

A Schmidl-család sírboltja a pesti zsidó temetőben

A magyar szecesszió építésze a technika fejlődésének utolsó, még ártalmatlannak látszó órájában, a békeidők végén, amikor még nem volt nyilvánvaló, hogy ez a változás milyen iramban fogja kiűzni a világból a tradicionális gondolkodás értékeit, egy történelmi percre megpróbálta megállítani az időt.

A pesti Rákoskeresztúri zsidó temetőt 1891-ben nyitja Európa akkor legnagyobb zsidó hitközsége és a Főváros. *Freund Vilmos* tervező a temetőfalak mentén családi sírboltokat javasol. Később, 1903-ban árkádsír-pályázat következik, ezt *Lajta (Leitersdorfer) Béla* nyeri. Tervében a paralel épülő Schmidl-sírbolt formáját sorolja – ugyancsak kerámiaborítással. A századelőn a magyar gazdasági csodának vége: az árkádsor sem épül meg. A módos modern magyar zsidóság már nem tud olyan varázslatos és egységes temetőképet kialakítani, mint a francia, itáliai vagy a spanyol polgárság korábbi sírkertjei. De egy-egy remekmű, amilyen a Schmidl- vagy a Gries-sírbolt, mégis megszülethetett. Zsolnay-kerámia és -mozaikdíszítésük miatt ezek originális művek. Kis volumenű munkák, mégis a sajátos magyar szecesszió csúcsait jelölik – elmaradó nagy állami feladatok helyett.

Történet és leírás

Lajta Béla a boglyaívű-dongaboltozatos, Zsolnay kerámiával burkolt Schmidl-sírbolt közvetlen előzményeként 1902–1903 között építi édesanyja, *Ungár Teréz* emlékoszlopát – még a Salgótarjáni úti neológ zsidó temetőben. A formában alföldi kemencére ismerni. A stíléle szövegmezője fölött szúcshímzett szívet formáló levélornamentika. Ezekben *Nádai Pál*, kortárs szakíró a felmenők mesterségére, a dédapa szűrszabó, -hímző szakmájára vonatkozó utalásokat lát. A *Lechner*-tanítvány Lajta ugyanakkor tudatosan is *Huszka József* néprajzi gyűjtésére, annak friss publikációjára épít. De saját terepmunkán gyűlt folklóranyaga is van: faragások, hímzett párták, építészeti felmérések. Fontos párhuzam: a „Fiatalok”, e kor haladó építészhallgatói, köztük Lajta, ugyanúgy kutadják a néprajzi emlékeket – köztük temetőket is –, mint korábban Angliában *W. Morris* és *J. Ruskin* tanítványai. Lechner Ödön közvetítette elsőként Huszka kutatásait Lajta és nemzedéke felé. És egyszerre az áldatlan magyarországi – áldatlan, később népi-urbánusnak nevezett – víta közepébe kerültek: minek következtében Lechnert és tanítványait háttérbe szorított pályáiv, jobbára kis munkák jellemzik. Utóbbiakat ők ugyanúgy megbecsülik, mint a nagyobbakat, például Lajta a Schmidl-sírboltot.

Schmidl Sándor és *Holländer Róza*, gyarmatárkereskedők számára fiuk, *dr. Schmidl Miklós*, jogász épített sírboltot 1903-ban. A kutatók véleménye korábban megoszlott abban, hogy Lajta Béla (az egyik majolika téglán egyedül a „Leitersdorfer Béla építő” szignó áll), egyedül készítette-e a terveket. A kerámiák a Zsolnay-gyár, a mozaikok *Róth Miksa* üzemének munkái. A temetőfalhoz tapadó, három oldalról szabadon álló sírépület lényegében egyetlen paraboloid-boglyaívre (1) boltozott, egyetlen visszahajló falból formált, melyet oromfal-szerűen zárnak a hátfal és a türkizkék színű kerámia burkolatú kapu-

zatos pártázatos főhomlokzat. A téglalap alaprajzú boltozat alatti kripta is dongaboltozotú. A felső és alsó terek közötti téglalap alakú, függőleges járatot kőlap fedi. A főhomlokzat közepén kétszárnyú kovácsoltvas üvegezett ajtó. Az ajtógerinc fűzfatorzs, melyből lehajló fűzfaág-minta ágazik ki. A burkolat 25 nagyméretű majolikaelemet a befoglaló forma csipkézett rajzú végei és a köztük kialakított fugák hangsúlyozzák. E burkolatmegoldás maga a „ház”, és ez megfelel a német *Gottfried Semper* megfogalmazta Bekleidungstheorie-nak. Eszerint a civilizációk és építészetük állandó kellékei az öltözetek és maszkok. Az 1871-től Bécsbe és Itáliába települő német Semper írta: „Az építészeti stílusok átalakulását mindig olyan újítások készítik elő, melyeket előbb a kézműves művészetek vetettek föl és érleltek, és az építészet azonnal uralmát veszíti, ha mint ma, elszigetelt magát azoktól.” (2)

