

FERKAI ANDRÁS:

MOLNÁR FARKAS

Akadémiai doktori disszertáció
2011.

TARTALOM

Tartalomjegyzék
Előszó
Köszönetnyilvánítás

I. rész

1. Pályakezdés a képzőművészet, az építészet és a technika vonzásában

- 1.1 Családi gyökerek és tanulmányok Pécsen és Budapesten
- 1.2 *Síratás 1921*
- 1.3 A Pécsi Művészkörben és tovább...
- 1.4 *Orvieto, 1921*

2. Az építő eszme Weimarban

- 2.1 *Az Itália-mappa 1921-22*
- 2.2 A weimari Bauhausban: műfajhatárokon át
- 2.3 *Fiú légi játékszerrel 1923*
- 2.4 A KURI-mozgalom
- 2.5 *Vörös kockaház 1922*
- 2.6 A Gropius-Meyer iroda munkatársa
- 2.7 A Bauhaus (nem létező) építész-osztályának „egyetlen inasa”
- 2.8 *A KURI-város 1923*
- 2.9 Magánalkalmazott Weimarban

3. Újra otthon

- 3.1 Hazatelepülés: avantgárd sokszínűség
- 3.2 *Sírató Károly: Papírember – könyvborító 1928*
- 3.3 Az építészet felé: műegyetemi tanulmányok, tervek a húszas évekből
- 3.4 *Családház-terv 1926*
- 3.5 Az építész mint a társadalom mérnöke: a CIAM magyar csoportja élén
- 3.6 *Molnár lakása a Delej-villában*
- 3.7 Ligeti Pál társaként
- 3.8 *Gróf József háza, Kavics utca 1931*
- 3.9 Pályakezdés önálló építésként: lakóházak barátoknak és támogatóknak
- 3.10 *Dálnoki Kováts-villa a Lejtő utcában 1932*

4. A harmincas-negyvenes évek viszontagságai között

- 4.1 Önállóan a pályán, majd Fischer József és Breuer Marcell társaként
- 4.2 *A pestújhelyi kórház személyzeti épülete 1933-36*
- 4.3 „Helyiségeinket magukat tegyük elmozdíthatókká, használatukat alakíthatóvá”: a flexibilis tér
- 4.4 *A Tyroler-ház 1934*
- 4.5 Pro és kontra, avagy hogyan folytatható az „új építés”?
- 4.6 *A Mese-utcai ház 1937*
- 4.7 Építés nagyobb léptékben: tájtervezés - országtervezés

4.8 *A dévaványai földműves ház terve 1937*

4.9 *Az országtervezéstől az Országépítés-ig*

4.10 *A Szentföld-templom: torzóban maradt főtű vagy a meghasonlás szimbóluma?*

4.11 *Pálfordulás? A negyvenes évek munkái*

II. rész

Katalógus. Molnár Farkas munkái

III. rész

Molnár Farkas rövid életrajza

Molnár Farkas írásai

Irodalom

Rövidítések

Előszó

Molnár Farkas kétségtelenül a 20. századi magyar építészet legjelentősebb alakjai közé tartozik. A weimari Bauhaus tanítványa volt, s az egyetlen az ott megfordult magyarok közül, aki hazatért, és itthon hozott létre kiemelkedő építészeti életművet. Külföldön tevékenységének inkább a Bauhaus-szal kapcsolatos korai periódusát ismerik, amikor főként grafikusként, festőként, tipográfusként, színházzal foglalkozó tervezőként dolgozott, s építészeti munkássága csupán meg nem valósult tervekben állt, még ha ezeknek fontos szerepe is volt az iskola és Gropius magánirodájának építészeti produkciója szempontjából. Jellemző példa erre Steven Holl neves amerikai építész esete, aki tanárától, Colin Rowe professzortól hallott ugyan Molnárról, de nálunk járva igencsak meglepődött és föllekesült arra a hírre, hogy Molnárnak megépült művei is vannak. Magyarországon viszont elsősorban megvalósult épületeiről ismert, s talán arról a széles körű propagandamunkáról, melyet folyóiratokban és napilapokban publikált cikkei és a magyar CIAM-csoport kiállításai révén folytatott. A mi közönségünk számára viszont Molnárnak éppen a Weimarban eltöltött évei tűnnek kissé homályosnak. A korai Bauhausban játszott szerepére a kutatás csak a nyolcvanas évektől kezdett rávilágítani, és az e korszakban született művek listája is csak a legutóbbi években kezd végleges formát ölteni.

Ugyanakkor igazságtalan lenne azt állítani, hogy Molnár életműve korábban nem keltett érdeklődést. A nemzetközi Bauhaus-irodalom a kezdetektől foglalkozott személyével és munkáival. Itthon a hatvanas évek végén ifjabb Janáky István építész kezdte vizsgálni Molnár építészetét. Saját tervezői gondolkodásának előzményét fedezte fel benne: az újító, állandóan kísérletező avantgárd művészt, akinek nemzetközi horizontú és jelentőségű munkássága példa lehetett a modern mozgalom válságának, sematikusá válásának idején a megújulásra. Ugyanakkor Molnár ütközése a hazai, konzervatívabb közeggel intő jelként is szolgálhatott Janáky számára, aki az 1968-at követő, reformoktól visszarettenő Brezsnyev-korszakban hasonló konfliktusokra számíthatott. Janáky István nem történészként, hanem tervezőként közelített Molnárhoz, meg akarta érteni gondolkodásának mozgatórugóit, a kort és a kontextust, amelyben dolgoznia adatott. Bizonyára ez az oka, hogy nem írt monográfiát róla. Pedig komoly tanulmányokat folytatott: minden elérhető adatot összegyűjtött, olyan szemtanúkkal beszélt (Kassák Lajos, Bortnyik Sándor, Losonczi Tamás, Fischer József, Molnár Farkasné stb.), akiktől fontos, ma már pótolhatatlan információkat gyűjthetett. Ezúton is köszönöm neki, hogy cédula-gyűjteményét a rendelkezésemre bocsátotta. Munkájának végeredménye egy terjedelmes tanulmány lett, melyet 1967-ben a Magyar Építőművészek Szövetségének tanulmány pályázatára adott be. Díjat kapott rá, de a kéziratból mégsem lett könyv. Ebben valószínűleg része lehetett Major Máténak, aki az *Architektúra-sorozat* szerkesztőjeként nem használta fel ezt a kéziratot, gondolom, Molnár életpályájának ambivalens megítélése miatt. A tanulmány bevezetője 1999-ben Janáky *A hely* című kötetében látott napvilágot. Ebből azonban nem annyira Molnárról, mint inkább Janáky hozzá való viszonyáról kapunk képet.

Kiadták viszont az *Architektúra-sorozat*ban Gábor Eszter könyvét a CIAM magyar csoportjáról (1972), amelyben olyan nagy terjedelemben foglalkozott Molnár (és Fischer) tervezői és agitatív tevékenységével, hogy azzal a még élő, és magukat háttérbe szorítottak érző CIAM-tagok heves ellenkezését váltotta ki. A fiatal művészettörténész első könyvében mindenképp a csoport hiteles történetét akarta megírni az akkor rendelkezésre álló dokumentumok (elsősorban a Fischer József által a Művészettörténeti Dokumentációs Központnak átadott anyag) alapján. Ezen túl, a csoport tagjainak terveit és épületeit vetette alapos morfológiai elemzés alá. A kismonográfia terjedelme nem tette lehetővé, hogy az egyes tagok, vagy a csoport vezetőinek munkásságát részletesebben áttekinthesse, de még így is ez a könyv az első olyan publikációnak, amelyben Molnár munkái szép számban és archív fotókon megjelentek.

Molnár életével és munkásságával a legtöbbet Mezei Ottó művészettörténész foglalkozott. Mezei egyik fontos kutatási területe a magyar művészeknek a Bauhaus fejlődésében játszott szerepével volt kapcsolatos. A hatvanas évek végén kezdett ezen a témán dolgozni, s a források kutatása során arra a meggyőződésre jutott, hogy a nemzetközi irodalom igazságtalanul alulértékeli a magyarok szerepét általában, és konkrétan például a Bauhaus 1922-23-as konstruktivista fordulatában. Ő publikálta először a KURI-manifestumot, s később is gyakran visszatért a KURI-csoport működésére és jelentőségére. 1981-ben jelent meg átfogó tanulmánya – *A Bauhaus magyar vonatkozásai* (Budapest, 1981, Népművelési Intézet) címmel – érthetetlenül kis példányszámban, s a tartalomhoz nem méltó kivitelben, gépelt szöveggel és rossz minőségű képekkel, szinte kéziratos gyanánt. Ebben a kötetben Molnár Farkasnak kiemelt hely jut, szinte a fél könyv róla szól. Mezei számos új kutatási eredményt közölt itt: először ebben a kiadványban olvashatunk például Molnár együttműködéséről Heinz Wichmann weimari építésszel, 1938 utáni megvalósult munkáiról, vagy eldugott lapokban megjelent cikkeiről. Molnár rehabilitálásának vágya olyan erős volt benne, hogy képes volt bizonyíthatóan papíron maradt weimari terveket megvalósultként tárgyalni. Ezeket a túlzásokat későbbi írásaiban már nem követte el, de nyíltan soha nem cáfolta egyértelműen. Számos alkalommal írt Molnárról a Magyar Építőművészet folyóiratban és a meglehetősen szűk körben ismert, de igényes szakmai fórumon, az Építés-Építészettudomány hasábjain. Ott jelent meg a Szentföld-templom történetét bemutató alapvető tanulmánya, és később egy igen jó válogatás Molnár nehezen elérhető cikkeiből. Mezei állította össze a Németországban működő emigráns magyar művészeket bemutató *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik* (Kassel, 1986) kiállítás és *A magyar grafika külföldön. Németország 1919-1933*, (MNG, 1989) katalógusába kerülő, Molnárral kapcsolatos anyagot. Végül Mezei lett a szerzője az első Molnár Farkas-monográfiának, amely 1987-ben, már Major Máté halála után jelent meg az Architektúra-sorozat utolsó köteteinek egyikeként. Megkésettisége ellenére fontos esemény ez, még ha a szerző nem is vállalkozott többre, mint az addigi eredmények összefoglalására. Mezei utalt Molnár képzőművészeti és alkalmazott grafikai munkáira, de a sorozat jellegének megfelelően az építész-monográfia keretei között maradt.

Bajkay Éva viszont éppen a képzőművészet felől közelített Molnárhoz. Különböző kiállítási katalógusokban és a pécsi Jelenkor folyóiratban megjelent tanulmányai a Pécsi Művészkörben és a Bauhausban kifejtett művészeti tevékenységét dolgozták fel. A Molnár születésének centenáriumára rendezett kiállítás (Kassák Lajos Múzeum, 1997) katalógusában a festményeket és az önálló, illetve albumba került grafikai lapokat mutatta be, míg Bakos Katalin a tipográfiai- és reklámgrafikai munkákat vette sorra. Az építészről Gábor Eszter és Bonta János írt. Az 1997-es kiállításon már szinte együtt volt a teljes életmű, akkor mégsem vállalkozott senki könyvbe foglalására. Nem sokkal később készült egy csaknem egy órás portréfilm (Vámos Dominika és Madzin Attila, 2000) *A Bauhaustól a Szentföldig: Molnár Farkas* címmel, amely átfogó igénytelenséggel mutatta be Molnár életét és munkásságát. Végül, a Pécs Kulturális Főváros 2010-es programja adott lehetőséget egy olyan könyv kiadására, amely a Bauhausban megfordult pécsi művészek között Molnár Farkas teljes életművét dolgozhatta fel. A Bajkay Éva szerkesztette kötet a pécsi Pro Pannonia Kiadó sorozatában 2010 nyarán jelent meg, Bajkay Éva (festészet), Várkonyi György (grafika), Bakos Katalin (reklámgrafika) és Rosch Gábor (építészet) tanulmányaival. A szerzők a nagy pécsi Bauhaus-kiállítás párhuzamosan folyó előkészítése során feltárt új eredményeket is beépíthették a könyvbe. A pécsi kiállítás katalógusában a berlini Bauhaus Archiv Museum der Gestaltung igazgatója, Annemarie Jaeggi írt a magyar építészek közreműködéséről a Bauhausban és Gropius irodájában. Még egy fontos kiadvány készült 2010-ben a zágrábi Betlheim-gyűjteményről (szerkesztő: Vladimir Mattioni), melynek anyagában Molnár Farkas művei különösen nagy számban szerepelnek. Nem véletlenül, hiszen Marie-Luise Betlheim (akkor még leánynevével: Morgenrothként) Molnár barátnője volt Weimarban, s elválásukkor a Bauhausból hazatérő magyar művész egy mappányi alkotást bízott rá, a viszontlátás reményében. Ezekről a festményekről, grafikákról és építészeti tervekről Moravánszky Ákos és Hubertus Gassner ír a könyvben.

Jogosan merülhet föl a kérdés: ennyi könyv és tanulmány után mi szükség van egy újabb Molnár Farkas-könyvre? Nem tudunk már minden lényegeset életéről, életművéről? A válasz két okból is nem. Egyrészt soha nem készült el Molnár műveinek teljes listája. A korábbi publikációkban közölt listák hiányosak, megépült épületek felett siklottak el, meg nem valósult tervek és pályázati tervek maradtak ki, vidéki épületek pontos címe hiányzott, nem is beszélve a hiteles képzőművészeti alkotások utóbbi időben örvendetesen gyarapodó listájáról. Egy nagymonográfiának ezt a gondos filológiai munkával feltárt anyagot a teljesség igényével, rendszerezve kell tartalmaznia. A nagymonográfia másik – legalább ilyen fontos – feladata, hogy az életmű eddig külön-külön tárgyalt képzőművészeti-, alkalmazott grafikai-, építészeti-, városépítészeti és, mondjuk így, mozgalmi-szakírói részét egységbe olvassa. Igaz, hogy Molnár eleinte főként festőként és grafikusként dolgozott, s fokozatosan állt át az építészetre, de mégis egyetlen emberről van szó, akinek világlátását, művészeti felfogását, s annak változását ezek a műfajok és művészi területek együtt képviselik. Az életmű műfajokra parcellázásával éppen a szemléleti egység vesz el, s a kölcsönhatások gazdag hálózata marad feltáratlan.

Azt szokták mondani, hogy a művészettörténetben az új összefoglaláshoz új adatok szükségesek. Jelen kötet anyaga széles körű forráskutatáson alapul. A művek listájának összeállításához tervtári, levéltári adatokat használtam fel, s igyekeztem minden olyan közgyűjteményt fölkeresni – elsősorban itthon, és kisebb mértékben külföldön – ahol Molnár műveket, vagy a működésével kapcsolatos dokumentumokat, adatokat őriznek. Amennyire tőlem tellett, megpróbáltam magángyűjtőket, egykori építetőket és tulajdonosokat is felkutatni. A szakirodalom elsődleges és referált forrásai mellett kevésbé ismert építészeti-, művészeti-, kulturális és társasági folyóiratokból, hetilapokból, sőt napilapok anyagából is bőven merítettem. Az események és gondolatok rekonstruálásához felbecsülhetetlen értékűek a korbéli levelek, amelyekből – Molnár lakásának és így hagyatéka nagy részének háborús pusztulása miatt – szinte csak a mások archívumában megőrzött levelek és válaszlevelek állnak rendelkezésre. Walter Gropius, Sigfried Giedion, a CIAM hazai és külföldi tagjai, Theo van Doesburg, Fischer József, Breuer Marcell, Rácz György, Preisich Gábor és mások hagyatéka ebből a szempontból kulcsfontosságú. Még így is maradtak megválaszolatlan kérdések, homályos pontok, olyan feltételezések, amelyeket nem tudok száz százalékban igazolni. Ezeket az adott helyen jelzem.

A nagymonográfia igényelte több éves kutatás, gyűjtőmunka után azzal a problémával szembesültem, hogyan lehet ezt az irdatlan anyagot olvasható, sőt élvezhető történetté szőni. A válogatás, a kiemelés, vagyis az értékelés szempontjai, az anyag strukturálásának a módja önmagában is komoly feladatot jelentenek, de ehhez hozzájárul még a történetírás mai alapvető gondja: a posztmodern kor válságba sodorta a „nagy narratívát”. Ez a monográfiák műfaját is érinti, annyiban, hogy nem kelthetjük azt a látszatot, hogy tudjuk, valójában hogyan történtek a dolgok, ahogyan ezt a historizmus mesterei, például Leopold von Ranke gondolta. A források és adatok értelmezést kívánnak, s ugyanazokból a dokumentumokból gyakran mást olvasnak ki, mást következtetéseket vonnak le a hozzájuk különböző időben közelítő kutatók. A művészeti alkotásokról pedig egyébként is úgy gondoljuk, hogy nem lehet objektív leírást készíteni, csak a kortól, szemlélőtől függő értelmezést. Ezért törekedtem arra, hogy a hermeneutika vagy a recepcióelmélet módszerével a művész önreflexiója és a kortársak véleménye mellé, ahol csak lehet, felsorakoztassam az utókor interpretációit, s azok mellé állítsam a magam kommentárjait. Vezérfonalként megtartottam az életpálya kronologikus tárgyalását, de az eseményeket tárgyaló fejezetek sorát megszakítottam a valamilyen szempontból fontosnak tartott s ezért kiemelt műveket bemutató és értelmező, rövidebb fejezetekkel. Hogy a kedvenc gondolkodómtól, Walter Benjamintól kölcsönzött metaforával éljek, „egyirányú utca” helyett a „flaneur” (sétáló, kószáló) meg-megálló, azután újra nekilöduló mozgását vettem alapul. Tempósan haladunk, majd megállunk és szemlélődünk egy kicsit. Szemügyre vesszük a részleteket, elgondolkodunk, s rögzítjük, ami eszünkbe jut. Aztán haladunk tovább a következő megállóig. A gyorsabb haladást jelentő fejezetek sem csak a történelemről szólnak. Az események többnyire a felszínre hoznak valamilyen kérdést, témát (olykor többet), ami azután annak a fejezetnek a vezérszólamává válik. Ezek többnyire emberi kapcsolatokkal,

intézményekkel, vagy az adott korszakkal függenek össze, s így segítenek a Molnár pályáját meghatározó vagy befolyásoló tényezők megértéséhez. Módot adnak arra is, hogy az avantgárd természetének megfelelően számos rokon művészeti területet (mozgásművészet, avantgárd színpad, irodalom, tipográfia, fotó, kiállítás, reklám stb.) bevonjunk a tárgyalásba.

Egy külföldön tanult, s a nemzetközi kapcsolatait hazatérése után is ápoló művész esetében lényegesnek tartottam, hogy műveit ne csak a szűkebb hazai közegben, hanem internacionális szinten vizsgáljam, összevetve a hozzá hasonló feladatokkal foglalkozó, közismert vagy kevésbé előtérben álló művészek, építészek alkotásaival és gondolataival. Legjobban így járulhatunk hozzá ahhoz, hogy tárgyilagos képünk legyen eredményeiről, hogy se túl-, se alul ne értékeljük munkásságát. Ahol szerepe úttörő volt, ott azt ki kell mondanunk s a világ elé tárunk, hogy elfoglalhassa az őt megillető helyet az egyetemes építészettörténetben. Ugyanakkor azt sem szabad elhallgatnunk, megszépítenünk, ahol ez a szerep megszűnik, amikor a művek elvesztik a kapcsolatukat a nemzetközi folyamatokkal és helyi értékűvé válnak. Itt térek rá a könyv megírásának utolsó lényeges szempontjára, az irodalmi műfaj kérdésére. Hayden White sok vitát kiváltó történeti tropológia vagy narratológia elmélete szerint a történész munkájának az eredménye irodalmi szöveg, amelynek műfaja egyáltalán nem olyan jelentéktelen, mint azt a történészek korábban gondolták. Az események „realista” leírása csak egy lehetőség a sok közül, s a kutató által tudatosan vagy többnyire inkább tudattalanul választott beszédmód, retorikai formula visszahat az eseménytörténetre, magukra a tényekre. Ha elfogadjuk ezt a megközelítést, Molnár pályáját leginkább sorsdrámaként lehet tárgyalni. Egy hallatlanul tehetséges, az újra nyitott és érzékeny művésztől van szó, akinek megadatott, hogy a legfogékonyabb ifjúkorát az európai avantgárd egyik szellemi központjában, a weimari Bauhausban töltsse. Személyesen ismerte a korszakot meghatározó művészek jó részét, és bekapcsolódhatott az új művészet és építészet megteremtésébe. Amikor úgy döntött, hogy hazaköltözik, hirtelen az addigi világával szemben ellenséges közegbe került. Ideáljainak megvalósítása egyre komolyabb akadályokba ütközött, folytonos konfliktusok nehezítették életét. Ez a folyamat végül az egzisztenciális ellehetetlenüléshez és az eszméibe vetett hit megingásához vezetett. Hiba lenne azonban ezt a drámát kizárólag politikai-ideológiai téren értelmezni. Az a tény, hogy már Weimarban konfliktusba bonyolódott Gropius-szal, Forbáttal, Breuerrel, Wichmannal, arról tanúskodik, hogy e problémák nagy része nem külső tényezőknek volt köszönhető, hanem személyiségéből adódott. Gondoljunk csak bele, milyen gondokat okozott magának 1919-es megfontolatlan szereplésével! Szélsőségek iránti vonzódását barátja, Weininger Andor már akkor idegenkedve szemlélte, túlzott szereplési vágyát és becsvágyát pedig Forbát tette szóvá. A levelekben gyakran felmerül az inkorrekttség vádja. Amúgy általában kedves, játékos fiúként emlékeznek rá, s ha portréit nézzük, tényleg valami gyerekes vonást fedezhetünk fel rajtuk, még a harmincas években is. A húszas évek végén barátnőjének folyton azt magyarázza leveleiben, hogy most már tényleg felnőtt és megkomolyodott. Mégis, úgy tűnik, tetteinek következményeit nehezen tudta előre fölmérni. Állandóan provokált, a határokat feszegette, s amikor kemény válasz érkezett, mint az 1932-es kiállításuk utáni bírósági eljárás, vagy a Kamarából való kizárása 1938-ban, akkor megrémült és újabb meggondolatlan lépéseket tett. A dráma műfaja természetesen csak áttételesen érvényesíthető egy monográfiában. A konfliktusokra elsősorban a kortársak megnyilvánulásai, főként levelek vagy emlékezések alapján próbálom utalni. Néha az oknyomozó riport, máskor a megértő szociológia eszköztára nyújtott segítséget. Fontosnak tartottam, hogy a műalkotások, tervek és épületek képe mellett portrék, családi fotók, életképek és csoportképek is tartozzanak az illusztrációs anyagba. Így válhat a könyv az életmű és egyben a korszak remélhetően elég sokoldalú dokumentumává.

Köszönetnyilvánítás

A könyv megírására az építész lánya, Molnár Éva vett rá. Nem kért, nem unszolt. Az édesapja emlékével való vívódása, a megjelent tanulmányokkal való elégedetlensége készítetett arra, hogy egy Molnár Farkas tehetségéhez, nemzetközi jelentőségéhez méltó mű készítésébe fogjak. Neki tartozom hát mindenekelőtt köszönettel azért, hogy a maga szelíd módján erre a hatalmas vállalkozásra serkentett. Köszönöm, hogy a rendelkezésemre bocsátotta a minden viszontagságon át megőrzött dokumentumait, megosztotta velem emlékeit, és köszönöm türelmét, mellyel az elhúzódó munkám eredményét várta. Köszönetemet fejezem ki Molnár unokájának, Kelly Ágnesnek, és a család pécsi ágának: Molnár Lenkének, Molnár Lászlónak, ifj. Molnár Farkasnak, továbbá az Ausztriában élő dr. Pühr Ferencnek, hogy segítettek neves rokonuk életrajzi adatainak tisztázásában, családfájának áttekintésében, műveinek azonosításában, képek és reprodukciók gyűjtésében. Külön kiemelem Molnár László kedvességét, aki sem időt, sem energiát nem sajnált arra, hogy egy-egy tisztázandó kérdésnek utánaeredjen, lappangó adatokat és műveket előteremtsen.

Hálás vagyok Janáky István építésznek, aki önzetlenül átadta nekem hatvanas évekbeli cédulagyűjteményét és jegyzeteit, amelyeket egy tervezett Molnár-breviáriumhoz készített. Az akkor még élő kortársaktól és szemtanúktól gyűjtött információk, a föllelhető rajzok és fotók pontos leírása ma már becses és pótolhatatlan érték. Molnár írásainak s a róla szóló tanulmányoknak a jegyzéke biztos kiindulási pontot adott munkámhoz. Köszönöm Mezei Ottó művészettörténész özvegyének, hogy férje Molnárral kapcsolatos dokumentumait hozzáférhetővé tette számomra akkor is, amikor a hagyaték átadása folyt az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének. Köszönettel tartozom mindazoknak, akik korábban Molnár Farkasról írtak és megosztották velem ismereteiket, vagy újabb adatokkal segítettek munkámat, így Bajkay Évának, Bakos Katalinnak, Annemarie Jaegginek (Berlin), Mendöl Zsuzsannának, Michael Siebenbrodthnak (Weimar) és Várkonyi Györgynek.

Hasznos információkat, gyakran dokumentumok másolatait kaptam művészettörténész és építész kollégáktól, ezért illesse köszönet Botár Olivért, Branczik Mártát, Csáki Tamást, Cs. Plank Ibolyát, Fabényi Júliát, Fehérvári Zoltánt, Moravánszky Ákost, Ritoók Pált, Vámos Dominikát. A Molnár Farkassal kapcsolatban álló személyekről, a velük kapcsolatos Molnár-alkotásokról készségesen tájékoztató Ruth Betlheim (Zágráb), Csukáné, Kemény Katalin (Érd), Haidegger Judit, Hevesi Katalin, dr. Czeyda-Pommersheim Ferenc, Fenyves Márk, Lenkei Júlia, Jákfalvy Magdolna. Hálásan köszönöm segítségüket.

Ugyancsak köszönet jár azoknak a gyűjtőknek, illetve műkereskedőknek, akik náluk őrzött műveket tettek számomra hozzáférhetővé, így Apáthy Zoltánnak, Erdész Lászlónak?, Kiss-Horváth Lászlónak, Kiss Ferencnek, dr. Tulassay Tivadarnak, Zsákovics Ferencnek. Külön köszönöm Horváthné Sipos Editnek, hogy az általa megőrzött Haár Ferenc fotókat a rendelkezésemre bocsátotta a könyv képanyagának összeállításakor.

Köszönöm az alábbi közgyűjtemények munkatársainak, hogy kutatásaimat segítették: Annemarie Jaeggi, Sabine Hartmann, Elke Sommer? (Bauhaus Archive Berlin), Michael Siebenbrodth (Klassik Stiftung Weimar), Grit Kurth (Thüringische Hauptstaatsarchiv Weimar), (CIAM-Archiv, ETH Zürich), Torun Warne (Svéd Építészeti Múzeum, Stockholm) Nagy András, Várkonyi György (Janus Pannonius Múzeum, Pécs), Földi Eszter, Róka Enikő, Orbán Livia (Magyar Nemzeti Galéria), András Gábor (Kassák Lajos Múzeum), Fehérvári Zoltán, Ritoók Pál (Magyar Építészeti Múzeum), Nagy Leventéné, Hornyik Sándor (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet), Cs. Plank Ibolya, Simon Magdolna (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Fényképtár), Csáki Tamás, Pócza József (Budapest Főváros Levéltára), Dreska Gábor, Fáy Zoltán (Magyarországi Ferences Rend Levéltára), Havas Tamás, ?? Júlia (Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet), E. Csorba Csilla, Kómár Éva (Petőfi Irodalmi

Múzeum), dr. Ódor Imre, Nagy Imre Gábor (Baranya Megyei Levéltár), dr. Kerekes Imre, Fehérvári Klára (Csorba Győző Megyei Könyvtár, Pécs), Páva Péter igazgató (Ciszterci Rend Nagy Lajos Gimnáziuma, Pécs), Baloghné Vida Irén (a Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, Debrecen).

Végül, de nem utolsósorban köszönöm a Klebelsberg Kunó Ösztöndíj bizottságának, hogy ösztöndíja odaítélésével lehetővé tette, hogy Berlinben és Weimarban kutassak.

I. rész

1. Pályakezds a képzőművészet, az építészet és a technika vonzásában

1.1 Családi gyökerek, tanulmányok Pécsen és Budapesten

Molnár Farkas Molnár Ferenc néven¹ született 1897. június 21-én Pécsen. Apja német eredetű családja Somogy-megyéből érkezett, ahol nagyapja, Mühlstein Lajos fővadász volt, aki az ispán lányát (Horváth Julianna) vette feleségül. Anyja családja pécsi, anyai nagyapja, Bokor (Steidl) Ferenc főreáliskolai tanár volt, felesége Haydn Franciska állítólag a nagy zeneszerző távoli rokona. Apja, Mühlstein Ferenc (1867-1933), aki 1892-ben magyarosított Molnárra, postatisztviselő volt. Anyja, Bokor Olga (1870-1945) háztartásbeli, öt gyermekéből négyet nevelt fel. Molnár Farkas volt az elsőszülött, Dénes öccse kisgyermek korában meghalt, utána sorban születtek felnőttkort megért testvérei: László, Mária és István. Valamennyi gyermeküket taníttatták: István orvos, László jogász lett, Mária tanítónő. Farkas születésekor a család a Szigeti külváros egyik falusias utcájában, az Attila utca 13-ban lakott, 1903-ban költöztek a belváros peremén futó Siklósi Országút (ma Rákóczi utca) 4. számú frissen átalakított földszintes házba. Az egyszerű, négyablakos, eklektikus stílusú háznak az udvar felé szép faoszlopos tornáca volt. A gyermekkori fényképek tisztos polgári életszínvonalról és boldog családi életéről tanúskodnak. A Boronkai B. Béla udvari fényképész műtermében készült felvételen a fotográfus adta a játékszereket a gyerekek kezébe, a házuk udvarán viszont a fiúkat saját játékaikkal együtt örököltette meg az ismeretlen fényképész: gyönyörű repülőmodellek veszik körül őket. A repülőgép Farkas számára életre szóló élményt jelentett, számos különböző formában jelent meg később munkásságában.

Az elemi iskola után a ciszterciak pécsi főgimnáziumában folytatta tanulmányait. Osztálytársa volt többek között Cserta Béla jogász, Klie Zoltán (1897-1992) festő és grafikus és Dobrovics Miklós (1897-1967),² aki Nikola Dobrović néven lett Jugoszlávia egyik legismertebb modern építésze.³ Két évvel Molnár osztálya alatt járt Martyn Ferenc (1899-1986), aki kaposvári születése ellenére pécsi festőművész lett később, és Weininger Andor (1899-1986), akivel Molnár már az iskolában összebarátkozott. Később együtt léptek a Pécsi Művészkörbe, jártak a Műegyetemre és iratkoztak be a weimari Bauhausba. A még fiatalabb ciszter diákok között találjuk Dulánszky Jenőt, Lauber László későbbi neves építészt (1902-1953) és Gosztonyi Gyulát (1904-1962), akivel Molnár 1925 után került egy műegyetemi évfolyamba, s lett végzése után Pécsen lokálpatrióta építész és régész.

Molnárnak az iskolában általában jó osztályzatai voltak, csak a nyelvek mentek kicsit nehezebben. Magyar nyelvből, németből és latinból többször becsúsztak kettes-hármasok, ahogyan mennyiségtanból is közepesek voltak az eredményei. Rajzoló (vagyis ábrázoló) mértanból viszont végig egyes volt, és szabadkézi rajzból is megmutatkozott tehetsége: az első év kettese után szintiszta egyes (vagyis jeles) volt.⁴ A művészetek iránti vonzalom – úgy tűnik – viszonylag későn támadt fel benne, legalább is dokumentumokban nem találjuk nyomát VI. osztályos kora előtt. Ekkor ért el először sikert az iskola Faludi-önképzőkörének házi pályázatán egy festett csendéletével.⁵ Ez a kép valószínűleg a magántulajdonban fennmaradt *Csendélet pohárral* című festménnyel azonos, s így Molnár első ismert

¹ Születési anyakönyvi kivonata alapján három keresztnéve volt: Ferenc, Dénes és Farkas.

² Lásd Major Máté: „A modern építészet szolgálatában III.” In: Major M.: *Az építészet új világa*, Bp. 1969, Magvető Kiadó, 414-419.

³ *A Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1914-15-ik iskolai évről*. Pécs, 1915, Taizs József könyvnyomda, 51.

⁴ *A Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1907-08-ik iskolai évtől az 1914-15-ik évig*. Pécs, 1908-1915. Taizs József könyvnyomda.

⁵ *Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1912-13-ik iskolai évről*. Pécs, 1913, Taizs József könyvnyomda, 67.

festménye.⁶ Az 1913/14-es tanévtől már az önképzőkör művészeti szakosztályának vezetője.⁷ Ugyanabban a tanévben a kör házi művészeti pályázatán egy aranyat nyert,⁸ a következő évben pedig a Pécsi Nemzeti Casino 4 darab császári és királyi aranyát kapta meg „Haldokló tüzek” című festményéért.⁹ Egyre intenzívebben kapcsolódott be az önképzőkör életébe: vitakörökön vett részt, írásos véleményt készített osztálytársai dolgozatairól, és utolsó tanévében maga is közzé tett három tanulmányt. Érdekes, hogy ezek az írások későbbi érdeklődésének három fő területét – a képzőművészetet, az építészetet és a technikát – fedik le. Először lefordított harminc oldalt „H. Knackfusz”¹⁰ német nyelvű Rembrandt-tanulmányából.¹¹ Azután, 1914. november 19-én felolvasást tartott a képzőművészeti szakosztály „vitaközi gyűlésén” a pécsi székesegyház románkori vonásairól.¹² Végül, magyarázó rajzokkal illusztrált tanulmányt készített az akkori idők egyik nagy jövő előtt álló találmányáról, a „drótnélküli felvevőállomásról”, azaz a szikratávíróról.¹³ Ehhez – a bevezető szerint – Solti Alajos előző évben, Pécsen folytatott kísérlete adta az inspirációt.¹⁴ A tanulmányokat az önképzőkör előírása szerinti lapokra írta gondos kézírással (a legutolsót sajátkezű magyarázó rajzaival illusztrálta), és azok – a többi diák tanulmányával együtt – két vastag, félbőr kötésű könyvbe kötve maradtak fenn a gimnázium gyűjteményében.

