Építés- Építészettudomány 33 (3–4) 341–362

A LIBERTY STÍLUS

KISS ZSUZSANNA EMÍLIA*

A 19. század vége felé Olaszországban is egy új stílus nyert teret, amelyet csakhamar *liberty stílus*ként emlegettek. Bár ez az elnevezés egy londoni műkereskedő, Sir Arthur Lasenby Liberty nevéből származik, a *liberty* (szabadság) szó egyúttal a korabeli olasz művészeti irányzatok egyik lényeges jellegzetességére is utal. Így a liberty stílus az Európa más országaiban *art nouveau*-nak, *Jugendstil*nak, *szecesszió*nak stb.-nek nevezett stílus sajátos itáliai válfajának széles körben elterjedt megnevezésévé vált.

Sir Arthur Lasenby Liberty maga nem volt művész, de mint a műtárgyak megrendelőjének és forgalmazójának fontos szerepe volt az új művészeti felfogások elterjesztésében. Ezek a nagy-britanniai „Arts and Crafts" és az „esztétista mozgalom"-ban gyökerező újdonságok vezettek az önálló liberty stílushoz, amit Olaszországban is szívesen fogadtak. Már 1902-ben a Torinói Nemzetközi Iparművészeti Kiállításon ez volt az uralkodó stílus, amely az eredetiségre, invencióra, a funkció és a forma összhangjára, valamint a részek és az egész közötti szerves kapcsolatra fektette a fő hangsúlyt. Figyelemre méltó, hogy a liberty időszak építészete nem zárkózott el attól, hogy hasznosítsa a helyi, regionális jellegzetességeket, de szemben állt a historizmussal, és egy sor jelentős művésznek köszönhetően, mint amilyenek D'Aronco, Basile, Michelazzi, Sommaruga és mások, előrevetítette a modernizmus eljöttét.

Kulcsszavak: liberty, floreale, E. Basile, G. Michelazzi, R. D'Aronco, G. Sommaruga, századforduló

Sok országhoz hasonlóan Olaszországban is új stílus született a XIX–XX. század fordulóján. E stílust azonban itt *il liberty*-nek, *stile inglese*-nek, *arte nuova*-nak, *stile nuovo*-nak, *stile moderno*-nak vagy *stile floreale*-nak nevezték. A stílus megjelenésének időpontját illetően eltérnek a vélemények. Vannak, akik az új művészeti korszakot 1895-től, az *Emporium* megjelenésének évétől számítják. Ez olyanféle periodika volt, mint Angliában a *The Studio* (1893-tól), Franciaországban a *Revue des Arts Décoratifs* (1880-tól), az *Art et Décoration* (1897-től) és a

* okleveles építészmérnök, egyetemi tanársegéd. Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Építészmérnöki Kar, Építészettörténeti és Műemléki Tanszék. 1111 Budapest, Műegyetem rakpart 3. K. II. 60. Tel.: 463-1330; fax: 463-1638; e-mail: kisszsuem@freemail.hu

© 2005 Akadémiai Kiadó, Budapest

L'Art Décoratif (1898-tól), Ausztriában a *Das Interieur* (1900) vagy Németországban a *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) és a müncheni *Jugend* (1896) vagy nálunk a *Magyar Iparművészet* (1898), mások az 1898-as torinói kiállítást jelölik meg kezdetnek. Az ott megjelent új stílust *nuovo stile*-nek vagy *stile moderno*-nak nevezte Enrico Thovez (1869–1925) műkritikus a kiállítás idején *Il rinascimento delle arti decorative* (Az iparművészet újjászületése) címmel írt cikkében. A *stile floreale* a kiállításon bemutatott „libertys" termékek, elsősorban a szövetek és a tapéták jellegzetes virágmintás díszítéseire utaló elnevezés (floreale = virágos). Thovez megjegyzi, hogy ezek virágai természethűek, az angol Charles Francis Annesley Voysey (1857–1941) anyagait díszítő, túlzottan stilizáltakkal szemben. De honnan származik a *liberty* elnevezés?

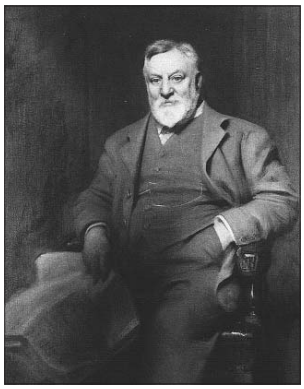
Vannak, akik úgy gondolják, ez nem is kérdés, hiszen mint ahogy a *Sezession* az elszakadni vágyásra, úgy a *liberty* biztosan arra utal, hogy egy fiatal nemzetállam,[1] miután felszabadult az idegen uralom alól és független lett, önálló, szabad stílus kialakítására törekedett. Ez utóbbi valószínűleg így is volt, de a stílus neve és a „szabadság" jelentésű szó azonossága mégis inkább a véletlen műve, amely azonban biztosan segített az elnevezés meghonosodásában. A valóság az, hogy a stílus elnevezését egy angol műkereskedő, Sir Arthur Lasenby Liberty nevéről, illetve annak üzletéről kapta.[2]

Liberty 1843-ban Cheshamben egy posztókereskedő legidősebb fiaként látta meg a napvilágot. 1862-től Londonban, a Regent Street-i *Farmer and Rogers' Great Shawl and Cloak Emporium*nál dolgozott. A ruházati áruház keleti részlegénél dolgozva ismerkedett meg a távol-keleti iparművészettel, illetve kézműves-iparral. 1874-ben üzlettárssá szeretett volna válni, de ezt az áruház tulajdonosa nem tette lehetővé.

Egyik barátja, Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) – a preraffaelita festő – tanácsára önálló üzletet nyitott a Regent Street 214. szám alatt East India House (Kelet-India Ház) néven 1875. május 15-én. Bár korábban azt mondta művészbarátainak, hogy ha egyszer önálló üzlete lesz, teljesen meg fogja változtatni a ruha- és lakberendezési divatot, újító és stílusteremtő szándéka ellenére eleinte rengeteg

[1] Az egységes Olaszország ugyanis 1861-ben jött létre, de még ekkor sem tartozott hozzá Velence és Róma. Velencét az 1866-os porosz–osztrák háború után kapta meg Olaszország, Rómát pedig 1870-ben foglalta el II. Viktor Emánuel, és tette fővárossá 1871-ben.

[2] Hasonlóan az Art Nouveau elnevezéshez: „Az »Art Nouveau« maga egy német emigráns, Samuel Bing párizsi üzletéről kapta a nevét. Bing egy évtizeden át japán műkincsekkel kereskedett, majd 1895-ben »La Maison de l'Art Nouveau« (A modern művészet háza) címen újra megnyitotta üzletét, immár kortárs tervezők, festők és szobrászok munkáival. Ez a galéria, üzlet és bemutatóterem lett az irányzat párizsi székhelye, Bing pedig műveket rendelt meg, amivel a hazai és külföldi iparművészeket is támogatta. Mint az Art Nouveau impresszáriója, hírneve révén külön pavilont kapott tervezői számára az 1900-as Párizsi Világkiállításon." Hardy, William: Art Nouveau, Szecesszió, Jugendstil. p. 8., 11.