Amikor Lechner az eklektikával, a historizmussal szembenálló műgyetemi „Fiatalok” példaképe, a szecesszió, az akkori „moderne” vezéralakja az 1901-es Kossuth-mauzóleum pályázatán tiltakozásul, elvbarátaival (*Zala György* és *Kann Gyula*) együtt kivonul a zsűriből (3), mert nem *Lajta-Telcs-Tóth* korszakos pályaművének, hanem a műtörténet ítélete szerint is a „leggyengébbek közé tartozó” *Gerster-Stróbl* tervnek ítélik az I. díjat. Ekkor alakul ki a birodalom, a hivatal és a magyar stílus állóháborúja. Mert *Kossuth* neve fogalom: egyszerre jelképe a modernnek és a függetlenségnek. A 19. század kultúrája válaszüthöz érkezik, egyik irány a nagyipari mennyiség- és profitorientált termelés és az azon alapuló architektúra. A másik a kézműves technológiára, annak ezeréves tapasztalataira építő, minőségre építő, a környezet-alakítás elvesztett fonalát a középkorban kereső útja. Az előbbi bástyáit inkább a birodalmi centrumok, utóbbiét a perifériák jelentik, olyan helyek, mint Skócia, Katalónia, a még önálló kis német fejedelemségek – például Meiningen – vagy Magyarország. Az összecsapás előbb elméleti síkon tör ki, majd az Osztrák-Magyar Monarchiában kultúrharccá élesedik. Amikor Lechner példaképe, *Feszl Frigyes* Semperral szinkronban a középkorít, az elvesztett Aranykort akarja folytatni a Vigadóban (1859–65), a kritika ugyanúgy támadja, mint ahogyan a „hivatal” 40 év múlva kikezdi Lechner nemzeti modern szecesszió-konceptióját és annak képviselőit, köztük majd *Lajta*-terveit is.

Lechner és körét nem a birodalmi múlt, hanem a birodalom által elveszített eredet feltalálása érdekli. Fellelik, amit *Feszl* csak keresett: *Zsolnay*val a majolikában találnak rá a középkori kézműves hagyományra, hasonlóan, mint *Morris*ék a textilparra, a rézművességre. 1889-ben *Zsolnay Vilmos*sal utaznak Londonba, hogy tanulmányozzák a Kensington Museum indiai-perzsa gyűjteményét. (4)

Hasonló vándor a frissen diplomázott *Lajta* is: Velencén át Rómába utazik, innen megy német irodákba és az Ibériai-félszigeten és Észak-Afrikában is megfordul. Majd Angliában köt barátságot *Norman Richard Shaw*-val és *Bailie Scott*-tal, a „moderne” két ottani előfutárával. Első önálló munkái, az 1899-es Lipótvárosi zsinagóga-pályázat a velencei San Marco bazilikát, a Hagia Sopihiát kiindulópontul választó, valamint a „Tözsdepalota kétkupolás monumentális” (5) tervei angliai tartózkodása alatt készülnek. És ekkor kitör egy másik stílusvita is, ez részben a zsidó liturgikus gyökerű, részben a nemzeti és nemzetközi építészeti híveinek összecsapása. (6) A legélesebb hangot – rangos zsidó pe-

„Az építészeti alkotás művészi kifejezésének minden kulturális központban azonosnak kell lennie, mivel az életmód és a kormányzati rendszerek hasonlóak. Ezt az érvet elfogadva, fel kell ismerjünk, nincs létjogosultsága a nemzeti stílusnak.” A csúcson álló *Wagner* itt nem is lepeli: ő egy birodalom építész, maga a központ, mindenkinek a birodalmi kultúrát kell követnie. Amikor *Wagner* építészetét *Lechner* asszirként címkézi, a história legagresszívabb birodalmával egyeníti az általánost.

riodikában – *Meller Simon*, a Szépművészeti Múzeum neves műtörténésze üti meg „Az első díj nyertese is különös, templomhoz nem illő ötlettel akar zsidóstílust létrehozni: reneszánszban gondolt zsinagógáját úgy alkotta össze tisztán csúcsíves elemekből, hogy az egész összhatása arab legyen. (*Foerk-Schömer*) A stíluskeverő konyha ezen ártatlan főztjei közé azonban méreg is került: a «magyar nemzeti stílus» – fiatal építészetünk halálos veszedelme – e pályázaton is felütötte a fejét. Teljesen jelentéktelen, ízléstelen tervek kapták a 2. díjat is. (*Bálint-Jámbor* és Lajta – megj. Sz. Gy.) Nyilvánvaló csak azért, mert stílusuk állítólag magyar nemzeti. Nincs szó, amely ezt a művészeti megtévelyedést eléggé keményen ostorozza. Magyar nemzeti stílus nincs és nem is lesz.” (7) E fogadtatással a templom nem épül meg. A Lajta alaprajz hexagramm-ideája az életműben majd csak az *Epstein-sírkőnél* és a Schmidl-sírbolt bevilágító ablakainak kézműves léptékében valósulhat meg.

Közben szembeszökő az egybeesés: a gyökereket mindkét reménybeli – magyar és magyar zsidó – nemzeti építészeti Keleten kutatja. Noha sajátossága a magyar szecesszióknak, hogy több társadalmi és művészeti folyamatot ötvöz, mégsem békíti össze a táborokat. Ez a „kelet-párhuzam” a nyugati zsidóság és a befogadó nemzetek kultúrájában, földrajzi okok miatt érthető módon, eleve nem adatott meg. Lechner és Lajta mindenesetre német, illetve zsidó származásuktól függetlenül, a modern hívei, és az „újat” az ősi eredetű magyar nemzeti sajátosságok gyümölcsként képzelik el. És épp ekkor a magyar építészek jelentős része német és zsidó családból származik, bírja a németet és más világnyelveket is, szakmailag tájékozódik Európában. Ott elvarátokra is talál, és mint Lechner vagy Lajta, elméleti és gyakorlati tapasztalatait házaikban a formálódó honi stílus kontextusába képes emelni. Fontos hangsúlyoznom: ez a magyar problémakezelés nem követő építészeti, hanem originális, úttörő jellegű architektúra: elfogadása bajos, megoldáskísérletei-vitái máig ívelnek.