Figyelemre méltó, hogy Molnár a pécsi székesegyházról szóló írását nem műtörténeti tanulmánynak szánta, hanem az épület jelen állapotát akarta lefesteni. Ez a személyes tárgyalásmód lehetővé tette számára, hogy elmondja véleményét, amelybe – a templom festészeti díszítésével kapcsolatban – kora képzőművészetét érintő megjegyzéseket is beleszőtt. Számunkra azért érdekesek ezek az apró részletek, mert semmi más adatunk nincs a festészetbe belekóstoló diák művészi szemléletét illetően. A templom hajóinak freskóit készítő német művészek, Andreä Károly és Beckerath Mór munkájával kapcsolatban Molnár a következőket írja: „Ezek nagy részben mesteri ügyességgel megfestett kánonszerű dolgok, de meglátszanak rajtuk a XIX. század festészeti törekvései (Az impresszionizmus a mozdulatokat szubjektíve oldja, vagyis nem az u.n. holtpontra festi meg, hanem általános benyomást, impressziót keres)”.¹⁵ Tehát az impresszionizmust ekkor már ismerte, sőt, hatását felfedezte Karl Christian Andreae (1823-1904) romantikus és nazarénus színezetű akadémikus művészetében. Értéktételéről és patrióta érzelmeiről árulkodnak az alábbi mondatok: „Szépek e festmények, mesteriek

⁶ A magántulajdonban lévő festmény jobb alsó sarkában „Molnár 913” jelzet olvasható. Az 1997-es katalógusban tehát tévesen datálták 1916-ra.

⁷ *Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1913-14-ik iskolai évről*. Pécs, 1914, Taizs József könyvnyomda, 207.

⁸ *Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1913-14-ik iskolai évről*. Pécs, 1914, Taizs József könyvnyomda, 209.

⁹ *A Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1914-15-ik iskolai évről*. Pécs, 1915, Taizs József könyvnyomda, 22.

¹⁰ Hermann Knackfuss (1848-1915) német festő, illusztrátor, művészeti író. Történeti tárgyú képeket és portrékat festett, majd az 1890-es évektől az impresszionizmus tanulságait felhasználó tájképeket és természet tanulmányokat. Hírnevét elsősorban az 1895-ben indított *Künstler-Monographien* sorozattal alapozta meg, mely a művészettörténetet a nagyközönség számára akarta népszerűvé tenni. Rembrandt-monográfiája is ebben a sorozatban jelent meg.

¹¹ *Önképzőköri művek 1914-1915*. I. kötet. (oldalszám nélkül) A Ciszterci Rend Nagy Lajos gimnáziumának könyvtárában, B 12 jelzet alatt.

¹² Molnár Ferenc: „Román vonások a pécsi székesegyházban” (11 oldalas tanulmány, melyet osztálytársai, Stitz János és Cserta Béla bíráltak). Lásd: *Önképzőköri művek 1914-1915*. I. kötet. (oldalszám nélkül) B 12 jelzettel. Az iskola 1912/13-as évkönyvéből tudjuk, hogy Börötfy Károly rajztanár abban az évben a VI. osztályos tanulókat a pécsi Székesegyházba vitte tanulmányútra, ahol „a román építészetet tanulmányozták”. (*A Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1912-13-ik iskolai évről*. Pécs, 1913, Taizs József könyvnyomda, 67.)

¹³ A „Drótnélküli felvevőállomás” című hatoldalas, magyarázó rajzokkal kísért tanulmányt Zádor VII. osztályos és Stitz VIII. osztályos tanuló bírálták. In *Önképzőköri művek 1914-1915*. II. kötet. (oldalszám nélkül) B 13 jelzet.

¹⁴ Pollák Antal és Virág József találmánya (1899), a gyorstávíró 100.000 szó/óra adatátviteli sebességre volt képes, amely a kor szintjén óriási teljesítménynek számított. Az első kísérletek a Slaby-rendszerű szikraadóval a csepeli Weiss Manfréd-gyár és az Egyesült Izzólámpagyár között (1903), majd Fiumében, a parti és az Adrián, az „Előre” hajón elhelyezett mozgó állomás között folytak (1904-1906). Az első állandó távíró állomást 1914-ben Csepelen helyezték üzembe.

¹⁵ Lásd 12. jegyzet! [9.] oldal

is, de egyéni felfogás, magasabb művészi alkotás kevésbé fedezhető fel bennük. Ezen tulajdonságok annál inkább ékesítik a kissé eldugott kápolnák freskóit, melyeket a legnagyobb magyar festő, Székely Bertalan, s a kissé kozmopolitább művésztű Lotz Károly festett”.¹⁶

Molnár 1915-ben érettségizett jó eredménnyel. Választott tudományszaka – az iskola az évi értesítője szerint – a képzőművészet volt.¹⁷ Ezek után nem meglepő, hogy 1915 őszén az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolára iratkozott be. Az első félévet végigjárta, de a tavaszi félévben kimaradt Balló Ede alakrajz és festés órájáról, júniusban pedig otthagyta az iskolát. Várdai Szilárd rektor leveléből értesülünk arról, hogy nem az iskola buktatta meg, vagy tanácsolta el, éppen ellenkezőleg, maga Molnár döntött úgy, hogy abbahagyja tanulmányait, és a tanári testület helytelenítette ezt a döntést.¹⁸ Pontosán nem tudjuk, mi lehetett a döntésének oka: csalódott a főiskola akadémikus oktatásában, nem találta meg a hangot mestereivel, vagy egyszerűen másfelé fordult érdeklődése. Valószínűleg mindez együtt, hiszen 1916-ban még készített olajfestményeket (például a nagyanyját ábrázoló, szép szürkés tónusokban tartott *Előd* című képet), de azután négy évig egyáltalán nem festett.

1916 szeptemberében beiratkozott a Magyar Királyi József nádor Műegyetem építészmérnöki karára.¹⁹ Hogy mi terelhette figyelmét az építészetre, csak találgathatjuk, hiszen felmenői és barátai között nem volt egyetlen építész vagy mérnök sem. Egy kései cikkében utalt arra, hogy ismerte Tororczkai Wigand Ede könyveit és a Kós Károly vezette Fiatalok körének erdélyi rajzait.²⁰ Ekkoriban a hazai művészeti folyóiratok (Művészet, Magyar Iparművészet) rendszeresen közöltek építészeti terveket, s a Képzőművészeti Főiskolán külföldi folyóiratokban is találkozhatott építészetrel, ahogyan a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon nagyobb kiállításain is. Abban az időben az építészképzés ugyanolyan akadémikus szellemben folyt a Műegyetem, mint a festőké a Képzőn. A tervezést történeti tanszékek tanították, s a hallgatóknak meg kellett tanulniuk ókori, középkori és újkori stílusokban tervezni. Az Ókori építés történetének és alaktanának Nagy Virgil (1859-1921),²¹ a Középkori építésnek Möller István (1860-1934),²² az Újkori építésnek pedig Hüttl Dezső²³ volt a professzora. Molnár az alapozó tantárgyakat

¹⁶ Uott. [11.] oldal

¹⁷ *A Ciszterci Rend pécsi római katolikus főgimnáziumának Értesítője az 1914-15-ik iskolai évről.* Pécs, 1915, Taizs József könyvnyomda, 51.

¹⁸ Lásd az Országos Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola rektorának 1916. július 7-én kelt levelét Molnár apjának címezve. In Molnár Éva: *Szubjektív emlékezés Molnár Farkasra.* Budapest, 2004, N & n Galéria, 5.

¹⁹ Korábbi publikációkban – például a Kassák Múzeum 1997-ben rendezett centenáriumi kiállításának katalógusában – tévesen 1917 szerepelt Molnár műegyetemi tanulmányainak kezdő évszámaként. A valódi dátumot lásd: *Építészmérnöki hallgatói törzskönyv.* 105/d jelzet G-kötet, 144, illetve A Magyar Királyi József Műegyetem Programja az 1916-1917. tanévre. Bp., 1916, 133. Mindkettő a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Levéltárában.

²⁰ „A környék parasztházait is nézegettem, de hát azokban csak akvarell témát láttam. Az erdélyi házakat Thoroczkay Wiegand Edének és társainak rajzaiból ismertem meg. Fantasztikus, merészvonalúnak látszottak, ez kellett nekem.” M.F., „Háznézőben Székelyföldön” *Híd* 1940. október 18, 24.

²¹ Nagy Virgil (Temesvár, 1859. ápr. 25. - Budapest, 1921. nov. 8), építész, műegyetemi tanár. Tanulmányait a budapesti műegyetemen végezte. 1905-től az ókori építészeti ny. r. tanára volt. Gyakorlati tervezői, építészeti- és művészettörténeti írói tevékenysége egyaránt jelentős. Ő tervezte a főváros városképének jelentős elemei közé tartozó Ferenc József-híd (mai Szabadság-híd) és a II. világháború alatt elpusztult Erzsébet-híd architektúráját. Számos vidéki középületet és templomot is épített.

²² Möller István (Mór, 1860. ápr. 9. – Budapest, 1934. szept. 30.), építész, műegyetemi tanár, az MTA levelező tagja (1927). Karlsruheban és Bécsben tanult. A budapesti műegyetem középkori építési tanszékének tanára. Munkásságának java részét a hazai középkori műemlékek helyreállítására fordította (gyulafehérvári székesegyház, zsámbéki templom, vajdahunyadi vár). Önálló művei néhány vidéki főúri kastély; a budapesti Lehel téri (1932) és a Kalocsa-külvárosi plébániatemplomot (1933) a helyreállított zsámbéki rom mintájára építette.

²³ Hüttl Dezső (Felsőbánya, 1870. ápr. 6. – Bp., 1946. júl. 11.), építész, műegyetemi tanár, az MTA tagja (1931). Oklevelének megszerzése után hazai tervezőirodáknak és külföldi utazásokon nyert szakmai gyakorlatával korán önállósult. 1906-ban Berniniről írt értekezésével hazánk első építészdoktora lett, 1913-tól 1940-ig a műegyetem mű- és díszépítészeti tanszékének tanára, 1930–32-ben rektora volt, s mint ilyen az építészképzés megreformálását szorgalmazta. Művei a neoreneszánsz, még inkább a neobarokk stílus képviselői (volt Pajor-szsanatórium; volt Gazdák Biztosító épülete; Mester

(matematika, mechanika, kémiai technológia, alkalmazott szilárdságtan stb.) közepes eredménnyel teljesítette. Jobb osztályzatokat ért el középipítésstanból (Sándy Gyula²⁴ tantárgya a későbbi épületszerkezetannak felelt meg), ábrázoló geometriából, fizikából és kémiából. Kiváló eredményeket mutatott fel Schauschek Árpádnál²⁵ rajzból és Nádler Róbertnél²⁶ ékítménytanból, de hát ez nem meglepő egy Képzőművészeti Főiskoláról átjelentkezett hallgatónál. Az alakrajz és a mintázás csak négyesre sikerült, a vízfestési gyakorlatok és a gyakorlati perspektíva furcsa módon csak közepesre. Az építésztörténeti alaktan és a tervezés általában jól ment neki, egyedül Hüttl Dezső tantárgyával, az újkori alaktannal volt gondja.

Egyetemi terveit nem ismerjük. Akkori építészeti világáról azonban képet alkothatunk azoknak a skicceknek az alapján, melyek egy 1918-as keltezésű vázlatfüzetében maradtak fenn.²⁷ Három lap egy reprezentatív középület (színház vagy mozi) homlokzatát és előcsarnokának belső falnézetét mutatja. Konzervatív szellemű barokkos terv, oszlopokkal-párkányokkal, íves falfülkékkel, manzárdtetővel és díszítő szobrokkal. Egyedül a rács ornamentikájába szűrődik be valami szokatlan, szecessziós burjánzás. Ugyancsak a szecessziós vonalkultúra hatását ismerhetjük fel a füzet egy másik lapján, amelyen egy székykapus lakóház homlokzati rajza látható. Lehet, hogy az 1917 nyarán²⁸ Erdélyben tett kirándulásának emlékeit próbálta meg Molnár aktualizálni, amikor a se nem falusi, se nem városi kertés ház oromfalát és kapuját divatos ornamentikával, ovális keretbe helyezett fiú- és leányalakokkal díszítette. Mindkét tervvázlat tele van bizonytalansággal, az utóbbi különösen ügyetlen és gyerekes. Az útkeresést jelzik, amikor az ifjú tervező még a kompozíció szabályainak és a grafikai megoldásoknak sem ura, de már fel akarja borítani ezeket a szabályokat, hogy valami újat hozzon ki belőlük. Másfél év múlva, amikor a végzős hallgatók kiadványához, a Megfagyott Muzsikushoz készített rajzokat, jóval kiforrottabb, karakteresebb házakat rajzolt az antik öltözetű architektus kezébe és köré. A bérház, áruháza, színház és templom típusát képviselő kis makettek a rajz háttérében a tízes évek divatos népies-barokkos stílusának a jegyeit viselik, ahogyan azt Molnár Lajta Béla, és nyomában Kozma Lajos, Löffler Béla és mások tervein láthatta.

Hogy meddig járt Molnár a Műegyetemre, hogyan hagyta abba tanulmányait és miért, azt egy kissé alaposabban meg kell vizsgálnunk. Egy kérdőívre válaszolva azt írta: „A bpesti műegyetem építészeti

utcai kereskedelmi iskola; zugligeti templom és rendház; volt piarista rendház és gimnáziuma). A harmincas évektől a hagyományos stílust modern funkcionalista elvekkel igyekezett korszerűbbé tenni (Fővárosi Autóbusz Üzem garázsa; Péterfy Sándor utcai kórház stb.). 1931-től 1939-ig a felsőház tagja volt.

²⁴ Sándy Gyula (Eperjes, 1868. júl. 25. - Bp., 1953. jún. 12.), építésmérnök, műegyetemi tanár. Tanulmányait a József Műegyetemen végezte, majd az I. sz. középipítés-tani tanszéken működött mint tanársegéd. 1899-től a felső ipariskola, 1914-től 1938-ig a műegyetem épületszerkezeti tanszékének tanára. Tervezői munkáját Steindl Imre és Pecz Samu mellett kezdte. Nagyszámú középületet, templomot és lakóépületet épített, s terveivel számos hazai és külföldi pályadíjat nyert. Protestáns templomterveiben a felvidéki pártázatos reneszánsz stílust igyekezett érvényre juttatni. Legismertebb munkái a Krisztina körúti, a zágrábi (Foerk Ernővel) és az újpesti postapalota.

²⁵ Schauschek Árpád (Szeged, 1863. febr. 13. - Bp., 1942. máj. 29.), grafikus, művészeti író. Tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán és a budapesti tudományegyetemen végezte. 1887-ben az iparművészeti iskola tanára, 1895-ben a műegyetemen a szabadkézi rajzi tanszékére osztották be, ahol 1901-től rendkívüli tanár. Több rajzpedagógiai és művészeti tanulmány szerzője.

²⁶ Nádler Róbert (Pest, 1858. április 22. – Budapest, 1938. június 7.), festő, főiskolai tanár. Először építésznek készült, Bécsben, majd 1874-től a müncheni Képzőművészeti Akadémián tanult festeni. 1889-ben a Mintarajziskola tanára. 1915-ben a budapesti Iparművészeti Iskola igazgatója. A műegyetemen tanított rajzot és népművészetet. Több hazai kiállításon szerepelt, és számos díjat kapott.

²⁷ Vázlatfüzet, é.n. [1918], Magántulajdon, Pécs.

²⁸ Az utazás időpontjával kapcsolatban Molnár emlékei ellentmondásosak. „A világháború vége felé, pécsi diák koromban, [kiemelés FA] elhatároztam, hogy bejárom Erdélyt. Valami végzetes sejtelem hajtott, sürgősen látni akartam a széky házakat, amelyekre a hímes udvarokról szóló könyvek [utalás Thoroczkai Wigand Ede *Hímes udvar* című, 1916-ban megjelent könyvére] figyelmeztettek. Akkoriban már eljegyeztem magamat az építészettel. Csak persze azt nem tudtam, melyik stílus lesz a menyasszonyom.” M.F., „Háznézőben Székelyföldön”, *Híd* 1940. október 18. 24. A kiemelt rész nyilvánvaló ellentmondás, de a Wigand-könyvre való hivatkozás miatt csak 1916 után kerülhetett sor erdélyi utazására. Mivel 1918 a háború utolsó éve, az a nyár, amikor még nyugodtan lehetett Erdélyben vándorolni, 1917-re eshetett.

osztályán végeztem 6 szemesztert”.²⁹ Akkoriban a műegyetemi mérnökképzés négyéves volt, de Molnár ebből valójában még hármát sem teljesített. A műegyetemi anyakönyv szerint az első három félévet rendben elvégezte. Az 1917/18. tanév második félévét tandíjtartozás miatt törölték. 1918 júniusában letette első építészeti szigorlatát Hüttl Dezső professzornál. A következő – 1918/19-es – tanév első félévében folytatta tanulmányait, s a félévet az őszirózsás forradalom kitörése ellenére sikeresen befejezte. A tavaszi félévben fölvetett tantárgyakat azonban már nem tudta vizsgával lezárni (ténylegesen tehát csak öt lezárt féléve volt). Közbeszólt a történelem: 1919. március végén megalakult a Tanácsköztársaság. Feje tetejére állt a világ, a méltóságos professor urakat elküldték, s helyettük új embereket neveztek ki. Az oktatás az újonnan alakult tanszékeken hébe-hóba folyt csak, miközben a diákság körében is katonákat toboroztak a magyar területeket megszálló cseh és román kisantant erők visszaverésére. Molnárt lelkesítették a forradalmi változások. Egyes emlékezők szerint még a Vörös Hadseregbe is belépett. Bajkay Éva Weininger Andort idézve írja: „a proletárdiktatúra idején a félig uniformisban járó Molnár Farkas harcos fellépése egyenest riasztotta”.³⁰ Körner András könyvében pedig így emlékezik Weininger erre az időszakra: „Molnár meg én ugyanabban a diákszállóban laktunk, és összebarátkoztunk. Aztán jött a nagy felfordulás. Az egyik forradalmat rövid időn belül követte a másik: a Kun Béla vezette kommün. Én valahogy ösztönösen elleneztem a kommunista rezsimet, és mindent megtettem, hogy távol tartsam magam a kommunista párttól. Habár engem is behívtak, sikerült elkerülnöm, hogy a Vörös Hadseregben szolgáljak. Molnár viszont beállt a seregbe, mert hitt a céljaikban”.³¹

Mások szerint csak szimpátiájának adott hangot diáktársai előtt, aminek azután meg is lett a következménye. Molnár Éva Rácz Györgyre hivatkozva írja emlékezésében: „19-ben, amikor elkezdte szellőztetni kommunista nézeteit, egy műegyetemi buli után – többet ittak a kelleténél –, jól becsípett állapotban évfolyamtársai lerugdosták a Duna-partra, aztán bele a vízbe, ahol végül magához tért. Akkor határozta el, hogy nem marad itt”.³² Erre a történetre Bortnyik Sándor a következőképpen emlékezik: „...ő kilencszáztizenkilencben nagyon lelkesen bekapcsolódott a diákmozgalomba. Amikor a kommün megbukott, őt megtámadták az »ébredő« diákok és legurították a Dunapart lépcsőin. Szerencsére azután otthagyták, úgy hogy a víz magához térítette”.³³ A történetet minden bizonnyal Molnár maga mesélte el Bortnyiknak Weimarban (és később Rácznak a Műegyetemen), így többé-kevésbé hitelesnek tekinthető. A diákmozgalom vagy vöröskatona dilemmában az utóbbi felé hajlok, mert Weininger megbízhatóbb emlékező volt, mint Bortnyik vagy Rácz. A kérdés akkor is nyitva marad, mikor történhetett meg vele a csúfos eset, hiszen a bajtársi egyesületek fellépésére már 1919 augusztusában-szeptemberében sor került, Molnár neve és rajzai pedig ott láthatók a végzős diákok *Megfagyott muzsik* című kiadványának 1920-as kötetében.

A történeti szakirodalomból³⁴ tudjuk, hogy a Műegyetemen már a Tanácsköztársaság bukása után néhány nappal karhatalmi zászlóaljkat hozott létre az ellenforradalmi ifjúság, és követelte a „zsidók és bolsevisták kitiltását” az egyetemről.³⁵ A zavargások és verekedések állandósulása miatt a rektor szeptember 11-én bezáratta a Műegyetemet. Az őszi félév később sem indult be, mert a tanárok és segédek sorozatos lemondása miatt nem sikerült az órarendet összeállítani, az októberi incidensek

²⁹ Válaszok Németh Antal 1924-es kérdéseire, MDK-C-I-10/598, 1-2

³⁰ Bajkay Éva: *Az utópia bűvöletében. Weininger Andor*. Pécs, 2006, Pro Pannónia Könyvek, 22.

³¹ Körner András: *Weininger Andor színpadai. A bauhaustól new yorkig*. Budapest, 2008, 2B Alapítvány, 48.

³² Molnár Éva id. m, 7.

³³ Beszélgetés Bortnyik Sándorral (1963) Hangfelvétel, készítette Rozgonyi Iván. Leltári szám: MDK-C-II-274. In: *MDK közleményei III*. Bp., 1963, 20-28.

³⁴ Dr. Héberger Károly (1979) (szerk.), *A Műegyetem története 1782-1967*, III. kötet, Bp., 486-523 ; Végh Ferenc: „A fehérterror két esztendeje a budapesti Műszaki Egyetemen. Megtorlások a tanárok és hallgatók ellen”, *A BME központi könyvtárának Évkönyvei* III. kötet, 264-305.

³⁵ BME Lt. 3/b Rektori tanácsi jegyzőkönyv 1919. augusztus 8. Lásd Végh Ferenc id. m, 267.

miatt pedig a miniszter az összes fővárosi egyetemet bezáratta (november végéig zárva maradtak).³⁶ A rektor következő évi tanévnyitó beszédéből derül ki, hogy az 1919-20 tanévet – „minthogy a fűtőanyag teljes hiánya miatt a téli szemesztert úgyszemint lehetett volna megtartani” – meg sem kezdték az őszi folyamán, hanem 1920. március közepe és július vége között összevont tanévet tartottak.³⁷ Addigra azonban a rektori tanács – a bajtársi egyesületek nyomására – kimondta, hogy „hallgatók csak igazolási eljárás mellett vehetők fel”, és e célra 12 tagú hallgatói bizottságot hozott létre,³⁸ amely a beiratkozni akarók proletárdiktatúra alatt tanúsított magatartását vizsgálta. A tavaszi beiratkozás az egyetemi karhatalmi zászlóalj felügyelete alatt zajlott, botrányos jelenetek, valóságos csaták kíséretében. Ekkor érthette Molnár az említett sérelem, melynek hatására felhagyott a próbálkozással. Noha hét hónap tanítás nélkül telt el (Molnárnak még a hatodik félév elmaradt vizsgáit sem sikerült pótolnia),³⁹ a beiratkozásig tulajdonképpen negyedévesnek érezhette magát. Így válik érthetővé, hogyan vehetett részt 1919-20 fordulóján a hagyományosan a negyedévesek által szerkesztett *Megfagyott Muzsikus* készítésében és illusztrálásában. Az incidens után viszont be kellett látnia: nem csak beiratkozása, hanem személyi épsége, sőt személyes szabadsága is veszélyben van. Ezért úgy döntött, hazatér Pécsre, ahol a szerb megszállás miatt nem fenyegeti számonkérés. Így történt, hogy míg évfolyamtársai az összevont tanévvel diplomához jutottak, Molnár nem tudta befejezni műegyetemi tanulmányait.

Még egy kérdés fontos lehet számunkra. Mennyire tudta ezekben a viharos években követni a hazai és a nemzetközi művészeti élet fejleményeit? Vajon radikalizmusa, mely politikai téren egyértelműen megnyilvánult, kiterjedt-e a művészeti avantgárd ismeretére és elfogadására? A kérdésre közvetett választ majd 1920-21-es, pécsi folyóiratokban megjelent írásaiból kapunk. Van azonban egy közvetlen bizonyítékunk arra, hogy Kassák művészetét és folyóiratait már műegyetemi éve alatt biztosan ismerte. A *Megfagyott Muzsikus* 1920. évi számában – melynek Molnár is munkatársa volt – egy képzelt interjúban szerepel az avantgárd mozgalom vezérének és folyóiratának a neve. Nem tudjuk, ki rejtőzik a cikket aláíró „Kanász” álnév alatt (akár Molnár is lehet!), mindenesetre jól ismerte a kubizmus, expresszionizmus és a futurizmus irányzatát, s vérbő humorral ecsetelte a futurista építészet (kitalált) magyar mesterének konfliktusát az aktivizmus pápájával, amikor az elveit kifejező házat tervez neki és a Ma körül csoportosuló művészeknek. A paródia számunkra legérdekesebb része, amelyben az avantgárd építész elmondja panaszát, így szól:

„Egy meglehetősen kiforrott tervet készítettem a «Ma» című folyóirat szerkesztőségi, könyvtári és kiállítási helyiségei számára. Ihletett ennek a kis társaságnak bátorsága, sokat merő fiatalos ereje s éppen örökifjúságát kívántam kifejezésre juttatni azzal, hogy egy állványszerű szerkezettel borítottam be az egészet, mintegy jelezvén, hogy sohasem kész, mindig fejlődő. A tetején, ferdén kiugró tömbben kívántam elhelyezni Kassák dolgozószobáját, mint ahová a törekvések vezetődnek s mintegy kicsúcsosodnak. És képzelje, - folytatta fájdalmas, csalódott hangon – Kassák ötlött-hatolt, azt mondta, hogy nagyon becsüli törekvéseimet, méltányolja munkásságomat, csak ne építsek az ő feje fölé ilyen modorban, az ellen pedig egyszer s mindenkorra tiltakozik, hogy őt egy ilyen, a lezuhanásra egyenesen predestinált helyen szállásolják el. Ugyebár megérti, hogy azóta kétségbe vonom Kassák elveinek őszinteségét s áldozatkészségét valamely ideális célért!”⁴⁰ Semmi bizonyítékunk nincs arra, hogy a paródia mellett látható „futurista” terveket Molnár készítette volna. Mindenesetre, az aktivisták

³⁶ Végh Ferenc id. m, 276

³⁷ Czákó Adolf, „A Műegyetem megnyitása” *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye* 54. évf. 44-45 sz. (1920. november 7), 171.

³⁸ Végh Ferenc id. m. 293.

³⁹ A műegyetemi hallgatók törzskönyvében Molnár neve alatt hiába keressük az 1919/20-as tanév bejegyzéseit, az 1918/19-es tanév után az 1925/26-os tanév következik. *Építészmérnöki hallgatói törzskönyv*. 105/d jelzet G-kötet, 144. A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Levéltárában.

⁴⁰ (- Kanász -), „A kontribratizmus”, *Megfagyott Muzsikus* 1920. 9.

célkitűzéseit és művészetét ismerte, bár a következő egy-két évben az aktivizmus számára még nem építészeti, hanem képzőművészeti programként merült fel a Pécsi Művészkör keretében.

1.2 Siratás, 1921

Félbeszakadt műegyetemi tanulmányai után, Pécsre hazatérve, Molnár újra képzőművészettel foglalkozott. A Pécssett formálódó Művészkör tagjaként hirtelen néhány érett, egyéni hangot megütő festménnyel állt elő, melyeknek már semmi köze nem volt az 1913-16 közötti évek szárnypróbálgatásához. Egy részüket Johan Hugó, Stefán Henrik és Gábor Jenő műveivel együtt, 1920 decemberében kiállította, de az igazi bemutatkozást a Pécsi Művészkör expresszionistáinak az 1921 márciusában nyílt kiállítása jelentette. Ezen a seregszeglén Molnár, illusztrációk mellett, nagyméretű olajfestményeket állított ki, figurális kompozíciókat, melyek – ha nem is alkottak összefüggő tematikus ciklust – művészi problémafelvetésükkel és megoldásaikkal határozott rokonságban álltak egymással.⁴¹ Ha hihetünk Csuka Zoltán emlékezetének, akkor Molnár már 1920 őszén - halottak napja előestéjén – az említett képeken dolgozott,⁴² vagyis azoknak november eleje és március között kellett készülniük.⁴³ A bibliai témájú, illetve antik környezetbe helyezett jelenetet ábrázoló képek „sorozatának” a közepe táján helyezkedik el a *Siratás* néven ismert festmény.⁴⁴

A képet elemző művészettörténészek egyetértenek abban, hogy Molnár festménye a keresztény ikonográfia keresztlevétel, Pieta, illetve siratás-jeleneteihez kapcsolódik, mint annyi más kép és grafika a tízes évek környékén. A szenvedés, a földre hanyatló test, a halott siratásának passió-történetből ismert képi toposza a világháború kitörésével nyert új aktualitást a képzőművészetben. A Fialatok, vagy Hetek csoportjából többen is feldolgozták ezt a témát. A legmerészebben a pécsi születésű Dobrovics Péter (Petar Dobrović, 1890-1942), *Krisztus siratása* című képén (1915), melynek szokatlan, a blaszfémia határát súroló kompozíciója és zaklatott festésmódja a német expresszionizmus extatikus festőit, Emil Noldét (1867-1956) és Karl Schmidt-Rottluffot (1884-1976) is megszégyenítik. Ugyancsak nyugtalan és vibráló kép Perlrott Csaba Vilmos (1880-1955) *Jelenete* (1914 k.), amelyen a Pieta-témát egy Théodore Chassériau-festmény nyomán dolgozta át a spanyol manierista, a kubista és expresszionista művészet elemeinek ötvözésével. Talán a legismertebb változat Uitz Béla drámai erejű hidegtű lapja, a *Siratás* (1916), melyen a halott fölé boruló siratók sötét háttérből elővillanó hármass csoportja egyszerre érzellemmel telített és monumentális. A Hetek művészetét Dobrovics közvetítette a Pécsi Művészkör fiataljai számára. Így Molnárt is nyilván befolyásolta témaválasztásában, bár az ő képe inkább Uitz és Perlrott művét követte háromszögbe írható kompozíciójával. Ugyanakkor, a három említett alkotás közül egyikhez sem kapcsolódik, ami az alakok megformálását és a képfelület kezelését illeti.

Molnár Farkas *Siratása* eltér a Pieta-jelenetek megszokott pátoszformuláitól. A kép alján oldalnézetben látjuk a fiatal halott félig ülő, félig fekvő aktját, testét a mögötte térdelő fejkendős asszony támasztja meg. Lábánál egy fiatalabb nő ereszkedik térdre, vörös szoknyában és mezítelen felsőtesttel. A kép középtengelyében egy ifjú aktja áll kontraposztban, az idős asszony felé forduló, gyámolító mozdulattal.

⁴¹ Ebből az együttesből mindössze három képet ismerünk: a *Siratást* (1921), a *Nyilazók* (másutt *Hatalom*) című képet (1921) és a lappangó, csak fekete-fehér fényképen fennmaradt *Szent Sebestyént* (1920/21).

⁴² Csuka Zoltán, „A lázadó város”. Részlet a Pécs felett csillag című emlékiratból. *Jelenkor* 1971. 7-8. 608.

⁴³ A *Nyilazók/Hatalom* a Janus Pannonius Múzeumban „1922 körül”, a Bajkay Éva szerkesztette új Molnár-kötetben (2010, 25) 1921-22-es dátummal szerepel. Tekintettel arra, hogy Molnár nem sokkal a Pécsi Művészkör kiállítása után, 1921 áprilisában Olaszországba ment tanulmányútra, és hazatérve a friss élmények alapján tájképek sorozatát kezdte festeni, melyek festésmódja és színvilága gyökeresen eltért a figurális képektől, az 1922-es datálás elképzelhetetlen. Ez a kép a témáját és színvilágát illetően is sokkal több szállal kapcsolódik a *Siratáshoz* és a *Szent Sebestyénhez*, mint az itáliai tájképekhez. Ezért minden valószínűség szerint 1921 tavaszán készülhetett.

⁴⁴ *Siratás*, 1921. Olaj, vászon, 90x70 cm. J.b.l.: Molnár Farkas 1921. Magántulajdon, Pécs.

A bibliai történet logikája szerint a fekvő alak Krisztus keresztről levett holttestével, az idős nő Szűz Máriával, a fiatalabb nő Mária Magdolnával azonosítható, az álló férfi pedig nem lehet más, mint a *mater dolorosa* támasza, János apostol. Akkor viszont jogosan tehetjük fel a kérdést, hogy kerül János a középpontba?

A siratás történeti ábrázolásai között több típust is találunk, amelyik középtengelyre szervezett, de azt a helyet vagy maga Krisztus, vagy Mária szokta elfoglalni. A velencei festészet hozta divatba – a bizánci *imago pietatis* mintájára – a sírjában álló halott Krisztus képét, akit hol angyalok, hol Mária és János támaszt meg két oldalról (Giovanni Bellini képei 1460 vagy 1465). Ennek variációja Mantegna *Pietája* (1500 k.), ahol Krisztus két angyal tartotta holtteste kő padra támaszkodik, és Michelangelo *Colonna-vázlata* (1538), melyen ugyancsak két angyal fogja Krisztus karját, de mögötte Mária áll a középtengelyben. Ismerünk olyan változatot, Hans Baldung Grien *Misztikus Pietáját* (1512), ahol a nyitott sírban álló, Mária és János alakjával övezett Krisztus mögött az Atyaúristen és a Szentlélek tűnik fel, vagyis a Pietajelenet a Szentháromság ábrázolásával ötvöződik. Sebastiano del Piombo éjszakai Pietáján (1513-17 körül), Krisztus teste vízszintesen a földön fekszik, s fölötte Mária ül a kép tengelyében. A vízszintes és függőleges tengelybe helyezett figurák szabályos háromszögbe foglalhatók, hallatlan erőt és monumentalitást kölcsönözve az amúgy is drámai erejű képnek. Láthatjuk, a Pietafestmények természetével ellenkezik, hogy egy „epizód” szereplő kerüljön a kép középpontjába.