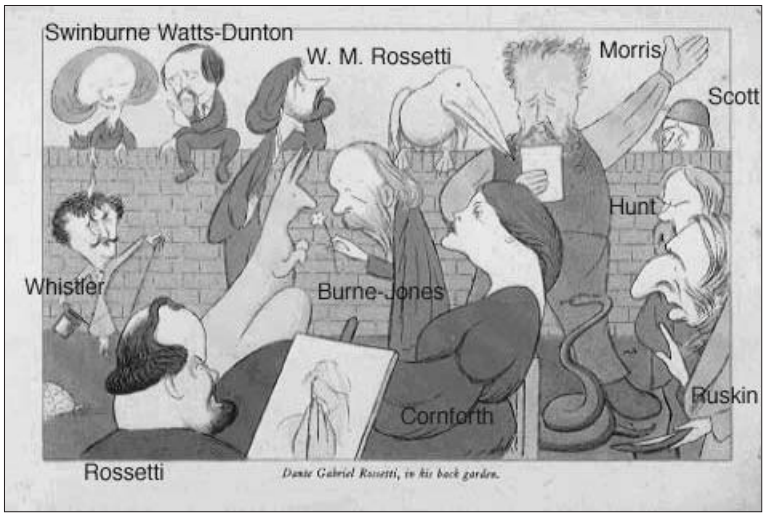


1. kép. Sir Arthur Lasenby Liberty (1843–1917)

keleti régiséget importált. Ezekből a tárgyakból kiállításokat is rendezett és katalógusokat készített. Több, jelenleg múzeumban lévő tárgyat vásároltak akkor tőle. Ami az új dolgokat illeti, főleg Japánban készült szöveteket árult, később importált Kínából, Jávából és Perzsiából is, pl. kézi szövésű és festésű selymet. Liberty elég hamar észlelte, hogy a japán áruk – korábban kiváló – minősége romlott. A keleti kelmék pedig túl finomak voltak ahhoz, hogy európai szabók és lakberendezők dolgozzanak belőlük. Liberty azzal kereste meg a kelmefestőket és a textilgyárakat, hogy kísérletezzenek keleti stílusú anyagok előállításával, hogy annak sikere esetében a kevésbé tehetős embereknek is legyen lehetőségük az általa forgalmazandó „keleti" áruk megvásárlására.

Liberty 1883-ban megalapította a *Furnishing and Decoration Studio*-t (egy belsőépítészeti stúdiót). A Studio megalapításában szerepe volt az *Aesthetic Movement*nek (az „esztétista mozgalom"-nak), melynek fő képviselői James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) és Oscar Wilde (1854–1900) voltak. Ez a mozga-

2. kép. A Liberty & Co. korabeli reklámja



3. kép. Max Beerbohm karikatúrája az *Arts and Crafts* képviselőiről (1922)

lom az akkoriban tért hódító *Arts and Crafts* mozgalom avantgárd változatának volt tekinthető.

Az „esztétisták" hitvallása a „művészet a művészetért" volt. A formai kifejezés tökéletességét tekintették a legfontosabbnak. Úgy gondolták, hogy egy tárgy már azzal betöltötte szerepét, hogy szép. Megalkották a szépség kultuszát.

Az Arts and Crafts másik irányzatának képviselői az úgynevezett preraffaeliták voltak, élükön John Ruskinnal (1819–1900) és William Morrisszal (1834–1896). Ők a hangsúlyt a kézi munkára helyezték a tömegtermeléssel szemben, és Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) nyomán a művészetben a középkor végét, a gótikát és a reneszánszot közvetlenül megelőző időszakot tekintették követendőnek. Azt vallották, hogy a művészetnek tanító jellegűnek kell lennie; minden alkotás valamilyen tanulságot, erkölcsi példát közvetítsen. Az esztétisták viszont már csak sugallni akartak, és elutasították azt, hogy a műalkotás valamilyen morális, társadalmi vagy politikai mondanivalót hordozzon. Eltérő filozófiájuk miatt a két mozgalom képviselői között ellentétek alakultak ki. Így Ruskin és Whistler, a két vezető között is. A viszálykodás ellenére a két irányzat kölcsönösen hatott egymásra. Az esztétistákra nagy hatást gyakoroltak a preraffaelita alkotások, pl. Dante Gabriel Rossetti képei. Az ezeken ábrázolt idillikus környezet, idealizált táj, a nők ábrázolása – nem utolsósorban ruháiké –, fontos szerepet kaptak az esztétista stílus és öltözködés kialakulásában. Az „esztétikus" női öltözködéshez nem tartozott sem fűző, sem turnűr, s a finom, vékony anyagból készült, lazán leomló ruházat viselőjének könnyed, légies megjelenést kölcsönzött. Aki igazán divatos akart lenni, az kibontott vörös hajzuhataggal járt. Az ilyen megjelenésű nő-

ket azonban a viktoriánus társadalomban nem sokra becsülték, mert úgy tartották, hogy a laza ruházat laza erkölcsű nőt takar. Voltak olyanok is, akik nem esztétikai, hanem egészségügyi megfontolásból hordták az új stílusú ruhákat, amelyek végül az előkelő hölgyek között mégis csak elterjedtek „teakosztüm”-ként vagy fogadópongyolaként. Az esztétisták hatása viszont a preraffaeliták túlzó középkorimádatának mérséklődésében vált érezhetővé.

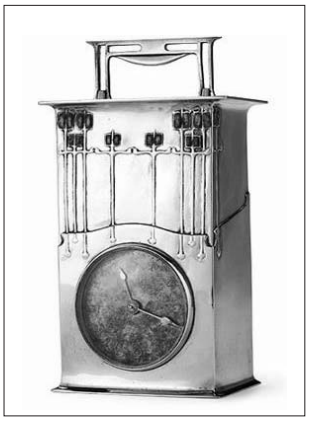
Bár az esztétista mozgalom is sokat merített a középkorból, lehetségesnek tartotta, hogy a kor művészeit más korok és földrajzi helyek stílusjegyei is inspirálják. Stílusjellemzőit nehéz megfogalmazni, mert azokat mindig is valamilyen homály övezte, amely egyben sajátos báját is adta. Motívumait és színeit Egyiptomból, Perzsiából, Észak-Afrikából, Kínából, de mindenekelőtt Japánból kölcsönözte. Volt, hogy lemásolta a keleti példát, de gyakran szabadon átfogalmazta anélkül, hogy történelmi vagy földrajzi hűségre törekedett volna. Mindezekkel együtt kialakult az a félreismerhetetlen formatervezési mód, amit az esztétizmus stílusának nevezünk. Az esztétista mozgalom létrejöttében és Liberty életének alakulásában egyaránt fontos esemény volt 1854-ben Japán megnyílása a Nyugat számára Perry amerikai tengernagy akciója nyomán. Így lehetővé vált, hogy a nyugati árukat japán piacokon is értékesíthessék, illetve, hogy régi és új japán áruk árasszák el az angol szigetországot és Európát.[3]

Liberty stúdiójában a kor híres formatervezői dolgoztak, akik az előbb említett művészi irányzatokat képviselték. Többek között Edward Burne-Jones (1833–1898), Dante Gabriel Rossetti, Whistler és Frederick Lord Leighton (1830–1896). Legfőbb tervezőjének azonban Archibald Knox (1864–1933) tekinthető. Knox az angol fémművességben olyan kiváló volt, mint Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) a bútortervezésben, és gyakran alkalmazott kelta ihletésű formákat ezüst- és ónötvözetű (pewter) tárgyain. Ezeket „Cymric”,[4] illetve „Tudric” néven hozták forgalomba, elnevezésükkel is utalva a kelta (walesi) gyökerekre.