Eppen a Schmidl-sírbolt burkolati megoldása, a karakteres rajzú fugaillesztések és a burkolást hangsúlyozó mákgubó vagy inkább gránátalma-csomópontok kérdése is ilyen, a teljesség-problémát fölvető, rendkívüli fontossággal bíró detail-ek. Lajta a kapu mellett olaszorsókat formál, melyekből virtuális indák ágaznak ki. Azért virtuálisak, mert valójában vonalaik nem külön plasztikai elemek, hanem csupán a kerámiatáblák fugái. A termések viszont annyira pontszerű-magasplasztikák, mintha a burkolat tartócsavarjai lennének. *Otto Wagner* parallel épülő bécsi Postatakarékja (1903–07) és Kaiserbad-zsilipháza (1906–07) burkolóelemeit síkból és színben is kiemelt csavarokkal „díszítve” rögzíti. Lajta szimbolikus plasztikát teremt, Wagner funkcionális, oldható szerkezeti kötést – ez lényegi különbség. Az épület „öltöztetésénél” mindketten Semper burkoláselméletének követői, de Lajta – és Lechner is – kötődnek a tektonikus szerkezeti szimbolizmushoz. Wagner Semper-kritikája: „nincs bátorsága ahhoz, hogy elméletét... végigvigye és a szerkezet szimbolikáját pótlékként használta ahelyett, hogy magát a szerkezetet tekintené az építészet össejtjének.” (8) Lechner nem is kívánta ezt, mint ahogy ekkor még Lajta sem. Wagner már 1895-ben a bécsi Neumann-áruház homlokzatán bevezeti a szerelt elvet (a pirogránit elemeket ide is Zsolnay szállítja (9)). A homlokzat modernista üzenete: ruha az, amit a divat cserélhet, ki- és eldobható.

Ez az új, az egész építészeti megrázó lehetőség heves vitát váltott ki és állásfoglalásra készítetett. Itthon fenyegetésnek tűnt, mellyel szemben Lechner és iskolája határozottan kiállt. Lechner már 1902-ben Szegeden tartott előadásában egészében elítéli a bécsi szecessziót, mert az „minden népies és nemzeti vonatkozás nélkül” alkalmaz asszír formákat. (10) Wagner 1915-ben Pesten jár, előadásában az építészet nemzetközisége mellett érvel: „az építészeti alkotás művészi kifejezésének minden kulturális központban azonosnak kell lennie, mivel az életmód és a kormányzati rendszerek hasonlóak. Ezt az érvet elfogadva, fel kell ismerjünk, nincs létjogosultsága a nemzeti stílusnak.” (11) A csúcson álló Wagner itt nem is leplezi: ő egy birodalom építész, maga a központ, minden-

kinek a birodalmi kultúrát kell követnie. Amikor Wagner építészetét Lechner asszirként címkézi, a história legagresszívabb birodalmával egyéníti az általánost. Talán Wagner (ibériai minták után tervezett) szegecses homlokzatainak páncélat-jellegén, talán a bécsi Postatakarék fém-anyaghasználatán érzékeli a gépszerűséget, a „Mars” vonásokat. A magyar szecesszió építészeinek – nem igazán szakmai – megítélése szerint éppen osztrák nemzeti építészetről egyáltalán nem is lehet beszélni, mert úgymond osztrák nemzet nincs, Ausztria egy német provincia. Jellemző adalék a korabeli Monarchia viszonyainak érzékeltetéséhez: *Koronghy Lippich Elek* – a nemzeti stílus kevés hivatalos támogatójának egyike – Leitersdorfer jelentős építészeti közéleti szerepe miatt német neve magyarosítását kéri, a Lajtorjafalvi formát javasolja, ami a „létra” és a „falu” jelentésű szavak egyesítéséből állna elő. (12) Az építész ezt szülei emlékéhez méltatlannak tarthatta és 1907-ben a Lajta fonetikus változatot választotta. De a Lajta éppen Ausztria-Magyarország határfolyója. Tudatos, identitás-szójáték lehet ez? Mint ahogyan további kutató hipotézis az is: Lechner nyelvi játéka-e Asszír- Ausztria szó-párral leírni Wagner birodalmi-maszkulin építészetét?