Ezt az ellentmondást feloldhatja Bajkay Éva értelmezése: „Molnárnál tudatosan szerkesztett ellentétpárok: a vízszintesen fekvő halott Krisztus és a passzív fájdalommal ráboruló Mária és Magdolna felett magasodó függőleges tengelyben az új erő hírnökeként a feltámadt Üdvözítő jelent meg”.⁴⁵ Egy másik tanulmányában így folytatja a gondolatot: „...az ikonográfiai típus, a halott és feltámadt Krisztus egy képen való megjelenítése a bizánci tradíció ismeretéről tanúskodik, és egyben a jövőbe vetett hitre utal”. Attól eltekintve, hogy nem sikerült olyan ikon nyomára bukkannom, melyen a halott és a feltámadt Krisztus azonos képen szerepel (az ikonsztázban persze kerülhet egymás mellé két külön képen), el tudom képzelni, hogy Molnár festményét, közvetlenül a világháború után, a halál és a feltámadás, a pusztulás és újrakezdés allegóriájának szánta – általánosabb értelemben. Zwickl András szerint a *Siratás* túllép a konkrét bibliai történeten. A szereplők közül „a kendős öregasszony és a fiatal nő még beilleszthető lenne a hagyományos ikonográfiai keretek közé, de a mintegy a halott ágyékából kinövő, csupaszarcú, atletikus testű fiatal férfi, illetve a háttér tengeröble és a vitorlás hajó megfejthetetlen üzenetet hordoz”.⁴⁶

Anélkül, hogy ezzel a lehetetlen feladattal megpróbálkoznék, gordiuszi csomót átvágó pengéként ajánlom Molnár Krónikában megjelent tanulmányának egy részletét. „A múlt század kultúrája az impresszionista élményhajhászó meggondolatlanságával odadobta magát áldozatul a nagy háborúnak és felörlődött e szörnyű embermalomnak kegyetlen kövei között. Ma már a romok és temetetlen sírok útvesztőjében kóborol a tegnap művészetének kísértő árnya. De mi már a véren nevelkedtünk s a fájdalom volt nyoszolyánk. Mi nem paráználkodunk az érzelmi csalitokban. Mi a tett emberei vagyunk”.⁴⁷ Ha a halott és „az ágyékából kinövő”, „feltámadott” figura kapcsolatát e szöveg tükrében próbáljuk megérteni, gondolhatunk a régi, leáldozóban lévő hedonista kultúra (lásd *A Nyugat alkonya* Spenglertől) és az újonnan fölemelkedő, Molnár szavaival „etikus” és „produktív” kultúra viszonyára. Mint Vénusz a kagylóból, születik meg itt az új kor aktivista embere. A reneszánsz ideálját, a szépséget magától értetődően nőalak személyesíti meg. A tudomány és technika modern világát csakis tette kész férfi jelképezheti. Mintha Rodin *Bronzkorának* ifjú férfialakját látnánk a magára eszmélés pillanata előtt. A

⁴⁵ Bajkay Éva, „Molnár Farkas, a festő és grafikus”, in: Molnár (1997), 5.

⁴⁶ Zwickl András, „Biblia és mitológia. Aktkompozíciók”. in: Zwickl András (2001) (szerk.), *Árkadia tájain. Szőnyi István és köre 1918-1928*. Budapest: MNG. 139.

⁴⁷ M.F. (1920), „Művészeti kultúra”, *Krónika* 1. évf. 1. sz. 13.

mozdulat még enervált, az arc még visszafelé néz, de hamarosan nyújtózik egyet, megfordul és útnak indul. Így kaphat értelmet a táj végtelenbe nyíló távlata, a tenger felé induló vitorlás hajó.

A szimbolikus-allegorikus kép misztikus jellegét sötét, kékes tónusa tovább fokozza. A kékes-zöldes színvilág akkoriban másoknál is megtalálható, főként a Szőnyi köréhez tartozó festőknél (Derkovits, Aba-Novák, Korb Erzsébet) és, korábról eredően, Kmetty Jánosnál. Az aktokra vetülő kékes reflexek nagyon hasonló formában jelennek meg a pécsi Gábor Jenő (korábban Aba-Novák művének tartott) *Orpheus* (1920 k.) című festményén. A *Siratás* mégsem monokróm kép, az uralkodó kék árnyalatok mellett feltűnnek sötétebb zöldek és barnák, sőt, a vörös egy hidegebb változata is. A kompozíció nagyon tudatosan szerkesztett. Jól látta ezt az expresszív kiállításáról kritikát író barát, Schuber Rezső: „Alakjai nem önmagukért, hanem a drámai akció egységéért és egységében élnek. Ennek egyszersmind alárendeli a színt és a tónust is. Témáinak, hogy úgy mondjam, architektonikus felépítésére olyan nagy súlyt helyez, hogy néha még felesleges részleteket is megkockáztat értük”.⁴⁸ A négy szereplő két háromszögbe, vagy egyetlen sárkányidomba foglalható. Tartásuk, mozdulataik ennek a statikus szerkezeti formának vannak alárendelve. Még a háttér partvonala és a hajó is ezeket a vonalakat visszhangozzák. Az előtérben látható jelenet és a háttér között olyan feszültséget fedezhetünk fel, ami Molnár későbbi figurális kompozícióinak (mint például az 1923 körüli rézkarcoknak) is sajátja lesz. A figurákat majdnem szemből látjuk, csupán egy kis rálátással, a háttérben feltáruló tájat viszont mintha nagy magasságból, madártávlatból szemlélnénk. Eszünkbe juthat id. Pieter Brueghel *Tájkép Ikarosz bukásával* című képe (1558k.), melyen hasonlóan meredek szögben látunk rá a tengeröbölre és a vitorlás hajóra. Ott a madártávlatnak a témával szorosan összefüggő jelentése van, még akkor is, ha erre azonnal nem jövünk rá, mert a bölcs és egyben játékos kedvű művész a főtémát szinte észrevehetetlenül elrejtette. A pályakezdő és szimbolikus üzeneteket közvetíteni akaró Molnár efféle rafinériával még nem tud, nem akar élni: a főtémát, mint színpadi jelenetet, „élőképet” az előtérbe állítja.

Ez bizonyos értelemben ellentmond saját programjának, melyben kimondta: „...tiltakozunk a pikurát elirodalmisító törekvések ellen is. Csak tisztán festői, tehát materiális, térben álló ténylegességekből adódik a kép mondanivalója”.⁴⁹ Amit azonban a szöveg folytatásában, a művészetben újra megjelenő aktkompozíciók kapcsán, a művek kvalitásáról ír, az már illik elemzett képére. „A lényeges eltérés ott kezdődik, mikor a külső világ jelenségeit megérteni, az intellektuális életet felfogni és ezt kifejezni akarja. Nevezetesen egy test mozgásának értelmi dinamikája, egy gesztusának differenciált kifejezése, a lábtartás, a test helyzeti energiájának és sztatikájának foka, a csípőmozgások értelmi megoldása, a kéztartások ezerféle (le nem írható) mondanivalója és a fejtartás sokféle változata (...) együttesen képezik a kifejezendő tárgyat”.⁵⁰ Az emberi test fent említett kifejező gesztusait valóban nagy figyelemmel és érzékenységgel önti képein formába. Legnagyobb változatossággal a *Siratáson*, de kifejező a *Nyilazók* férfialakjainak koncentrációja, a gyermekét óvó anya mozdulata, vagy a *Szent Sebestyén* tartásának a kiszolgáltatott helyzetét és szenvedését meghazudoló szépsége.

Közös jellemzője a három képnek a figurák – különösen a férfi aktok – formáinak leegyszerűsítése, a felületek síkokra bontása a fényt és árnyékot elválasztó élek, a „tónus kontraszt” (Molnár) révén. A *Szent Sebestyén*nél még kevésbé, a másik két képnél határozottabban élt ezzel az eszközzel, miközben a háttér tördelt, elvont megmunkálásában mindegyik esetben a kubizmus térértelmezése tükröződik. A *Siratás* és a *Nyilazók* képfelülete ennek következtében egyneműbb, a *Szent Sebestyén* naturálisabb figurája és prizmatikus szerkezetté absztrahált képtere között viszont határozott ellentét mutatkozik. Ma ezt megoldatlan problémának érezzük, de lehet, hogy annak idején Schuber Rezső

⁴⁸ Schuber Rezső, „Képkiallítás (A 'Pécsi Művészkör' expresszionista csoportjának képkiallítása). *Krónika* 1921. 6. 93-95. Újraközölve: Tüskés Tibor: *A Krónika (1920-1921) repertórium*. Pécs, 1978. 56-58.

⁴⁹ Lásd 7. jegyzet!

⁵⁰ Uott. 13-14.

éppen e miatt tartotta Molnárt a legforradalmibbnak az összes kiállító művészek közül. Hiszen munkái közül egyedül a *Szent Sebestyént* emelte ki név szerint, mint a kiállítás egyik legszebb darabját.

Elgondolkodtató, hogy 1921 tavaszán, Pécsen ezek a képek, melyeket Kállai Ernő, ha bevett volna az új magyar festészetéről szóló könyvébe,⁵¹ a „szerkezeti naturalizmus” címszó alá sorolt volna, – forradalmi eredménynek számítottak. Ebben az időben Mattisch-Teutsch már absztrakt expresszionista képeket készített, Kassák és Bortnyik a képarchitektúra változatain dolgozott Bécsben, Péri László nevét konstruktivista betonreliefek, Moholy-Nagy Lászlóét absztrakt Ackerfeld-képek és gépi-dada művek tették ismertté Berlinben. A Pécsi Művészkör tagjai, bár a bécsi emigráció törekvéseit ismerték, nem abban az irányban haladtak. Ennek csak egyik oka lehetett Pécs-Baranya (relatív) elszigeteltsége. Magyarázatát inkább abban lelhetjük, hogy a kör vezetője, Dobrovics Péter, aki túllépvén kubista és expresszionista kísérletein, évek óta a tradíció újraértelmezésén ügyködött, a neoklasszicizmus témáit, a reneszánsz és a manierizmus kompozícióit állította tanítványai elé példaként.⁵² Ezért hivatkozott Molnár programjában arra, hogy „a tömeges megépítettség művészete a tulajdonképpen régi művészeti princípium: a reneszánszhoz való visszatérés”,⁵³ és ezért emlegette az előfutárok között Greco nevét, a barokk mestereit és Cézanne-t. A kubizmus és az expresszionizmus tanulságait a régi mesterek biztosan felépített kompozícióval szintetizálni – sokak programja volt ez itthon a tízes és húszas években. „Kmetty, Derkovits, Schönberger, Tihanyi, Berény – vette sorra Kállai Ernő –: nem lényegtelen sora ez olyan művészeinknek, akik a reneszánsz gondolatát a véle ellentétes alakító, jobban mondva alaktalanító ösztönökkel szemben is ébren tartották a magyar piktúrában”.⁵⁴ A Szőnyi körül csoportosulókról viszont, akik „a lokális atmoszférát a görög mitológia, a biblia és krisztusi kálvária nagyképű jeleneteihez való színtér gyanánt kasírozzák”, Kállai igen rossz véleménnyel volt. Molnár és fiatal pécsi barátai – szerencsésükre – nem tartottak ki sokáig a háború után neoklasszicista iskolává szélesedő törekvés mellett. 1921. áprilisi itáliai tanulmányútjukon új élményekkel, új művészi problémákkal találkoztak, melyek azután új irányt szabtak festészetüknek.

1.3 A Pécsi Művészkörben és tovább...

Molnár tehát 1920 tavaszán érkezett haza szülővárosába. Kodolányi János önéletrajzi regényében⁵⁵ olvashatjuk, hogy a Horthy-Magyarország fővárosából Pécsre menni akkoriban nem volt egyszerű feladat. Nem csak a rossz közlekedési viszonyok miatt, hanem azért, mert Baranyát 1918 óta, az antant hatalmak jóváhagyásával, szerb csapatok tartották megszállva, vagyis Tolna és Baranya között szabályos határ húzódott, szigorú ellenőrzéssel.⁵⁶ Ugyanakkor a megszállásnak köszönhetően az ellenforradalom és a fehérterror sem jutott át a határon. Így a baranyai terület – szellemi és politikai értelemben egyaránt – relatív szabadságot élvezett. Sokan, akik valamilyen részt vállaltak az őszirózsás forradalomban vagy a Tanácsköztársaságban, a felelősségre vonás elől menekültek át a határon. Haraszti Sándor írja: „Az emigránsok egyébként közvetlenül a kommün bukása után özönlöttek el Pécsre. A jugoszláv hatóságok elég nagyvonalúan bántak a menedéjjel. A fehérterror üldözöttjeit – akár politikai, akár más okból hagyták ott Magyarországot – simán befogadták, megadták nekik a letelepedési engedélyt. A menedéjjel csupán néhány olyan emigráns politikustól tagadták, illetve fanyalogva, késve adták meg, akik vagy októberben, vagy a kommünben vezető szerepet játszottak”.⁵⁷

⁵¹ Kállai Ernő (1926), *Új magyar piktúra 1900-1925*, Bp.: Amicus. Újabb kiadása: 1990-ben Budapest: Gondolat.

⁵² Várkonyi György (1997), „Festő a szigeten. A festő, publicista és művészetszervező Dobrovics”, *Jelenkor* 40. évf. 9. sz. 848-856.

⁵³ Lásd 7. jegyzet!

⁵⁴ Kállai id. m. újabb kiadása. 85.

⁵⁵ Kodolányi János (1965), *Süllyedő világ*. Bp.: Magvető. 579–582

⁵⁶ Lásd Lőrinc(1962), Haraszti (1977)!

⁵⁷ Lásd Haraszti Sándor id.m.!

Sok művészt és értelmiségit a város szabadabb légköre és fölpezsdült kulturális élete vonzott. Rájuk nézve viszont igaz volt Tüskés Tibor megjegyzése: „A művészeti megújulás társadalmi és politikai progresszivitással párosult. Azok a fiatalok, akik az új művészeti törekvések jegyében alkottak Pécsen, szinte kivétel nélkül a baloldaliság, a társadalmi forradalom hívei voltak. Kiábrándultak a Monarchia nacionalista eszméiből, a művészeti megújulást a társadalmi változás sürgetésével kapcsolták össze”.⁵⁸

Az 1920 elejétől 1921 augusztusáig tartó másfél év Pécs művészetében, rövidsége ellenére, jelentős korszaknak bizonyult. A szellemi élet intenzitását jelzi, hogy a meglévő újságok és folyóiratok mellett az újabb művészeti törekvések is megteremtették a maguk fórumát. A Haraszi Sándor alapította „1920” című irodalmi folyóirat, vagy ahogyan a mindössze négy oldalas kis kiadvány magát nevezte „aktivista röpirat”, Kassák MA folyóiratát tekintette példaképnek, és annak „polgárt riasztó szertelen forradalmi hangját” próbálta utánozni.⁵⁹ A mindössze egy számat megért kezdeménnyel szemben tartósabbnak bizonyult a *Krónika* című szépirodalmi, művészeti és kritikai folyóirat, melyet Kondor (Regős) László (1895-1972) szerkesztett, Csuka Zoltán közreműködésével. Az aktivista-expresszionista verseknek, novelláknak, színdaraboknak teret adó, de kritikákat és tanulmányokat is közlő igényes folyóirat 1920 októbere és 1921 júniusa között, havonta kétszer jelent meg. A közreműködők többsége, így a szerkesztő, a segédje, a kritikákat író Schuber Rezső és az akkor még költő Kodolányi János – Molnárhoz hasonlóan – mind Pestről jöttek vissza.⁶⁰ A folyóirat címlapját Molnár Farkas tervezte egyedileg rajzolt címfelirattal és a krónikást (netán „regőst” is) szimbolizáló ülő férfiakt-emblémával. Több írása jelent meg a lapban, mindjárt az első számban egy hosszabb tanulmány „Művészeti kultúra” címmel, amely a fiatal pécsi festőtársaság programjának is tekinthető.

Pécs progresszív szellemű művészei, írói és újságírói, a visszaemlékezések szerint, a Royal kávéházban találkoztak, mely a Pécs-Baranyai Központi Takarékpénztár palotájának (a mai Megyeháza) földszintjén, a Széchenyi térre néző nagy kirakatablakok mögött működött. A kávéház egyik sarokasztalát a pécsi születésű, szerb-német származású festőművész, Dobrovics Péter (később Petar Dobrović 1890-1942) uralta.⁶¹ Budapesten végezte a Képzőművészeti Főiskolát, de már hallgató korában megjárta Párizst és kapcsolatba került a Kecskeméti Művészteleppel. Festészetén Cézanne, Matisse, a francia kubizmus és a német expresszionizmus hatását lehet kimutatni. Már Kecskeméten felvette a kapcsolatot Kassák aktivista körével, ennek köszönhető, hogy a *Tett* tudósít róla, sőt egy művét képmellékletében közölte.⁶² 1916-17-ben a Fialatok vagy Hetek néven ismert csoporttal együtt állított ki.⁶³ Amikor visszakerült Pécsre, már túl volt kubista korszakán, s a továbbra is nagyra tartott Cézanne művészetét az előzményeként felfedezett neoklasszicista (Hans von Marées, Ingres), vagy még inkább a manierista és barokk festészet (Tintoretto és El Greco) szellemében akarta az „Örök, a Nagy, az Abszolútum” fogalmához közelíteni.⁶⁴

Azért időztünk ennyit Dobrovicsnál, mert személyisége és nézetei erősen rányomták bélyegüket a körülötte csoportosuló fiatalabb művészek, köztük Molnár Farkas indulására. Arról, hogy kik tartoztak ebbe a társaságba, hallgassuk Haraszi Sándort: „A törzsasztal látogatóinak többsége természetesen festő volt... A legszorgalmasabb az akkor még festőnek készülő Molnár Farkas volt, a modern magyar

⁵⁸ Tüskés Tibor (1977), „Az avantgarde vonzásában. Egy évtized (1915-1925) Pécs művészeti életében, *Jelenkor* 20. évf. 9. sz. 834-840.

⁵⁹ Uott.

⁶⁰ Bajkay Éva (1997), „Expresszívek a Pécsi Művészkörből”, *Jelenkor* 40. évf. 9. sz. 836.

⁶¹ Életéről, munkásságáról lásd Várkonyi György (1997), „Festő a szigeten. A festő, publicista és művészetszervező Dobrovics”, *Jelenkor* 40. évf. 9. sz. 848-856.

⁶² A *Krisztus siratása* című festmény reprodukciója miatt a folyóiratszámot – vallásgyalázás címén – elkobozták.

⁶³ A kiállítók névsora 1916-ban: Diener Rezső, Dobrovics Péter, Gulácsy Lajos, Kmetty János, Nemes Lampérth József, Perrott Csaba Vilmos, Uitz Béla, 1917-ben: Csorba Géza, Diner Dénes Rezső, Dobrovics Péter, Erős Andor, Kmetty János, Nemes Lampérth József, Schönberger Armand. Lásd: Bálint Aladár: „A Fialatok”, *Nyugat* 1916. 8. szám; Bálint Aladár: „Hét fiatal művész kiállítása”, *Nyugat* 1917. 12. szám.

⁶⁴ Lásd 7. jegyzet! 850.

építészet későbbi úttörője. De sűrűn megfordult az asztalnál Stefán,⁶⁵ a lobogó sörényű, nagydarab parasztivadék, az expresszionizmus lelkes hitvallója és barátja, Johann (sic!),⁶⁶ a pécsi patrícius család művészet berkeibe tévedt gyermeke. ...néha leült közéjük a város 'udvari festője', a konzervatív Gebauer Ernő⁶⁷ is, de ilyenkor csak rövid időre, mert nehezen viselte Dobrovics agresszív radikalizmusát." A felsoroláshoz hozzá kell még tennünk Weininger Andor,⁶⁸ Gábor Jenő⁶⁹ és Čačinović (később Tarai) Lajos⁷⁰ nevét. Ez a törzsasztal volt a magja a hamarosan megalakuló Pécsi Művészkörnek, mely a helyi irodalmárok, képzőművészek és zenészek társulataként jött létre 1920. december 16-án. Elnöke Dobrovics Péter lett, titkára a művészetek iránt is érdeklődő jogász-újságíró, Gebauer Gusztáv (Gebauer Ernő festőművész bátyja), ellenőre pedig Gábor Jenő, rajztanár-festő, Molnár Farkas jó barátja, későbbi feleségének rokona. A kör nem csak az amúgy is össze-összeülő társaságnak adott határozottabb keretet, hanem kiállításokat is szervezett a Széchenyi-téri, moziteremből átalakított Művészházban (a rendelkezésre álló adatok szerint ötöt), sőt, 1921 februárjától nyilvános előadásorozatot hirdettek. Molnár Farkas témája a „Művészeti evolúció” volt.⁷¹ A Pécsi Művészkör kiállításai közül Molnár az expresszívek 1921 márciusában rendezett nagy kiállításán vett részt. Gábor Jenő egy levele⁷² tanúskodik arról, hogy azon a műterem-kiállításon, amelyet az irodalom eddig Johan Hugó és Stefán Henrik kettős kiállításaként ismert (megnyílt 1920. december 20-án),⁷³ ő maga és Molnár is részt vett, vagyis az expresszív fiatalok már korábban a nyilvánosság elé léptek. De ne vágjuk az események elébe, nézzük meg, hogyan jutott el Molnár a félbehagyott akadémiai tanulmányoktól, grafikai próbálkozások után a „kirobbanó tehetséget mutató”⁷⁴ festményekig.

Molnár 1916 óta nem festett, csak vázlatokat és rajzokat készített a maga szórakozására. Egyedül a Megfagyott Muzsikus adott módot arra, hogy a vázlatait megkomponált, közlésre alkalmas illusztrációvá

⁶⁵ Stefán Henrik (1896–1971) festőművész, rajztanár. A Pécsi Művészkör tagja. 1921 áprilisában Molnár Farkassal és Johan Hugóval Olaszországba utazott tanulmányútra, majd együtt jelentkeztek Bauhausba. 1922-ben Molnár Farkassal közösen készítették el az Itália-mappát a grafikai műhelyben. A KURI csoport tagja, s a manifesztum aláírója. 1922 őszén hazatért Magyarországra, Törökbálinton modern bútorműhelyt nyitott. 1925-1928 között a dessau Bauhausban tanult, 1928-ban Bajorországban élt. 1929 után visszatért Pécsre, nevét ekkor Stefánról Szellére magyarosította. Domborműveket, freskókat, üvegablakokat tervezett, egyházi megrendeléseknek tett eleget. Közben tájképeket és népiételeket (1935-1940) is festett. 1945 után a németek kitelepítése elől családjával Németországba távozott. 1946-ban Wiedenbrückben, majd 1950-től Gelsenkirchen-Buerban tanári állást vállalt.

⁶⁶ Johan Hugó (1890-1952) Festő. Pécssett, Kolozsvárt és Firenzében tanult. 1920-21-ben a Pécsi Művészkör tagjai, Molnárral és Stefánnal olaszországi tanulmányúton vett részt, majd együtt beiratkoztak a Bauhausba. 1921 őszétől Caesar Klein professzornál tanult, azután Gottfried Heinersdorf berlini üvegfestő műhelyében dolgozott. 1923-ban Budapesten telepedett le és megalapította az Országos Üvegfestészeti Műhelyt és 1948-ig festett üvegablakokat készítésével foglalkozott.

⁶⁷ Gebauer Ernő (Hartberg, 1882. jan. 17. – Pécs, 1962. márc. 24.): festő. A Képzőművészeti Főiskolán Székely Bertalan és Zemplényi Tivadar volt a mestere. 1911-től Pécssett élt és számos falkepet festett ott és Pécs környékén modernizált barokk modorban. 1966-ban Pécssett rendezték meg emlékkiállítását.

⁶⁸ Weininger Andor (Karancs 1899 – New York 1986) festő, grafikus, színházi tervező, a Bauhaus-zenekar alapítója és vezetője. Életről lásd Bajkay Éva (2006), *Az utópia bővületében. Weininger Andor*, Pécs: Pro Pannonia Kiadó és Körner András (2008), *Weininger Andor színpadai A Bauhaustól New Yorkig*, Bp.: 2B Alapítvány

⁶⁹ Gábor (azelőtt Ftacsik) Jenő (Pécs, 1893. május 23. – Pécs, 1968. szeptember 1.) festő és grafikus. A Képzőművészeti Főiskolán mesterei Edvi Illés Aladár és Zemplényi Tivadar voltak. Rajztanárként dolgozott az ország több részén. 1919-ben Pécsen telepedett le és főreáliskolában volt rajztanár. Első képei – főként tájképek és aktok – expresszív-kubisztikus modorban készültek. 1926-ban és 1937-ben Párizsban, 1931-ben Berlinben járt tanulmányúton. A 30-as évektől kezdve szürrealisztikus hatások figyelhetők meg festményein. Szívesen festett munkásokról, bohócokról, sportról képeket. 1941-ben Szegedre 1947-ben Budapestre költözött. 1955 után elvont kifejezőmódokat kutatott Martyn Ferenc hatására. 1966-ban visszaköltözött Pécsre és haláláig ott lakott.

⁷⁰ Čačinović Lajos (Dráva-Moszlavina 1886 – Pécs 1973) építész, képzőművész. A bizánci építészet hatását tükröző utópista építészeti tervek és néhány megvalósult templom, egyházművészeti alkotás fűződik a nevéhez (amit később Tarai Lajosra változtatott).

⁷¹ Lásd Bajkay id. m. 838.

⁷² MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Magyar Művészek Lexikona, Gábor Jenő címszónál.

⁷³ . Lásd Bajkay id. m. 838.

⁷⁴ Uott. 841.

vagy címlappá fejlessze. Ezek, és 1919-es tusrajzai jelentik csíráját annak a grafikai munkásságnak, amely azután belépője lesz a pécsi művészvilágba. Az 1920 tavaszán Pécsen nyíló „Dunántúl” kiállításra rögtön több mint egy tucatnyi rajzot adott be. A dunántúli művészek (és műkedvelők) „grafikai művészeti és kézimunka” bemutatója⁷⁵ a katalógus tanúsága szerint nem számíthatott igazán rangos kiállításnak, Molnár mégis fontosnak tartotta, hogy részt vegyen rajta, és bemutatkozzon mint grafikus. Az ármegjelöléssel kiállított (tehát megvásárolható) munkái nyilván az előző év során, a kényszerű téltlenség napjaiban születtek. A katalógusból tudjuk, hogy bemutatott tusrajzainak nagy része székely témákat dolgozott fel (Csúrdöngölők, Kőműves Kelemen, A székely búcsúzik, A székely visszatér, Székely fiú a bőségszaruval). A kiállításon szerepeltek még a Megfagyott Muzsikus illusztrációi, két könyvtábla és egy tusrajz „Vártemplom téralakítás”⁷⁶ címmel. A székely témájú rajzok bizonyára Molnár 1917-es erdélyi utazásának emlékeiből születtek, s aktualitást a Trianoni-békeszerződés, Erdély elvesztése adott nekik. A ciklusból egyetlen tusrajz sem maradt fenn. *A székely fiú a bőségszaruval* motívuma viszont színes változatban megjelenik Csuka Zoltán meséskönyvének (1920) címlapján.⁷⁷ Jogosan feltételezhetjük, hogy Molnár korábbi tusrajzát dolgozta át erre a célra, s így – legalább közvetve – némi elképzelésünk alakulhat ki a lappangó sorozatról.

Molnár fejlődése meglepően gyors. Az 1918-as vázlatfüzet még tele van ügyetlen akt-stúdiumokkal, antik gipszfigurák iskolás másolatával és keresgélő portrékkal, köztük egy karakteres Weininger Andor-fejvel. Az egyik lapon azonban bravúrosan odavetett vázlat tűnik fel: színpadias jelenet, tivornyázó szerzetesekkel. Kiváló kompozíció karakteres figurákkal, erős fény-árnyék kontraszttal, lendületes krétavonalakkal. A zsánerképet néhány éven át hasonló, de egyre jobb minőségű grafikai művek követik: a különböző korok díszletei közé helyezett jelenetek mind a mulatozás, a szerelem és mámor témáját járják körül. A Megfagyott Muzsikus címlapképe mintha a késő-középkori vándordíjakok életét idézné fel, a vázlatához hasonlóan, színpadi keretbe illesztve a lanton játszó ifjú és a csábos táncosnő figuráját. Egy 1919-es évszámú tusrajz viszont az antik Bacchanáliák témáját eleveníti fel.⁷⁸ A sötét háttérből plasztikusan kiemelkedő mezíten fiú- és lányalakok a közepén álló, szőlőfürtöt és pezsgőspoharat tartó köpenyes fiú körül alkotnak ovális vonallal körülírható, mozgalmatlan csoportot. Az antik orgia toposza barokkos kompozícióval, századvégi dekadenciával és a modern kor ideges-érzékeny vonalvezetésével társul. Molnár grafikai munkásságának értő elemzője, Bakos Katalin kísérteties hasonlóságot vél felfedezni az 1919-es tusrajzok és a gyomai Kner-, illetve a békéscsabai Tevan-kiadó könyveihez illusztrációkat készítő Divéky József (1887-1951)⁷⁹ rajzmodora között.⁸⁰ Divéky sokféle stílusban dolgozott: készített a Wiener Werkstätte világának megfelelő szecessziós levelezőlapokat, színes életképeket, színpadias jeleneteket archaizáló technikával, és dekoratív, olykor expresszív fekete-fehér tollrajzokat. Az utóbbiak között valóban lehet olyanokat találni, melyek Molnár számára inspirációt jelenthettek.

Molnár Farkas grafikái azonban a következő évben nem a további finomodás felé mozdulnak el, hanem a fametszet durvább, vonalkázott technikája felé. Ez jellemzi a Megfagyott Muzsikus címlapját,

⁷⁵ A "Dunántúl" grafikai művészeti és kézimunka kiállítása, Pécs, 1920. JPM gyűjteménye KLT 1172-1173. Molnár munkái a 46-59. tétel alatt szerepeltek megjelölt eladási árral.

⁷⁶ A Szent Péter és Pál székesegyház helybeli elnevezése a Vártemplom. Molnár rajza valószínűleg a bazilika előtti tér rendezésére vonatkozott.

⁷⁷ Csuka Zoltán (1920), *Mese az orgonakirályfiról és egyéb mesék*, Pécs: Schmolka Soma Kiadóvállalata.

⁷⁸ *Bacchanália (Szüret?)*, 1919. Magántulajdon, Budapest.

⁷⁹ Divéky József (Farmos, 1887. szept. 28. – Sopron, 1951. szept. 9.), grafikus. Bécsben nőtt fel, s tanulmányai befejezése után csakhamar a Wiener Werkstätte munkatársa lett. Később Zürichben, majd Brüsszelben működött illusztrátorként. A világháború kitörésekor hazatérve a békéscsabai Tevan cég és a gyomai Kner-kiadó könyveit illusztrálta. A világháború után ismét Svájcba költözött. Illusztrációi közül Gogol Holt lelkek című művéhez készült rajzai és Haláltánc sorozata jelentős. 1942-ben hazatért és egy ideig az Iparművészeti Főiskolán tanított, de németellenes magatartása miatt bebörtönözték. 1943-ban elkészítette Csokonai Dorottyájának illusztrációit. 1944-től Sopronban élt súlyos betegen.

⁸⁰ Például az *Éjféli Magyar írók misztikus novellái és Kísértethistóriák. Idegen írók novellái* (1917), Gyoma: Kner Izidor kiadása. Bakos Katalin: „A könyvművész és reklámgrafikus”, in: Molnár (1997), 16.

architektus-figuráját és a kötetben több helyen megjelenő karikatúrákat, ahogyan az 1919-20 során készített ex libriseket,⁸¹ továbbá a Krónika folyóirat emblémáját.⁸² Még sommásabb, már nem is a fametszet, hanem a linóleummetszés vonalkultúrájára emlékeztet Csuka Zoltán *Mese az orgonakirályfiról és egyéb mesék* című könyvének címlapja és illusztrációi. Itt is felmerülhet a gyanú, hogy a rajzok csak imitálják ezt a technikát az olcsóbb és egyszerűbb tusrajzzal. Csuka valószínűleg rosszul emlékszik, amikor azt írja, „órák hosszat elnéztem Molnár Farkast, amint kőre rajzolta a színes illusztrációkat”,⁸³ hiszen a címlap ugyan elképzelhető litográfiának, ám a belső illusztrációk kevésbé, ráadásul mind fekete-fehérek. A fiú figuráját térben ábrázolja, a bőségszaru és a belőle kiömlő stilizált mezei virágok azonban a fekete háttérrel ovális, ornamentális felületté állnak össze, s ez a síkszerűséget hangsúlyozza. Érdekes, hogy a rajz nem Wigand Ede és Kós Károly székely témájú, de japános dekoratívitású fametszeteit idézi, még kevésbé Kozma Lajos dekadens finomságú, szecessziós ornamentikáit. Darabos, és egyfajta aránytalanság jellemzi: a túlzott méretű virágok, a figura és a fiatornyos templom naív népiessége – ha valamire, akkor inkább – Lesznai Anna⁸⁴ munkáira emlékeztet. Az egyes mesékhez tartozó fekete-fehér illusztrációk egységesebbek, a képmező tömör, ornamentális kitöltése megint Lesznai Annát idézi, a nagyobb távlattal készült képek viszont az egy időben készült Cseppke könyvek fametszetes tábláihoz hasonlítanak (Kozma Lajos, 1920),⁸⁵ azok modorossága és archaizálása nélkül.