Az 1890-es évek végére kialakultak a liberty stílus jellegzetes formaelemei. Más belsőépítészeti stílushoz hasonlóan a libertynek is voltak jellegzetes színei. Az úgynevezett „liberty színek” a kék, a zöldessárga, az arany, a korall és általában a pasztellszínek voltak. A figurális díszítés, az emberábrázolás, amely oly gyakori a viktoriánus művészetben, és az art nouveau-nak, valamint a Jugendstilnek is egyik jellegzetessége volt, teljesen háttérbe szorult, és szinte sohasem jelent meg a

[3] Perry 1853-ban hajórajával meglepetésszerűen behatolt az 1640-es évek óta „zárt országként” viselkedő Japán fővárosának kikötőjébe, azzal a céllal, hogy a külföld számára megnyissa az országot. A hatalmon lévő sógun belátva, hogy nem képes fegyverrel ellenállni, az 1854 márciusában visszatérő Perryvel japán–amerikai barátsági szerződést kötött, amelyet ezután még 16 állammal kötött hasonló megállapodás követett, s ezzel Japán gyakorlatilag megnyílt a külföldiek számára.

[4] Walesiül *Cymru* = Wales; *Cymry* = walesi ember; *Cymric* = walesi.



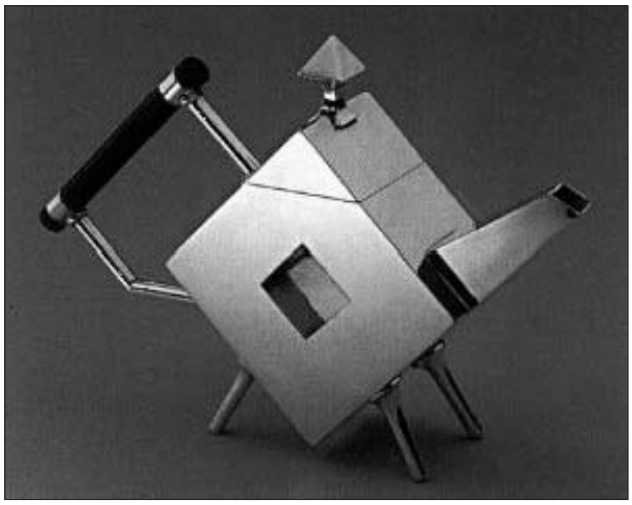
4. kép. Archibald Knox: A Liberty & Co. (1902 k.) számára tervezett óra; ónötvözet és tűzzománc

libertys tárgyakon, illetve ha mégis, akkor nagyon visszafogottan, apró dobozok, ékszeres ládikák tetején.

A britek, így Arthur Lasenby Liberty tervezői, köztük Archibald Knox számára is visszataszító volt az art nouveau és a Jugendstil dekadens szexualitása, hajzuhatag-fetisizmusa, érzékisége, ezért az erotikus jeleneteket száműzték művészetükből. Csak teljesen leegyszerűsített, kelta gyökerű – a XIX. sz.-i ásatásokból előkerült leletek formakincséből merítő – motívumokat használtak. Az art nouveau-val és Mackintosh glasgow-i iskolájával egyetlen díszítőelemük közös, a stilizált skót rózsa.

Tagadhatatlan a kapcsolat a liberty stílus és az Arts and Crafts között, de amíg az utóbbi eszmei hátterét a középkor idealizálása és a szocialista életszemlélet

5. kép. Archibald Knox: A Liberty & Co. számára (1902 k.) tervezett Tudor-stílusú tálka; ónötvözet és zöld Powell-üveg



6. kép. C. Dresser: Élére állított kocka teáskanna (1879)

7. kép. C. Dresser: Kubus teáskanna (1879)

adta, az előbbi a *skót* és a *bécsi iskolá*val együtt az ébredő modernista szellemiség képviselője volt.

Liberty tervezői már korán felismerték a funkcionalitás fontosságát. Archibald Knox első mestere, Dr. Christopher Dresser (1834–1904) fogalmazta meg először azokat az elveket, amelyek később a weimari *Bauhaus* filozófiájának lényegét képezték:

– fitness for purpose (célszerűség)
– all decorated objects should appear to be what they are; they should not pretend to be what they are not (minden tárgy annak látsszon, ami, és ne színlelje azt, ami nem).

Itt kell megjegyezni azt a – sokak számára szinte hihetetlen – tényt, hogy a kubista-futurista-absztrakt áramlat kezdetei inkább britnek, mint franciának vagy olasznak tekinthetők. Ezt az alábbi, Christopher Dresser által 1879-ben tervezett teáskannák jól szemléltetik.

Érdekes, hogy elméleti munkáiban a funkcionalizmust hirdette, tárgyain pedig inkább a forma uralkodik. Azt is mondhatnánk, hogy tanítványa, Knox sokkal inkább megvalósította azt, amit ő inkább csak hirdetett.

A funkcionalizmus mellett Dresser és a többi tervező is nagy jelentőséget tulajdonított a díszítésnek, ami azonban sohasem uralkodik el a tárgyon. Ezt bizonyítja az is, hogy ha Archibald Knox tárgyairól eltávolítjuk a díszítőelemeket, általában tiszta mértani formákat kapunk, a gyakorlatban követve azt az elvet, hogy semmi se akarjon másnak látszódni, mint ami.

Sir Arthur Lasenby Liberty maga nem volt művész, csak a tervezők és gyártók megbízójaként, valamint a megbízásából készített tárgyak forgalmazójaként alakította ki és formálta a liberty stílust.

A liberty stílusú háromdimenziós tárgyakra a formatisztaság és az egyszerűség, a kétdimenziósakra pedig az egyszerűség mellett az ismétlődő stilizált motívumok jellemzőek. Ilyen tárgyak váltak világszerte ismertté és keresetté. Elsősorban Olaszországban örvendtek nagy népszerűségnek. Liberty Európában több fióküzletet nyitott, többek között Milánóban. Ez is közrejátszhatott abban, hogy Liberty tárgyait még inkább megismerjék és megszeressék az olaszok, és Liberty nevéből az olasz századforduló művészetének egyik közkeletű stílusjelző kifejezése váljék.

Ezt a nevet a szakirodalomban főleg az építészetre vonatkozóan használják. Kezdeteként különböző időpontokat jelölnek meg, de abban mindenkinek megegyezik a véleménye, hogy az 1902-ben Torinóban megnyílt kiállításon már mint uralkodó stílus szerepelt. Itt szinte az összes kiállítási épület „libertys” volt. A Nyugat nagy, ipari országaiban az ilyenfajta nemzetközi vagy világkiállításoknak már évtizedes hagyományuk volt, amikor Olaszország is vállalkozott hasonló kiállítások megrendezésére.