A Lechner által támadott Wagner-i férfias princípiumhoz képest a „magyar nemzeti stílus” érezhetően feminin természetű. Gyakran kerámia anyagában és formaalakításában is föld, anyaföld karakterű. Ehhez illő a florális díszítmények preferenciája is. A Schmidl-sírbolt jellemzői: a síkból kiemelkedő váza- és növénymotívumok. Az oromcsúcson egy hatszirmú, Dávid-csillag alakú virág. Alatta három mélyített mező. A szélsők mintha hangszerdoboz (lant vagy hegedű) akusztikus nyílásai lennének, amelyek negatív íveibe szárny-motívumok simulnak. A mély-felületekben mozaik, világos színű – a mélykék mezővel komplementer viszonyú – kerettel és nagy nyíló rózsákkal, melyek az alsó olaszorsói reliefek középtengelyébe komponáltak. Ugyanígy a középső, kapu feletti szív alakú, mélyített mozaikfelület alján is világos tónusú rózsza látható, mely az alatta domborodó „fonott” kerámiakosárból nő ki. A virágra mint középpontra szerkesztett, íves mozaik felirat: „SCHMIDL SÁNDOR”, alatta koncentrikusan a „CSALÁDJA” sor. Az egész homlokzat, a bőrsejtszerű-burkolat és a négy kiemelkedő plasztikai motívum, valamint a négy bemélyedő elem organikus hatásúak, szinte élő-születő szerkezetként hatnak. A sziluett virágbimbószerű, egy frizurát idéző antropomorf női arc kontúrját is sejteti.

A fenti, erős kohéziót, önálló homlokzati kompozíciót mutató keretes díszítés más Lechner-követőnél is megjelenik: *Márkus Géza* kecskeméti Cifra-házán (1902) (13), *Baumhorn Lipót* újvidéki (1909), egeri (1913) (14), valamint *Komor* és *Jakab* szabadkai zsinagógáján (1902). E homlokzatok azonban inkább az indiai architektúra direkt tradícióit, semmint a „magyar ruszini táj”, Kalotaszeg népi motívumait követik. De éppen a Zsolnay-kerámia miatt mindkét út sugározza azt az egzotikumot, amit *Alois Riegl* a népművészeti díszítés és a kelet-kedvelés közti korrelációként ír le: „Miközben távoli korokban és területeken folyt a kutatás az új művészi forma után, a pillantás egyszer csak a népművészetre vetődött.” (15)

És valóban, a Schmidl-sírbolt hasonló a vidéki-piacok/keleti-bazárok mézeskalács-vásárfáihoz. Riegl szerint a népművészet forradalmi-gazdasági alapja a család, „amely nem ismeri a kapitalizmus koncepcióját és a munkát önmagáért értékeli.” (16) Megkapó, hogy a „család” szó a sírbolton ott van valóban. Még különösebb: a családi jómódot a fellengzősen hangzó gyarmatárüizlet – egyszerű szavakkal: belvárosi szatócsbolt – jövedelme biztosította. És ennek felel meg, hogy a sírbolt piros betűs nagymozaik felirata boltcégére is emlékeztet (v. ö. az Ernst Múzeum kapuja feletti mozaik „cégérel”!).

„Barátságos sírbolt: a századelő legeredetibb alkotásainak egyike. Metszete rövid függőlegesekre helyezett parabola, folyamatos vonal a földtől a csúcsig, majd vissza a földre, a kunyhó, a hajlék egybeszabottságát kifejezendő ... vagy díszíti inkább a mézeskalács puhaságával, kerekdedségével.” (17) – írja a sírbolt rekonstrukció műtörténésze, *Dávid Ferenc*. A fal-anyaföld analógia inkább oldalnézetben érvényesül: a dongaív mély-

kék, kötésbe rakott Zsolnay-téglaburkolattal fordul letről fel-fentről le. A párkány helyén – valójában nincs fal és tető találkozás – az öt függőleges hevedert egy vízszintes türkizsín „pánt” zárja. A csomópontokban ismét az oromfalon már látott hatszirmú virág, de a porzók helyén most hatlapú üveg-gúla, amely a belsőben felüvilágítóként is működik, de a zsidó és általános kozmogónia szimbólumaként is megjelenik. Ha e pánt-díszekből egyet kiemelünk, akkor a Lajta által nagybátyjának állított Epstein Sándor-sír- emlék (1903) rokonformájára ismerünk: ezt az őszerejű üstökösformát például a hopi indiánok tollpajzsként, hatalmi jelvényként (18) használják. Analóg ez a forma Lechner Postakaraképnyttára (1899–1901) kakasos/kígyós oszlopféjezetével is, annak elvont, geometrikusan átfogalmazott, kötegszerű változata.

Lajta Béla már a Lipótvárosi zsinagóga pályázatán is alkalmazta a 60 fokos rendszerű hatágú csillagot építészeti jelként (jelige: Rajzolt hexagramm). Említettük: Lajta induló munkáiban a birodalmi ízlést képviselő kritika meglátta a szerves összeköttetést a Lechner-iskola és a „modern” európai irányzatok közt. Ezért is vált a támadások céltáblájává Lajta, és láttuk, e kritika a zsidóság felől is éri. Már jóval előbb, a Dohány-zsinagóga 1854-es pályázatán összecsaptak a jeruzsálemi hosszházas templom és a „keresztházas-ként” elvetett centrális tér hívei, mert *Förster* tervéhez a Jeruzsálemi Templom bibliai (mű)leírását mellékelte. Hitéleti vita tört ki. Ez 1899-ben kiújult: Lajta zsinagógatervét alaprajzáért (is) támadják: valójában, a csillagalaprajz is centrális templomforma. Az ókorban e térforma keleti, sőt (zsidó) temetői-szertartásépületként is megjelent. (19) Ez nem volt kánon kérdése. Lajta tervben maradt Kossuth- és megvalósult Gries-mauzóleum centrális, Schmidl-család sírkápolnája hosszanti alaprajzú.