A címlapon gyakorlatilag ugyanazt a gondosan rajzolt, vastag szárú betűt látjuk, amellyel a *Megfagyott Muzsikus* és a *Krónika* fedőlapján találkoztunk. Eredete könnyen azonosítható: a *Megfagyott Muzsikus* előző – 1914-es – kötetének egyik Faragó Sándor által készített címlap változatán található meg.⁸⁶ Még a betűszárba vágott kis rombusz díszek is azonosak. A betűkép alakulásában azonban egyszerűsödés figyelhető meg: a *Krónika* betűi már szinte absztrakt geometriai formává – téglalap, trapéz, háromszög – stilizálódnak. A teljes oldal tipográfiája azonban nem éri el sem a *Nyugat* szedett betűkből álló címlapjának klasszikus nyugalmát, sem a *Tett* festett betűinek dinamikáját, vagy a *MA* léniára ültetett festett címének emblematisz erejét.

A *Krónika* folyóirat és az *Orgonakirályfi...* egy életre szóló barátság kezdetét jelentette Molnár és a délvidéki kulturális élet egyik fontos szereplője között. Csuka Zoltán (1901-1984)⁸⁷ költő, hírlapíró, számos újság, folyóirat szerkesztője, később a jugoszláviai magyar és szerb-horvát irodalom népszerűsítője, újvidéki száműzetésében közli majd Molnár Bauhausból küldött cikkeit és KURI-

⁸¹ Molnár saját ex libris-én egy lantos férfiak, mellette könyvbe pillantó női akt látható, a Sente Pálnak készített ex libris-en a nőalak tartja a lantot, a férfi a lábainál fekszik, s ovális vonalban meztelen figurák lebegnek körülötte.

⁸² A kéthetente megjelenő *Krónika* folyóirat 1920. október 1-én indult útjára, és összesen 17 számot ért meg 1921. június 15-ig. Az összes szám címlapja azonos, csak a papír színe változik a második évben kékről rózsaszínre. Az üllő és térdére támasztott füzetbe írogató fiúaktot – a krónikás allegóriáját – Bakos Katalin a *Nyugat* folyóirat Mikes Kelemen-figurája megfelelőjének tartja.

⁸³ Csuka Zoltán: A lázadó város. Részlet a Pécs felett csillag című emlékiratból. *Jelenkor* 1971. 7-8. 604.

⁸⁴ Lesznai Anna (szül. *Moscovitz Amália*) (Alsókörtvélyes, 1885. január 3. – New York, 1966. október 2.) magyar író, grafikus, iparművész, a *Nyolcak* vendégtagja. Lásd: Lesznai Képeskönyv. Szabadi Judit és Vezér Erzsébet utószavával. Bp., Corvina Kiadó, 1978

⁸⁵ [Cseppke könyv] Egy özvegyasszonyról és egy katonáról való história melyet egyéb régi trufákkal azaz mind vig és szomorú történetekkel egyetemben mindeneknek öröme és okulására egybegyűjtött Király György. Gyoma: Kner, 1920.

⁸⁶ Gerle János (1987) (szerk.), *Megfagyott Muzsikusok 1898-1974*. Bp.: Bercsényi 28-30 kiadás. 1914/10.

⁸⁷ Csuka Zoltán (Zichyfalva, 1901. szeptember 22 – Érd, 1984. március 23), költő, műfordító, lapszerkesztő. Kisiskolás korát Szabadkán töltötte, 1915-ben Pécsset került reálgymnáziumba. 1919-ben a *Diák*, 1920-ban a *Krónika* című lapot szerkesztette. Első verseskötete 1920-ban jelent meg, s még abban az évben követte mesekönyve Molnár Farkas illusztrációival. 1921 augusztusában a Vajdaságba emigrált, ahol 1922-től a Vajdaság című napilapnál dolgozott, s közben *Út* címen saját avantgárd folyóiratot indított. Később újabb folyóiratok szerkesztésével foglalkozott (melyek közül a *Kalangya* volt a legjelentősebb), és a jugoszláviai magyar irodalom fejlesztésén munkálkodott. 1933-ban költözött végleg Magyarországra. Érdi házáat Molnár tervezte. Megindította a *Láthatár* folyóiratot. 1945 után a jugoszláv nemzetiségek irodalmának népszerűsítését és fordítását tartotta fő feladatának. A Rajk-per kapcsán, koholt vádak alapján letartóztatták, öt évet ült börtönben. 1976-ban könyvtárának és házának felajánlásával megalapította az érdi Jósomszedság Könyvtárat.

manifesztumát. 1920-ban – amikor megismerkedtek – frissen érettségizett, irodalmi ambíciókkal megáldott fiatalember. Első verseskötete már megjelent, de apja elbocsátása miatt nem tanulhatott tovább, dolgozni kényszerült. A villamosvasutasok szakszervezetének jegyzője, a kommunista ifjúmunkások mozgalmának tagja. Emlékirataiból tudjuk, hogy 1920 nyarán a rácvárosi szőlőkből családjával beköltözött a pécsi Petrezselyem utcába, és tágas, világos sarokszobájukat Molnár és Stefan Henrik rendelkezésére bocsátotta, akik azt festőműteremként használták.⁸⁸

Az ott készült Molnár festmények közül keveset ismerünk, de az biztos, hogy egyik-másik előzményét az 1920 tavaszi „Dunántúl” kiállítás tusrajzai között találjuk. A katalógusban felsorolt címek (Korzón, Szerelemfáltás, Áldozat, Íjászok, Menekülők) közül az Íjászok minden bizonnyal azonos a Nyilazók címen ismert szép tusrajzzal (1919)⁸⁹ – a Bacchanália társdarabjával –, és előképe a véleményem szerint 1921 elején született Nyilazók/Hatalom című festménynek.⁹⁰ A Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében őriznek még egy Nyilazók című művet, egy tussal festett kis vázlatot,⁹¹ melynek hátoldalán a következő ceruzával írt szavakat: Székelyek, Művészet, Város és ember, Tavasz, Háború, Béke, Szüret, Aratás, Szántás-vetés – feltehetőleg újabb festmények tématervét – találjuk.⁹²

A Pécsi Művész Kör legnagyobb port felvert eseménye az expresszív művészek márciusi kiállítása volt,⁹³ melyen Stefan, Johan, Gábor Jenő, Čačinović (Tarai) Lajos és Gebauer Ernő mellett – Molnár is kiállította festményeit és illusztrációit. Dokumentáltan szerepelt a kiállításon a Szent Sebestyén című (azóta sajnos eltűnt) képe, és ott kellett legyen a Sírálás meg a Nyilazók is. E festményeket részletesen az 1.2 fejezet tárgyalja. A kiállítás avatott kritikusa, Schuber Rezső jó szemmel ismerte fel a műveken a naturalizmusból kivezető utak sokféleségét: az érzelmek átélt kifejezését Stefan Henriknél, a gazdag koloritot és a képek kubista felépítését Johan Hugónál, a kifejezőerőt Gábor Jenő portréin, vagy a misztikus Scheerbart-i „üvegarchitektúra” pátoszt Čačinović építészeti fantáziáin. Molnár kompozícióit forradalminak és az aktivizmus értelmében „akciósnak” tartotta, kiemelve a festmények architektonikus szerkesztését. Összességében elégedetten nyugtázta a látogatók nagy számát és megértését. „E kiállításnak egyik legörvendetesebb jelensége, hogy a modern értelmetlenségnek bélyegzett expresszionizmust demonstráló kiállításnak van az elmúlt kiállításokkal szemben a legnagyobb közönsége és ez nem a kacagók tömegéből, hanem az új megismerésekre és élményekre vágyók sorából seregül. Ez egyrészt a művészkörnek nagy erkölcsi eredmény, a kiállító művészeknek azon kívül szép anyagi eredmény is; másrészt a közönség kezdi fölérezni, hogy eddigi hite lustán tűrt félrevezetésen alapult”.⁹⁴

A kollektív kiállítás után Molnár és barátai, Stefan és Johan, Olaszországba utaztak tanulmányútra. Április folyamán bejárták Toscana és Umbria legszebb vidékeit, majd Rómán keresztül Szicíliába

⁸⁸ Csuka id.m. 604.

⁸⁹ A *Nyilazók* tusrajzon szereplő M/FF kalligrafikus monogram (Molnár ebben az évben még egyszerre használta Ferenc és Farkas keresztnévét) látható az azonos stílusban készült *Bacchanália* tusrajzon és a *Megfagyott Muzsikus* Nádler-karikatúráján, ezáltal is igazolva e művek készítésének 1919-es dátumát.

⁹⁰ Az 1997-es Molnár-katalógus az akkor még a Blitz-galéria tulajdonában lévő *Nyilazók* című olajfestményt 1922 körüli időpontra teszi. Mérete és stilisztikai rokonsága a *Sírálás* és a *Szent Sebestyén* című képekkel, illetve az itáliai út alatt és után festett tájképek teljesen eltérő színvilága és festésmódja viszont a korábbi datálás mellett szól.

⁹¹ MNG Grafikai Osztály, F 98.1 Az „1921 k.” idő megjelölést a Dunántúl kiállítás és Molnár más grafikai alapján nyugodtan módosíthatjuk 1919-20-ra.

⁹² Elképzelhető, hogy a *Bacchanália* címen számon tartott tusrajz e felsorolásban a *Szüret*-nek felel meg.

⁹³ A Pécsi Művész Kör 1921. márciusi kiállításáról a *Krónika*n kívül tudósított a *Dunántúl* és a *Pécsi Napló* is. Lásd W.J. „Expresszionista vernisage”, *Dunántúl* 1921. március 6, Vidor László, „Expresszionista kéпкиállítás”, *Pécsi Napló* 1921. március 17.

⁹⁴ Schuber Rezső (1921), „Kéпкиállítás (A 'Pécsi Művész Kör' expresszionista csoportjának kéпкиállításáa). *Krónika* 1. évf. 6. sz. 93–95.

mentek.⁹⁵ A helyszínen kisebb méretű festményeket és rajzokat, vázlatokat készítettek, emlékeiket hazatérésük után dolgozták fel nagyobb olajképek, tájképsorozatok formájában. A napfényes itáliai táj felszabadító hatással volt Molnárra. Képeinek koloritja világosabb, tüzeesebb lett, s az expresszív jelleg elvontabb, kubista térépítéssel kapcsolódott össze. Az emberi figura eltűnt ezekről a festményekről (később visszatér majd művészetébe), de a házak, települések ábrázolása révén legalább a keze nyoma jelen van, másrészt a festő saját személyes világa, érzései és érzelmei átlikésítik a képeket. „És a tájkép. – jegyezte fel Molnár – A föld, a hegy, a domb élete, a fizikai törvényszerűségek megtestesült formája. A táj modern esztétikája valahogy emberies vonatkozást nyer”.⁹⁶ Az itáliai témájú tájképekről az *Orvieto* kapcsán az 1.4 fejezetben esik majd részletesen szó.

A békés alkotó korszaknak hamarosan véget vetettek a történelmi események. A Trianoni békeszerződés ratifikálása után (1921. július 26) a pécsiekben egy ideig még élt a remény, hogy Belgrád humanitárius okokból nem engedi be Baranyába Horthy csapatait. Am csalódnuk kellett: nemsokára megérkezett Gosseth ezredes, az antant-misszió tisztje, hogy előkészítse a terület kiürítését és átadását. A baloldal erre tiltakozást szervezett, s a Széchenyi térre összehívott tömeggyűlés augusztus 14-én kikiáltotta a „Baranyai Magyar–Szerb Köztársaságot”, melynek elnökéül Dobrovics Pétert választották meg. Belgrád azonban nem ismerte el az új államalakulatot, csak annyit ígért, hogy menedékjogot biztosít mindenkinek. A kiürítéssel párhuzamosan megindult a menekülés. A pécsi művészársaság szétszóródott, nagy része önkéntes száműzetésbe ment Újvidékre, Szabadkára, vagy Belgrádon, Bécsen keresztül nyugatra. Kodolányi így öröközte meg ezt a pillanatot: „Keleti stílusban ünnepeltük barátságunkat s búcsúzásom Baranyától. A szoba közepén piros kendővel takart lámpa világított a szőnyegen, körös-körül diványpárnákon tobzódtak a vendégek, a borospoharak és flaskók a földön sorakoztak. (...) Molnár Farkas gitárral szerenádott, az ablakpárkány volt az erkély, ott ült az egyik leány, s szívére nyomott kézzel epekedett a gitározó lovagért. (...) üstökösként villant föl agyunkban a forradalmi terv, hogy irodalmi és művészeti társaságot alapítunk *Focus* névvel, s annak az lesz a különössége, hogy névtelenül adja ki a tagok remekműveit, mert nem fontos a név, az egyéni érvényesülés, csak a kollektív munka, az eszme és a haladás a fontos...”⁹⁷

A vágyott közösségi szellemet végül nem itthon, hanem a weimari Bauhausban találták meg. Molnár Stefán Henrikkel, Johan Hugóval és Weininger Andorral együtt jelentkezett az akkor még teljesen új, itthon ismeretlen művészeti iskolába. Döntésükhöz egy véletlen találkozás járult hozzá, melyről Molnár így számolt be Forbátnak írott levelében: „Kedves barátom! Lejöttünk kis studiumra Itáliába, megnézni a régi mesterek munkáit s néhány skiccet csinálni. Otthon már unalmas volt, bár sokat dolgoztam, tudod jobbra figurális ügyeket, csináltunk is belőle egy kis expozíciót Stefánnal és Johannal, akikkel együtt vagyok most is. Fiesoleban lakom Firenze mellett, gyönyörű vidéken. Itt egy napi 10 lírás pensióban (Via Verdi 11) találkoztam néhány weimari burssal. A fiúk meséi után támadt az az ötletem, hogy kimennék én is oda”.⁹⁸ Az említett weimari fiúk a Bauhaus növendékei voltak, akik az iskolán belüli feszültségek elől menekültek csapatosan Olaszországba a márciusi félévzárás után.⁹⁹ Weininger Andor

⁹⁵ Bajkay Éva szerint Molnár csak Rómáig követte társait, onnan hazatért. Lásd Bajkay Éva (2009), „Az identitáskeresés keresztútján. Stefán Henrik művészetéről”, *Jelenkor* 52. évf. 9. sz. 932; Bajkay Éva (2010) (szerk.), *Molnár Farkas (1897-1945). Építész, festő és tervezőgrafikus*, Pécs: Pro Pannonia Kiadó. 24. Ennek az állításnak ellentmond az a litográfia, mely pontosan arról a helyről ábrázolja a szicíliai tengerpartot, ahonnan Johan Hugó *Szicília* című festménye (JPM 86.387). A minden bizonnyal a Bauhausban készült litográfia (magántulajdon, Bp.) az Itália-mappa lapjaival rokon, tehát 1921 őszén vagy 1922 tavaszán szülehetett, de a válogatásba nem került be.

⁹⁶ M.F. (1920), „Művészeti kultúra”, *Krónika*. 1. évf. 1. sz. 14.

⁹⁷ Kodolányi János (1965), *Süllyedő világ*, Bp.: Magvető. 580-581.

⁹⁸ Molnár Farkas kézírásos levele Fiesoléból Forbát Alfrédnek Weimarba (1921. április 25). Svéd Építészeti Múzeum, Forbát-hagyaték.

⁹⁹ Az előtanfolyam és a műhelyek között felborult egyensúly, Johannes Itten és Gropius egyre élesebb szembenállása válságba sodorta az iskolát. Forgács Éva így ír erről: „A diákok körében bizonytalanság és feszültség kapott lábra, egyre többen hagyták el a Bauhaust és indultak olaszországi gyalogtúrára. 'Ez most szigorúan bizalmas – írta feleségének

még azt is hozzáteszi, név szerint kívül tárgyaltak. „Egyik nap Fiesolében üldögéltek, ha jól emlékszem, egy amfiteátrumban. Közel hozzájuk egy férfi ült rajztáblával és vázlatokat készített. Barátaim beszédbe elegyedtek vele, és megtudták, hogy német festő, Werner Gillesnek hívják. Mikor megtudta, hogy barátaim Németországba akarnak menni és a festészet és az építészet érdekli őket, közölte, hogy ebben az esetben egyetlen lehetséges hely létezik számukra, és ez a Bauhaus. Ő maga már járt ott és elmesélt egyet s mászt barátainak. Gilles azt is elmondta nekik, hogy már dolgozik ott két magyar, Forbát Alfréd és Breuer Marcel. A véletlen úgy hozta, hogy ők szintén pécsiek voltak, de csak névről ismertük őket”.¹⁰⁰ Forbát megadta nekik a kért tájékoztatást, sőt, valószínűleg Breuernek is szólt, hogy nyári szabadságára hazatérve, beszéljen a fiúkkal. „Miután benyújtottuk pályázatunkat a Bauhaushoz, és válaszra vártunk, Molnár, Stefán és én – emlékezik Weininger Andor – még lelkesebben kezdtünk dolgozni. Egyik nap nyílik az ajtó és egy idegen lép be, mappával a hóna alatt. Közölte, hogy ő Breuer és a Bauhausból jött haza szünidőre. Így első kézből kaptunk információkat”.¹⁰¹ Mivel augusztus elején küldték el jelentkezésüket, erre a találkozásra még ugyanabban a hónapban kerülhetett sor. Pályázatukat hamarosan elfogadták, s így 1921. október 3-án mind a négyen megkezdheték tanulmányaikat Weimarban.

Van még egy tisztázni valónk. Bajkay Éva állítja egy helyen, hogy Molnár Itáliából haza sem tért, és Weimar felé útba ejtette Bécsset. „Forbát hívására Bécsen át – ahol megismerkedett a Čizek vezette kinetizmussal – Weimarba ment”.¹⁰² Állítólag Rochowansky könyvében¹⁰³ még egy bizonyos Franz Molnar hallgatói munkája is szerepel. Ennek az adatnak az igazolása vagy cáfolása további kutatást igényelne. Kérdés, van-e jelentősége? Egy újabb kiállítás kapcsán Kókai Károly tisztázta, hogy a bécsi kinetizmus alatt „egy iskoláról, helyesebben egy iskola egyik osztályáról van szó”, mégpedig a bécsi Iparművészeti Iskola (Kunstgewerbeschule) 1920-24 között Franz Čizek (1865-1946)¹⁰⁴ által vezetett osztályának a produkciójáról. Hiba lenne tehát, ha a klasszikus avantgárd irányzatok egyikét értenénk alatta, hiszen inkább a reformmozgalomhoz kapcsolódó művészetpedagógiáról van szó, amely a formákkal folytatott kísérletezést, az „avantgárd”-ot úgy érti, mint ami „haladó gondolkodású, művelt családok kreatív gyermekeinek fejlődését hivatott kibontakoztatni”.¹⁰⁵ Ha Molnár valóban megfordult Čizek felnőtt-tanfolyamán, akkor az legfeljebb arra volt jó, hogy izelítőt kapjon azokból a módszerekből, amelyeket a korábban szintén Bécsben tanító Johannes Itten alkalmazott a weimari Bauhaus előkészítő tanfolyamán, amelybe a Pécsről érkezőknek hamarosan módjuk nyílt belekóstolniuk.

1.4 Orvieto, 1921.

Molnár itáliai tanulmányútjának emléke az a festmény,¹⁰⁶ amely az umbriai hegyi települések egyik legszebbikét, Orvieto-t ábrázolja, észak felől, a meredek sziklafalak alól nézve. Az előtérben a városba ma is fölvezető országút kanyarog, a háttérben, a vörösésbarna vulkáni tufatömbök fölött, a középkori

Schlemmer 1921. március 3-án – a Bauhaus válságban van! További hat diák készül Olaszországba.” Forgács Éva (1991), *Bauhaus*, Pécs: Jelenkor. 77.

¹⁰⁰ Weininger Andor emlékezése élete végén. Idézi R. Bajkay Éva (2006), *Az utópia bűvöletében. Weininger Andor*. Pécs: Pro Pannónia könyvek. 35.

¹⁰¹ Uott. 36.

¹⁰² Bajkay Éva Molnár Farkas életrajzában. In: *A magyar grafika külföldön. Németország...* (1989) p.72

¹⁰³ Rochowansky, Leopold Wolfgang (1922), *Die Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien.

¹⁰⁴ Franz Čizek (Leitmeritz-Litomerzice, 1865. június 12. – Bécs, 1946. december 17.) osztrák portré és zsánerképfestő, tanár, művészetpedagógus. A bécsi Képzőművészeti Akadémián tanult festeni Franz Rumplertől és Josef Mathias von Trenkwaldtól. A századforduló reformpedagógiájába illeszkedő kísérlete gyerekek spontán művészi alkotó tevékenyre nevelését tűzte ki célul. Később a bécsi Iparművészeti Iskolába kapott kinevezést, ahol a hallgatókat anyag- és textúra-kísérletekre, szabad önkifejezésre és történeti festmények elemzésére tanította.

¹⁰⁵ Kókai Károly: A bécsi kinetizmus (Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde), Bécs, Wien Museum. 2006. május 25 – október 1. *Balkon* 2006. 14. évf. 6. sz.

¹⁰⁶ *Orvieto*, 1921. Olaj, vászon, 40 x 60,4 cm. J.j.l.: Molnár Farkas Orvieto 921. JPM Ltsz: 76.23.

városrész egymáshoz tapadt házai húzódnak, s közülük a 13. századi Sant'Agostino kolostor tömbje és templomának tornya emelkedik ki. Az együtttest friss, kora délelőtti napfény világítja meg.

A képkivágás feszített: a táji elemek az építészeti részt a kép tetejére szorítják fel, annyira, hogy a torony csúcsa a kép pereméhez ér. A sziklapad és a növényzet baloldalt kifut a képből, a jobb oldalon csak a füves domb; az út menti fa benn marad a képmezőben, a szélső kőszirt pedig sziluettként rajzolódik a háttér elé. A torony pontosan a kép középtengelyébe esik, és így stabilizálja az alatta lévő részek aszimmetriáját. Helyesebben, nem csak aszimmetrikusan elrendezett képi elemekről van szó, hanem S-vonalú mozgásról, ami az út kanyarulatával indul, a sziklafalak fordítják vissza, hogy az épületek tetejénél érjen véget. A kép tagoltsága alulról fölfelé – a nagyobb, összefogott természeti formációktól, a durva kőszirteken át a finomabb ház-kubusokig fokozatosan nő. Ez a perspektivikus hatás ellenében dolgozik, a kép síkbeliségét erősíti.

A természeti látványt Molnár erőteljes tömegekké írta át. A képmotívumok mindegyike összefogott, elnagyolt tömbként van megfestve, legyen szó geológiai formációról, épülettömegekről, vagy fáról. Pontosan ezt a látásmódot nevezte meg fél évvel korábban, programadó cikkében, az új művészet legfőbb tulajdonságaként. „Az új művészet a képpé alakítást értelmi folyamattá emeli. Hogy úgy mondjuk: a dolgok lényegét akarja adni. (...) A dolgok legfontosabb jellemzője azok tömege, az érzékelhető tárgyak térbelisége és súlya”.¹⁰⁷ Valóban, a lényegtelen részletek, helyi valőrök elhagyásával, a házak, sziklák és zöld mezők masszív, súlyos tömbökké válnak. Még a pineák lombkoronája is annyira elvont, hogy inkább virágnak tűnik, mint fának. A platóni ideális formák – gömb, hasáb, kúp – felfedése környezetünk tárgyaiban, és a határozott szerkezetre való törekvés a kép festésekor – a naturális ábrázolás vagy mulékony vizuális impressziók rögzítése helyett – Cézanne törekvéseire vezethető vissza. A kép festésmódjának azonban semmi köze nincs a francia mester törékeny tektonikájához, az ecsetvonás – a „szín mint forma” (Gottfried Boehm) – által létrejött kolorisztikus faktúrához. „A színek Cézanne-i rendjének nem volt szüksége összekötő és biztosítékot adó lineáris vázra”¹⁰⁸, a körvonalat, a kontúrt a kubisták hozták vissza. Molnár maga is utal erre, amikor a kubista festők téralkotó módszerét, az élkontrasztot írja le. „Ez abban áll, hogy a festő az árnyékokat a világítástól függetlenül kezeli, hogy a geometrikus idomokra, gömbökre, hengerekre, kúpokra és hasábokra leegyszerűsített formákat kidomboríthassa és azokat a szükséghez mérten megerősíti, nevezetesen ott, ahol a síkok élbe vágódnak (kontúrnál). A reflexeket tudatosan érzékelteti, a síkokra írt zavaros színdifferenciák, valőrök határvonalait pedig eltünteti”.¹⁰⁹ Éppen ezzel az eszközzel él Molnár a festményén: a sziklafelületek törésvonalait, a merőleges házfalakat, de még a gyeper és az út, vagy a mező és árokpart találkozásait is nagyon különböző tónusokkal, vagy élfényekkel emeli ki. Ettől kapja a kép azt a kemény, tördelt struktúrát, amit a korai kubizmus oly sok festményéről ismerünk.

Kubista kép lenne hát az *Orvieto*? Ha mellé állítjuk, mondjuk, Georges Braque egy tájképét, akkor csak *nem* lehet a válasz. A francia kubisták többnyire a kép teljes felületét kristályos hálózattá alakították, egyformán modellálva képmotívumot és háttérrel. „Braque látása struktúrákat telepít a láthatóba, ezzel a képsíkokat plasztikus domborművé illeszti össze” – állapítja meg Boehm.¹¹⁰ Molnár képén tulajdonképpen csak az építészeti és a geológiai motívumok engedelmessé válnak ennek a szabálynak, az előtér növényzete alig, az égbolt pedig egyáltalán nem. Bizonyára nem véletlen, hogy az utóbbi két zónában bizonytalanabb a modellálás. A gyepernél és az útnál még csak tétovázók az ecsetvonások, a háttérnél viszont – különösen az épületkontúrok felett – kifejezetten ügyetlen a festék maszatolása. Mintha nem tudta volna eldönteni, hogy a kép téralakulatait is anyaggal telített testiséggé változtassa –

¹⁰⁷ M. F. „Művészeti kultúra”. *Krónika* I. évf. 1. szám, (1920. október 1.) 14.

¹⁰⁸ Gottfried Boehm (2005) „Cézanne és a kubizmus”, in: G.B., *Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*. Bp.: Kijárat Kiadó. Spatum 6. kötet. 81.

¹⁰⁹ M. F., „A kubizmusról”, *Krónika* 1. évf. 4. sz. (1920. november 15.) 14.

¹¹⁰ G. Boehm id. m. 81.

ahogyan Nemes-Lampérth József 1918 körül készült tájképein látjuk –, vagy testetlen fénypázmákként fogalmazza meg, ahogyan Moholy-Nagy László tette Budai hegyek (1918) című festményén. Nem kapcsolódik a kubista előképekhez az *Orvieto* színvilága sem. A francia kubisták a fauvista színelemzéshez képest sötétebb tónusokat használtak, és halványabb, tompább színeket, olykor már a monokróm képtérhez közelítettek. Molnár festményén a zöldes-barnás alapból élénk sárgászöldek, liláskékek és rőt fények villannak elő, de gazdag koloritja nem feltétlenül a kép tektonikai logikáját szolgálja. Nyugtalan, érzelmes, expresszív, alátámasztva azt az élményt, melyről Molnár firenzei levelében számolt be: „Az ember itt annyira szenzibilis lesz, hogy mindent át tud érezni. És képes a modern piktúra legszélsőbb hajtásaiban is felismerni a talajnak azt a fantáziát mozgó erejét, amely az újjászületést hozta...”¹¹¹ A talaj itt nyilván nem csak a pécsiek számára otthonos mediterrán tájat jelenti, hanem azt a több ezer éves kultúrát, ami ezen a talajon sarjadt. Forbátnak írott levelében Molnár kimondja, hogy utazásuk célja – vázlatok készítésén túl – a régi mesterek munkáinak tanulmányozása volt.¹¹² Régi korok, különösen a reneszánsz mestereihez pedig azért kell visszafordulni, mert a 19. század végén holtpontra jutott művészetből leginkább a „tömeges megépítettség”,¹¹³ a kompozíció hiányzott, s erre példát Cézanne előtt a quattrocento művészeinél és a barokk mestereknél lehet találni.¹¹⁴

Az elemzett képről tudjuk, hogy nem a helyszínen készült, hanem Molnárék hazatérése után, Pécsen. Megmaradt ugyanis az a tussal rajzolt, lavírozott vázlat, amelyik segített felidézni a helyszínen szerzett benyomásokat.¹¹⁵ Ez a vázlatrajz – amellet, hogy pontosan rögzíti a természeti élményt – a látványnak olyan átdolgozását adja, melyben a festményhez hasonlóan megtörtént a síkokra és hengeres-kúpos felületekre való felbontás. Csak éppen sokkal egységesebben, azonos értéket adva a különböző motívumoknak. Itt nem zavaró az üresen maradt ég (melyen csak az épületkontúr mögé került kevés, az éleket kiemelő tónus), mert a téma egységes struktúráként feszül a háttér és az előtér fehérje közé. Ráadásul az ecsettel nivellált tónusok nem csak a szerkezet logikáját őrzik meg, hanem az improvizáció friss érzékiségét is. Ezek az életteli vonalak Uitz Béla és Nemes Lampérth tusrajzainak, illetve metszeteinek „expresszív naturalizmusát” (Kállai Ernő) idézik. Az utólag készült festmény spekulatívabb, sűrűbb anyagában elveszett a spontaneitás, s a kifejező erő jelentősen meggyengült.

Az *Orvieto*-témának létezik egy harmadik feldolgozása: a Bauhaus grafikai műhelyében 1921 őszén vagy 1922 tavaszán készült litográfia.¹¹⁶ Ugyancsak a tusrajzot veszi alapul, de részben a krétával köre rajzolás eltérő technikájából adódóan, részben az időközben megismert Lyonel Feininger orfista kubizmusának hatására, a képtér modellálása megváltozott. A topográfiai és architektúrális elemek kontúrjai szerkesztő vonalként tovább futnak, és behálózják a felületet. A finom vonalháló szervezi a hol erőteljesen fekete, hol árnyalatokban gazdag szürke tónusokat és az élfényeket, egységes szerkezetbe foglalva a kép fő motívumát. Ezt a prizmatikus zónát szerencsésen ellenpontosozzák az előtér fehérbe átvezető hengeres és csavart felületei. Ugyancsak szerencsésnek mondható, ahogyan a falak szürkés faktúrája néhol finoman átcsúszik a háttérre, hozzá kapcsolva az égbolt egyébként fehérre hagyott felületét a modulált részekhez. A lap jobb szélére rákerült néhány ciprus, melyek keskeny, absztrakt foltja – grafikai értelemben egynemű lévén a sziklafalak törésvonalával – a litográfia belső struktúráját erősítette.

A képtér tagolásának ez a módszere már a *Chiostró San Francesco* című olajképen (1921) feltűnt. A hegyre épült Fiesole-i ferences kolostor teraszos szintjei és lépcsőzetesen emelkedő tömegei kubista

¹¹¹ M.F. „Firenzei levél” *Krónika* 2. évf. 8. sz. (1921. április 15), 173-175.

¹¹² Molnár Farkas kézírásos levele Fiesoléból Forbát Alfrédnek Weimarba (1921. április 25). Svéd Építészeti Múzeum, Forbát-hagyaték.

¹¹³ Lásd 2. jegyzet!

¹¹⁴ Lásd 4. jegyzet!

¹¹⁵ *Orvieto*, 1921. Tus, papír, 21x33 cm. J.j.f. Molnár Farkas *Orvieto* 921. JPM Ltsz. 65.8

¹¹⁶ *Via Sotto la Mura, Orvieto*, Itália-mappa (Stefán Henrikkel), Weimar, (1921-1922. V. lap

kompozícióként jelennek meg a festményen, melynek geometriája kisugárzik környezetére. Síkokba tördelt a fölvezető út melletti kerítés, támfal, ahogyan a nyeregvetős házak tömege is. Az alulnézet és a fő motívum felső negyedbe helyezése monumentálissá teszi a kompozíciót. A valószínűtlenül sötét, drámai eget fekete ciprusok szabdalják függőleges csíkokká. A festmény telített, meleg narancsos barnái és sárgászöldjei úgy ragyognak ki a sötét háttérből, mint ólomüveg ablakok fénytől izzó színes üvegbetétei. A festék vastkos, szinte plasztikus faktúrája újabb dimenziót ad hozzá az amúgy is erőteljes szín- és tónuskontrasztokhoz.

Más eszközökkel él a *Monte Ceceri* (1921) című olajkép. A Fiesoléből a jellegzetes körvonalú hegy felé vezető út mentén álló házak egymásra torlódo teteje alkotja az előteret, s a fák fekete sziluettje mögött rajzolódik az égre hegység szürke vonulata, mely színével akaratlanul is az oldalában évszázadok óta bányászott *pietra serena* kőre utal. A háttér lilás-szürkéje és feketéje monokróm jelleget ad a képnek, a házak világoskék-narancsvörös színkontrasztja viszont elevenné teszi. Talán a lazúrosabb, energikusabb festésmódnak, és a kontúroktól független, önálló életet élő színfoltoknak köszönhető, hogy ez a festmény megőrizte a vázlatok frissességét.

Ismerünk két csaknem teljesen monokróm – kékben tartott – tájképet is: a *Fiesole* címűt (1921) a zágrábi Betlheim-gyűjteményből és a *Kubista tájat* (1921 körül), mely a Mű-Terem Galéria 2006-os tavaszi árverésén cserélt gazdát.¹¹⁷ Az előbbi a *Monte Ceceri*-hez hasonlít annyiban, hogy a fő motívum (az épülecsoport) az előtérben van, de az ég nem látszik, a stilizált dombok teljesen kitöltik a háttérrel. Az utóbbi, valószínűleg a Fiesole-i hegyoldal egy részletét ábrázoló képnek nincs kiemelt motívuma, a felületen a táj elemei húzódnak végig: kanyargó út, egy-két ház és ciprusok. Míg a *Fiesole* monokromiáját zöldek és vörösek árnyalják finoman, és az ecsetvonások tisztán modellálják a képtárgyakat, addig a *Kubista táj* kék skálájába csak egy kevés zöld és sárga szűrődik bele, s a formák akvarellszerűen elmosódtak.