Erre több, szintén torinói kiállítást, az 1884-es általános kiállítást, az első olasz építészeti kiállítást (1890), majd az 1898-as iparművészeti kiállítást követően került sor. Ez volt az 1902. évi *Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna* (A Modern Iparművészet Első Kiállítása), amely Torino fejlődésére és építészetére különösen nagy hatást gyakorolt.

8. kép. A Leonardo Bistolfi által tervezett kiállítási plakát

A pavilonépítészet ekkor szinte külön műfajjá fejlődött. Ebben az időben ennek különösen nagy jelentősége volt, mert kiváló lehetőséget kínált azoknak az építészeknek, akik szabadulni akartak a historizmustól, és egy merőben más, új és eredeti stílus kialakítására törekedtek. Ilyen építész volt Raimondo Tommaso D'Aronco (1857–1932) is.

D'Aronco már nagyon fiatalon, tizenkilenc évesen építészeti pályázatot nyert. Először akkor figyeltek fel rá igazán, amikor 1883-ban a II. Viktor Emánuel-emlékműre kiírt pályázaton terve második díjat nyert. 1887-ben a Velencei Szépművészeti Kiállítás épülete készült el az ő és Trevisantano terve alapján. Terveivel sikeresen szerepelt az 1890-es torinói építészeti kiállításon és a palermói Nemzeti Kiállításon is 1891-ben. Nemcsak Olaszországban, hanem Törökországban is tevékenykedett. Mint ígéretes fiatal építészt 1893-ban meghívták Isztambulba, hogy készítse el az 1896-ban megrendezendő mezőgazdasági és ipari kiállítás terveit. A terveket II. Abdülhamid szultán hagyta jóvá. A kiállításra azonban nem került sor, mert 1894. július 10-én egy földrengés súlyos pusztítást okozott a városban. D'Aroncóra ezután még inkább szükség lett. Elsőként bízták meg a történelmi városrész megsérült épületeinek – többek között az Hagia Sophiának – a helyreállításával, emellett sok új házat tervezett a kormány, illetve magánszemélyek megbízására. Mivel szinte udvari építész volt, törökországi karrierje 1909-ben, II. Abdülhamid elmozdításával véget ért. Ez a tizenhat év munkásságának legtermékenyebb időszaka volt. Még törökországi tartózkodása alatt is sok épületet tervezett Olasz-

országban. Legismertebb és talán legjelentősebb művei mégis a fent említett 1902-es kiállítási pavilonok.

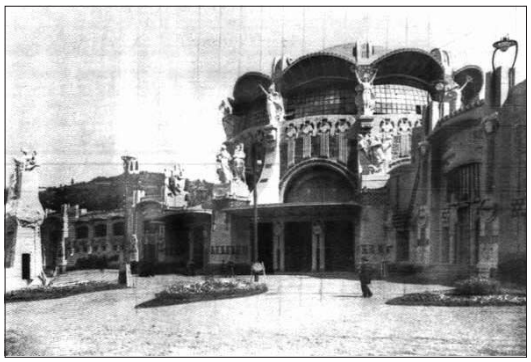
Mielőtt az épületek elemzésére térnénk, néhány szó magáról a kiállításról. Ez a kiállítás azért is jelentős volt, mert Európa ekkor figyelt fel a korabeli olasz művészetre – beleértve természetesen az építészetet is –, és különösen nagy hatással volt Torino város fejlődésére. Az iparművészet minden ágának lehetősége volt a bemutatkozásra. Akkoriban a formatervezés már olyan, a korábbinál kiterjedtebb értelmű tevékenységgé vált, amelyen belül az egyes művészeti ágak határait gyakran szinte nem is lehetett meghúzni. A tervező nem ritkán egy személyben építész és iparművész, sőt gyakran kézműiparos is volt, akinek feladatköre elvben a tér kialakításának, díszítésének, bútorainak megtervezésétől egészen a mindennapi élet használati tárgyainak megformálásig terjedt. A tervezésben egyre inkább előtérbe került a teret alkotó és benépesítő tárgyak közötti harmónia, a későbbiekben a „Gesamtkunstwerk"-ben kiteljesedő, az összhangban álló részekből létrejövő egységes alkotás gondolata, valamint a „szép" és a „célszerű" fogalmának összekapcsolódása elsősorban a műalkotás rangját elérő használati tárgyak tervezése révén. Ugyanekkor még fontos cél volt a díszítés. A kor művészei számára a szép és a hasznos szinte összetartozó fogalmakat jelentettek. Ezért volt az – mint azt alább olvashatjuk –, hogy a Kiállítás Általános Szabályzata a kiállítandó tárgyak használhatóságára vonatkozó kitételeket nem tartalmazott, annál nagyobb hangsúlyt helyezett a művészi kivitelre, ahogy ez a szabályzat 2. pontjából is kitűnik:

> „A kiállítás az »utca«, a ház és a szoba esztétikusságát szolgáló művészi megjelenésű megoldásokat és termékeket mutat be.
>
> Csak eredeti és a formák esztétikus megújításának valódi szándékát tükröző produktumoknak adunk teret.
>
> Nem fogadunk be múltat idéző, szimpla stílusimitációkat, sem olyan ipari termékeket, amelyek létrejöttét nem valamilyen művészi elképzelés inspirálta."[5]

Az eredetiség, újdonság és szépség volt a tervezés három fő szempontja, hiszen az, hogy valami jól funkcionáljon, természetes volt.

A kiállítási pavilonokra pályázatot írtak ki, melyet D'Aronco nyert meg. A második díjat Annibale Rigotti (1870–1968) kapta. Az eredményhirdetés után felkérték mindkettőjüket, hogy együtt állítsanak össze egy új tervet. Erre nem volt sok idő, és a munkát még az is hátráltatta, hogy D'Aroncónak közben Törökországban kellett lennie, hogy a szultántól korábban kapott megbízásoknak eleget tegyen. A szoros határidő és a két építész eltérő egyénisége – D'Aronco építészetét a gazdag díszítés és a keleties formák használata, Rigottiét pedig az egyszerűség és a funk-

[5] http://www.1902.info/mirror/1902/www.1902.info/engine/template/InfoScreen1ecd.html ?oid=11&path=4%2C1 honlapon található angol szöveg fordítása.



9. kép. R. D'Aronco: A Torinói Nemzetközi Iparművészeti Kiállítás központi pavilonja és annak bejárata (1902)

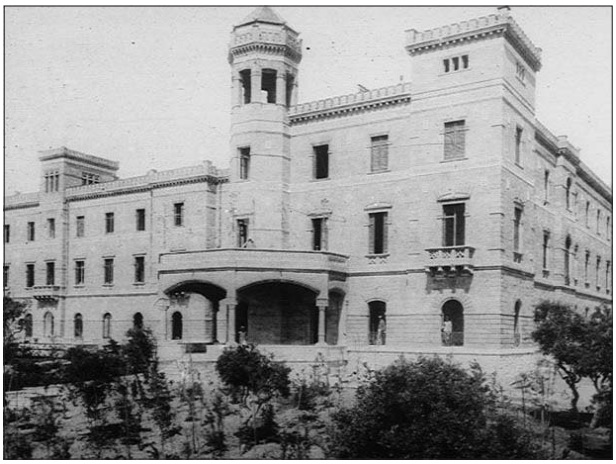
cionalizmus jellemezte – ellenére, vagy talán éppen ezért, nagyon eredeti épületek születtek. D'Aronco postán küldte el Rigottinak a terveket, aki aztán összerendezte őket, és felügyelte a munkálatokat, de a pavilonok nagy részének tervezését azért D'Aroncónak kell tulajdonítanunk.