Mégis, a Schmidl-sírbolt belül leginkább a ravennai Galla Placidia 5. századi mauzóleumának hangulatát idézi. A kék mozaik a belsőben is kerámiasávokkal tagolt. Ezek aranszegélyűek és fehér színűek itt. A mélyplasztika a mór sztalagtit díszítésre emlékeztet. A pántokon belül és a nagy felületeken mélykék mozaikmezőkben fehér rózsák – igen erős ravennai hatással. Közös, hogy a virágok az égbolt, a Mennyek csillagait is felidéz- zik. A Dávid-csillag és a hatágú virágok etimológiája *Gerschom Scholem* kutatásai szerint a János Jelenései pecsétjeinek héber betűihez és azok számértékeihez vezetnek vissza. Azt variálták a kabbalisták, mint a jel zsidó viselőjét óvó-védő szimbólumot.

A belső-hátsó főhomlokzat közepén felül számárhátívú, sarkain lekerekített négyszög szövegmező – világoskék márványból. A táblán vörös héber és latin betűs felirat (a szövetségben kapott zsidó nevek párhuzamos héber megjelenítése máig szokás) és felül ó-egyiptomi szárnyas kígyós napkorong címer rajza. Felette nagy aranymozaik-felület, amelyet nyolcfonátú életfa ural. A föld szinte lángol, a palmetták hullámanak, e formák szinte az édenkert kapu- öreit, az arkangyalok lángpallosát idézik. De zöld színük simogatóvá szelídíti a jelképet. Derűs, tarkán is harmonikus, az európai halál-fogalom tradícióival ellentétes, szinte a születés barlangját felidéző összkép. „Jobb fogékonynak lenni a Rossz iránt, mint merő lustaságból a Jó és a Rossz minden forrása elöl eltömődni. Mert a Rossz eksztázisba hajtva – fordított elő- jelű önkívület! – egy bizonyos ponton Jóvá minősül át a benne lakozó energia révén...” (20) – idézi *Arthur Symons* írását a szecesszió szellemi hátterét feltáró *Kiss Endre*.

Szimbólumok és etimológia

A korszak új gondolkodását képviselő *Franz Kafka* az áldozat-halál-újjászületés pro- cesszust keserű iróniával figyel: „Az eltávozottak árnyai közül sokan csak azzal foglal- koznak, hogy a halottas folyó vizét kóstolgatják, mert az a mi világunkból ered, még érezni benne tengereink sós ízét. Undortól borzolódik ilyenkor a folyó, megfordítja ára- mát és visszasodorja a holtakat az életbe. Ők boldogok, hálaéneket zengnek, és a hábor- gó hullámokat simogatják.” (21) E kor embere még méltósággal féli, és reméli is a ha- lált. A kulcsszó az átváltozás, a metamorfózis.

Még a 20. században is él Magyarországon az a méltósággal teli zsidó hagyomány, mely szerint a „tudós tanítónak abból az asztalból készítsék el a koporsóját, amelyen tanult és tanított, a jötevő asztalából, amelyről a szegényeket táplálta.” (22) Archetípusról van szó: asztal-láda-koporsó-gabonatarólról szuszék a világ minden táján hasonlatosak. A Jerusalemi Múzeum több ezer éves kő-összáriuma – beleértve a díszítőrajz napszimbólum-geometriáját is – azonos a „Fiatalok” által századfordulón gyűjtött szuszékokkal. Kelengye-termékenység, gabona-újjászületés, tudás-halál párok különösen jól megférnek egymással az asztal-láda átváltozás jelképében. A rabbi e temetkezését a judaisztika a 13. századig vezeti vissza. *Scheiber Sándor* etimológiája szerint: „A héberben az áron főnévnek négy jelentése van – asztal, frigláda, könyvszekrény, koporsó. Kézenfekvő volt, hogy a különböző tárgyak használatát párosítsák. Már az aggáda, a zsidó legendakincs, értékesíti ezt. Izraelben, a pusztában két láda vonult: József koporsója és a frigláda. Azt szimbolizálta, aki az egyikben pihent, megvalósította mindazt, ami a másikban le van fektetve.” (23) *Scheiber* 1948-ig követi ezt a hagyományt. Lajta talán leginkább letisztult síremléke a *Szabolcsi Miksáné* számára épített, szuszék formájú fehér-márvány szarkofág (1910), megtestesíti a fenti ótestamentumi üzenet igazságát. De Schmidl-sírboltja is furcsa, talán varrógéptetőt (v. ö. a Lajta-felmenők szűrszabók), talán retikült idéző átirata a szent ládának. Utal női ékszerdobozra, Pandóra szelencéjére, de a mítoszok hármasságára is, mint amit *Shakespeare* is beemel a ‚Velencei kalmár’ történetébe. „A nő, a bűn, a szerelem – átértelmeződve és számos új jelentéssel gazdagodva válik a szecesszióknak mintegy szimbólumává (...), hiszen, mindezek a fogalmak a kor általános lelki közérzetének a hordozói, annak a lelki közérzetnek, amelyet az »Erős és a Psziché uralma jellemez.«” – hivatkozik *Németh Lajosra Szabadi Judit*. (24) Tegyük hozzá, Lajta temetői művészetének rejtett erotikája szublimált formája annak a nálunk szinte hiányzó direkt szakrális erotikának, amit Freud Bécsben *Gustav Klimt* és *Egon Schiele* művei képviselnek.