Molnár, Stefán és Johan együtt, gyakran egymás mellett ülve készítették itáliai vázlaikat. Amikor otthon, olajfestmény formájában dolgozták fel élményeiket, azok habitusuknak megfelelően, eléggé különbözőek lettek egymástól. Sajnos nem túl sok képet ismerünk tőlük ebből az időszakból, de az elég ahhoz, hogy a főbb különbségeket kimutassuk. Stefán *Taorminában* készült kis olajképe (1921)¹¹⁸ szép és lírai alkotás. Molnár kompozícióihoz hasonlóan, a felülre helyezett építészeti motívumokhoz a délvidéki természet szolgáltatja az előteret. Az ábrázolt látvány szinte teljesen naturális, a lila-kék-krapplakk színhangulat az alkonyi időpontnak felel meg. Szemmel láthatóan jobban érdekelték a festői hatások, mint az architektúra: nem a tektonikus formák terjednek ki a tájra (mint Molnár képein), hanem az élvezettel és taktilis anyagisággal megfestett természeti elemek (virágzó fák, kaktuszok, felhők) olvasztják magukba a templomot és a házakat. Johan Hugó *Szicília* (1921)¹¹⁹ című festménye mind kompozíciójában, mind színhasználatában eltér Molnár képétől. Nincs kiemelt motívum rajta. A középtől kissé följebb helyezett házcsoporttal egyenrangú elem a tengerpart, a kifutó sziklafal és tengerből kiemelkedő szirtek. Ezek a természeti formák nagyon plasztikus, héjszerű felületként vannak megfestve. A tektonikus látásmódot zavarba ejtő módon oldja fel a vízfelület, melynek kezelése alul szinte naturális, de a képmező tetejére lazúrossá válik, sőt, foltokban fedetlenül hagyja a vásznat. Színei Molnárhoz képest élénkebbek, napfényesek, az árnyalatok gazdagon szövődnek egymásba.

Az 1920-as években nem csak a Bauhaus növendékei vándoroltak Itáliában. Számos más német művész – az idősebb generációból is – töltött hosszabb-rövidebb időt olasz tájak és városok festésével.

¹¹⁷ Az előbbi, provenienciája alapján, hiteles Molnár-műnek számít, az utóbbi esetben a mű eredetisége meggyőzően nem bizonyított, s mivel a kép amerikai magángyűjteménybe került, nem is ellenőrizhető.

¹¹⁸ Bajkay Éva (2009), „Az identitáskeresés keresztútján. Stefán Henrik művészetéről”, *Jelenkor* 52. évf. 9. sz. 928-936 (4. színes kép)

¹¹⁹ Johan Hugó: Szicília, 1921. Olaj, vászon, 46,4x35,5 cm. J.b.f.: Sicilia H. johan. JPM 86.387. In: Zwickl András (2001) (szerk.), *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918-1928*. Bp.: MNG. 91. (Kat. 16.)

A "Neue Künstlervereinigung München" és a Blaue Reiter alapítói közül Adolf Erbslöh (1881–1947) Positanoban dolgozott 1923-ban, Alexander Kanoldt (1881–1939) pedig 1922-24 között Toscanában és Róma környékén. A Fauves és expresszionista felfogástól a húszas évekre egy visszafogottabb, realistább festészet felé mozdultak el. Kanoldt-ot éppen itáliai város- és tájképei alapján hívták meg az 1924-es "Neue Sachlichkeit" (új tárgyilagosság) kiállításra Mannheimbe. Anita Rée (1885 - 1933), aki Fernand Léger mellett tanult 1912-ben, majd a hamburgi Sezession tagja lett, 1922-ben Positanoban telepedett le, három éven át élt ott és bejárta Olaszország más vidékeit. Itália mind a hármuknál egyfajta klasszicizálódást indított el. Kanoldt Olevano-Romano hegyi városkában készült grafikái és festményei (1924-25) meseillusztrációra emlékeztetnek az egymáshoz tapadó házkubusok pontos ábrázolásával és tompa, meleg színeikkel. San Gimignano tornyos városát hasonló szellemben festette le (1922), de a lemenő nap fényében, mély fény-árnyék kontraszttal megformált épületei makettnak tűnnek, és mintha légüres tér venné körül őket. Anita Rée zöldes-kékes akvarelljei ezzel szemben élettel teltek, s még azok a monokróm jellegű festményei, amelyek a Neue Sachlichkeithez közel jutottak – mint a Fehér fák (1925) –, elevenek és líraiak. Molnár és társainak festményei messzebb állnak a természettől: elvontabbak, konstruktívabbak, faktúrájuk pedig durvább, taktilisebb. Ha meggondoljuk, a tájképfestés lehetőségei ezzel korántsem merültek ki. 1921-ben Molnár így írta le a saját és a mellette festő olasz munkáját: „Én a függőleges élek lefelé összehajlását tanulmányozom, meg a friss tavaszi színek fényes zöldekbe futó skáláját akarom festeni, míg Giovanni, a merz-festő, két keresztezően lebukó vonalat érez a hajló hegyeken, s piros papírdarabokat, citromleveleket és más egyébeket applikál a cinóberbe dolgozott, számokkal, betűkkel teleírt quadróra”.¹²⁰

2. Az építő eszme Weimarban

2.1 Itália-mappa 1921-22

A Pécsi Művészkör és a korai Bauhaus expresszionista szelleme, illetve az 1922 körül kialakuló konstruktív szemlélet közötti átmenet pontosan leolvasható a Molnár Farkas és Stefán Henrik litográfiáit tartalmazó *Italia '921* mappa lapjairól.¹²¹ A hat-hat könyvmatos grafikai lap a fiatal pécsi művészek olaszországi tanulmányújáról származó vázlatok felhasználásával készült a Bauhaus grafikai műhelyében. A lapok többsége 1921 folyamán már megvolt (erről tanúskodik Molnár VI. Orvieto lapjának¹²² és Stefán 4. Monte Venere lapjának¹²³ egy-egy példánya, melyekre a szignójuk alá az 1921-es évszámot írták), csak néhány lap készítése csúszott át a következő évre.

A műhelyiskola az egyik elődintézményétől jól felszerelt nyomóműhelyt örökölt, melynek élére Gropius Lyonel Feiningert (1871-1956) hívta meg formamesterként, technikai felügyeletét pedig Carl Zauberer litográfusra bízta. A műhely külső megbízásokat is ellátott, de fő feladata a Bauhaus saját kiadványainak (prospektusok, plakátok, képeslapok) készítése volt, továbbá teret adott a mesterek és a növendékek grafikai kísérleteinek. Kiadta többek között Feininger *Tizenkét fametszetét* (1921), valamint Neue Europäische Grafik sorozatcímén négy albumot: a Bauhaus mesterek (I.) és a német művészek (III.) mappáját 1922-ben, egy évvel később a német művészek újabb albumát (V.), s végül a francia és orosz művészek albumát (IV.) 1924-ben. Gropius minden hallgatónak szabad bejárást biztosított a grafikai műhelybe, sőt, bátorította őket önálló munkára. A háború utáni nehéz anyagi helyzetben, amikor a növendékeknek nem volt pénzük olajfestékre és vászonra, a grafika tűnt az egyetlen lehetőségnek autonóm műalkotások létrehozására. A magyarok éltek ezzel a lehetőséggel: Breuer drámai töltetű

¹²⁰ M.F., „Firenzei levél”, *Krónika* 2. évf. 8. sz. (1921). 172-174.

¹²¹ W.F.Molnár, H. Stefán, *Italia 921*. St. Bauhaus, Weimar. é.n. [1922]

¹²² Lásd a berlini Bauhaus Archiv gyűjteményében!

¹²³ Lásd Bajkay (2009), 5. számú színes illusztrációján (helytelen „Taormina” felirattal); és *A magyar grafika külföldön. Németország 1919-1933.* katalógus 14. oldalán!

linóleummetszeteket készített (1920), Molnár és Stefán itáliai vázlataikat rajzolták krétával kőre, de egyedi alkotásként is született néhány lap, mint például Molnár Emberiség című litográfiája (1922) és a Márciusi esettek emlékművének ugyancsak könyomatú feldolgozása (1922).

A 12 litográfiát tartalmazó *Itália*-mappa megjelenésének többé-kevésbé pontos dátumát egy hazai lapban közölt ismertetés alapján tudjuk meghatározni.¹²⁴ Az 1922. július 26.-án kelt cikk arról tudósít, hogy a Bauhaus nyomdáját a napokban hagyta el a két pécsi fiatal mappája. A Weimarból címzett írás becses dokumentum, mert szemtanú fogalmazta, ráadásul olyan művész, aki építész létére, maga is járatos volt a grafikában. Forbát Alfrédéről van szó, aki a magyarok közül elsőként ment Weimarba, s mérte fel az új iskola lehetőségeit, hogy azután féltucatnyi pécsi társát a Bauhausba hívja. Az említett írásában – azon túl, hogy reklámot csapott a grafikáknak, melyeket az újság szerkesztőségén keresztül is meg lehetett rendelni,¹²⁵ – elsőként elemezte a műveket. Ezért érdemes hosszabban idézni belőle.

„A két művészt a pécsi közönség a múlt esztendő kiállításairól jól ismeri. – kezdi beszámolóját Forbát, majd áttér a művek bemutatására – A mappában levő rajzok motívumai is részben még a régiek, az olaszországi tanulmányút (1921) vázlata – Firenze, Orvieto, Fiesole –, melyeket Stefan még néhány szicíliai vázlattal tett változatosabbá. A naturalizmus és kubizmus mesgyéjén a két művész számos hasonlatosságot mutat. Ezek azonban nagyrészt csupán külsőségesek. E külső, formai összecsengések mögött, melyek a közösen kiadott mappa közös alaptónusát adják, két bensőleg igen különböző potenciájú és irányú művész egyéniség rejtőzik. Molnár az architektonikusabb. Neki a természeti motívum csupán anyag, mellyel alkotni tud. S amikor elhagyja az architektonikus motívumot és fát rajzol, avagy dombot (Monte Ceceri), mindig belemélyed e motívumok strukturális értékeibe, s e súlymértékek kiegyensúlyozásával fokozottan architektonikus lesz. A lapok egynémelyikének igen kimondott fény-árnyék hatása csupán másodrangú tényezője ennek az architektonikus egyensúlynak”. Ezután áttér Stefán Henrik lapjainak elemzésére, amiből a két művész összehasonlítása, a különbségek felmutatása miatt hasznos idézünk. „Stefán litográfiáiban a fény-árnyék dominál. Egyik lapján, melyben a sötét vezet (Fiesole), hasonló utakon jár, mint Molnár. Egymásba tornyozott, kockákba egyszerűsített házikói tömören plasztikusak. Az architektonikus benyomást azonban inkább a motívum adja meg. Erősebben absztrahált nagyon szép kompozíció az a rajza, melynek közepében egy nagyobb ház áll (Taormina). Egyéb szicíliai rajzok kevésbé tömörek; még Stefán legerősebb oldala, a plasztikus értékei sem valamennyiben jutnak teljesen érvényre, s mintha a fekete-fehér sem volna mindig teljesen kiegyensúlyozva. Erőtéljes dinamika pótolja ezt a hiányt az egyik rajzban (Capo di Sant’Andrea), mely a mappa legerőteljesebbjei közé tartozik”.¹²⁶

Forbát tehát – ellentétben az *Itália*-mappa későbbi elemzőivel, akik szerint Molnár és Stefán sorozata „megtévesztésig azonos jellegű”¹²⁷ – lényeges különbségeket fedezett fel a litográfiák között. Kétségtelen, hogy vannak lapjaik – például Molnár Orvieto (VI.) és Stefán Fiesole (6.) lapja –, melyek kompozíciója, a tér kubista tagolása és a fény-árnyék kezelése nagyon hasonló. Ha azonban összevetjük például két színezett litográfiájukat (Molnár: Monte Ceceri, Stefán: Monte Venere), melyek témája, formátuma és színezése, első pillantásra, rokonnak tűnik, az alaposabb vizsgálat inkább az eltéréseket hangsúlyozza. Stefánnál a táj uralkodik az architektúra fölött, Molnár képén a hegy csak háttér a hegyi település tetőinek háromszögei és rombuszai mögött. Az utóbbi lapon a vörös-narancs színek a tetők prizmatikus játékát erősítik, szemben a növényzet és a táj fekete-szürke tónusaival. Az előbbin a vörös, zöld és lila foltok egyenletesen oszlanak el a képmezőn, függetlenül attól, hogy

¹²⁴ Forbát Alfréd: „Két pécsi művész weimari mappakiadványa” *Pécsi Lapok* 1922. július 30. 5.

¹²⁵ „Az 50 számozott példányban készült félvászon mappa, minden lapon a művész által szignálva, 3000 koronáért kapható. Az öt első példány kézzel színezve félpergament mappában 7000 korona. Megrendelést a Pécsi lapok szerkesztősége is továbbít”. Uott.

¹²⁶ Uott.

¹²⁷ Bajkay Éva, „Magyar litográfiák a Bauhausból”, in: B.É. (szerk.) (1998), *Modern magyar litográfia 1890-1930*. Miskolc: Miskolci Galéria. 140-141.

épületre, vagy domborzatra esnek. Általában, Stefán tájképei líraibbak, festőibb módszerekkel vannak megoldva. Molnár, talán az egyetlen San Miniato (IV.) laptól eltekintve, keményebben szerkeszti kompozícióit. Az épületeket határoló egyenesek tovább futnak, belemetszenek az égbe-tájba, s a ciprusokkal olyan vonalhálót alkotnak, amely a világos és a sötét tónusok elválasztásán keresztül, módot ad a tér kubista felbontására.

Ezzel az ábrázolási technikával kapcsolatban szokás „kuboexpresszív” stílusról beszélni,¹²⁸ és a grafikai műhelyt vezető formamester, Lyonel Feininger hatására utalni. Természetesen nem zárhatjuk ki a növendékekkel nyilván konzultáló mester hatását, bár az 1921-ben a nyomdából frissen kikerült fametszetes mappájának kontrasztos, prizmatikus kompozíciói elég távol esnek a pécsiek finomabb litográfiáitól. Inkább festményei kerülhetnek szóba, mint például a Weimarhoz közeli Gelmeroda templomát ábrázoló képsorozat III. számú (1913), vagy VIII. számú (1921) változata, melyeken az építészeti látványt – a francia kubizmus és Delaunay orfizmus nyomán – egymásra rétegződő, délibábosan transzparens síkokkal tördelte fel, s alakította szigorúan kiegyensúlyozott geometrikus kompozícióvá. Sok mindent el lehet mondani ezekről a képekről: lehet a képsík felbontásáról, fényről, atmoszférikus hatásokról beszélni, de expresszionistának nevezni nem szerencsés. Az 1919-es Bauhaus-kiáltvány címlapképét fába metsző Feiningernél még jogosan merülhet fel a Worringer-i értelemben vett „beleérzés”, a valóság misztikus-kozmosz szintre emelése az absztrakt-kristályos formák révén, de 1921 körül már nem az érzelmek kifejezése izgatta, hanem a kompozíció és a panteisztikus természetélmény visszaadásának lehetőségei.¹²⁹ Hasonló problémákkal foglalkozott a magyar Kmetty János (1889-1975), aki ugyancsak párizsi tanulmányok után lett a kecskeméti művésztelep tagja, s próbálkozott a kubizmus térszemléletének és a monumentális festészet kompozícióinak egyesítésével. Önarcképén szén technikával fekete-fehérben, Kecskemét című olajfestményén (mindkettő 1912-ből) pedig élénk kolorittal próbálta a látványt kubista kompozícióvá alakítani. Molnár és Stefán litográfiái valahol Kmetty és Feininger között féluton járnak: a feladatot a tíz évvel korábbi magyar művekhez képest az absztrakció magasabb fokán és dinamikusabban oldják meg, Feininger képeihez viszonyítva azonban még mindig naturalisnak tűnnek.

Nem beszéltünk eddig az *Itália*-mappa címlapjáról és Molnár I. számú, Fiorentia című litográfiájáról. A tizenkét könyvatos lap elé egy fehér oldal került, függőlegesen ketté osztott keretben a mappa címével, az alkotók nevével és műveik tartalomjegyzékszerű felsorolásával. A keret aljára felírt '922 szám jelzi, hogy a címlap már a következő évben, 1922-ben készült. Stílusa lényegesen különbözik azoktól a borítóktól és tipográfiai jellegű feladatoktól, melyeket Molnár 1920-21 során otthon készített. Olyan friss hatásokat tükröz, melyek az új iskolájában töltött röpke háromnegyed év alatt érték őt. Így ír erről Bakos Katalin. „A feliratos lap szervesen illeszkedik a korai Bauhaus-tipográfia alkotásainak sorába. Azt az átmenetet dokumentálja, mikor a Johannes Itten által bevezetett kalligrafikus, az egyéni kifejezésre koncentráló, egyedileg rajzolt, nem egyszer ideogrammaszerű betűkompozícióit felváltja a Lothar Schreyer és Oskar Schlemmer által kezdeményezett, még szintén egyedileg rajzolt, de már inkább szerkesztett, nagyobb áttekinthetőségre törekvő betűsor”.¹³⁰ Ehhez annyit kell hozzátennünk, hogy Schlemmer és Schreyer stílusa is óriási változáson ment keresztül 1921-ről 1922-re. Bruno Adler Utopia-almanachjának címlapját (1921) Schlemmer még szabad kézzel rajzolta és festette: szinte mindegyik betű más típusú, színű és méretű, játékosan dülöngélnek, tolonganak lapszéltől-lapszélig. A Bauhaus alig egy évvel később készült szabályzata és tanrendje – az iskola kör alakú szignetjével – már a modern tipográfia szabályait tükrözi groteszk betűtípusával, nyugodt folthatású, szépen elhelyezett szövegével. Molnár címlapja még inkább az előbbi felfogást képviseli. A közepen húzódó léniáról, mint fa törzséről az ágak, nyúlnak ki a vízszintes vonalak alá és fölé rendezett címfeliratok. A

¹²⁸ Uott. 140.

¹²⁹ Wendermann, Gerda, „Die freie Kunst der Bauhausmeister” in: Ackermann, Ute – Bestgen, Ulrike (2009) (szerk.), *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, Weimar: Klassik Stiftung Weimar. 189-190.

¹³⁰ Bakos Katalin, A könyvművész és reklámgrafikus, in: Molnár (1997), 16.

betűk függőleges szára vastag, a vízszintes vékony, s a ferde vonalú vagy kerek betűk teljesen egyéniak. Látható öröme telt megrajzolásukban, nincs két egyforma közöttük. Mint Schlemmer Utópia-felirata, az Italia'921 is tele van szabálytalansággal, kedves ötletekkel. Ehhez a dekoratív kompozícióhoz képest, a kétszer hat grafika címének a betűképe fegyelmezett és szerény. Egészében véve, az oldal jól szerkesztett, kompozíciója gondosan kiegyensúlyozott.

Az I. számot viselő grafikai lap – Fiorentia címmel – nem csak a többi litografált tájképtől, hanem a címlap stílusától is elüt. Teljesen síkban tartott, konstruktív szerkezetű kompozíció, melyen fölismerhetők ugyan konkrét táji-építészeti elemek (ciprusok, torony, félköríves ablak, kupolák), de olyan fokon elvonatkoztatva az eredeti élménytől, hogy szinte csak a cím segít a téma azonosításában. Közvetlen előzményének tekinthető a *Raguza* című tempera kép (1922), amely Weininger Andorral közösen tett adriai kirándulásuk (1918) emlékét őrizte meg. A mai Dubrovnik kockák és hasábok halmazává absztrahált házai és egy sziget zöld félgömbje úszik a tenger és az ég összefolyó kékségében. A házak toronyszerű építménye hasonló a Fiorentia-lap középső architektonikus motívumához, de még térbe fordul. A mappa első lapján ellenben tisztán síkkompozíció, mely a vízszintes vonalakkal és ciprusokkal tagolt zöld háttér előtt lebegni látszik. Az absztrakció tehát teljesebb, ezért ez a valamennyi ismert mappában színes (zöld és kék) nyomat¹³¹ csak későbbi lehet. Egészen biztos, hogy az album lapjai közül utolsóként készült, valamikor 1922 tavasza-kora nyara táján. Az egymásba folyó színek, a derékszögű vonalháló kiegészítő, kupolára emlékeztető elemek, s a kép kissé keleties, meseszerű hangulata Paul Klee festményeit és litográfiáit is eszünkbe juttathatja. Molnár ugyan hivatalosan nem járt az 1921 óta a Bauhausban dolgozó festőművész óráira, munkáival azonban kétségtelenül találkozott.

Kevésbé ismert, mert nem olyan régen került közgyűjteménybe, az Itália-mappa borítója.¹³² Vastag, durva textúrájú karton borítékról van szó, amelyre a fekete és narancs színű feliratokat, illetve színes mezőket linóleummetszésű dűcről nyomták. A „WF Molnar” és „H Stefan” név, s a Weimar felirat vízszintes és fekete, a „Bauhaus” narancs-színű és függőlegesen áll. Az utóbbi feliratot egyező magasságú narancs téglalap kíséri, és alul átlósan elhelyezett fekete négyzet zárja le. Ez a kompozíció a belső címlapon, sőt a Fiorentia konstruktivizmusán is túllép. A betűk egyenletes méretű blokkbetűk, de nem a Schlemmer-féle tiszta nyomdai groteszk betűképet követik, hanem a Bauhausban csak később elterjedt szögletes, egyedi tervezésű nagybetűket. Tervezője ismert: nem más, mint Theo van Doesburg, aki 1919-ben alkotta meg neoplaszticista ABC-jét a de Stijl számára.¹³³ Doesburg 1922 tavaszán tartotta Weimarban magántanfolyamát, amelyet Molnár is látogatott. A neoplaszticista ABC-t a Bauhaus művészei közül először állítólag Egon Engelen (1896-1967) használta az 1922-es Kölni Vásár plakátjához,¹³⁴ de mivel a vásár ősszel volt, lehet, hogy Molnár megelőzte. Éveken át ezekkel a betűkkel ír, még az 1923-as Bauhaus-kiállítás képeslapján is használja. Nem csak a betűtípus jelzi Doesburg hatását, hanem az Itália-mappa borítójának teljes kompozíciója. A vízszintes és függőleges vonalban elhelyezett szövegek, illetve egymáshoz képest átlósan eltoltt fekete négyzetek alkotják Doesburg „Klassiek, Barok, Modern” című könyvének címlapját (1920),¹³⁵ melyből Molnár csak az átlós szöveget, és a fekete négyzetbe negatív (fehér) betűkkel átlépő feliratot nem vette át. Az Itália-mappa három bemutatott rétege világosan jelzi a Bauhausban és Molnár munkásságában 1921-ről 1922-re bekövetkezett változásokat.

¹³¹ Ismerjük rózsaszín, narancs és barna színnel, akvarell technikával kifestett változatát is. Zágráb, magántulajdon. Lásd Betlheim (2010) 44 (10. kép)

¹³² Bauhaus-archívum, BHA Inv. Nr. 3939/1. Lásd: Weber, Klaus (1999) (szerk.), *Punkt, Linie, Fläche. Druckgraphik am Bauhaus*. Berlin: G+H Verlag. 191.

¹³³ *Constructing a New World, Van Doesburg & the International Avant-Garde* (2009), 52, 106 (37. kép).

¹³⁴ Uott. 52. Reprodukcióját lásd MA 9. évf. 2. sz. (1923.november 15.) [12.]

¹³⁵ Uott. 104 (35. kép)

2.2 A weimari Bauhausban: műfajhatárokon át

Molnár Farkas 1921 ősze és 1925 tavasza között a Bauhaus növendéke volt. Életének ezt a – nyugodtan mondhatjuk – meghatározó szakaszát sokan és sokféleképpen megírták. Mezei Ottó, aki a Bauhaus megítélésében annak 1923-as programját (Művészet és technika: új egység) tartja meghatározónak, írásaiban a magyaroknak a Bauhaus konstruktivista fordulatában játszott és addig el nem ismert előkészítő szerepét emeli ki.¹³⁶ Ezért Molnár tevékenységéből a KURI-manifestumot és az „építőeszméhez” köthető alkotásait állítja előtérbe. Bajkay Éva koncepcióját a pécsi Bauhäuslerok művészetéről rendezett kiállításának a címe tömören, metaforikusan fogalmazza meg: „Utak Árkádiából Utópiába”.¹³⁷ Molnár útja tehát a „természet és ember klasszikus, árkádikus idilljétől” az absztrakció, a „technicista jövő” felé vezet, és ebben a folyamatban logikus lépés, amikor „a tisztán mérnöki feladatvállalás mellett kötelezi el magát további munkásságában”. Hasonló narratívát sejtet Várkonyi György Molnár grafikai munkásságáról szóló tanulmányának címe: „Apolló a lakógépben”,¹³⁸ azzal a különbséggel, hogy a klasszikus emberalak bábúvá, mechanikus emberré válására teszi a hangsúlyt, illetve a természet színpaddá, konstruált világgá változását konstatálja a metszeteken. Moravánszky Ákos, a Betlheim-gyűjteményt bemutató könyv egyik tanulmányában,¹³⁹ Molnár 1938-as „fordulatáról” elmélkedve fedezi fel, hogy a weimari évek művészeti produkciója olyan sokrétű, olyan sokféle hatást tükröz, hogy szinte nincs mihez képest fordulatról beszélni. Ugyanebben a könyvben jelent meg a magyar művészek Weimari Köztársaságban kifejtett tevékenységét nagyszerű kiállításon (Wechselwirkungen, Kassel, 1986) bemutató Hubertus Gassner írása,¹⁴⁰ amely Molnár egész Bauhausbeli munkásságát – képzőművészeti és építészeti alkotásait egyaránt - egy akkoriban kibontakozó szerelmi kapcsolat tükrében értelmezi. Az értelmezések mindig a kontextustól függenek: mit tart a szerző éppen aktuálisnak, az adott helyen és pillanatban érvényes kérdésfelvetésnek, mi érdekli a jelenségek bonyolult halmazából, illetve milyen történetet tud fölépíteni a rendelkezésre álló adatokból. Egy nagymonográfia esetében, amely a teljes életműről szól, ez a gazdag időszak nem tárgyalható egyetlen fejezet keretében. Ezért, a műelemzéseken túl, négy fejezet foglalkozik Molnár weimari Bauhausban kifejtett tevékenységével: az első (ez a fejezet) képzőművészeti munkáival, a következő a KURI-mozgalommal, a harmadik a Gropius-Meyer irodában való közreműködésével, s az utolsó önálló építészeti munkásságával.

Molnár, pécsi társaival együtt, az 1921/22-es téli szemeszterben kezdte meg tanulmányait a weimari Bauhausban. Az október 3-án induló félévben Johannes Itten¹⁴¹ előkészítő tanfolyamára (Vorkurs,

¹³⁶ Mezei (1975B), Mezei (1977B), Mezei (1981).

¹³⁷ Az *Utak Árkádiából Utópiába* kiállítást Bajkay Éva Várkonyi Györggyel közösen rendezte 1997. szeptember 22. – 1997. október 19. között a pécsi Janus Pannonius Múzeumban.

¹³⁸ Várkonyi György (2010), „Apolló a lakógépben. Adalékok Molnár Farkas grafikai munkásságához”, in: Bajkay (2010), 51-70.

¹³⁹ Moravánszky, Ákos, „Projektionen zum Projekt”, in: Mattioni, Vladimir (2010), 20-27.

¹⁴⁰ Gassner, Hubertus, „Der rote Würfel”, in: Mattioni, Vladimir (2010), 12-19.

¹⁴¹ Johannes Itten (Süderen-Linden, 1888. november 11. – Zürich, 1967. május 25.), svájci festő és művészetpedagógus, a Bauhaus korai korszakának meghatározó személyisége. Először néptanítóként dolgozott Svájcban, majd matematikai-természettudományi tanulmányokat folytatott Bernben. 1913-ban a stuttgarteri akadémián Adolf Hoelzel tanítványa volt, akinek didaktikája és kompozíciós elmélete nagy hatást gyakorolt rá. 1916-ban rendezte első önálló kiállítását a berlini Der Sturm Galériában. Ugyanekkor átköltözött Bécsbe, ahol művészeti iskolát nyitott. Gropius vélhetően első feleségén, Anna Mahler-Werfelen keresztül ismerte meg Ittent Bécsben, és személyiségének hatása alá kerülve hívta meg tanárnak a Bauhausba. Itten bécsi hallgatóit és a keleti filozófiákból táplálkozó Mazdaznan-tanát magával vitte Weimarba. Hamarosan a Bauhausban folyó képzés központi alakjává vált, elsősorban a műhelyrendszerű oktatás szervezésében, valamint az alapképzésben, ahol a természet- és anyagtanulmányokat, kontraszt-, forma- és ritmustant oktatott, aktrajzolást irányított. A Bauhaus 1923-as konstruktivista fordulata vezetett a Bauhausból történő kiválásához. Távozása után aktív szerepet töltött be a művészeti nevelésben, a második világháborút követően pedig a svájci művészeti múzeumok szervezésében és vezetésében.

Vorunterricht) járt, s annak elvégzése után az iskola mestertanácsa – Itten és Gertrud Grunow¹⁴² véleményének meghallgatása után – a faszobrász műhelyt jelölte ki számára.¹⁴³ Molnár előmeneteléről nem sokat tudunk, de a Bauhaus iratai között fennmaradt egy rövid értékelés Gertrud Grunow-tól az alapképzés időszakából. „Molnár úr még nem régen van nálam és rendszertelenül. Nehéz az erős belső kompenzációját legyőzni (nemzetiségét e vélemény kialakításánál erősen figyelembe vettem), de tehetséges“.¹⁴⁴ Ez a vélemény arra utal, hogy Molnárnak beilleszkedési nehézségei voltak. Ennek nyelvi okai is lehettek, de még valószínűbb, hogy nem tudott mit kezdeni az alapozó tanfolyam új pedagógiai módszerével, amely erősen különbözött az itthon megszokott poroszos képzéstől. Johannes Itten tanítása az ember bensőjéhez szólt: a növendéknek, az előítéletektől mentes, objektív megismerés és az ösztönöktől vezérelt alkotás révén, rá kellett találnia saját belső ritmusára, ki kellett alakítania harmonikus személyiségét. Fokozta az idegenséget Itten Mazdaznan-kultusza, melynek eszméit és módszereit (meditáció, jóga, vegetáriánus étrend) a hallgatóság körében is terjesztette. A Bauhaus diákjait már messziről fel lehetett ismerni révült tekintetükről és beesett arcukról (ahogyan Paul Citroen egy ironikus rajza mutatja),¹⁴⁵ no meg foghagyma-szagukról. A pécsiek, a visszaemlékezések szerint, fellázadtak a rájuk erőltetett életmód ellen, és rendszeresen belakmározta az otthonról érkező disznótorosból.

Molnárnak nem csak az előkészítő tanfolyammal voltak gondjai, a faszobrász műhelyben sem érezte otthon magát. A mestertanács, korábbi döntését felülbírálván, az 1922/23 téli szemeszterben Molnárt fél éves próbára bocsátotta a műhelyben. A vezető kézműves tanár, Josef Hartwig 1922. október 26-án arról tájékoztatta a mestertanácsot, hogy a próbaidőre hozzá helyezett Molnár és Menzel növendékek addig a legcsekélyebb munkát sem végezték fával, vagyis utánpótlásra személyükben nem lehet számítani. Ez ügyben megbeszélést kezdeményezett a műhelyt felügyelő művésztanárral, Oskar Schlemmerrel és az igazgató Gropius-szal.¹⁴⁶ Később ugyan beszámolt a növendék egy-két apró, a műhelyben készített munkájáról (többek között egy kis fej-domborműről, melyet Molnár gipszből sokszorosított, és a Bauhaus karácsonyi vásárán való értékesítésre ajánlott fel,¹⁴⁷ valamint egy másik, kisméretű faplasztikáról¹⁴⁸), de havi jelentéseiben többnyire arról olvashatunk, hogy Molnár másutt (például Gropius építészirodájában) dolgozik, 1923. január végén pedig azt olvassuk, „Molnár többet nem jött vissza a műhelybe“.¹⁴⁹

Nem volt szerencsés döntés, hogy Molnárt ebbe a műhelybe irányították. Magának a műhelyfőnöknek is voltak kétségei a faszobrász műhely céljával, profiljával kapcsolatban.¹⁵⁰ Molnár bizonyára többet tudott volna kezdeni akár az asztalos-, akár a falfestő műhellyel. Hiszen, jól emlékszünk, azzal a szándékkal jött a Bauhausba, hogy építészetet és festészetet „együtt tanuljon“. A Bauhausban viszont nem volt

¹⁴² Gertrud Grunow (Berlin, 1870. július 8. - Leverkusen, 1944. június 11.), operaénekesnő, zongorista és zenepedagógus. Az énektanításban már egészen korán a svájci Dalcroze módszerét használta. 1908-ban tagja lett a genfi *Société de gymnastique rythmique* társaságnak, 1913-ban Ernst Cassirer, Aby Warburg és Walter Gropius mellett részt vett az első Esztétikai és művészettudományi kongresszuson Berlinben. Már 1914 előtt foglalkozott a hangzás, a szín és a mozgás alapvető összefüggéseivel. 1921-24 között a weimari Bauhaus mestere volt. Harmonizálástan nevű tantárgya, mely az érzéki ingerek hatását vizsgálta, az iskola egész pedagógia programjának alapjául szolgált. Emellett, Johannes Ittent segítette az előkészítő tanfolyam fejlesztésében. Számos zenészt és táncost hívott a Bauhausba. 1926-tól 1934-ig Hamburgban tanított, a következő években hónapokig dolgozott Angliában és Svájcban. A háború kitörésekor visszatért Németországba.

¹⁴³ 1922. április 5. A mestertanács határozata a műhelyekbe való felvételről. A mestertanács ülésének jegyzőkönyve. In: Meisterratsprotokolle (2001), 165.