A pavilonokat már a kortársak is libertysnek mondták, de azok az európai századfordulós irányzatok stílusjegyeinek szinte mindegyikét felvonultatták. Így például a *Gazzetta del Popolo* pavilonja szoros kapcsolatot mutat Otto Wagner bécsi karlsplatzi megállójával. Emellett az épületek tipikusan „D'Aroncósak" voltak. Ez azt jelenti, hogy – pl. a központi pavilonon – iszlám gyökerű formákat használt, illetve kombinált szecessziós formákkal.[6]

D'Aronco építészetét azonban nem ítélhetjük meg csupán pavilonjai alapján, bár kétségtelen, hogy akár hívhatnánk őt a „kiállítások építészének" is. Ahhoz azonban, hogy teljes építészeti munkásságáról képet kapjunk, feltétlenül figyelembe kell vennünk törökországi munkáit, amelyek két csoportra oszthatók. Az egyik csoportba az újjáélesztett ottomán stílusban tervezettek, a másikba pedig a bécsi szecesszió formavilágának hatását magukon viselő épületek tartoznak.

D'Aronco építészetének egészéről azt mondhatjuk, hogy azt a szecesszió szellemisége és a hagyományos török formavilág jellemezte.

[6] A Déry Attila–Merényi Ferenc: *Európai építészet 1750–1918* c. könyv 391. oldalán ez olvasható: „…Raimondo D'Aronco (1858–1932). Felfogásának és művészetének jellegzetes és közismert tükre lett a Torinói Kiállítás kupolás, hullámzó tetős pavilonja (1902, elpusztult), amely a bécsi szecesszió formáit idézi." Érdekes, hogy a török formavilág hatásáról nem tesz említést, pedig felfedezhető rokonság a hagyományos iszlám építészettel.



10. kép. E. Basile: Villa Igiea, Palermo (1899–1900)

11. kép. E. Basile: A Villa Igiea ebédlője

A liberty jellemzéséhez nem elég egy építész munkájára támaszkodnunk. A továbbiakban ezért pár mondatban érdemes a kor néhány neves építészét, úgymint Ernesto Basilét, Giovanni Michelazzit és Giuseppe Sommarugát bemutatni.

Ernesto Basile (1857–1932) D'Aronco kortársa volt, mégis tőle merőben eltérő, sajátos formavilágot képvisel. Basile ugyanis Szicíliában – egy önálló földrajzi és kulturális egységben[7] – született, élt és alkotott. Egyetemi évei után sok időt töltött a szicíliai normann és reneszánsz építészet tanulmányozásával. A normann hatás

[7] Nem feledkezhetünk meg arról, hogy szigetként Szicília történelme és kulturális fejlődése eltér a kontinensétől. Görög gyarmatként, majd római provinciaként élte első virágkorát. Az épité-

inkább tömegformálásában, míg a reneszánszé a díszítőmotívumaiban figyelhető meg. Normann hatás, hogy számos épületét erődszerűen alakította ki. Gyakran a ház egy vagy több sarkát úgy képezte ki, mintha az egy vár tornya lenne. Az „őrtorony" alkalmazását az ő jellegzetességének tekinthetjük. Basile építészete ezzel együtt nagyon sokszínű: pl. az 1891–92-es Palermói Nemzeti Kiállításra tervezett pavilonjait teljesen az arab művészet ihlette; egyik legismertebb műve, a Sala delle Feste például olyan, mintha egy arab mecsetben járnánk. Az 1899–1900-ban épült Grand Hôtel Villa Igiea all'Acquasanta egy igazi normann vár, a bejáratot hangsúlyozó „őrtoronnyal"; az 1907–1912-ben épült Cassa centrale risparmio V.E. viszont egy reneszánsz palotára emlékeztet. Mintha épületeivel Szicília történelmén vezetne minket végig.

A hagyománykövetés, illetve a történeti formaelemek használata mellett azonban minden esetben megjelenik valami más is, az európai századfordulós irányzatok hatása. A Villa Igieánál ez a belsőépítészeti kialakításnál figyelhető meg.

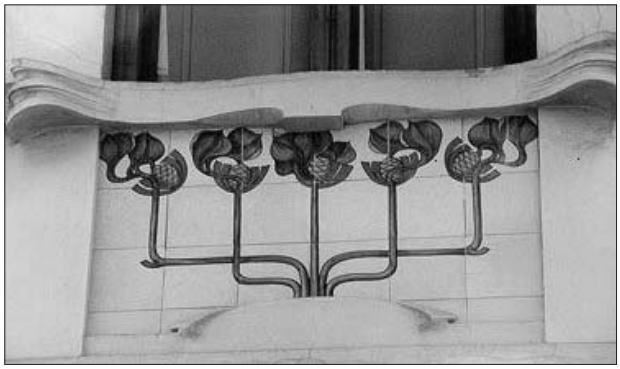
Az ebédlő teljes falfelületét freskók borítják, amelyek sokban hasonlítanak Alphons Mucha (1860–1939) egykorú képeihez. A bútorok, ajtók, csillárok egytől egyig az art nouveau stílusjegyeit mutatják. A belső oszlopok azonban már megint középkoriak: fejezetük bimbós, lábazatuk sarkantyús. Ugyanígy középkorias a mennyezet faborítása, amely az angol gótikára emlékeztet. Az épületre valamiféle furcsa eklektika jellemző: egy reneszánsz alaprajzú normann tömeg, amely art nouveau-s belsőt takar. Miért ez a sokféleség? Talán a megrendelő igényeiből fakad, aki egy korszerű, „divatos", ámde tipikus szicíliai szállodát kért Basilétől? Vagy az építész stíluskeresésének a jele?