A változás forrása kettős: egyrészt általános eredetű, hiszen az egyházi kánonok és tabuk tiltásaitól felszabaduló polgár transzcendens gondolkodása kinyílt, szinkretikus jellegűt öltött. Másrészt a művészeti gondolkodást az individuális lehetőségek helyett nálunk inkább *Schmitt Jenő* és a gödöllői művészcsoporthoz tartozók által vallott személyiség-idealizmus éri el: „A spirituális művészet az ember jövőjének élete művészete, Lélek, Élet, Szellem uralmának előhírnöke... mely fölemeli az embereket a sárból s újra isteni méltóságra emeli őt, az örök Szépség és örök Igazság erejével.” (25) – írta *Remsey Jenő*.

A kollektív tudattalan aspektusa újabb paradoxont is felvet: a Millenniumnak mint a szecessziótól idegen szellemi környezetnek a kérdését. *Hanák Péter* történész szerint a historizmus reaktiválja a történelmet, azaz az Ezredév eszméje nem tekinthet előre. Fel kell tennünk a kérdést, akkor hogy jöttek létre Lechner érett modern főművei már évekkel 1896 előtt, és később Lajta korai alkotásai egy ellentétes közegben? Magyarazatként Kiss Endre gondolatmenetét idézem: „Ha nem sikerül az egész környezetet a saját képére formálnia, hirtelen maga kezd elútni tőle, s akár egyetlen ilyen remek darab is voltaképpen felhívás egy »Gesamtkunstwerk« kiteljesítésére.” (26) És ez egyben felelet a magyar nemzeti építészeti feminin karakterének kérdésére is, arra, hogy hogyan virágozhatott az egy maskulin birodalmi architektúra ellenséges közegében.

Valójában és pontosabban egy „Gesamtkunstwerk” nem is lehet kizárólag feminin. A magyar szecesszió alkotói az architektúra Monarchia-béli súlyponteltolódását kívánták korrigálni, ugyanakkor teljességre törekedtek. A hiteles építészeti egyik lényeges eleme az őslétforma, a Teremtő androginitásának megidézése, kiváltképpen a szecesszióé. A nagy megbízások hiánya miatt a bécsi ellenében „feminin” magyar szecesszió az androginitást többször csak a belső terekben, iparművészettel kénytelen megfogalmazni, és nem az építészeti forma- és tömegképzésben.

A magyar szecesszió lágy temetői architektúráját eddig a népművészeti tevékenységek, a társadalmi munkamegosztás női felétől, a guzsalyok, hímzések és kalácsformák ikonog-

ráfíája felől közelítettük meg. De a kozmogónikus és az elválaszthatatlan alkímiai megközelítés legalább ennyire indokolt, nemcsak mert a kemence és az alkímiai vegykonyha ronkonformák. Inkább mert a «királyi művészet» szakrális-erotikus fogalmában benne van a primordiális/prenatális Aranykor és a szent, androgün isteni leszármazásban gondolkodó emberi hit. Ahogyan a király aranyalmája jelöli a bölcsék megtalált követ, úgy lesz az arany szín a primitív törzsek világtengely-rézoszlopától kezdve a szecessziós aranymozaikon át a kor ünnepi belső tereinek díszítéséig mindenütt mágikus-szexuális töltésű.

A sokmagvú gránátalma szimbolikája is a nemi szimbolikához kapcsolódik. A gránátalma fája Tammúz, Adonisz vagy Dionüszosz véréből sarjadt ki, a zsidóknál Rimmonéból. A Szentek Szentjében, Salamon jeruzsálemi templomának legbelső szentélyében, csak ezt a gyümölcsöt volt szabad használni, ennek képe díszítette a főpap ruháját és az oszlopok fejezetét. A Tóratekercset tartó „életfára” is gránátalmát aggatnak (rimon). A gránátalmát a Schmidl-sírbolton használja Lajta Béla (amiben Vámos és Dávid mákgubót látnak), de Lajta kerítések díszeként is alkalmazza a Zsidó Szeretetháznál. E gyümölcs kódomborműveivel is körülfonja a Vas utcai Kereskedelmi Iskola lábátatát vagy a bronz-domborított kaputáblákat. Tehát a víz karakterű növényi létformán a maszkulin arany-nap tűzenergiái által megtermékenyített „áldott” termékenységet ért. E szublimált formában értelmezhetők a Schmidl-mozaik jelképei, a kiegészítőszínek, az életfa egyszerre feminin (virág-termés) és maszkulin (fallikus tengely) együttes, androgyn jelentése: az arany-tűz és a mélykék-víz elemek színbeli/térbeli násza. Társítható még: elnyeletés, befalazás, építőáldozat, szűznemzés, szepiótlen fogantatás, alkímiai menyegző (pl. Zeneakadémia nagyterme). Építészet és társzművészetek központba állított teremtő/erotikus szimbolikája a századforduló összművészet-eszményének következménye.

A temetkezési szertartásépületek különösen alkalmasak az emberiség dimenziójú eszkatológikus átváltozást az egyéni élet síkján megragadni. A metamorfózis fontos állomása volt, amikor az ókori zsidóknál már a fal-lakó, a theraphim, a házibálvány képében élt tovább az építőáldozat. Transzcendens kérdésekben vagy hétköznapi jóslatokért hozzá fordultak a lakók. A Teráf jelentése megtartó, gondozó, fenntartó, ember formájú bálványkép volt, az archaikus idők emberáldozatának szublimációja, amelynek őshagyománya az elsősülött fiú feláldozásához kötődött. A Schmidl-sírbolt fal-hulláma, annak a fehér fugákkal is erőteljesen hangsúlyozott „falazott” kerámia-burkolata ezeket az üdvörténeti dimenziókat is megidézi.