¹⁴⁴ „Herr Molnar ist noch nicht lange bei mir und unregelmäßig. Bei ihm ist innerlich stark ein Ausgleich zu vollziehen (seine Nationalität ist bei dieser Meinung wohl berücksichtigt worden), aber er ist begabt.“ G. Grunow véleménye az előképző hallgatóiról 1922. április. A mestertanács jegyzőkönyvének melléklete. In: Meisterratsprotokolle (2001), 168.

¹⁴⁵ Paul Citroen : Masdasnan, 1922 k. *Das frühe Bauhaus...* (1994) 86. Kat.51. BHA Inv.Nr. 110.

¹⁴⁶ Josef Hartwig jelentése, 1922. október 26. In: Meisterratsprotokolle (2001), 285.

¹⁴⁷ Josef Hartwig jelentése, 1922. október, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Akte 173 Blatt 12.

¹⁴⁸ Josef Hartwig jelentése, 1922. december, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Akte 173 Blatt 14.

¹⁴⁹ Josef Hartwig jelentése, 1923. január 31, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Akte 173 Blatt 15.

¹⁵⁰ Josef Hartwig levele Walter Gropiusnak, 1922. október 26. In: Meisterratsprotokolle (2001), 285.

ezzel a két hagyományos művészeti ággal foglalkozó műhely. A növendékek festhettek a maguk kedvére, de az iskola rendje szerint mindenkinek egy műhelyhez kellett tartoznia. Molnár kivonulását a neki rendelt műhelyből a mesterek hallgatólag tudomásul vették, mert bőven talált magának feladatokat másutt, és azokat rendszeresen el is végezte. Látogatta Kandinszkij forma- és szintan kurzusát¹⁵¹ (valószínűleg az 1922/23-as téli szemeszterben), és néhány rajz tanúsága szerint¹⁵² részt vett Oskar Schlemmer esti aktrajz tanfolyamán. Amikor 1922-ben Schlemmer átvette Lothar Schreyertől a színházi műhely vezetését, oda is rendszeresen betért. Visszatérő vendég volt a Lyonel Feininger formamester vezette nyomóműhelyben, eleinte litográfiákat készített (az Itália-mappáról lásd részletesen a 2.1 fejezetet!), majd 1923-24-ben főként linómetszeteket és rézkarcokat. 1922 nyaratól egyre nagyobb mértékben bekapcsolódott Walter Gropius és Adolf Meyer építészirodájának munkájába (lásd a 2.6 fejezet!). Párhuzamosan – önállóan, illetve alkalmi munkaközösségben – saját építészeti terveken is dolgozott (lásd 2.7 fejezet!). Közben a festészet óhatatlanul háttérbe szorult: olajképe Weimarban mindössze kettőt készült,¹⁵³ kisméretű tempera, vagy gouache technikájú festményből is alig több mint féltucatnyi.

A levéltári dokumentumok nem sokat árulnak el a Bauhausban zajló életből. Megtudjuk, hogy Molnár, Weimarba érkezésekor, a vasútállomás közelében vett ki szobát (Bertuchstrasse 9).¹⁵⁴ A barátságatlan bérház ma is áll a külvárosi utcában. 1923 elején már az iskolához közelebb talált albérletet, abban a forgalmas utcában (Kaiserin-Augusta-Strasse 13),¹⁵⁵ ahol Gropius és Muche is lakott. A hátsó udvarban áll egyemeletes, romantikus ház talán egy kicsit Pécsre emlékeztette. Tudomásunk van egy harmadik lakcíméről is (Schillerstrasse 17),¹⁵⁶ amelyik a belváros egyik hangulatos polgárházakkal és üzletházakkal szegélyezett útvonalára esett. A Bauhaus felsőbb éves növendékei műtermet is használhattak az erre a célra szolgáló Prellerhausban, kettésével egyet. Bajkay Éva szerint Molnár Alfred Arndt-tal közös műteremben dolgozott. Magam csak arra találtam adatot, hogy 1923-ban a szintén a faszobrász műhelyhez tartozó Walter Menzellel osztott meg egy műtermet,¹⁵⁷ 1924-ben pedig Peter Kelerrel, aki korábban a KURI-mozgalom lelkes tagja volt.¹⁵⁸

A Bauhausbeli életet – a visszaemlékezések megszépítő természete miatt – általában idillinek képzeljük. A korai Bauhausnak azonban feszült politikai viszonyok és nehéz gazdasági körülmények között kellett működnie (1919-20-ban még forradalmak és puccsok, 1923-ban példátlan hiperinfláció sújtotta Németországot),¹⁵⁹ s ez a növendékek mindennapi életét is érintette. Az Am Horn dombon, ahol a Bauhaus lakótelepét akarták felépíteni, az iskola veteményeskertet tartott fenn, hogy legalább zöldséggel el tudják látni a hallgatóságot, annyira nehéz volt akkor élelmiszerhez jutni. Ebben az összefüggésben a pécsiek hazulról érkező disznótoros csomagjai sem feltétlenül a Mazdaznan-kultusz elleni lázadást jelentették, hanem azokat a falatokat, melyek az éhezéstől mentették meg a nélkülöző növendékeket. A külföldieknek ráadásul dupla tandíjat kellett fizetniük, amit Molnár például nem tudott saját erőből előteremteni. Ezért 1922-ben a mestertanács másodszor is megítélt neki 60 márka ösztöndíjat.¹⁶⁰ Mint tudjuk, később alkalmi munkákból szerzett megélhetéséhez némi többletjövedelmet

¹⁵¹ *Das frühe Bauhaus...* (1994). 488 (életrajz: Britta Kaiser-Schuster)

¹⁵² JPM 67.8, BHA F-Nr. 3639.

¹⁵³ *Breuer Marcell portréja*, melyet egy itáliai tájkép tetejébe festett (1922) erőteljes színekkel és ecsetvonásokkal feldobott expresszív kép. *A Két barát* címen számontartott, Weimarban őrzött festmény (1922/23) viszont nem mondható sikerült képnek, sem a férfi és női portrét illetően, sem a tőlük festésmódban és színvilágban teljesen elszakadó, zavarosan artikulált háttért tekintve.

¹⁵⁴ Növendék-névsor, 1921. ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Akte 138. Blatt 115.

¹⁵⁵ Növendék-névsor, 1923. ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Akte 138. Blatt 99.

¹⁵⁶ *Das frühe Bauhaus...* (1994), 508.

¹⁵⁷ A mestertanács ülésének jegyzőkönyve, 1923 október 22. In: Meisterratsprotokolle (2001). 320.

¹⁵⁸ A mestertanács ülésének jegyzőkönyve, 1924. március 18. In: Meisterratsprotokolle (2001). 330.

¹⁵⁹ A Bauhaus küzdelmét a külső körülményekkel és az intézményt belülről megosztó egyéni és csoport-ambíciókkal maig érvényes és izgalmas, szinte anatómiai módszerrel tárgyalja Forgács Éva (1991), *Bauhaus* című könyve. Pécs: Jelenkor.

¹⁶⁰ Az 1922. július 11-i mestertanács ülés napirendje. In: Meisterratsprotokolle (2001). 222.

(a Gropius-irodának rajzolt távlati képeket, 1923 nyarán pedig elvállalta a Haus am Horn „bentlakásos” gondnoki feladatait¹⁶¹).

A nehézségek ellenére, a Bauhaus hallgatósága élte a maga aktív, alkotó és meglehetően bohém életét, a hagyományaira büszke thüringiai város konzervatív szellemű polgárságának gyakori megbotránkozására. „Hogy valakit felvegyenek a Bauhaus műhelyeibe, annak nem csak dolgozni, de élni is kell tudni – jegyezte meg Molnár egyik beszámolójában – Csak töretlen és egészséges ép ember felel meg. Műveltség és képzettség nem lényeges. De élénk, figyelmes temperamentum, hajlékony test és találékony fej. Az éjjeli élet itt egyenrangú a nappalival. Táncolni kell tudni. Volt Ittennek egy jó szava: 'locker sein' [lazának lenni]”.¹⁶² Molnár kellően „laza” volt ahhoz, hogy ne maradjon ki egyetlen mulatságból és csínyből sem. Részt vett a Bauhaus szokásos táncestélyein a közeli Ilmschlösschen nagytermében, a rögtönzött színpadi komédiázásokban, a Bauhaus-zenekar produkcióin, no meg a jelmezbálokon, ahová csak saját készítésű maskarában lehetett bemenni. Aktív részese volt az alkalmi ünnepélyeknek, amilyen a lampion-ünnep, vagy a „Légi játékok ünnepe” volt. A maga tervezte repülő szerkezeteket színezett képeslapokon népszerűsítette, és több grafikáján – köztük az egyik legszebb rézkarcán – állított emléket ennek az eseménynek. Az egészséges élet, a fürdőzés és napozás a szabadban vagy a strandon, és természetesen a különböző sportok is hozzátartoztak a Bauhaus növendékeinek mindennapi életéhez. Az efféle tevékenység akkor még korántsem számított olyan megszokottnak, mint a harmincas években. Ezen a téren a Bauhaus – többé-kevésbé ösztönösen – a háború előtti reformmozgalom törekvéseihez kapcsolódott. Gertrud Grunow révén összeköttetésben álltak a hellerau-i Dalcroze-intézettel és a mozdulatművészet más központjaival. Magától értetődő, hogy a növendékek életét, a mester-tanítvány kapcsolatokon túl, gyakran életre szóló barátságok és szerelmek gazdagították. Ezek az élmények olykor művekben is lecsapódtak. Molnár esetében különösen fontos ez az élményanyag: rézkarcainak témáját szinte teljesen egészében a Bauhausban zajló élet eseményei, barátok, barátnők és az említett nagy szerelem adja.

Lássuk hát, milyen művek fűződnek ehhez a termékeny időszakhoz! A litográfiákról az Itália-mappa kapcsán esett már szó. A rézkarcok és hidegtűvel készült metszetek kivétel nélkül figurális kompozíciók, leggyakrabban építészeti elemekkel kombinálva. A linóleummetszetek viszont főként absztrakt képek, hol teljesen síkbeli, hol pedig teret érzékeltető architektonikus motívumokkal. Végül a festmények közül a kisméretű temperaképek egy csoportja érdemel figyelmet, melyek a naturális ábrázolás és az elvonatkoztatás különböző fokozatait képviselik.

A fenti műcsoportokból, tematikai szempontból a gyakran reprodukált rézkarcok és hidegtű metszetek a legérdekesebbek. Egy részük tisztán figurális kép (*Aktos kompozíció*, 1923) vagy portré (*Pár*, 1923, feltehetően Georg és El Muche kettős portréja), többségük azonban építészeti motívummal kombinálja, vagy épített környezetbe helyezi az emberi alakot. Vannak közöttük egyértelműen a Bauhausra utaló művek, mint például a *Fiú légi játékszerrel* (másutt: *Drachensteiger*, 1923), amely az 1922-23 táján rendezett sárkányeregető-ünnepek élményéből táplálkozik (részletesen lásd 2.3 fejezet), vagy a *Szerelmespár* (másutt: *Georg és El Muche a Haus am Hornnal*, 1923), az összefonódó mezítelen pár mögött jól felismerhetően a Bauhaus-kiállításra felépült mintaházzal. A *Két férfiakt és építészet* (*Raumstudie Mensch-Architektur*, 1923) című hidegtűvel készült lapon Molnár „KURI-Út” elnevezésű magasház tervének erős perspektívában ábrázolt képe alkotja a furcsán mesterkelt pózban álló (tornázó?) fiúaktok háttérét. Hasonló építészeti keretbe helyezte Molnár a *Megkérés* (*Verkündigung*, 1923) című metszetet, ahol az utcára emlékeztető tér egy magasházhoz vezet, melynek tömege és lamellás részlete egyértelműen a Chicago Herald Tribune pályázatra készült Gropius-Meyer tervre utal.

¹⁶¹ „Tudják, hogy ennek a szélén van a *mintaház*, a Goethe-ház felett, a Bauhaus veteményes kertje mellett. Itt laktam egy nyáron át. Mondhatom, a legmozgalmasabb időben. A kiállítás alatt. Bizony a mintaházat alaposan kipróbáltuk.”, M.F. „Staatliches Bauhaus Weimar. Élet a Bauhausban” *Periszkóp* 1. évf. 4.sz. (1925. június-július), 36.

¹⁶² Uott.

A téma egyértelműen magánéleti indíttatású: Marie-Luise Morgenroth,¹⁶³ Molnár szerelme éppen akkoriban készült elhagyni Weimart, hogy zeneiskolai tanulmányait a helleraui Dalcroze-intézetben folytassa. A furcsán lebegő nőalak előtt fél térdre ereszkedő fiú mozdulata értelmezhető leánykérésként (melynek egyértelműségét a háttérben álló öltönyös férfialak kérdőjelezi meg), de akár úgy is, hogy az ifjú a közreműködésével születő új építészeti világot ajánlja fel kedvesének. Ugyancsak a férfi-nő kapcsolatáról szól - ha ironikusan is – a *Gépember (Der mechanische Mann entführt das Weib, 1923)*, melyen a rajztanításban használt csuklós fabábu teszi a szépet egy hús-vér nőnek. A rézkarc az esetlen mechanikus figura és az érzéki női akt kontrasztjára épít, de a jelenet abszurditása a fordított Pygmalion-történetből és a bábu életnagyságúra növeléséből adódik. Csak remélhetjük, hogy ennek a „történetnek” nincs személyes vonatkozása, s nem Molnár csalódottságát fejezi ki a valódi értékekre vak és állhatatlan női nemmel kapcsolatban.

A Molnár weimari barátnőjének zágrábi gyűjteményéből újonnan napvilágra került metszetek közül a *Férfi akt I. (Männliche akt I. 1923)* című rézkarc különösen érdekes. Sok más grafikájához hasonlóan, ez a mű is a mezítelen emberalakot állítja szembe az építészeti és gépi formával. A *Tértanulmány: ember-építészet (Männliche akt II. 1923; a JPM-ben őrzött példány 1924-re datálva,)* művel annyiban rokon, hogy a férfi akt makettszerű épülettel és repülőgéppel együtt látható. Abban viszont különbözik, hogy, míg az utóbbi esetben a jelenet többé-kevésbé valóságos látványt nyújtó térbe illeszkedik, addig az előbbinél az idealizált, de naturáisan megrajzolt figura axonometrikus házrajzzal kerül fedésbe. A *Fiú légi játékszerrel* metszet elemzésénél (lásd 2.3 fejezet) részletesen kitérünk majd a Molnár grafikáit feszítő ellentmondásokra, köztük a különböző nézőpontok egy művön belüli használatára. Ebben az esetben nem csak erről van szó. Moravánszky Ákos hívja fel a figyelmet arra, hogy a természeténél fogva absztrakt, mérnöki axonometriát Molnár számos apró fogással próbálja a kép valóságos terébe horgonyozni. „A térbeli ambivalenciát – írja – tovább erősíti az épülettömeg és a repülő transzparens, anyagtalánított vonalrajza és a satírozott hátaakt közötti kontraszt, mely úgy fest, mintha kivágták volna valahonnan, hogy a képre ragasszák”.¹⁶⁴ Hozzátehetjük még a felülnézetben ábrázolt ház és repülőgép, illetve a vízszintes nézetben ábrázolt figura ellentmondását, továbbá a léptékük közötti különbséget. Van valami ezeken a metszeteken a reneszánsz stúdiumokból: azokra a vázlatokra gondolok (mint Leonardo da Vinci naplószerű rajzos feljegyzései), melyeken szinte véletlenszerűen montírozódnak össze az éppen vizsgált jelenség megértését segítő ábrák. Persze, egy önálló műnek szánt (szignált!) grafikai lapon ez nem feltétlenül érték, inkább hibának számít.

De térjünk még vissza a fent említett axonometrikus háztervre! Moravánszky Ákos a metszet mellé állítja a MA 1924. 3-4. számában megjelent linóleummetszetet (*Villaterv, izometrikus projekció. Lépték: 1:200, 1923*), amely gyakorlatilag ugyanazt a tervet ábrázolja (csak apróbb részletekben különböznek és tükörképei egymásnak). A cím egyértelműen építészeti tervre utal, nem képzőművészeti alkotásra, de Moravánszky – jó érzéssel – mégis azt hangsúlyozza, ami képpé teszi: „Szemcsés faktúrájával

¹⁶³ Marie-Luise Morgenroth (később asszonynevén Betlheim) (Worms, 1904 - Zágráb, 1994). A hadiárva leány 1917-ben költözött édesanyjával Weimarba. Lakásukban volt albérlő Lou Berkenkamp, (asszonynevén: Scheper), aki a Bauhausban tanult, s az ő révén került kapcsolatba az iskolával és növendékeivel. Molnár Farkassal különösen szoros barátságba keveredett. Érettségi után a Hellerau-i Schule für Rhythmik und Musik tanfolyamára iratkozott be, ahol Emil-Jacques Dalcroze módszere szerint együtt tanult zenét és táncot. A mozdulatművészeti iskola 1925-ben Bécs mellé, Laxenburgba költözött. Marie Luise végül a berlini Hochschule für Rhythmik und Musik diplomáját szerezte meg 1927-ben. A Hellerau-i iskola szoros kapcsolatban állt a Bauhaus-szal, közös előadásokat és ünnepeket szerveztek. 1927-ben Zágrábba utazott munkát keresni. Ott megismert és megszeretett egy horvát fiatalembert, akit 1929-ben baloldali politikai tevékenységéért meggyilkoltak. 1930 végén férjhez ment Stepan Betlheim pszichoanalitikus orvoshoz, aki bécsi és berlini tanulmányai után költözött haza Zágrábba. Felesége mozdulatművészeti és gyógytorna iskolát nyitott. 1941-ben a férj zsidó származása miatt Boszniába menekültek, és csak a háború végén tértek vissza. 1947-től az ortopéd klinikán foglalkozott fizikoterápiával. A Bauhausból hazahozott műveket, grafikákat, rajzokat, leveleket és fényképeket élete végéig őrizte. Az ő gyűjteményéből került a frankfurti Építészeti Múzeumba Molnár Vörös kockaház tervének több lapja és néhány linóleummetszet. A Betlheim-gyűjtemény anyagát először 1984-ben állították ki Zágrábban, és 2010-ben könyv formájában publikálták.

¹⁶⁴ Mattioni, Vladimir (2010) 25.

ennek a linómetszetnek mégis erős az anyagisága mint kép, mint ikon. A 'háttér' a kép hordozója, de az egyértelműen nem a talaj, amin a villának állnia kellene, (...) a ház imaginárius térben lebeg".¹⁶⁵ Márpedig, az 1923-as linóleummetszetek sorában ez a legkonkrétabb, az építészethez legközelebb álló alkotás. A Ma 1923. 9-10. számában közölt három másik nyomtatás sokkal absztraktabb. A fekete négyzetbe vágott fehér idomok – síkkompozíció (nem véletlenül, hiszen a Vörös kockaház egyik homlokzatát dolgozza fel), a fehér alapú linó (magasház) síkidomok egymásra fedésével érzékeltet bizonyos térbeliséget, s a harmadik, fekete téglalapba metszett kompozíció (a Megkérés rézkarc magasházának rokona) az axonometriára utaló ferde vonalakkal és „árnyékokkal” fordítja térbe a fehér foltokat. Az axonometria eredendő ambivalenciáját, hogy térbeliségét konvex és konkáv változatban, vagyis a lap síkjába mélyedve és kifelé egyaránt el lehet képzelni, Molnár szándékos „rontásokkal”, oda nem illő vonalakkal zavarja meg. Térillúzióknak így elvész, az ábra visszabilen a síkba. Ennek a módszernek a tágabb összefüggéseit a 2.4 fejezetben fejtjük majd ki.

A MÁ-ban közölt három metszetet Mezei Ottó „szuprematista ösztönzésű képarchitektúrának” nevezi.¹⁶⁶ A Mezei-féle állítás első felével kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy a szuprematizmus hatásáról általában beszélni Molnár esetében helytelen. El Lisszickijhez és proun-elvéhez volt köze (lásd 2.4 fejezet!), ám Kazimir Malevics transzcendens absztrakciója olyan távol állt Molnártól, mint Makó Jeruzsálemtől. Formai alapon könnyű analógiát vonni Malevics fehér alapon vörös vagy fekete négyzetei és Molnár Vörös kockaháza, illetve a homlokzatáról készült fekete-fehér linómetszet között, de ez a hasonlóság félrevezető. Molnár négyzetei mögött materiális alapú, racionális gondolkodás állt, Malevics négyzetei mögött pedig idealizmus és metafizikai érzékenység. Mi sem árulkodik erről jobban, mint a ravatalának ikon gyanánt nekitámasztott fehér alapon fekete négyzet! Kassákról írja Andrási Gábor: „Az a metafizikai élményből táplálkozó kozmikus tér-érzet, mely Malevics szuprematista kompozícióiból sugárzik, vagy egy lehetséges újabb változata az imaginárius tér (Mondrian, Klee, Duchamp-Villon) megteremtésének – mindez hiányzik Kassák festészetéből. Ezzel szemben művészetében felbukkan a szerkesztett látszatperspektívából keletkezett *illuzionisztikus tér*. (...) Különös 'hibridek' jönnek létre ezáltal, melyeken bizonyos elemek három dimenzióban vannak, ám a konstrukció egésze tökéletesen síkszerű”.¹⁶⁷ Azért idéztünk hosszabban ebből a szövegből, mert ami Kassákra igaz, az Molnárra is áll (azzal az apró különbséggel, hogy nála az illuzionisztikus tér nem a perspektívából, hanem az axonometriából ered). A MÁ-ban megjelent, a Chicago Herald Tribune magasház-terv motívumait felhasználó linómetszet jó példa erre. Ez az alakzat annyira izgatta Molnárt, hogy variációkat készített rá. A Betlheim-gyűjteményben lévő változat ugyan kevésbé sikerült, széteső kompozíció, de a linóleummetszet sarkán feltűnik a KURI „építőeszméjét” jelképező Seegner-kerék. Erőteljes viszont az 1923-as Bauhaus-kiállításra készült képeslap, melyen a másként összerakott ismert elemek feliratokkal szövődnek össze, s a litográfia technikájából adódóan szép szemcsés háttér előtt, sárga szín hangsúlyozza a „hibrid” formát.

Itt kell föltennünk a második kérdést: lehet-e ezeket a grafikákat képarchitektúrának nevezni? A képarchitektúra szót Kassák használta először Bortnyik Sándor színes albumához írt bevezetőjében (1921): „Többé nem festészet a szó akadémikus értelmében. Képarchitektúra. Egy ember világhérszékének materiális formába kényszerítése, teremtés”.¹⁶⁸ Szabó Júlia így jellemzi az új műfajt: „A képarchitektúra műfaja 1920-22 között kristályosodott ki laza szövetű geometrikus síkok forma- és színharmóniáiból színsíkok épített rendszerévé”.¹⁶⁹ Ha tehát a képarchitektúra – a bécsi emigráció

¹⁶⁵ Mattioni, Vladimir (2010) 24.

¹⁶⁶ Mezei (1987), 9. Később Bakos Katalin csatlakozik Mezei Ottó értelmezéséhez: „Ezt az összetett fekete és fehér síkok kontrasztjából kibontakozó alakzatot bizvást nevezhetjük a bortnyiki-kassáki képarchitektúra Molnár Farkas-féle változatának”. Molnár (1997), 16

¹⁶⁷ Andrási Gábor, „Forma és »képtest« Kassák korai művein (1920-1924), in: Gergely Mariann, György Péter, Pataki Gábor (1987) (szerk.), *Kassák Lajos 1887-1967*. Bp.: MNG-PIM, 67.

¹⁶⁸ Kassák Lajos, „Előszó Bortnyik Sándor színes albumához”, Bécs, 1921. A MA kiadása.

¹⁶⁹ Szabó Júlia (1981), *A magyar aktivizmus művészete 1915-1927*, Budapest: Corvina. 107.

életében egyáltalán nem jelentéktelen – elméleti vetületével nem foglalkozunk, akkor valójában „síkgéometrikus kép”-et (Pernecky Géza) kell értenünk rajta, vagyis olyan tárgy nélküli festészetet, amelyik az Oroszországban, Hollandiában és Berlinben kifejlődő konstruktivizmus sajátos magyar változata. Ennek nem témája az építészet, legfeljebb analógia, példa arra, hogyan lehet a világ „új rendjét” fölépíteni. Kassák manifestuma így kezdődik: „Le a művészettel! Éljen a művészet!”¹⁷⁰ Vagyis ő az autonóm művészet értelmét nem kérdőjelezi meg, képarchitektúrái továbbra is táblakép formájában készülnek. Itt komoly nézeteltérés van közte és a Bauhaus magyar művészei között, akikhez a bécsi emigrációt éppen Molnár Farkas hívására elhagyó Bortnyik Sándor is csatlakozott. A festészetrel kapcsolatos álláspontjukat így fogalmazták meg 1924-ben: „Az új alkotó festészet nem a meglévő életjelenségeket konstatálja, hanem maga teremtette, sajátos eszközeivel követeli a képben már realizált konstruktív rendet. Ezen konstruktív rend végcélja tulajdonképpen nem a kép, hanem a valóság. A szó legszorosabb értelmében vett valóság színes alakítása a festő igazi területe. (...) A mai festő nem a képsíkot, hanem a teret éleletesíti meg. A felület problémái a tér problémáivá sokszorozódtak. Az alkotás, a téralakítás rendje áthatja a szobát, kilép a házból, az utcákon, utakon át, a vasutak testén, a vizek hajóin, a repülőgépeken, az egész kulturvilágban jelzője lesz a mai ember szín és formaérzékének”.¹⁷¹ Vagyis, nincs szükség táblaképre, falra akasztható festményre. A progresszív művész kilép a műtermen kívüli valóságba, és a tárgyakon, az enteriőrön és házakon, az egész városon hagyja rajta keze nyomát. Ez az álláspont összecseng a holland de Stijl művészeinek,¹⁷² és az orosz konstruktivizmus radikális ágának, a produktivistáknak a véleményével. Molnár tehát elvi alapon se készíthetett képarchitektúrát. Architektonikus metszeteit ezért inkább térproblémák vizsgálatára alkalmas stúdióknak, vagy illusztrációknak kell tekintenünk.¹⁷³

Linóleummetszeteinek másik csoportja (Térkompozíció 1922 (?) MNG, Architekturphantasie 1923 DAM), amely mintha középületeket, épületcsoportokat, városrészeket ábrázolna madártávlatból, ugyancsak izometrikus projekcióban, – inkább El Lisszickij proun-jaihoz áll közel. Annak ellenére, hogy Molnár – akárcsak Bortnyik – 1925-26 táján hangosan hirdette a proun-elv idejétmúltságát, két évvel korábban még nagyon is a hatása alatt állt. Még abban is, hogy a modellszerű kompozíciók olykor nem madártávlati képre emlékeztetnek, hanem valami furcsa, űrben lebegő „szerkezetre”.¹⁷⁴ Ha a proun Lisszickij által adott egyik értelmezését – átszállóhely a festészetből az építészetbe – vesszük, akkor Molnár határozottan az ő programját követte, amikor teljesen felfüggesztette képzőművészeti tevékenységét. A Bauhausban készült tempera képein ugyan nincs dátum, de ha elfogadjuk a Betlheim-gyűjteményről készült könyv szerkesztőinek az 1923-as datálását, akkor 1924-től már valóban csak építészeti- és tipográfiai tervezéssel foglalkozott

A festészet új szerepével kapcsolatos nézetei tükröződnek egy murális alkotásban, amelyik a Bauhaus 1923-as nagy bemutatkozása kapcsán valósult meg. A KURI-mozgalom egyik oszlopos tagjával, a falfestő műhelyben tanuló Peter Kelerrel¹⁷⁵ közösen tervezte és kivitelezte a Bauhaus főépületének

¹⁷⁰ MA, 1922/4. in. Kassák Lajos (1978), *Éjjünk a mi időnkben*. Magvető: Budapest,

¹⁷¹ Magyar Írás 4. évf. 9. sz. (1924. szeptember) 84.

¹⁷² „A színnek megadtuk az őt megillető helyet az építészetben, és állítjuk, hogy az építészeti konstrukciótól független festészetnek (azaz a táblaképnek) semmi létjogosultsága nincs”. De Stijl Manifesto V., 1923, In Conrads, Ulrich (1975), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge (MA): The MIT Press, 66.

¹⁷³ Molnár a Németh Antal kérdőívére küldött válaszában a következőt írta 1924. október 10-én: „A grafikát igen fontosnak tartom. Azt hiszem, miután a modern épület a maga tökéletes konstruktív forma, tér és szín megoldásában, ellensége a falra aggatott képnek, a grafika és a kisebb mappába helyezett képek fogják a 'szabad' művészet célját szolgálni”. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára. MDK-I-10/598.1-2.

¹⁷⁴ *Architekturphantasie*, 1923. in: Mattioni, Vladimir (2010), 67. 37. kép

¹⁷⁵ Peter Keler, eredeti nevén Otto Kähler (Kiel 1898.12.2 - Weimar 1982.11.11) festő. 1921-25 között tanult a Bauhaus falfestő műhelyében. Munkái közé tartozott Gropius iskola irodájának a kifestése és az alföldi Fagus-művek irodai szintjének a színek kompozíciója. 1925-től saját műterme volt Weimarban, ahol egyedi bútorokat állított elő, többek között a Vörös kocka elnevezésű fotelt. Később Drezdában és Berlinben dolgozott kiállítás-tervezési és építészeti feladatokon. A háború után a weimari Művészeti- és Építészeti Főiskolán tanított. A KURI-csoport tagja volt.

Bellevue-Strasse felőli bejáratának kifestését. A Henry van de Velde által tervezett épület keskeny oldalbejárata egy rossz arányú és sötét átjáróba vezetett (10 m hosszú, 5 m magas, 3,5 m széles), amit a kiállítások jobb megközelíthetősége miatt kellett megnyitni a közönség számára. A tervezők feladata az volt, hogy ezt az előnytelen teret a falak kifestésével tegyék méltóvá az utána következő közlekedő és kiállító terekhez. A színekkel optikailag korrigálták a tér előnytelen adottságait: az oldalfalak élénk sárga színe vizuálisan tágította a teret, a magasan húzódnó mennyezet fekete és kék festése pedig ugyanígy csökkentette a nagy belmagasságot. Az egyik falra szürke tónusok sorozata került (mely a folyosó közepétől világosodott kifelé), a kijárat irányát jelző élénkpiros nyíllal, a másikkra pedig kék nyíl, s alá embermagasságú „immer durch” (valahogy így lehetne lefordítani: folyton át, csak így tovább) felirat. A kompozíció egésze, de különösen a három alapszín és a szürke tónusok használata, a de Stijl hatását mutatta. Ezen nincs mit csodálkozni, hiszen 1922 tavaszán Keler és Molnár lelkes hallgatója volt Theo van Doesburg weimari előadásainak. Vannak azonban a műnek olyan vonásai, amelyek ellentmondanak a neoplaszticista elveknek. Az egyikre Renate Scheper hívja fel a figyelmet: „A színeket tehát a méretek korrigálására használták, amit a de Stijl művészei – akikkel ezt a művet gyakran társítják az alapszínnek használata miatt – soha nem tettek volna”.¹⁷⁶ Egy valódi de Stijl alkotáson ugyancsak elképzelhetetlen a felirat és a színes nyilak használata. A látogató tájékozódását előzékenyen segítő feliratot Monika Wucher ironikus, dadaista gesztusnak tekinti.¹⁷⁷ Valóban, a dadaista kollázsok és képversek kedvelt eszköze volt a szavak mellett/között használt nyíl. Ha nem is sülyed a Dada polgárpukkasztó provokációinak a szintjére, mindenképpen meghökkenítő és vidám alkotás – nagyon más, mint a mesterek előcsarnokban és lépcsőházban látható, „komoly” murális munkái. Kár, hogy azokkal ellentétben nem merült fel a helyreállításának gondolata.

Az átjáró kifestése után írhatta Molnár azt a programszerű szöveget, amelyben az első mondat így szól: „Az élet hasznos tényezőjévé kell tenni a művészetet. Ez jelenti az utánczó és kifejező önmagáért való művészet végét. Az új szintetikus építő munka anyaga a dolgok fizikai valósága, a megismert matematikai törvény: az egyszer-egy. (...) Építő munka: az anyag szétszedése, összeadása; az anyag alakítása. *Alakítani*: tervezetet rendbe helyezni. Az alakítás csak elementáris formákban becsületes, egyértelmű és építő”.¹⁷⁸ A többször ismételt *alakítás* szó a német *Gestaltung*¹⁷⁹ tükörfordítása, amelynek ma egyértelmű konnotációja a design, a tervezés, de használata a húszas években éppen azért jött divatba, hogy az *alkotás* hagyományos, képzőművészeti értelemben vett fogalmát leváltsa. Az 1923-ban Berlinben megjelent „G” című folyóirat¹⁸⁰ (melyet Molnár később az *Út* című újvidéki lapban ismertetett¹⁸¹) a *Zeitschrift für elementare Gestaltung* (Az elementáris alakítás folyóirata) alcímet viselte. Furcsa, hogy egy évvel később Molnár ezt a két szót felcserélve használja.¹⁸² Ugyanígy szerepel a MA folyóirat 1924. 3-4. számának általa tervezett konstruktivista címlapján: „Alkotni – nem alakítani!”

¹⁷⁶ Scheper, Renate (2005) (szerk.), *Farbenfro! Colorful! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus/The Wall-painting Workshop at the Bauhaus*, Berlin: Bauhaus Archiv.

¹⁷⁷ Wucher, Monika, „Weltkuri! Der Beitrag einer Künstlergruppe zum gewandelten Kontext des weimars Bauhauses”, in: *KI* (1992), 179-180.

¹⁷⁸ MF cím nélküli szövege 1923. júliusi dátummal. *Út* 2. évf. 2. (6.) sz. (1923. október 15) 1.

