London, 1998.

Zsolnay – M. Zsolnay – Sikota 1974
Zsolnay Teréz – M. Zsolnay Margit: *Zsolnay, a gyár és a család története 1863–1948*. – Sikota Győző: *A gyár története 1948–1973*. Budapest, 1974.

LECHNER
RAJZAI, TERVEI ÉS ÉPÜLETEI