A szecesszió korának „magyar nemzeti” építész rálátott a vallások kialakulására és szimbólumaira, azok összefüggő gyökereire. A korszak új tudomány-vallásokat hozott létre, többek közt a teozófiát, antropológiát, mazdaznant és magát a judaizmus neológ ágát is. Az új század utópisztikus szellemisége is ott van az építészet merész szimbólumhasználatá mögött. De a középkor keresztény teológusa és a századforduló utópista ideológusai (például Schmitt Jenő) „figyelmen kívül hagyták azt a tényt, hogy az emberi faj nem volt kész arra, hogy tömegesen transzcendentált mesterré váljon... Ha igaz, hogy a szexuális energia átirányítása megvilágosodáshoz vezet... az erőltetett szűziesség a megvilágosodás megértése és vágya nélkül, káoszt, frusztrációt és háborúskodást idéz elő... Ha Vénusz nem mérsékeli Mars éles kardját, és nem változtatja azt a nemzés eszközévé, akkor elkerülhetetlenül a halál eszközévé válik.” (27) – írja Alan Oken. A Monarchia csak Saturnus uralma alatt egyesítette Mars és Venus építészetét és nemcsak az I. világháborút szüli meg, de innen származik az építészet modern mozgalma is: „A modern építészetnek nem csak az építész személyét illetően kulcsszava a struktúra, de tárgya vonatkozásában is... azokra az új makroszerkezetekre gondolok, melyek megszületése a modernista építészet talán legnagyobb vívmánya... A lelki struktúra azonban, mivel elrendez és megszilárdít, egyszersmind el is zárja a cselekvés más útjait: determinál.” (28) A magyar szecesszió építész a technika fejlődésének utolsó, még értelmetlannak látszó órájában, a békeidők végén, amikor még nem volt nyilvánvaló, hogy ez a változás milyen

iramban fogja kiüzni a világból a tradicionális gondolkodás értékeit, egy történelmi percre megpróbálta megállítani az időt. Ellentmond Otto Wagnernek és Adolf Loosnak, más irányba indítaná az embert. Új környezetet épít, mely régi hiteket, tudást, ösztönös és mitikus erőket tud integrálni az új század új emberének gondolkodásába. Újjászületést jelző termékenység, orgiasztikus és növényi motívum, megannyi kép: mely egygyéfort a kor építészeti meséivel.

Az ősi világmodellek mítoszaiban megkülönböztetett figyelem tárgya a „Rossz”-at, a „Véget” jelképező földrajzi hely: (mocsár, gödör, szakadék, útkereszteződés) is. Ezek határán ösvények, hidak, létrák, lépcsők, kapuk, ajtó, küszöbök állnak. Őreik a sárkányok, szörnyek, ragadozók és fenevadak. A legősibb kultúrhéroszokról szóló mítoszok hősei vándorútjuk során ilyen szörnyek ellenében viszik véghez világformáló tetteiket. A hősosz maszkulin jellegének felel meg a napsugár fegyverváltozata, a lándzsa. Lajta Béla a Kossuth-mauzóleum 1901-es pályatervén a kupola tetejére kopjafa motívumot, a kripta hátsó bejáratához földbe szúrt lándzsát tervez. A magyar szecesszióban a lándzsa és a kopjafa közvetve és direkt módon is megjelenik: *Kós Károly* épületeinek tūhegyes tornyaiban, Lechner tetőépítményeiben és -ornamentikáiban. Ezek a temetkező-feltámadó mágia tipikus kellékei. A hős fegyverét minden kultusz a halottal együtt temette. Amikor kerámia-virágbibék, porzó-lándzsák, pávák és kakasok lepik el a tetőt, a fallikus/növényi termékenység-szimbólum az újjászületést hirdeti. A kakas széles körben éberség jelkép, mint „hirdető” az Újtestamentumban is kulcsszerepet kap.

Összegezve: torony-lándzsa-kalász és kupola-boglyakemence-cipő androgün egységet alkotnak a szecesszió szimbolikájában. Lajta sírépítményeken, Kossuth-mauzóleum tervén, a Gries- és Schmidl-család sírboltján alkalmaz boglyakupola formát. Utóbbi forgástest az ősi gabona-tárolók, edények és kemencék alakjaként a tüzes-ferfi és a földanya-női princípiumok együttese: ez koncepciónk lényege. E sírokban a magyar múlt épületszerkezetei, az ősi kultúrák, a magyar és a keleti folklór szimbolikus elemei ötvöződnek, és felragyognak a kerámia- és mozaikművészet építészeti lehetőségei. A magyar szecesszió temetői művészete azért is kiemelkedő érték, mert tárgyai kisarchitektúrák lévén, kevésbé determináltak a szerkezeti és funkcionális kötöttségektől. Lajtánál a magyar népi formakultúra és a zsidó hagyomány is magasművészetté emelkedik: építészet és szobrászat, mint az ember vertikális törekvéseinek szimbolikus toposzai, egységet alkotnak a felület organikus mintázataival. A magyar századforduló temetői művészete sűrítve hordozza az egész szecesszió vágyát: Isten példáját követve a formában újjáteremteni a törvényt.