¹⁷⁹ Az értelmező szótár szerint *Gestaltung* = alakítás, megformálás, konstrukció, alkotás. „Az alakítás szűkebb értelemben a dolgok vagy összefüggések, vagyis kétségtelenül érzékelhető jelenségek (mint tér, tárgy, cselekedet, mozgás) esztétikai megjelenésének tudatos, változtató befolyásolása. Jellemző területe a művészet, a design, mint tárgyalakítás, grafika, divat, építészet stb. Különleges jelentősége van a design összefüggésében.”

¹⁸⁰ *G (Gestaltung, Objet, Vescs)*, *Zeitschrift für elementare Gestaltung*. A Hans Richter által kiadott, s a modern építészet terjesztésében kulcsfontosságú folyóirat első két száma 1923 júliusában és szeptemberében újság formátumban jelent meg. Három további, folyóirat jellegű szám követte 1924 júniusában és 1926 márciusában, illetve áprilisában. Richterén kívül a szerkesztőbizottság tagja volt Werner Gräff és Ludwig Mies van der Rohe. Olyan művésztől és építésztől közöltek cikkeket, mint Mies, Tzara, Gabo, Pevsner, Malevics, Kiesler, van Doesburg, Arp, Schwitters, Lisszickij, Hausmann, Grosz, Man Ray és Richter.

¹⁸¹ *G Zeitschrift für elementare Gestaltung*, (Hans Richter írásának fordítása), *Út* 4. évf. 1. sz. (1925. március)

¹⁸² „Mint festő, mint építész nem ismerek egyéb célt, mint a feltaláló technikai munka módszerével *alkotni*, *nem pedig alakítani* hagyományos szokások szerint”. Molnár Németh Antal kérdőívére küldött válaszából. 1924. október 10. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára. MDK-I-10/598.1-2.

Nyilván tévedésről van szó, hiszen az elvei nem változtak. Írásai és művei egyaránt arról tanúskodnak, hogy a művészetet továbbra is *alakításként* értelmezte. A vörös és fekete négyzeteket és léniákat, szögletes blokkbetűket vagy universal-jellegű nagybetűket használó címlapjai (az újvidéki Út 1923 október 15-i száma, a MA 1924. 3-4. számának címlapja, a Bauhausbücher sorozat első kötetének borítója) jellemző példái a Jan Tschihold-féle „elementáris tipográfia”, vagyis a hamisítatlan Gestaltung fogalmának.

Oskar Schlemmer, a Molnár által is tisztelt és kedvelt Bauhaus-mester, naplójában rögzítette a növendékek állásfoglalásával kapcsolatos, kissé keserű gondolatait. „A deklaráció gyakran hivatkozott a művészre, egy olyan fogalomra és típusra, ami ma tabu a Bauhausban. Hát mi a helyzet a művésszel? Molnár szerint a művész intelligens szobafestő, aki a 'felsőbb szükségszerűség' parancsait hajtja végre. Én viszont úgy hiszem, hogy a jövő építész, mint a funkcionális gondolat képviselője, anyagokban fog gondolkodni, beleértve a színt is, és meghatározó hatása lesz. Ami eltűnik a színpadról: az iparművészetért felelős iparos, aki oly nehéz helyzetbe hozta a művészetet. Hamarosan ki leszünk szolgáltatva a képzetlen munkások szerény, de biztos csapatának az egyik, és a tervezőművészeknek a másik oldalán. A zsákutca absztrakció ellenére a művészetnek még van szerepe. Az újabb találmányok, a tudományos fejlődés nem veszélyeztetik már a művészet területét. Talán egy Országos Művészet-felügyeletnek kellene, mondjuk tíz évre, megtiltania festmények festését, amíg a lakásproblémát megoldják”.¹⁸³

Molnár a Schlemmer által ironikusan fölvetett „művészet-tilalmat” önként, öncenzúraként valósította meg. Ebben bizonyára közrejátszott az is, hogy építészeti kurzusokra járt a Baugewerkenschulé-ba, és egyre több építészeti feladatba vonták be a Gropius-Meyer irodában. Festői ambícióinak egy részét be tudta építeni terveibe. A másik részét kisméretű kartonlapokon, mintegy a maga szórakozására, mégis festményként realizálta. Ezek a kis képek, temperával, akvarell vagy gouache-technikával, és gyakran az értékes papír mindkét oldalára festve, a metszetek témáit folytatják: portrék, kettős figurák (a háttérben néha modern villa), strandoló vagy táncoló alakok láthatók rajtuk változó minőségben. Kettőt érdemes kiemelni közülük: a *Két figura* (1923) című akvarellt¹⁸⁴ és a *Fiatalember utcával és kockaházzal* (1922-24 k.) című gouache-festményt. Az előbbi táncoló párt ábrázol, a kép alján olvasható T:KZxVS felirat valószínűleg a monogramjukat rejt. A képet tagoló ferde vonalak a két figura függőleges tengelyéből, válluk és derekuk vízszintesének meghosszabbításából erednek, s azért ferdek, mert a táncosok mozgásban vannak, ahogyan ezt a derekuk köré rajzolt gyűrű (forgás!) didaktikusan jelzi. A szürke árnyalataival síkokra tagolt háttér előtt, a Schlemmer-módjára geometrikussá absztrahált alakok közül a nő narancs, a férfi kék és türkiz színt visz a képbe. A bábuserű figurák – szögletes férfi, bűgőcsiga-nő – elvontságuk ellenére, meglepően érzékletesen idézik fel a táncot. Nehéz másra gondolni, mint arra, hogy a ritmus, a dinamika ugyanolyan fontos volt Molnár építészete számára, mint barátnője, a ritmikus gimnasztikát tanuló Marie-Luise Morgenroth számára. Bizonyára ettől olyan átélte az amúgy egyszerű kompozíciójú kép. A másik festményen egy síkkompozícióvá stilizált piros-inges fiút látunk (egyedül az arca van finom vonalakkal és idealizált vonásokkal megrajzolva), egy Z-alakban megtört, perspektivikusan ábrázolt út mellett, melynek első szakasza egy vörös homlokzatú kockának vezet. A háttér kék és szürke felületekből áll. Szintén dinamikus, de az előzőnél sokkal keményebb, agresszívebb kompozíció. A hegyesszögek, a kemény fekete-fehér és piros-kék kontrasztok, az átlós egyensúly – emblematikussá, plakátszerűvé teszik a képet. Nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy Molnár önarcképét látom, abban az átalakuló helyzetben, ami 1923 nyarán, a nagy kiállítás bezárása után következett. Az út első szakaszának végén – mint egy emlékmű – a Vörös kocka áll. Az út itt derékszögben megtörik, új irányt vesz. Jobbra, azaz a jövő felé tart. Távolságban egy másik törés, mely után az út felfelé visz ugyan, de kissé balra, vagyis a múlt felé kanyarodik. A fiatalember stabilan

¹⁸³ Naplóbejegyzés 1924. március 18. Schlemmer, Tut (1990) (szerk.) *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Evanston (Ill.): Northwest University Press. 152.

¹⁸⁴ *Két figura* (T:KZxVS). 1923. Bethheim-gyűjtemény, Zágráb. Mattioni, Vladimir (2010), 66. (33.kép)

támaszkodó felsőtestének szinte mérnöki alakzatát (trapéz, háromszög) égő piros szín tölti ki (analógia: tűz, szerelem, forradalom): a rombolva-építő konstruktivista művész jelképe. A képből kinéző, idealizált vonású fej olyan abszurd módon ül a testen, mint Schaár Erzsébet kötömbjein a gipsz maszk, majd negyven évvel később. Arc kifejezése is hasonló: időtlenül szomorú, bölcsen merengő.

Minden látszat ellenére, Molnár nem állt élesen szemben Schlemmer-nek a jövő művészetéről vallott elképzelésével. „A jövőt a következőképpen látom – írta Schlemmer a naplójába – (körvonalai többé-kevésbé jól láthatók): az utak elválnak egymástól. A mai művészet architektonikus, konstruktivista tendenciája a közvetlen alkalmazásban talál majd választ arra a sok kérdésre, ami foglalkoztat minket. Alkalmazás: megformálni a mindennapi használat tárgyait, vagy még inkább, házakat tervezni teljes tartalmukkal. (...) Az „abszolút” művészet, a tiszta forma és szín művészete az építészethez tartozik, és mindahhoz, amit az magában foglal. A festészetnek szüksége van a látható világtól kölcsönzött médiumra. A legmegfelelőbb tárgy: az ember. Ez a régi esztétika restaurálását jelentené? Azt hiszem, igen. Bizonyos régi elvek megtörhetetlenek, örökké frissnek tűnnek”.¹⁸⁵ Az emberi alakot Molnár sem tudta száműzni művészetéből: idealizálva, stilizálva, vagy geometrizálva, de témája maradt festményeinek és grafikáinak egészen 1926-ig. Az absztrakciót az építészetre, a tipográfiára és reklámgrafikára korlátozta.

2.3 Fiú légi játékszerrel, 1923

Az 1923-24-ben, a Bauhaus nyomóműhelyében készült karcok közül talán a *Fiú légi játékszerrel* című a legkarakteresebb.¹⁸⁶ Ennek a műnek német című (*Drachensteiger*)¹⁸⁷ változatát is ismerjük, köztük egy akvarellal színezett példányt, melyet a Wechselwirkungen-katalógus *Junge mit Drachen (und Architektur)* címmel közölt.¹⁸⁸ A metszeten egy fiatal fiú aktját látjuk, aki zsinóron egy furcsa szerkezetet röptet. Mögötte átlós út vezet a távoli horizontig, az út mentén és távolabb geometrikus formájú épületek. Ha a mozdulatból és a repülő tárgyból nem is derül ki egyértelműen, a német címből mindenképpen megértjük, hogy a képen látható figura sárkányt ereget.

A téma korántsem fikció. Molnár leírásából tudjuk, hogy Weimarban valóban sor került a légi játékok ünnepére. „Ezek az ünnepek hirtelen jönnek a legkülönbözőbb ürügyek alatt. Például nagy a szél. Erre rettenetes nagy jelvényt járatnak körül a faluban: *A légi játékok ünnepe*. 200 különböző színű és formájú repülőgép száll vékony pórázon a levegőbe. Nincs szebb ennél. 200 kis és nagy gyerek vicce. Voltak egészen hihetetlen dolgok, amik nagyszerűen röptek. Legjobban Fritz Schleiferé, a 'szép fiúé', aki nem is tudott egyebet, mint légkonstrukciót csinálni”.¹⁸⁹ Az 1921-22 táján készült fényképek még hagyományosabb sárkányokat mutatnak: ember alakút, hatalmas arcokat, csillagformát és sok szabálytalan formájú papírsárkányt, melyek felületére rajzoltak, vagy még inkább festettek, gyakran geometrikus vagy organikus mintákat. A grafikán látható sárkány ezekkel ellentétben teljesen absztrakt, mentes minden jelképes utalástól, és nem sík, hanem bonyolult térbeli konstrukció. Molnár több változatot is készített erre a geometrikus „tér-sárkányra” és 1922-ben kézzel kifestett képeslapok formájában sokszorosította rajzait. Az egyik egymáshoz merőleges síkokban rögzített lapokból áll, a másikat négy pálcával egymáshoz fogott négyzetes lapok alkotják, kétoldalt háromszögű „szárnyakkal”, a harmadik hasonlít legjobban a metszeten láthatóhoz, csak annál egy kicsit bonyolultabb szerkezetű.

¹⁸⁵ Schlemmer, Tut (1990), 152-153.

¹⁸⁶ *Fiú légi játékszerrel*, 1923, hidegtű, papír. 200x150 mm. J.b.l.: Fiú légi játékszerrel, j.l.: molnár farkas. Janus Pannonius Múzeum, Pécs. Ltsz: 65.11.

¹⁸⁷ A *Drachensteiger* metszeten három példánya maradt meg a Betlheim-gyűjteményben. Lásd: Mattioni, Vladimir (2010), 131. Kat. 27.

¹⁸⁸ *Junge mit Drachen und Architektur*, 1923, Radierung, aquarelliert, 357x229 mm, Privatsammlung, Kassel. Irodalom: Wechselwirkungen 1986. p. 271. Abb. 280.

¹⁸⁹ Molnár Farkas: „Élet a Bauhausban”, *Periszkóp* (Arad) 1925. június-július. 35-37.

Mezei Ottó a sárkány „nyitott kockákból álló, sejtrendszerű hasábsorában” a KURI-manifesztumban említett „helyét és formáját változtató architektúrát, mindenek befejezőjét” véli felismerni.¹⁹⁰ Sőt, erről a szovjet avantgárd – konkrétan Georgij Krutyikov – repülő város-elképzelései jutnak eszébe. Pontosan nem tudjuk, Molnár mit értett az idézett mondaton, de kevésbé valószínű, hogy repülő tárgyra vagy városra gondolt volna. Az viszont kétségtelen, hogy a manifesztumban kocka alakú házról is szó esik, a metszeten ábrázolt sárkány pedig gyakorlatilag három-három, rudakkal összeerősített kockából áll. Azonos formai problémával foglalkoznak tehát, az egyik legalapvetőbb platonikus mértani idomot alkalmazzák különböző helyzetekben. Látni fogjuk, hogy ezekben az években a négyzetnek és a kockának meghatározó szerepe volt Molnár különböző műfajú munkáiban.

A Molnár rajzain, rézkarcain szereplő emberalak – Mezei Ottó szerint – „egy új szellemű (eszmei) közösség tagjaként” jelenik meg, amely stílusban Schlemmer, Klee, távolabbról Greco figuraértelmezésére emlékeztet.¹⁹¹ Bajkay Éva viszont úgy véli, hogy Molnár „tisztá körvonallal megoldott figurái nem a Bauhaus mester, Schlemmer elvont alakjait követték és nem is Klee vizionárius vonalkompozícióit”, hanem teljesen egyéni módon „a tér és az ember, a nyugalom és a mozgás, a gép és a figura meglehetősen spekulatív viszonyát feszegették”.¹⁹² Ezeken a metszeteken az „új, kiszámított és megszerkesztett utópikus világ képe” jelenik meg, ahol a „figurák és az architektonikus elemek egyaránt mechanikusak”, és „teoretikus tisztaságban új nullpontok és éteri távlatok között feszülnek egymásnak”. A korábbi művek „árkadikus idilljét” a „technicista jövőt prognosztizáló végtelen tér képe” váltja fel.¹⁹³

Igaz, hogy Molnár jelentősen eltávolodott a korai expresszionista festmények emberalakjaitól, s az expresszív kubista itáliai tájképektől. A teljes absztrakcióig azonban nem jutott el. Pontosabban a képzőművészetben nem is akart eljutni, mint láttuk, a reklámgrafikában, a könyvművészetben és az építészetben valószínűleg azt meg. Grafikai megmaradtak figurálisnak, és feszültségüket éppen a természetes emberi alak és az absztrakt geometrikus háttér kettőssége adja. Nem hiszem, hogy ezek a metszetek a „szép új világ” racionális rendjét és mechanikussá vált emberét akarnák ábrázolni. A képeken csupa nyúlánk, egészséges és fiatal emberi testet látunk, barátkozva, tornázva, játék vagy udvarlás közben, vagy éppen szerelmesen összefonódva. Egyedül a Mechanikus ember című rézkarcon látunk valami meghökkentőt: a hús-vér nőnek az állítható kezű-lábú fabábú teszi a szépet. Talán egyedül ez a groteszk jelenet veti fel az elgépiesedés gondolatát, de még itt is feltételezhetjük, hogy Molnár tréfának szánta a Bauhausban jól ismert „fafejű” figura szerepeltetését, vagy élvezte a szép női formák és az esetlen bábú mechanikus formáinak szembeállítását. Ahogyan Karl Peter Röhl „Der Distelseher” (Bogáncsnéző) című litográfiája esetében sem tudhatjuk, melyik oldalon ironizál inkább a művész: az Itten-i misztikus-expresszionista felfogást képviselő „natúrális” emberen, vagy a vele szemben álló „mechanikus” emberen, noha pontosan tudjuk, hogy Röhl éppen akkor hagyta el Ittent, hogy Theo van Doesburg konstruktivizmusához csatlakozzon.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy amikor ezek a rajzok készültek, akkor az ábrázolt tiszta és racionális környezet még nem létezett. Hiba lenne a modern város és a háború utáni lakótelep ma már ismert csődjét visszavetíteni a múltba. Molnár számára – ahogyan a modern mozgalom úttörői számára is – a tiszta geometria nem tűnt embertelennek. Éppen ellenkezőleg: a szellem tiszta szépségét képviselte. „Öröm mindenütt a matematika, a végre megértett fizika fölött. Öröm a végtelen egyenességben, a csak két kiterjedésű síkfelületeken, a tömeget kizáró abszolút térben” – írta még évekkel később is.¹⁹⁴ Nem

¹⁹⁰ Mezei Ottó: „Molnár Farkas Weimarban” in R. Bajkay Éva (szerk.) *A magyar grafika külföldön. Németország 1919-1933.* Budapest: MNG, 1989-1990. 72-76.

¹⁹¹ Uoott, p. 74-75.

¹⁹² Bajkay Éva: „Expresszívok a Pécsi Művészkörből” *Jelenkor* 1997. 9. 845-846.

¹⁹³ Idézetek uoott.

¹⁹⁴ Molnár Farkas: „Az építészet mint művészet” *Új Föld* 1.szám, 1927.február, p.20.

fiktív emberekről van itt szó, hanem a Bauhaus fiatal művészeiről. Olykor személy szerint azonosítani lehet őket, mint a Szerelmespár esetében Georg és El Muchét, máskor csak az „attribútumok” – mint a légi játékszer, a fabábú, vagy a háttérben megjelenő épületek – kötik az új életfelfogásnak elkötelezett fiúkat és lányokat a weimari iskolához. Molnár a saját életének eseményeit, helyzeteit emelte idealizált formában grafikai témájává.

Érdekes rokonságot fedezhetünk fel Molnár rajzainak és egyes quattrocento festmények kompozíciói között. Az itáliai reneszánsz festői előszeretettel állították a különböző jelenetek figuráit architektonikus háttér elé. Perugino, Raffaello, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Pintoricchio és sokan mások az előtérben zajló esemény mögé általában a végtelenbe nyíló tájat, utcát helyeztek, vagy pedig egy ideális épület zárja le a középpontban a teret. E festmények mind a centrálperspektíva törvényét követik: az alapsíkra merőleges vonalak középen, a horizonton találkoznak. A perspektivikus hatást a padozat hangsúlyos, esetleg mintás burkolata fokozza. A sienai dóm Piccolomini-könyvtárának falképein a jeleneteket kissé megemelt nézőpontból (ú. n. légi perspektíva) látjuk, így a távlati hatás még tisztábban érvényesül.¹⁹⁵ Luca Signorelli *Szent Sebestyén mártíromsága* című festményén¹⁹⁶ a jelenet az előtér síkján – mintegy színpadon – játszódik, miközben a háttérnek más a geometriája: szinte dőlt sík, amire rálátunk, mintha valóban színházi díszlet lenne.

Hasonló kettősséget – mondhatnánk ellentmondást – fedezhetünk fel a Molnár metszeteken is. Az előtérben álló, mozgó figurákat szemből látjuk, miközben a háttérre többnyire rálátunk. A többféle nézőpont nem tűnik fel az első pillantásra, de mindenképpen összetettebbé, feszültebbé teszi az amúgy harmonikusnak tűnő képek kompozícióját. Az elemzett rajzon az előtérben álló fiúakt kolosszusként magasodik a geometrikus épületek fölé: a figura és a háttér között komoly léptékbeli különbség van. A házak – ahogyan a Szerelmespár című rajzon is – szinte makettnek tűnnek, miként a középkori és reneszánsz képeken a szentek kezében tartott templom vagy toronymodell. A korai Molnár-rajzokra jellemző színpadi keretezés viszont eltűnik, a házacskák nem díszlet-elemek, mint a *Megfagyott muzsikuskus* architektus-rajzán, hanem egy se nem város, se nem vidék, jobb híján nevezzük így, architektonikus táj részei. Ezt a „tájat” erős felülnézetben látjuk, két enyészpontos perspektívával szerkesztve, ami a reneszánsz képeknél nem létező dinamikát visz a kompozícióba. A reneszánsz „légi perspektívája” viszont tovább él, azzal a különbséggel, hogy a nézőpont korábban elképzelhetetlen magasságba emelkedik – madártávlatá válik.

A madártávlat a modern építészetben különös jelentőségre tett szert. A repülőgép és a légi fényképezés szokatlan szögből tárta fel a városok és az épületek képét. Le Corbusier, aki már ifjúkorában rajongó híve lett a repülésnek és korai tanulmányaiban a repülőgépet, mint a konstruktőrök által jól feltett kérdésre adott jó választ állította az építészek elé,¹⁹⁷ a harmincas években a repülőgépből nyíló látványt vizsgálta. Az ő világában a látás amúgy is kiemelt szerepet kapott, s a madártávlat kiválóan alkalmas volt arra, hogy a nagyvárosok hibáit leleplezze.¹⁹⁸ „Szállj repülőgépre! - tanácsolta a *Sugárzó város* című könyvében – Repülj a 19. századi városaink fölé, e hatalmas, szív nélkül épült házsorokkal zsúfolt és lélektelen, kanyonszerű utcákkal szabdalta helyek fölé. Nézz le, és ítélj meg magad! Azt mondom, ezek az emberi munka tragikus eltorzulásának jelei. Bizonyítékok arra, hogy az ember, a gép titáni fejlődésének alávetve, megadta magát a pénz uralta világ elgépiesedésének. Az elmúlt évszázadok

¹⁹⁵ A Piccolomini-könyvtár falképei 1492-1502 között készültek. Lásd: Luchinat, Cristina Acidini (1999), *Pintoricchio*, Florence: Scala. p. 51-67.

¹⁹⁶ Luca Signorelli *Szent Sebestyén mártíromsága* (1498), Citta di Castello, Pinacoteca. Lásd: Paolucci, Antonio (1990), Luca Signorelli, Florence: Scala. p. 30-31.

¹⁹⁷ Le Corbusier, *Új építészet felé*, Bp.: Corvina, 1981, 100.

¹⁹⁸ Boyer, M. Christine, „Aviation and the Aerial View. Le Corbusier's spatial transformations in the 1930s and 1940s”. *Diacritics*, Vol. 33, No. 3/4, New Coordinates: Spatial Mappings, National Trajectories (Autumn - Winter, 2003), pp. 93-116. Le Corbusier később egy önálló könyvet is megjelentetett a repülőgépekről. Lásd: L.C., *Aircraft*, London: Studio Publications, 1935.

építészei nem az embernek, hanem a pénznek építettek”.¹⁹⁹ Teljesen hasonló megállapításra jutott hét évvel korábban Molnár Farkas, amikor egy légi felvételeket tartalmazó német albumról írt recenziót.²⁰⁰ „Felülről látunk be a szörnyű levegőtlen zárt udvarokba, a szegény emberek zsúfolt, rendszertelenül egymásra hányt sufniiba. És látjuk a városrendezések megbocsáthatatlan hibáit, melyek néhány reprezentatív főucca, emlékmű stb. kedvéért háromszögletes szobákat tartalmazó bérházakat nyirbáltak össze”.²⁰¹

Molnár azonban nem csak a városra vonatkoztatta a madártávlatot, hanem az új építészetre nézve is következtetéseket vont le. „A légi közlekedés új nézőpontot adott. A házak formáját tehát felülnézetben is tudatosan kell alakítani. (...) A madárperspektíva megmutatja az épület elemeit, a tömör és üres mértani testeket, a vonalakat és síkokat, a teli és áttört felületeket”.²⁰² Húszas években készült építészeti tervei pontosan ezt a gondolkodást tükrözik, és az sem véletlen, hogy házainak távlati képét 1923-tól felülnézetben – főként axonometriában – rajzolja meg. A metszetünkön látható építészeti elemek ebben az időben más grafikai lapokon is megjelennek. Már a Bauhaus-lakótelep 1922-es madártávlati képén feltűnik a háttérben egy toronyszerű álló hasáb, amely alacsonyabb sávházakhoz kapcsolódik. Az 1923-as *Építészeti fantázia* című linómetszet középső motívuma, az L-alakban hajló sávház, mely azután toronyba fordul át, ugyanazt a mozgást végzi, mint a rézkarc jobb alsó sarkában, a figura lába mellett húzódó tömegkompozíció. Egy 1924-ben készült kaktuszos rézkarc²⁰³ alján ugyancsak L-alakú kis épületet látunk, mellette furcsa geometriájú torony, s a kettő között egy lebegő vasbetonlemez előtető. Ez az épület már nem olyan elvont, mint az előző képek építészeti tömegei, raszteres homlokzata van, fekvő arányú ablakokkal. Emlékeztet a Kappe-testvérek alföldi gépgyárának tervére (Gropius-Meyer, 1922-25, munkatárs: Forbát), melynek távlati képét valószínűleg Molnár készítette. A perspektívában ábrázolt absztrakt geometrikus „építészeti táj” még 1925-ben is visszatér, amikor Molnár egy linómetszettel illusztrálja a Mentor-könyvesboltban megnyílt kiállításának reklámját.²⁰⁴

Egy régi fénykép²⁰⁵ bizonyítja, hogy Molnár repülő szerkezetek iránti vonzalma egészen kisgyermekkorába nyúl vissza. A fotón két öccsével látjuk a házuk udvarán, körülöttük szebbnél-szebb repülőmodellek. Nagyon valószínű, hogy a modellek készítője ő maga volt, vagy legalábbis közreműködött építésükben. Ahogyan Le Corbusier könyveiben időről-időre visszatér a repülőgépek témája és illusztrációként a fényképe, úgy Molnár számos művének is főszereplője lesz a repülőgép. A kaktuszos metszeten, a lapos tetőn álló fiúakt mögött, a háttérben jelenik meg az óriás Farman kétszárnyú kétmotoros repülőgép jellegzetes kontúrja, melyet Le Corbusier könyvének fénykép-illusztrációiból ismerhetünk. Ugyanennek a gépnek két példánya tűnik fel egy valószínűleg szintén 1924-ben festett képén,²⁰⁶ ahol furcsa módon kifordul a metszetekről ismert többnézőpontúság. Ezen a

¹⁹⁹ *The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to Be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilization*. New York: Orion, 1967 (eredetije: *La ville radieuse*. Boulogne-sur-Seine: L'Architecture d'aujourd'hui, 1935.) 341. Idézi M. Christine Boyer előző jegyzetben említett cikke.

²⁰⁰ Molnár Farkas, „A madártávlat intelmei”. *100%* 1. évf. 3. szám, 1928. december, 106. Recenzió Brunner, Karl, Heinrich (1928), *Weisungen der Vogelschau. Flugbilder aus Deutschland und Österreich und ihre Lehren für Kultur, Siedlung und Städtebau*. München: Callwey.

²⁰¹ Uott.

²⁰² Molnár (1933), p.11.

²⁰³ *Tértanulmány: ember-építészet* (Tanulmány), 1924, hidegtű (rézkarc), papír. 200x250 mm. B.I.: 1924, j.I.: Molnár Farkas. Dedikáció: Macusnak születésnapjára Pécs, 1924. okt. Janus Pannonius Múzeum, Pécs. Ltsz.: 65.10; *Muski akt, kaktus, avion*, 1924, 232x281 mm (198x248 mm). Dedikáció: Für Marlu Farkas Molnár mit Liebe und Dank, 28.7.24 Weimar. Betlheim-gyűjtemény, Zágtáb; *Raumstudie Mensch-Architektur*, 1923 (sic!) Radierung, Bauhaus Archiv, Berlin. Inv.-Nr. 2699; (Cím nélkül) Radierung. 232x280 mm. Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung Schloss. Inv. Nr. DK 249/2002.

²⁰⁴ *A Magyar Írás* folyóirat 5. évf. 1924. április szám hátsó belső borítóján.

²⁰⁵ Magántulajdon, Pécs

²⁰⁶ A lappangó festmény fekete-fehér fényképe a Magyar Építészeti Múzeum Molnár-hagyatékában található. MÉM 74.01.190.

képen a repülőgépeket látjuk „profilból”, s ugyan a fiú hátakt is szemmagasságból van ábrázolva, de az alakját körülvevő, sötét tónusú ovális mező miatt mégis úgy tűnik, mintha felülnézetből tekintenénk rá. Vagyis itt a két gép a fő motívum, a fiú inkább a háttérhez tartozik. A repülőgépek a közepes tónusú háttér előtt nem csillogó fémfénnyel, hanem elmosódó tejfehér színben jelennek meg, mintha nem valódi tárgyak, hanem álmokképek lennének. Molnár repülőgépek iránt érzett szenvedélyének tartósságát bizonyítja, hogy amikor itthon újra beiratkozott a Műegyetemre, 1926 őszén – szabadon választható tantárgyként – felvette a Repülőgépek elmélete című előadást.²⁰⁷

2.4 A KURI-mozgalom

Ma már a nemzetközi szakirodalomban is ismertnek, sőt elismertnek számít az a szerep, amit az ú.n. KURI-mozgalom játszott a Bauhaus 1923-as fordulatában. Először Mezei Ottó hívta fel a figyelmet az újvidéki Út folyóiratban megjelent manifesztumra,²⁰⁸ melyet 1922. decemberi dátummal, Weimarból címezve tett közzé az aláíróként feltüntetett tizenhét Bauhaus-növendék.²⁰⁹ A kiáltványt első helyen Molnár Farkas írta alá és Mezei – részben ezért, részben Molnár más korabeli írásai alapján – őt tartja a szöveg szerzőjének. Cikkében utalt arra, hogy a manifesztumnak nem csak aktuálpolitikai jelentősége volt, hatása Molnár egész későbbi pályáján kimutatható. Mezei a későbbiekben is következetesen képviselte meggyőződését, hogy a korai Bauhaus misztikus és expresszionista szellemét jórészt a kiáltvány aláíróinak következetes kiállása segítette megváltoztatni, s készítette Walter Gropiust arra, hogy az iskola gondolkodását és művészi munkáját a konstruktivizmus irányába fordítsa.²¹⁰

A későbbi írások azonban már nem a manifesztumról szólnak, hanem a KURI-csoportról.²¹¹ Furcsa ez a váltás, amikor egyes résztvevők emlékezéséből tudjuk, hogy a KURI nem volt több mint egy eszme, olyasmí, amit ma *virtuális* közösségnek neveznénk. „Minden egyes KURI – emlékezik Kurt Schmidt –, és ezt külön hangsúlyozni kell, teljesen önállóan dolgozott, és személyes hangra törekedett munkáiban. (...) A KURI-nál nem volt semmiféle találkozó, közös est, szín, egyensapka, vagy banda, sem sláger, sörözés, közös kiruccanás, semmi efféle. A KURI teljesen absztrakt egyesülés volt. Egy közös gondolat, közös vágy, nem több és nem kevesebb. A KURI-k Bauhäuslerek voltak, akik az egyik vagy másik műhelyben dolgoztak, de egyszerre soha nem gyűltek össze mindannyian. Egyikük-másikuk véletlenül találkozott az Indiai Teázóban a weimari Marienstrassén, vagy a Piac melletti Fekete Bárban, ahol Rudolf Paris-t egy port-sör mellett lehetett megtalálni, de soha nem kerestek fel közösen vendéglátóhelyeket. Közös csak annyi volt bennük, hogy mindannyian a konstruktív gondolatot hangsúlyozták munkájukban. Amikor azonban Gropius, aki pontosan érezte, milyen irányban halad a művészet fejlődése, és 1923-ban meghívta a konstruktivista Moholy-Nagyot a Bauhausba, a KURI magától feloszlott, mihelyt nem egyedül állt az élen. Akkor Molnár készített egy gyászkeretes lapot, amelyre felírta, hogy a KURI halott, és kitette a fekete táblára, hogy a Bauhaus tudomására hozza.”²¹²

²⁰⁷ *Építészmérnöki hallgatói törzskönyv*. 105/d jelzet G-kötet, 144. A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Levéltárában.

²⁰⁸ Mezei (1975B), 16-18. Ugyanebben a számban a 18-20. oldalon először adja közre a nehezen hozzáférhető kiáltvány szövegét, sajnos sok pontatlansággal és érthetetlen kihagyásokkal. Lásd még Mezei (1977B), az utolsó két oldalon ugyancsak a KURI-manifesztum (rövidített) szövegével!

²⁰⁹ A kiáltvány eredeti közlésének helye *Út* (Novisad) 1923. II. évf. 1. szám, (1923. április 15.) 2. Az aláírók sorrendben a következők: Molnár Farkas, Stefan Henrik, Johann Hugó, Weininger Andor (Magyarország); Kurt Schmidt, Otto Umbehrr, Paul Heberer, Walter Menzel, Walter Herzger, Frahm Hessler, Otto Kähler (Deutschland); Heinrich Koch, R.Kossnik (Tschechoslovakei); Georg Teltscher (Österreich); Rudolf Paris (Estland); Semich Rüsttem (Türkei); L. Cacinovic.

²¹⁰ Mezei Ottó (1981), 23-25.

²¹¹ Bajkay-Rosch, Éva, „Die KURI-Gruppe” in: Gassner (1986), 260-266; Bajkay (1987B); Wucher, Monika, „Weltkuri! Der Beitrag einer Künstlergruppe zum gewandelten Konzept des Weimarer Bauhauses, In: Finkeldey (1992), 178-181; Doehler (1993), 23-31. Az utóbbi két írásban egyébként tévesen az szerepel, hogy a KURI-közösség 1921-ben alakult. Ez a nyilvánvaló tévedés a manifesztum féltáblálásából adódott a korábbi tanulmányban.