Ahhoz, hogy Basile igazi stílusát megismerjük, vizsgáljuk meg az építész saját házát, amiről feltételezhetjük, hogy „megbízói kényszer" nélkül született. A Villino Ida Basile 1903–1904-ben készült el. Tömege erődszerű, de már nem normann, sokkal inkább szecessziós. Téglalábazat, benne kőkeretes ablakok, a sarkokon és a járdánál elinduló – és szándékosan befejezetlenül hagyott – kváderezés, mintegy utalásként a reneszánsz palotákra. A kapu különösen érdekes: a kovácsoltvas veretek, az ajtószárnyak középkorias hangulatot árasztanak. A bejárat fölötti arany mozaiktáblát tekinthetnénk bizánci hatásnak is, de ha figyelembe vesszük, hogy a bécsi szecesszió egyik kedvelt eleme volt az aranymozaik, akkor be kell látnunk, hogy inkább ennek hatása érvényesül itt. A mozaik felirata, a

---

szetben és a művészetekben is magas színvonalat képviselt. Míg Nyugat-Európában a Nyugat-római Birodalom bukása törést jelentett, addig Szicíliában töretlen volt a fejlődés, ami a normann uralom alatt is folytatódott. Ez a korszak főleg az építészetben volt kiemelkedő. (Gondoljunk csak a nagy katedrálisokra, várakra és erődítményekre.) Fontos az arab hatás is, ami főleg a díszítőmotívumokban érezhető és szintén szicíliai sajátosság. Az újabb virágkort a Quattrocento hozta. A reneszánsz elején a sziget belpolitikai viszonyai – Vespro-háború, bárói anarchia – miatt pedig egy minden mástól eltérő, helyi művészet alakult ki.

12. kép. G. Michelazzi: Villino Ravazzini, Firenze (1906–1907)



13. kép. A. Villino Ravazzini emeleti ablakköténye G. Chini kerámiáival

„dispar et unum" (különböző és egyedüli) is a Sezessiont juttatja eszünkbe. A mozaikot koronázó ornamentális díszítést „floreálisnak" is mondhatjuk. Ha összehasonlítjuk a Sezession levélkupolájával, vagy az art nouveau növényábrázolásával, azt találjuk, hogy míg ezek organikusan burjánzók, Basile ornamentikája „rendezett", és csak kis mennyiségben alkalmazza őket az épületeken. Ebben Basile valamelyest rokon Firenze libertys építészével, Giovanni Michelazzival. A teljes kép kialalításához feltétlenül meg kell néznünk a belsőt, ami – szemben a Villa Igieáéval – szerves egységet alkot a külsővel. A téralakítás ugyanolyan fegyelmezett, mint a tömeg. Nem túldíszített, a növényi motívumok – mint a külsőben a főpárkánynál – a mennyezet alatt finom sormintát adva jelennek meg. Az ajtókeretezésben pedig a bejárati kaput övező ornamentális dísz leegyszerűsített változata

köszön vissza. A bútorozás teljesen eltér a szállodáétól. Erre most joggal mondhatjuk, hogy libertys, mert sokban hasonlít a Liberty által terveztetett bútorokhoz. És az sem tűnik merész kijelentésnek, hogy rokon vonások fedezhetők fel a Villino Ida ebédlője és a Gödöllői Művésztelep tervezői, például a Thoroczkai Wigand Ede, Kós Károly és társai által tervezett belsők és bútorok között. Ennek oka a közös forrásnak tekinthető arts and crafts mozgalomban kereshető, ami nem is annyira stílusbeli, mint inkább felfogásbeli, a kézművesség és a középkor tiszteletéből adódó „hangulati" hasonlóságot eredményezett.

A következő jelentős századfordulós építész az észak-itáliai, teljesen más történelmi és kultúrkörből származó Giovanni Michelazzi.

Michelazzi (1879–1920) munkássága szinte teljesen Firenzéhez kötődik. Ahhoz, hogy építészetéről képet alkothassunk, legalább a következő két házát, a Villino Ravazzinit (1906–1907) és a Villino Broggi-Caracenit (1910–1911) érdemes megvizsgálnunk. Michelazzi „stílusainak" esszenciáját képviseli ez a két kis villa, amelyek néhány év különbséggel épültek, ráadásul egymás mellett, mégis teljesen különböznek egymástól.

A Villino Ravazzini – mint a képen is látható – a reneszánsz firenzei paloták homlokzatát és tömegét idézi. Arányai azonban teljesen mások, mert az épület csak kétszintes, főhomlokzata háromaxisos. A reneszánsz palotáknál megszoktuk, hogy homlokzatuk lentről felfelé egyre könnyedebb. Ez itt is megfigyelhető, de már korántsem olyan hangsúlyosan: a földszint vakolatsávos, az emelet pedig simára vakolt. A két szint teljesen eltérő nyíláskeretezése is ezt mutatja. A földszinti ablakok fölött többszörös, teherhárító boltív található, aminek azonban különösebb szerkezeti szerepe nincs, csak felidézi a teherhordás és -hárítás funkcióját.

Szinte minden vízszintes, történeti tagolóelem megtalálható a házon: övpárkány, könyöklőpárkány, főpárkány, csak redukálva és „torzítva". Már csak jelzésértékűek, nem gazdag tagozatok, inkább csak felületosztó sávok a homlokzaton, jeléül annak, hogy ez nem historizáló, hanem századfordulós, „libertys" épület, még akkor is, ha nem képes teljesen nélkülözni a történelmileg kialakult formaelemeket. Az emeleti ablakkötényt, ahol a reneszánszban baluszterek voltak, most virágdíszes – floreális – mázas kerámia díszíti. Az indák szigorú, geometrikus, ritmikus függőleges elrendezése csupán emlékeztet a balusztrádra. Szintén mázas kerámiát találunk a földszinti ablakok mellett és az emeleti ablakok szemöldöksávjában. A kerámia ez utóbbi két esetben a sgraffitót helyettesíti. A mázas kerámia alkalmazása homlokzatburkoló és díszítőelemként a századforduló sajátja, és Olaszországban különösen kedvelt volt. Egyik leghíresebb művésze Galileo Chini (1873–1956) volt, akinek műhelyében többek között a Ravazzini villa kerámiái – Giovanni Michelazzi tervei alapján – készültek. A lizénák őrzik eredeti funkciójukat, de kialakításuk már korántsem klasszikus. Lábazatuk és a poszta-

14. kép. G. Michelazzi: Villino Broggi Caraceni, Firenze (1910–1911)

15. kép. G. Michelazzi: Villino Broggi Caraceni, Firenze (1910–1911) lépcsőházának felülvilágítója

mens párkánya összeolvad, ráadásul olyan, mintha a posztamens fölött még egy posztamens következne. Az ebbe fűzött ornamentális díszítés pedig teljesen a századfordulóra jellemző. A fejezet sem szokványos, olyan, mintha egy, a homlokzat síkjára merőlegesen állított ión oszlopfőt félig befalaztak volna, és csak a voluta fele látszódna ki. Ez szerkezetileg indokolható lenne, ha a nagy kiállású ereszt támasztó konzolok támaszkodnának rá, de ez nem történik, mert azok lefutnak mellette. A nagy kiállású, konzolokkal alátámasztott, faburkolatú eresz szintén az észak-itáliai reneszánsz palotaépítészet egyik jellegzetessége. Még egy nagyon érdekes, reneszánsz gyökerű dolog figyelhető meg a villán, ez pedig a homlokzatok

eltérő kezelése. Míg a főhomlokzat részletgazdag, eresze nagy kiülésű, addig az oldal- és hátsó homlokzatok kialakítása egyszerű, szigorúan csak a funkcionális igényeket elégíti ki. Az eresz átfordul ugyan, de csak annyira, amennyire feltétlenül szükséges. Összegzésül annyit mondhatunk, hogy ez egy szimmetrikus, hagyományos tömegű és anyagú épület szabadon kezelt historizáló elemekkel fűszerezett századfordulós ornamentikával.