Még a 20. században is él Magyarországon az a méltósággal teli zsidó hagyomány, mely szerint a „tudós tanítónak abból az asztalból készítsék el a koporsóját, amelyen tanult és tanított, a jötevé asztalából, amelyről a szegényeket táplálta.” Archetípusról van szó: asztal-láda-koporsó-gabonatóróló szuszék a világ minden táján hasonlatosak.

Jegyzet

(1) Gerle János (1989): Boglyakupola, boglyaív. In: *Sub Minervae Nationis Praesidio*. ELTE, Budapest. 170–179.) c. munkájában elemzi e szerkesztő vonalnak a kultúrtörténetét, különös tekintettel a magyar szecesszió példáira.

(2) Eggert, Klaus (1978): Gottfried Semper. In: Plunser, Ulrike – Steiner, Eggert Klaus: *Friedrich von Schmidt, Gottfried Semper, Carl von Hasenauer*. Wiesbaden. 81.

(3) „Át kell csapni... minden hozzánk kopott nyelven beszélő, idegen, magyartalan, elavult formákkal bíbelődő stíl-korláton... Hiszen Kossuth Lajos egyet jelent a haladással, az utánzás megvetésével, a régi rosszból való kiemelkedéssel, egyet az újjal, a reformkorral, a maga-megismeréssel...” Lázár Béla, *Magyar Nemzet* (1903) Márc 22–27. In: Vámos Ferenc (1970): *Lajta Béla*. Akadémiai, Budapest. 54.

- (4) Mattyasovszkyné Zsolnay Teréz (1963): *Zsolnay*. Corvina, Budapest. 155.
- (5) Vámos, i.m. 42.
- (6) A pályázatot nemcsak a magyar nyelvű sajtó, de a kor kitűnő pesti német lapja, a Pester Lloyd is recenzálta: 1899. 3. 6.
- (7) Meller Simon (1900): *A Bp-i Izraelita Templom*. Izr. Magyar Irodalmi Társ. (IMIT) IX. Évk. Budapest. 280–86. Az idézet vége a Lechner-szállóigévé lett Széchenyi-parafrazíst – Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz – tagadja.
- (8) Wagner, Otto (1885): *Das Werk des Architekten*. Böhlau, Bécs, Köln, Graz, I. kötet, 270.
- (9) A mintadarabok Romváry Ferenc kutatásai szerint egy pécsi vasvárosi villa homlokzatába építve láthatók. (*JPM Évkönyve*, 32, Pécs. 987., 163–224.)
- (10) Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások*. Vince Kiadó, Budapest. 199.
- (11) Moravánszky, i.m. 199.
- (12) Biraghi, Marco (1999): *Béla Lajta/ornamento e modernitá*. Electa, Milano. 15.
- (13) Márkus Géza Freund V.-nál kezd, Komor és Jakab társaként építi a Népoperat. Munkássága feldolgozatlan.
- (14) Hadik András – Szegő György (1999): *Baumhorn Lipót*. Magyar Zsidó Múzeum – Architart. Budapest. 17. és 20.
- (15) Riegl, Alois (1884): *Volkskunst, Hausfleiss, Hausindustrie*. Braumüller, Bécs. 3. füzet, 173.
- (16) Moravánszky, i.m. 201.
- (17) Dávid Ferenc (1999): Lajta Béla: Schmidl-sírbolt. *Új Magyar Építőművészet*, 1. 11.
- (18) Hoppál – Jankovics – Nagy – Szemadám (1988): *Jelképtár*. Helikon, Budapest. 47. (Carl G. Liungman után), illetve Szegő György (1996): *Teremtés és átváltozás*. HG és Társa, Budapest. 65.
- (19) Brandenburg, Hugo (1998): *Die Kirche. S. Stefano Rotondo in Rom*. Gruyter, Berlin – New York. 3–61. ill Ritz Sándor SJ. (1973): *A Templom*. La Roccia, Roma. 58. és Szegő Gy. (2000): A S. Stefano Rot. az égi-földi kommunikáció háza. In: *Új Atlantisz felé*. Ludwig, Budapest. 98.
- (20) Kiss Endre (1984): *Szecceszio egykor és ma*. Kossuth, Budapest. 141–142.
- (21) Kafka, Franz (1989): *Az én cellám*. Magvető, Budapest.
- (22) Lewinsky, Y.-T. (1970): *Encyclopedia of Folklore, Customs and Tradition in Judaism*. Tel-Aviv. 34.
- (23) Scheiber Sándor (1996): *Folklór és tárgytörténet*. Makkabi, Budapest. 875.
- (24) Szabadi Judit (1979): *A magyar szecceszio művészete*. Corvina, Budapest. 113.
- (25) Kiss, i. m. 153.
- (26) Kiss, i. m. 157.
- (27) Oken, Alan (1998): *Amint fent, úgy lent*. Bantam Books Inc. Hamvas könyvek, Budapest. 185.
- (28) Szegő György (1984): *Modern építészet és asztrológia*. Magyar Építőművészet, Budapest. 6.

*A Nemzeti Pantheon Alapítvány megbízásából a sír-
emlék-rekonstrukciót a Kőnig és Wagner Építészek
Kft. végezte. Vezető tervezők: Kőnig Tamás és Wag-
ner Péter építészek, tervezők: Dávid Ferenc művé-
szettörténész, Csáky Klára restaurátor, Bucsy Kata-
lin, Fixek Mónika, Ország Attila, Tényi András építé-
szek, Koczka Terézia statikus.*