A Villino Broggi-Caraceni teljesen más szellemben épült, az előzőnek szinte mindenben ellentétje. Tömegében és anyaghasználatában is újszerű. Az épület itt másmilyen egységet alkot. A homlokzatok nem szigorú geometriájú tömeget burkoló falak, hanem egy egységes kompozíció határfelületei. Legömbölyített élek, „megkövesedett" drapéria, burjánzó indák, létező és kitalált élőlények (bagoly, pók, kígyó, sárkány) együttese jellemzi a ház külsejét és belsejét. Olyan, mint egy mesebeli palota vagy az erdei varázsló háza. Szinte élő organizmus városi környezetben. Nemcsak tömegformálásában, hanem anyaghasználatában is különbözik az előző villától. Vakolatot egyáltalán nem alkalmaz, helyette szinte anyagszerűtlenül használja a követ mint burkolatot téglával kombinálva. Ezzel mintha megelőlegezné a későbbi vasbetonvázas, tégla kitöltőfalas szerkezet homlokzati megjelenését. A díszítőelemek már csak részben jelennek meg azokon a helyeken, ahol azok az építészettörténet során hagyományossá váltak, és ahol architektonikus szempontból indokoltak voltak. Ha külföldi hatások nyomát keressük a külsőn, akkor a korabeli francia, vagy még inkább a belga építészettel fedezhető fel rokonság, de ez igazán más épületeinél szembetűnő.[8] A felülvilágító alatt körbefutó latin felirat – Horas non numero nisi serenas[9] – betűtípusa, és magának a latin nyelvnek a használata, a belső gazdag aranyozása a szecesszióval való azonosulását jelzi.

Nem annyira egymásra hatás, mint inkább felfogás- vagy szemléletbeli hasonlóság fedezhető fel Michelazzi és Antoni Gaudi (1852–1926) építészetében. Ez azonban Michelazzi épületein sokkal visszafogottabban érvényesül. Az érzésgörbék olyan, a külsőre és a belsőre egyaránt kiterjedő kavargása, uralma, mint ami például a Casa Battló (1904–1906) esetében mutatkozik meg, Michelazzi épületeinél elképzelhetetlen. Mindebben nyilvánvalóan szerepe van az építészeti hagyomány különbözőségének is. Míg Spanyolországban – valószínűleg az arab kultúra hatására – „szabadabban" kezelték a történelmi stíluselemeket, addig Itáliában és főleg Firenzében hosszú ideig érezhető volt a szigorúbb, reneszánsz hagyomány érvényesülése.

[8] Például a Casa-emporio di Borgognissanti (1910) nagy hasonlóságot mutat Gustave Strauven (1878–1919) Brüsszelben, de Saint Cyr festő számára 1900-ban épített házával.

[9] Jelentése: „Csak a derűs órákat számolom" – a régi napórák mottója – itt átvitt értelmű tartalmat is takar.

16. kép. G. Michelazzi: A Villino Broggi Caraceni, Firenze (1910–1911) belső képei: előszoba, lépcsőház, nappali, fürdőszoba

Mesebeli hangulatot áraszt a villa belső kialakítása is. A központi lépcsőház fölülvilágítójának üvegosztása egy hálójában ülő pókot mintáz, az alatta lévő kandeláberre pedig egy kígyó tekeredik fel. Az élőlények alkalmazása gyakori Miche-

lazzi épületein, és nemcsak újszerű tömegű házait díszíti velük, hanem a szabadon historizálókat is, mint például a szintén Firenzében található Villino di Adolfo Lampredit (1907–1909) és a mellette lévő Villino di Giulio Lampredit (1907–1909). Itt sárkánygyíkok, szörnyfejek és pegazusok gazdagítják a homlokzatokat. Mintha csak a középkori bajelhárító szörnyek és vízköpődíszek élednének újra. Emellett Michelazzi gyakran él az antropomorf képzettársításokat ébresztő formálás adta lehetőségekkel is.

A Broggi–Caraceni villa belseje azonban már nem mutat olyan egységes képet, mint a külső és azzal nem képez szerves egységet. A belsőben az újszerű, floreális és szecessziós elemek keverednek historikus motívumokkal. (A belső kialakításában nagy szerepe volt a másik villánál már említett Galileo Chininek.)

A ház átlós elrendezésű alaprajza viszont különösen érdekes. Az ilyenfajta rendszer a XIX. század második felében vált kedveltté. Sarokházak épültek, melyeknél a sarok rendszerint nagyobb hangsúlyt kapott. Ez a városképileg olykor indokolt hangsúlyozás, eltérő építészeti kialakítás a századfordulóra azonban sok esetben nem sarokházak esetében is alkalmazott, funkcionálisan indokolatlan és öncélú eljárássá vált. Pontosan az játszódott le, mint ami a történeti formák alkalmazása esetében is bekövetkezett.

Amire Basilénél volt lehetőség – a saját maga számára tervezett házának vizsgálatára –, arra Michelazzinál sajnos nincs mód. Az ő saját háza sohasem épült fel.[10] Így nem tudjuk pontosan megállapítani, hogy melyik általa alkalmazott stílus állt hozzá igazán közel, a szabadon historizáló – reneszánsz és középkori elemeket használó – vagy a másik – amely egyesek szerint a belga art nouveau olaszországi megnyilvánulása[11] –, ami floreálisnak vagy libertysnek mondható.

Végül egy olyan olasz építészt érdemes megemlíteni, akinek a stílusa vagy inkább kifejezésmódja az előbbi két építészétől különbözik. Ő Giuseppe Sommaruga (1867–1917), akinek egész élete és munkássága Milánóhoz kötődik. Az ő kifejezésmódjáról már egyetlen épületének vizsgálata alapján is hű képet kapunk. Ez a ház a Milánóban 1900–1903 között épült Palazzo Castiglioni. Első ránézésre az utcai homlokzatot barokkosnak mondhatjuk. Ha azonban közelebbről és részletesebben megvizsgáljuk, akkor azt vesszük észre, hogy míg a barokkban a díszítőelemek szerves részei voltak a homlokzatnak, a Palazzo Castiglioninál – akárcsak

[10] Az épületnek csak a tervei maradtak fenn, amelyeket a Firenzei Történeti Archívumban (Archivio Storico del Comune di Firenze) őriznek. Eddig két tervlapot publikáltak: az alaprajzokat (földszint, emelet) és egy metszetet. Quattrocchi, Luca: *Giovanni Michelazzi 1879–1920*. Franco Cosimo Panini Editore, Modena 1993. 88.

[11] Luca Quattrocchi a Horta stílusával való hasonlóságot emeli ki – i. m. 70 –, míg Philippe Thiébaut – in: Tahara, Keiichi: *Az európai szecesszió, Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil.* Glória Kiadó, Budapest 2001. 152 – a belga építészeten belül Hankar és Michelazzi homlokzatai közötti rokonságra mutat rá.

17. kép. G. Sommaruga: Palazzo Castiglioni (1900–1903) főhomlokzat

18. kép. G. Sommaruga: Palazzo Castiglioni (1900–1903) főlépcső

Sommaruga más épületeinél is – ez másképp van. A díszítés a külsőn rátett elemként jelenik meg. De ha lecsupaszítanánk a homlokzatot, egy teljesen funkcionalista, érdektelen megjelenésűnek mondható épületet kapnánk. A kert felőli homlokzat sokkal dísztelenebb. Itt valószínűleg kevésbé volt megrendelői igény a reprezentativitás, amit jelen esetben a díszítettség biztosított.

A díszítettség és a kvázi-barokk pompa fokozottan jelen van a belsőben: mindent beborító ornamentika, gazdag aranyozás, néhol szinte sztalaktitszerűvé sűrűsödő virág- és növénydomborművek. A historizmus és a századforduló kavalkádja, vagy inkább sajátos ötvözete az épület, ahol a történeti és az új motívumok egy-

másmellettisége nemhogy zavaró lenne, hanem inkább azok értékeit növeli. Minden részlet pontosan megtervezett és aprólékosan kidolgozott. Ez jellemzi Sommaruga egész munkásságát.

Az itt felsorolt építészeken kívül az olasz századfordulós építészetnek még számos kiemelkedő alakja volt (Giuseppe Brega, Giulio Ulisse Arata, Giovanni Battista Bossi, Sant'Elia, Pietro Fenoglio), de talán az említettek alapján már képet kaptunk a libertys építészetről. Európa más országainak korabeli építészetét többékevésbé homogénnek ismerjük, vagyis szinte minden nemzet ekkori építészetét határozott jelzőkkel tudjuk leírni. Úgy tűnik, hogy mindenhol gyorsan kialakult egy viszonylag jól jellemezhető új stílus. Olaszország esetében ez másképp van. Az ottani századfordulós építészet nagyon sokszínűnek mutatkozik. Mintha folytonos útkeresés jellemezné. Már csak azért sem jellemezhetjük egységesen, mert a területileg sem egységes Szicília mindig is önálló egység volt, és sohasem vált Olaszország szerves részévé, valamint Észak és Dél között olyan különbségek vannak, mintha külön országokat alkotnának. Ennek az lehet az oka, hogy Olaszország csak mintegy két évtizeddel a liberty kialakulása, megjelenése előtt lett egységes állam. Mégis jól megkülönböztethető két alapvető irányzat: az egyik az európai divat, az ott megjelent irányzatok – szecesszió, Jugendstil, art nouveau – hatását tükröző és sajátos elemekkel fellépő, internacionálisnak mondható, a másik pedig a regionális hagyományokon alapuló, új formaelemekkel fűszerezett nemzeti építészet. Egyiket sem helyezhetjük a másik elé, és nem mondhatjuk, hogy az előbbi magasabb rendű lenne az utóbbinál. Igaz, hogy az első tömegformálásban újat hozott, de nem „tipikusan olasz", a második sokkal hagyományosabb, mondhatni historikus, de a történeti és az új formákat olyan érzékenyen használta együtt, hogy azok kombinációja mindig harmonikus egységet alkot és sajátosan olasz. Ez utóbbi épületei tömegükben és alaprajzukban a reneszánsz rendet sugározzák, a helyiségek elrendezését, a nyílásrendet szinte minden esetben a funkció, a szükségszerűség határozza meg. Vajon nem ehhez áll-e közelebb a modern építészet? Hiszen szellemiségében nagyon hasonló, azzal az eltéréssel, hogy a díszítést teljesen elveti, de ehhez az is kellett, hogy a díszítés szervetlenné váljon, ahogy azt Sommaruga építészeténél is láttuk.

Az olasz századforduló építészetét – amely stílusgyűjtő és stílusalkotó is egyben – nem tarthatjuk a többi európai országéhoz képest jelentéktelenebbnek: azokhoz hasonlóan sok vonatkozásában előkészítette a következő modernista stíluskorszak eredményeinek megvalósulását.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bairati, Eleonora – Riva, Daniele: *Il liberty in Italia*. 4. kiad. Gius. Laterza & Figli Spa., Roma 2001.
Bossaglia, Rossana: *Il Liberty in Italia.* Charta, Milano 1997.
Capellini, Perla – Dominici, Laura: *Die Stationen des Jugendstil [sic!] in der Toskana von 1880 bis 1930.* Regione Toscana Giunta Regionale, Florenz é. n.
Déry Attila – Merényi Ferenc: *Európai építészet 1750–1918.* Terc Kiadó, Budapest 2004.
Escritt, Stephen: *Art Nouvaeu.* 2. kiad. Phaidon Press Limited, London 2002.
Etlin, Richard A.: *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*. The MIT Press, London 1991.
Fahr-Becker, Gabriele: *Szecesszió*. Vince Kiadó, Budapest 2004.
Hardy, William: *Art Nouveau, Szecesszió, Jugendstil.* Gabo könykiadó, Budapest é. n.
Kalmár Miklós: *Historizmus, Századforduló – A polgári építészet kialakulása.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 2001.
Mervyn, Levy: *Liberty Style. The Classic Years: 1898–1910*. Rizzoli International Publications, Inc., New York 1986.
Pamer Nóra: *Art Nouveau a belga építészetben.* Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1979.
Pirrone, Gianni: *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty.* 2. kiad. Electa, Milano 1998.
Quattrocchi, Luca: *Giovanni Michelazzi 1879–1920*. Franco Cosimo Panini Editore, Modena 1993.
Rizzo, Eugenio – Sirchia, Maria Cristina: *Il liberty a Palermo.* 2. kiad., Dario Flaccovio Editore, 2001.
Rizzo, Eugenio – Sirchia, Maria Cristina: *Sicilia liberty. Architettura scultura.* Libreria Dario Flaccovio Editrice, 1986.
Russel, Frank: *Art Nouveau Architecture.* Academy Editions, London 1979.
Tahara, Keiichi: *Az európai szecesszió, Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil.* Glória Kiadó, Budapest 2001.

THE LIBERTY STYLE

Summary

Towards the end of the 19th century a new style was gaining ground in Italy too, soon referred to as *Liberty Style*. Although this name took its origin from that of Sir Arthur Lasenby Liberty, an art-dealer in London, word *liberty* suggested at the same time one of the basic characteristics of contemporary Italian artistic trends. So Liberty Style has become a widely used term for a specific Italian version of what is called Art Nouveau, Jugendstil or Sezession etc. in other countries of Europe.

Sir Arthur Lasenby Liberty himself was not an artist but as customer and dealer of works of art played an important role in disseminating new artistic concepts. These novelties rooted mainly in the British Arts and Crafts and Aesthetic Movement led to the characteristic Liberty Style welcomed in Italy too. As early as 1902 it proved to be the prevailing style on the International Exhibition of Modern Decorative Arts in Turin with great emphasis on originality, invention, harmony between function and form, organic relationship between the parts and the whole as well. It is noteworthy that the architecture of the liberty period did not refrain from making use of local or regional features but opposed historicism and foreshadowed the advent of the Modern Movement due to a number of significant artists such as D'Aronco, Basile, Michelazzi, Sommaruga and others.

Keywords: Liberty Style, Floreale, E. Basile, G. Michelazzi, R. D'Aronco, G. Sommaruga