²¹² Schmidt (1987), 71-73

Ebből az emlékezésből, de magának a kiáltványnak a szövegéből is egyértelmű, hogy a fiatal Bauhäuslernek nem akartak egy újabb izmus dogmatikus képviselőivé válni. Igyekeztek távol tartani magukat a harcos avantgárd csoportoktól, melyek elemző munkájának egyébként bevallottan sokat köszönhettek. A távolságtartás még a De Stijl csoportra is vonatkozott, bár tudjuk, hogy a KURI-mozgalom számos tagja látogatta Theo van Doesburg weimari magántanfolyamát 1922 tavaszán, sőt, nem egy közülük átmenetileg a De Stijl lelkes híve lett.²¹³ A mozgalmi jellegű működés elutasítása, és vele párhuzamosan az egyéni művészi szabadság hangsúlyozása programjuk szintetizáló szándékával hozható kapcsolatba. Hasonló magatartásra az avantgárd csoportok között egyedül a dadaistáknál találunk példát.

A manifesztum a K.U.R.I. betűszóval és egy karakteres ábrával (élére állított négyzet, az oldalait Seegner-kerékre emlékeztető formában folytató, a betűszó elemeit kifejtő feliratokkal) kezdődik, és utána két fő fejezetből áll (Analízis – Szintézis). Az első tárgyilagosan sorra veszi a modern művészetet előkészítő analitikus törekvéseket, az impresszionistáktól, a kubistákon és dadaistákon át, a konstruktivizmus minden lényeges változatáig. A fejezet végén megállapítják, hogy az elemzés tovább már nem folytatható, szintézisre van szükség. A második fejezet leszögezi, hogy „az összművészet, az emberi teremtés legmagasabb foka az építés“, és az építő eszme négy meghatározó szempontja a konstrukció (*konstruktív*), a célszerűség (*utilitár*), a racionális gondolkodás (*racionell*), és az univerzális, nemzetközi jelleg (*internacional*). Ezekből a szavakból áll össze a KURI mozaikszó. A pontokba szedett javaslatok – egyébként az 1919-es Bauhaus-manifesztummal teljes összhangban – az építést, az „új épületet“ állítják a középpontba, s Gropius programjához hasonlóan rögzítik, hogy „csak azt ismerjük el festő-, szobrász- és iparművészetnek, amely az architektúra bekoordinált részét teszi“. Eltérés viszont, hogy itt nem az építés elvont fogalmáról van szó, nem a középkori építő céhek vágyott misztikus céljáról, a katedrális (a „jövő katedrális“) felépítéséről, hanem konkrét építésről. Tagadhatatlan persze, hogy a materiális építésnek ebben a konstruktív-technicista fogalmában is jó adag idealizmus van. Kritikusan utal a Bauhaus addigi szellemére a 25. pont, mely szerint az „esetleges helyébe jön a törvényszerű, a dekoratív és kifejező helyébe“ a KURI. A 20-24. pontok néhány újabb fontos célkitűzést tartalmaznak, mint például a technika és a művészet egységét, a művészi kifejezés szabadságát, illetve a mozgás uralmát az addig statikusnak tekintett művészetben.

A legizgalmasabb és egyben legrejtélyesebb passzus (23.) a jövőt villantja fel: „Végre meglesz a mechanikus kép, a mozgó plasztika és mindenek befejezője, a helyét és formáját változtató architektúra“. Ez a mondat valóban sokféleképpen interpretálható. Tekinthejtük egyszerűen az addig mondottak összegzésének, vagyis az újfajta építésben egyesülő művészeti ágak körvonalazásának, de vehetjük profétikus utalásnak a jövő művészetét illetően. Hiszen Moholy-Nagy telefonon rendelt zománcképei, melyek sorozata a következő évben indult útjára, mechanikus képnek tekinthetők, de a mozgó plasztika (mobil-szobor) is a jövő zenéje volt ekkor még. Az orosz konstruktivizmusban ugyan fölmerült a mozgás gondolata (például Tatlin III. Internacionálé emlékmű tervében 1919-20), sőt, Moholy-Nagy László is papírra vetette egy kinetikus-konstruktív rendszer tervét 1922-ben, Berlinben, de kevésbé valószínű, hogy Molnár akkor ismerte volna ezt az elgondolást. A „helyét és formáját változtató architektúrát“ Mezei Ottó a szuprematista „mozgó építészettel“,²¹⁴ illetve a Vhutemaszban végzett Georgij Krutyikov diplomamunkájával, a „repülő várossal“²¹⁵ hozza kapcsolatba. Ezzel az értelmezéssel az a gond, hogy Malevics építészeti vonatkozású munkái, az „arhitekton“ és „planit“ tervek, illetve modellek később (1924 körül) készültek, Krutyikov „Jövő város“ terve pedig 1928-ból való, így közvetlen

²¹³ Az állandó résztvevők közé tartozott többek között Weinger Andor, Max Burchartz, Egon Engelen, Werner Graeff, Karl Peter Röhl. Lásd: a de Stijl- kurzuson résztvevő hallgatók listája. Theo van Doesburg-hagyaték, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, No. 1217. Hemken, Kai-Uwe és Stommer, Rainer, „Der 'de Stijl'-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)“, in: Finkeldey (1992), 169-177.

²¹⁴ Lásd 1. jegyzet! 17.

²¹⁵ Mezei (1987), 10.

hatásról nem beszélhetünk, legfeljebb szellemi rokonságról, előérzetről, vagy a szuprematizmus továbbgondolásáról. A manifesztumnak erre a pontjára magam is ajánlottam interpretációt, ironikusan utalva arra, még megérhetjük, hogy a fluid, biomorf, non-standard stb. irányzat hívei előfutárként fogják Molnárt tisztelni e mondata miatt.²¹⁶ A magyar Bauhäuslerék *Magyar Írás* folyóiratban megjelent nyilatkozata (1924) azonban érthetőbben fejezi ki ugyanezt a gondolatot: „a lakóház gép, mely tereit és külső elhelyezkedését az igények szerint változtatni tudja, új feladat, amellyel a mai technikus és építész foglalkozik”.²¹⁷ Ha tudjuk, hogy Molnárt egész pályáján mennyire foglalkoztatta a flexibilis tér gondolata, a mozgatható válaszfalak és a homlokzati ablakok-ajtók újfajta szerepe a belső tér és a táj összekapcsolásában, akkor nem fogjuk félreérteni az „elhelyezkedés” szót sem.

A manifesztum kiáltványhoz illően lelkes, aktivista felkiáltással ér véget: „A szép ideológia helyébe a kuri; egy és oszthatatlan világfogalom. Kuri! Éljen az új kubus: a világkuri első kockaalakú háza!” Itt igazolódik Molnár szerzősége, hiszen az 1929-ben Rácz György születésnapjára készített kollázon (melyet egyébként kuri-kollázként is emlegetnek) olvashatjuk: „a világgyufának 222-ik éve betöltésekor a világkuri”.²¹⁸ Rácz Györgytől tudom, hogy lobbanékony természete miatt gyufának becézték, vagyis a furcsa mondatot így fordíthatjuk le: Rácz Györgynek 22-ik születésnapjára, Molnár Farkas. Monika Wucher utal arra, hogy a „világkuri” kifejezés a dadaista Richard Huelsenbeck „Weltdada” fogalmára emlékeztet.²¹⁹ A berlini dadaisták klubja a világháború után a *Világforradalom Dadaista Központi Tanácsa* ironikus nevet vette fel, és a szervezeten belül tisztségeket találtak ki maguknak: Johannes Baader „a glóbusz elnöki” tisztét töltötte be, Huelsenbeck pedig nemes egyszerűséggel világdadai funkciót osztott magának. Molnár nyilván ismerte a dadaisták működését, akik 1922 szeptemberében éppen Weimarban találkoztak a Doesburg által konstruktivistának meghirdetett konferencián, és nem állt tőle távol a polgárpukkasztásnak ez a játékos-ironikus módja. Ha viszont Molnár ebben az értelemben használta a „világkuri” kifejezést, akkor megdől az az elképzelésünk, hogy a manifesztum befejezése általános érvényű, hiszen ebben az esetben nem olvasható másként, mint Molnár első kockaházának ünnepléseként. 1922 végén Molnár Vörös kockaház terve már készen állt – erről részletesen a következő fejezetben lesz szó – miért ne kapcsolódhatott volna össze a kiáltvány egy manifesztum-erejű tervvel? Mégis furcsa lenne, ha egy sokak által vállalt és aláírt kiáltvány az érdemi szerző – igaz jól álcázott – önfényezésével végződne. Noha Molnár sosem szenvedett önbizalomhiányban, ezt mégsem gondolhatjuk. A négyzetnek és a kockának 1922-23 fordulóján legalább annyira mítikus szerepe volt a Bauhausban, mint a kristály-katedrálisnak 1919-ben. Az „új kubus” minden Kuri ügye volt, nem csak Molnár Farkasé. Hajlok arra, hogy a világkuri fogalmát Molnár 1922-ben még tágabban értelmezte, elsősorban az új világszemléletre vonatkoztatta, és csak később (vagy mellesleg) azonosította saját személyét vele.

A történehez tartozik, hogy a „nem létező” Kuri-csoportnak csatakiáltása és indulója is volt. Körner András Weininger Andorra hivatkozva állítja, hogy a Kuri Weininger révén került a Bauhausba, és eredetileg egy dal szövegében szerepelt. „Andor ugyancsak Pécsről hozott egy különböző nyelvű szövegek foszlányaiból összeeszkábált és egy ismert dallam motívumát is felhasználó, szinte dadaista kollázusra emlékeztető, gyors tempójú, humoros dalt. – A különböző nemzetiségű katonák – mesélte – szerbül, magyarul, németül beszéltek, s ezeket a nyelveket keverték össze ebben a dalban, amelyet a háború alatt tanultam egy katonától. A dal halandzsa kezdő sorának – Kuri, kuri, kuri, kuri ne znam kumpaj... – első szavából lett a Molnár által 1922-ben kezdeményezett KURI művészeti mozgalom neve. Molnár találta ki a kuri szó betűire a német Konstruktiv-Utilitär-Rationell-International magyarázatot, amely a mozgalom programjára utal. Talán az sem véletlen, hogy éppen egy soknyelvű

²¹⁶ A laudáció elhangzott 2006. márciusában, az N&n Galériában, a Molnár Farkas-díj átadása alkalmából.

²¹⁷ „A Staatliches Bauhaus művészei (Weimar)...” *Magyar Írás* 4. évf. 9. sz. (1924. november), 85.

²¹⁸ Molnár Farkas : Hommage a Rácz György (máshol Kuri-kollázs), olaj, fotó, papír, kollázs. Jelzés nélkül. 33x50 cm. 1929. KM 83.3.1.

²¹⁹ Wucher Monika írásának forrását lásd a 4. jegyzetben ! p. 181, 23. jegyzet

dalról nevezték el ezt a művészet nemzetközi jellegét zászlójára tűző mozgalmat. A mozgalomról szóló irodalom nagy részének állításával szemben a név a dalból ered, és nem az ahhoz később kitalált jelentés rövidítéséből.²²⁰ Arra a kérdésre, hogy a kuri mit jelentett, Weininger teljes határozottsággal válaszolta, hogy „abszolúte semmit”. Még nyolcvan éves korában is el tudta játszani zongorán a dalt és énekelte hozzá a szöveget. A magnetofon felvételtől azonban sajnos a dalszöveg második fele lemaradt. Nekem Rácz György énekelte el a még személyesen Molnár Farkastól hallott dalt a nyolcvanas években. Ez a verzió így szól (a végén egy kis hiánnyal, szövegromlással): „Kuri, kuri, kuri, kuri ne znaj kumpan, Kuri a bagázs/ Kuri, kuri, kuri, kuri ne znaj kumpan, Kuri a bagázs./ Nyomd rá la bella, nyomd rá la bella, signorina, signorina, hopp, hopp, hopp./ Illa vesto, majd elvesztó, majd elvesztó illaván,/ A more more more, amore chocolado,/ Van már triesto, nem kell budapesto,/ a vanmuti, tutti frutti”.²²¹ A teljes szövegre ugyanazt lehet mondani, mint Weininger a „kuri”-ra: semmit sem jelent, tökéletes nonszensz-vers, dadaista csúfolódás, játék.

A Kuri-mozgalom tagjait ebben az időben a Theo van Doesburg hatása alatt készült neoplaszticista, majd később egyre önállóbb absztrakt geometrikus kompozíciókról lehetett felismerni.²²² Weininger Andornak két grafikai lapja is készült 1922-ben Kuri címmel, melyeken körök, egyenes és ferde vonalak adják a kompozíció szerkezetét, és finom, fátýolszerű felületek rétegződnek egymásra.²²³ Molnár munkái közül a Vörös kockaház tervét (1922) már kapcsolatba hoztuk a Kuri-gondolattal. Van azonban egy olyan terve 1923 első feléből, melynek a címében is szerepel ez a szó. Az 1923-as Bauhaus-kiállítás építészeti részlegében, a Vörös kockaház modellje fölött a falon volt látható a két magasházat centrál-perspektivikus metszetben ábrázoló rajz. Erről a tervrajzról képeslap készült, melynek egy példánya fennmaradt a Molnár-hagyatékban. A lap alján kilenc nyelven a „kuri-út” felirat húzódik végig, egyértelműen a konstruktív építő eszme körébe vonva a tervet. (A házsor egy grafikai lap háttérében, két tornázó fiúalak mögött is feltűnik.²²⁴) S ha tudjuk, hogy ezt a háztípust alapelemként használva, Molnár egy ideális város tervét is elkészítette, akkor látjuk igazán tisztán, hogy az új kuri-világ építését komolyan vette, s a kertváros kockaházától a metropolis léptékéig végiggondolta. Mezei Ottó, amikor azt állítja, hogy a Kuri hatása Molnár egész pályáján kimutatható, a Trombitás utcai Bajai-villára (1936-37) hivatkozik, melynek négyzetes alaprajzi kontúrja átlósan kapcsolódik a Pasaréti úti társasházhoz, s ebben Mezei a manifesztumhoz mellékelte ábrát, a „csúcsára állított malevicsi négyzetet” véli felismerni. Hasonló átlós kompozíció jellemzi a társasház előcsarnokában látható színes üveg és tapéta falképet (amelyről Molnár azt állítja ismertetésében, hogy egy 1923-ban festett terve alapján dolgozta ki)²²⁵, s ez Mezei Ottó szerint „további kiállást jelent a szuprematista-konstruktivista elmélet és gyakorlat mellett”.²²⁶ Ebbe a sorba állítva az 1929-ben készült Kuri-kollázst, valóban úgy tűnik, hogy a Kuri-eszme és a hozzá kapcsolódó neoplaszticista és szuprematista formálás az életmű nagy részén végigvonul.

A továbbiakban az utóbbi két művet vesszük közelebből szemügyre, hogy a bennük tovább élő Kuri-szellem természetéhez újabb adalékokkal szolgálhassunk, hogy forrásait pontosabban feltárhassuk. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy a Pasaréti úti társasházba (1937) került falkép annyira anakronisztikus, hogy elhelyezése nehezen magyarázható mással, mint nosztalgiával. A kompozíció születése és falra kerülése között eltelt csaknem másfél évtizedben a világ teljesen megváltozott, és

²²⁰ Körner András: *Weininger Andor színpadai. A bauhaustól new yorkig*. Budapest, 2008, 2B Alapítvány. 135.

²²¹ Rácz György építész emlékei és vallomása, é.n. [1986] Magnetofon felvétel a szerző tulajdonában.

²²² Peter Keler *De Stijl* 1 1922; Kurt Schmidt *Konstruktives Relief* 1923; Keler-Molnár *Durchfahrt* 1923; Kurt Schmidt, Paul Häberer és Molnár Farkas képeslapjai az 1923-as kiállításra.

²²³ Weininger Andor: „Kuri 1” ceruza, karton, 1922, és „Kuri 2” fekete és színes ceruza, akvarell, karton, 1922. Cornelia Weininger-gyűjtemény, New York. Lásd : Wucher, Monika 4. jegyzetben id.cikke,179.

²²⁴ *Zwei männliche Akte und Architektur*, Kunstsammlungen zu Weimar KK 4/66

²²⁵ Egy levelében viszont megcáfolja ezt az állítást: „Azután felélesztettem magamban a festőművészt és egy 1922-ből származó fekete négyzet sor 2. sz. festményemet megcsináltam üvegből, a pasaréti út 7. vesztibüljébe”. Molnár Farkas levele Breuer Marcellnek, 1936. december 13. Breuer Papers 191.967 Reel 5709 Frame 910.

²²⁶ Lásd 1. jegyzet! 18.

Molnár maga is messzire jutott a nagy Bauhaus-kiállítást megelőző időszak kísérletezésétől és eufórikus hangulatától. A lehiggadt és már inkább oldódásra törekvő funkcionalizmus formavilágát mutató társasházi előcsarnokban idegenül feszeng a más logika szerint szerkesztett kompozíció. Abból a szempontból viszont hálásak lehetünk, hogy formáival-színeivel megőrzött egy korai alkotást, amelyet egyébként nem ismernénk. A Molnár barátja és egyetemi iskolatársa, Rácz György (1907-1987) születésnapjára készült Kuri-kollázs²²⁷ legalább ennyi szállal kötődik az 1922-23-as évekhez. Próbáljuk meg ezt a két művet egymással összevetni és elhelyezni abban a korban, amelyhez szellemileg tartoznak, a húszas évek első felében!

Mindkét alkotás átlós elrendezésű, az axonometriáknál szokásos 30-60°-ban egymást metsző vonalakkal. A kollázs festett része valóban architektonikus elemeket ábrázol madártávlatból, még a gondosan szerkesztett vetett árnyék is rá van pingálva. A falkép, bár szintén vannak rajta térbeliségre utaló részek, alapvetően absztrakt síkkompozíció. Közös vonásuk, hogy az egymással találkozó, derékszögben metsződő felületek mintha egymásra takarnának, rétegződnének. A színhasználatban viszont alapvető különbséget jelent, hogy a kollázs a De Stijl teóriája szerinti alapszíneket és fekete-fehér tónusokat használja, míg a falképen a fekete, a hideg és melegebb szürkék mellett, drapp és cinóber piros jelenik meg. A kollázs Doesburg 1923-24-ben keletkezett „kontra-konstrukcióihoz” köthető, nem csak színei, hanem az egymásnak támaszkodó, egymásba metsző, kártyalapra emlékeztető síkok miatt. A hollandus képei azonban még akkor is – tudatosan – absztrakt térprobléma illusztrációi maradnak, amikor házat ábrázolnak, Molnár viszont a realitás felé billenti el térkompozícióját, s a „földre rántás” eszköze az árnyék. Képén egyedül az okoz feszültséget, hogy a hídszerű elemmel párhuzamos, fotómontázst tartalmazó ferde sáv a kép síkjában van, és mivel rátakar a lebegő kék felületre, az egész architektonikus részt mintegy a képsík alá nyomja.

Ez a játék elvontabb formában megtalálható a falképen is. Az anyagukban színezett üvegfelületek közül a fekete látszólag hátrébb húzódik, a fehér előbbre lép, a cinóber pedig szinte kiugrik a síkból. Ezt a hatást fokozza a falkép finom plasztikája: az első lépcső a falat burkoló (időközben sajnos eltűnt) Igraf-tapéta vastagsága, a következő a nagy üvegfelület, de még abból is kiemelkedik két rácsavarozott üveg-sík. Tovább gazdagítják a kompozíciót a négyzetek és derékszögű hasábok mellett megjelenő rombuszok, amelyek virtuális térbeli síkoknak tűnnek, ha az axonometria szabályai szerint nézzük őket. Ez az ábrázolás azonban nem olyan egyértelmű, mint a kollázs építészeti része. Ha sokáig nézzük a falképet, bekövetkezik a pillanat, amikor a virtuális síkok átfordulnak, és hirtelen elbizonytalanodunk, mint egy Escher-rajz esetében, honnét is nézzük a szerkezetet: alulról vagy felülről, kívülről látunk egy sarkot vagy belülről? Ez az ambivalencia nem annyira a De Stijlre jellemző, mint inkább a szuprematizmusra. Mezei Ottó éppen erről beszélt, de az általa emlegetett Malevics nem a legjobb példa e szemléletre. Malevics a kép síkján elhelyezett síkidomokkal érzékeltet térbeliséget. Legyen szó négyzetről, rövid vagy hosszú téglalapról, akár trapézról vagy háromszögről, ezek az idomok a háttérhez (a „semmihez”) vagy egymáshoz képest mozdulnak térbe, a színhőmérséklet vagy az átfedések alapján. Malevics szuprematista képei között csak elvétve fordul elő olyan, amelyiken térbeliként ábrázol geometrikus formákat, és utóbb ezekről is kiderült, hogy az arhitektonok és planitok, vagyis a valódi anyagból megépített, szoborszerű alkotások vázlatainak szánta.

Ez az ábrázolásmód Malevics tanítványa és munkatársa, El Liszickij képeit jellemzi, aki a szuprematizmust éppen ebben az irányban fejlesztette tovább. Az építészeti tanulmányok után a grafika és a festészet műfajára átváltó művész az izgatta, hogyan lehet a tér modern, tudományos felfogását a művészet eszközeivel a kétdimenziós síkon kifejezni. Ehhez a céljához a műszaki-méremi területről származó axonometriában találta meg a megfelelő eszközt. Úgy érzete, a perspektíva korlátozza a

²²⁷ Molnár Farkas : Kuri-kollázs, 1929. olaj, fotó, papír. 33x50 cm. Kassák Múzeum 83.3.1.

teret; végessé, zárttá teszi azt, míg az axonometria felnyitja.²²⁸ „A szuprematizmus – magyarázta Liszickij – a perspektíva véges látókúpjának a csúcását a végtelenbe ültette át. Áttörte az »ég kéklő lámpabúráját«”.²²⁹ Az axonometria tehát abban különbözik a perspektívától, hogy a vetítő sugarak párhuzamosak, így az enyészpont eltűnik, pontosabban a végtelenbe kerül. A szemlélő elveszti kiemelt, központi szerepét és az ábrázolt tárgyával közös, végtelen mezőbe kerül. Míg a perspektivikus ábrázolásban a képen szereplő tárgyakat általában szemből látjuk, addig az axonometriában felülről vagy alulról, vagyis nem a megszokott szemszögből. „A szuprematista teret a felület előtt és mögött is létre lehet hozni... Látjuk, hogy a szuprematizmus kisépri a kép felületéről az oldalnézet kétdimenziós terének illúzióját, ahogyan a háromdimenziós perspektivikus tér illúzióját is, és a helyükön létrehozza az irracionális tér végső illúzióját, a mélység és az előtér irányában végtelenné tágítva a síkot” – összegezte az orosz művész.²³⁰ Az absztrakt művészek azért választották előszeretettel az axonometriát, mert látásmódja a technika és a műszaki tudományok precizitását egyesítette a modern matematika és geometria univerzális törvényeivel. Mérhető és pontos, ezért ideális eszköznek tűnt az avantgárd új világról alkotott víziójának ábrázolására. A perspektíva azt rögzíti, ami már létezik, míg az axonometria azt építi, ami még nem létezik.²³¹

Liszickijt nem csak a végtelen láthatóvá tétele foglalkoztatta a kvázi-tudományos ábrázolási módok révén, hanem az a probléma, hogyan lehet az irracionális tér (melyet az irracionális számok mintájára nevezett így el) meghatározhatatlanságát érzékeltetni. Közismert az axonometriának az a tulajdonsága, hogy a röntgenfelvételre emlékeztető vonalhálót a szem át tudja fordítani. Ugyancsak általánosan elterjedt a műszaki ábrázolásban az axonometrikus ábra „szétrobbantása” és a részek különböző nézőpontból való ábrázolása egy lapon belül. Liszickij éppen ezekkel a módszerekkel él például az 1923-as Proun-szoba, vagy a hannoveri kiállítás bemutató termének rajzain (1926), ahol a tér határoló felületei úgy vannak szétbontva az axonometrikus ábrázolásban, hogy az egyes síkokat különböző nézőpontból látjuk, a tér mintegy „kifordul magából”.²³² Ez az ambivalens, ellentmondásos ábrázolás a maga módján a nem-euklideszi geometriára és a relativitáselméletre próbált reagálni. A Proun-szoba rekonstruált terét és annak rajzát összehasonlítva, szerzőink azt is leszögezik, hogy a tér irracionálisát három dimenzióban lehetetlen érzékeltetni, míg a kétdimenziós síkon ez nem ütközik nehézségbe.

Visszatérve Molnár Pasaréti-úti falképére, megállapíthatjuk, hogy az „irracionális tér” Liszickij által igényelt kifejezése megtalálható ebben az alkotásban. Bizonyára éppen ez a vonása teszi olyan idegenné a társasház előcsarnokának nagyon is „realista” terében. A sakktaflakockás padló, a bevilágító üvegfal, a mennyezeti lámpatest az enteriőr végtelenül konkrét elemei, melyek természetükből adódóan más törvényeknek engedelmesskednek. Ebben egyedül a kaput perforáló színes üveglencsék jelentenek kivételt, mert a fényvel, egy testetlen szubsztanciával dolgoznak, de – miközben a kapualj puritán, folyosószerű terét a maguk egyszerű eszközével gazdagítják – a falkép hatását kifejezetten gyengítik, zavarják. Mindettől függetlenül a falkép jelentősége óriási, mert azt tanúsítja, hogy Molnár nem csak ismerte Liszickij Proun-teóriáját, hanem értően használta is. Egyik írásából kiderül,²³³ hogy személyesen is találkozott, erre valószínűleg az 1922 szeptemberében Weimarban rendezett konstruktivista-dadaista kongresszus adott módot. Hogy Molnár látta-e 1922.

²²⁸ Allen, Stan (2000), „Constructing with lines on projection” In: *Practice: Architecture, Technology and Representation*. Amsterdam: OPA, 2000. 17-26.

²²⁹ El Liszickij, „K. und Pangeometrie”, *Europa-Almanach* hg. C. Eistein, P. Westheim, Potsdam, 1925. 103-113. In: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften* übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. (1967) Dresden: VEB Verlag der Kunst. 349-354 (különösen 351-2)

²³⁰ Uott.

²³¹ Lásd 11. jegyzet! 19.

²³² Difford, Richard J., „Proun: an exercise in the illusion of four-dimensional space”, *The Journal of Architecture* 2. évf. 2. sz. (Summer 1997) 113-144; Corrada, Manuel, „On some vistas disclosed by mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo” *Leonardo*, 25. évf. 3-4. sz. *Visual Mathematics: Special Double Issue* (1992), 377-384

²³³ „El Lissitzky belémkarol, a kis komoly konstruktivista mérnökötől dül rám a szentimentalizmus. Pach! Proun-képek. Itt a valóság van.” M. F., „Élet a Bauhausban”, *Periszkóp* 1. évf. 4. sz. (1925. június-július), 36.

október-novemberében a berlini Diemen-galériában nyílt orosz művészeti kiállítást, nem tudjuk, de abban biztosak lehetünk, hogy a MA folyóirat bécsi körével kapcsolatot tartva, elég korán hírt kapott a szovjet-orosz művészet fejleményeiről, és tájékozott volt az elméleteket illetően is.²³⁴

A Kuri-kollázs, ugyan hat évvel a nevét adó mozgalom „elhalálózása” után készült, mégis sok szállal kötődik az 1922-23 fordulóján fölmerült gondolatokhoz. A De Stijl és a szuprematizmus hatásáról már ejtettünk szót. Van azonban a műnek egy olyan rétege, amely első pillantásra talán kevésbé nyilvánvaló, ám jelentősége legalább akkora, mint a szembetűnő konstruktivista jegyeké, s ez a dadaizmus szelleme. Formai elemek is utalnak erre, hiszen a fotómontázs, a kollázs, a szöveget és képet vegyítő kompozíció mind megtalálható a dadaisták eszköztárában. Ahogyan Molnár saját, Pécsi József által készített portréfotóján a celluloid háromszög vonalzó helyébe egy tornászó nő pókra vagy békára emlékeztető alakját montírozza, groteszk hatással él, melyben a meghökkentésnek és az erotikus asszociációknak legalább akkora szerepe van, mint a játékoságnak, vagy a diáktréfák vaskos humorának. Ha elolvassuk a felragasztott papírcsíkokra írógéppel írt szövegeket, mintha egy dadaista szabad vers sorait olvasnánk.²³⁵ Vannak közöttük Rácz György erényeit kissé patetikus stílusban, de érthetően dicsérő mondatok („rémitő szád ítélete megsemmisíti a kompromisszumokat”), és vannak olyan képek, amelyek már-már szürrealizmusba hajlanak („szerveid súlya alatt kihajolnak a felhőkarcolók”, vagy „hajlításra is igénybe vett lábaid megszüntetik a méterrendszert”). Az utóbbi két költői kép attól válik ironikussá, hogy az aktivizmusban megszokott heroikus hangvételbe Molnár a műegyetemi szilárdságtan szakkifejezéseit („hajlításra igénybe vett”, „kihajolnak”) csempészte bele. A szövegben a korabeli zsargon ma már alig érthető kifejezése is megjelennek. A „züfetz” a mai duma, sóder (üres, semmitmondó szöveg) megfelelője, s a „városligeti” jelző nem helyre, hanem személyre utal, Rácz György szerint közös munkaadójuk, Ligeti Pál alakja jelenik itt meg, akinek véget nem érő műtermi előadásait, bölcsekedését ekkor már mindketten meglehetősen unhatták. A „lapos intern megelégedett a vezérleted alatti délkelet-balszárnnyal” mondatban a „lapos” a lapos tetőre (pontosabban a lapos tetővel tervező modernekre) vonatkozik (ahogyan a „csúcsos” a magas tetővel építő konzervatív építészeket jelenti), az „intern” éppúgy utalhat a Kuri kifejezésben rejlő nemzetközi jelzőre, mint az internacionálé vagy a Komintern szóra, amit az avantgárd eredeti, hadászati jelentését kifejtő „balszárny” is alátámaszt. A „világgyufa” és „világkuri” szavak feloldását korábban megadtuk már, de hadd idézzünk még egy mondatot a kollázsról, amelyik egyértelműen a Kuri gondolatkörhöz vezet vissza: „A naprendszerek felett lebegő vörös négyzettel tüntetlek ki”. Az 1922-23-as évet, a konstruktivista fordulatot szimbolizáló vörös négyzet itt kozmikus távlatba kerül. Az embernek

²³⁴ Uitz Béla 1921-ben járt Moszkvában és első kézből tájékoztatta a MA bécsi körét és a berlini magyar emigrációt az orosz művészeti törekvésekről. Ugyanilyen szerepet játszott az 1921 második felében Moszkvában tartózkodó, majd Berlinbe visszatért Kemény Alfréd. A Bécsben kiadott MA és Egység folyóiratok igen korán fontos dokumentumokat tettek közzé. Liszickij Proun című írását a MA 1922. 1. száma közölte Mácza János fordításában. Molnár Weimar és Magyarország között ingázva többször megfordult a MA bécsi szerkesztőségében, így Kassáktól, Bortnyiktól és Uitztól egyaránt szerezhettek friss információkat.

²³⁵ A papírcsíkok szövegei tételesen (és az eredeti helyesírással) az alábbiak:

„A naprendszerek felett lebegő vörös négyzettel tüntetlek ki
senkinek sem tetőkert a hátad
szerveid sulya alatt kihajolnak a felhőkarcolók
hajlításra is igénybe vett lábaid megszüntetik a méterrendszert
rémitő szád ítélete megsemmisíti a kompromisszumokat
füledben fekvő kigyók megsugják a választ a városligeti züfetzekre
féktelen karjaid csúcsosra halmozzák a csúcsosok hulláit
szemöldököd alatt lakó két sas kieszi a fát az épületekből és a szerves anyagokat
logarlécem alatt műveid műszerekkel nem mérhető magasságig nőnek
rettegnek a csúcsosok ökleid mérlegéről
huszezer csúcsos vérétől kékek körmeid
a lapos intern megelégedett a vezérleted alatti délkelet-balszárnnyal
a világgyufának 222-ik éve betöltésekor a világkuri
1929.3.10 bpest”.

óhatatlanul a Stanley Kubrick Ürodüsszeia 2001 című filmjében szereplő rejtélyes monolit jut az eszébe, mely a világegyetemnek mindig azon a pontján jelent meg, ahol valami óriási változás volt készülöben.

A kollázs szövegei ugyan harcról, az új szellem magasabbrendűségéről, a racionális építészet közeli győzelméről, s a fiatal modern építész elhivatottságáról szólnak, de komolyságukat megkérdőjelezi az önironia és a játékos jelleg. A harcias hangot, a jelszavakat talán még komolyan is lehetne venni, de az eltúlzott aktivista lendület és az abszurd képek a paródia felé billentik el a mérleget. Így lesz a kollázsból, a neoplaszticista vizuális jelleg ellenére, dadaista alkotás. Hasonló kettősségről beszél a Kuri-tagok konstruktivizmushoz fűződő viszonyával kapcsolatban Monika Wucher,²³⁶ aki arra hívja fel a figyelmet, hogy miközben ezek a fiatalok a konstruktivizmus úttörőiként léptek fel a Bauhausban, ugyanakkor kritikusan viszonyultak a konstruktivista fejleményekhez. „Világosan kell látnunk, hogy a Kuri-tagok tevékenységében dadaista művészeti elemek is megjelennek, melyek a konstruktív-destruktív hajlamok antagonisztikus viszonyából eredő kölcsönhatásáról tanúskodnak. A két művészeti tábor egymást kiegészítő nézeteinek feldolgozása vezetett a Kuri-munkákra olyannyira jellemző sajátos önreflexió kialakulásához, ami a Bauhausban meghonosított konstruktivista irány folyamatos megkérdőjelezését tette lehetővé”.²³⁷ Ezt a magatartást mutatja ki Wucher többek között a Molnár és Peter Keler által tervezett kapualj-festésnél (Durchfahrt, 1923, Bauhaus-főépület, Bellevue Strasse, Weimar) és ugyanezt a kettősséget ismerhetjük fel a Kuri-kollázsban is.

2.5 A Vörös kockaház 1922

Molnár legismertebb, a Bauhaus-szal kapcsolatos irodalomban legtöbbet szereplő terve az úgynevezett Vörös kockaház terv. Hírnevét jórészt annak köszönheti, hogy szerepelt az iskola 1923-as Nemzetközi építészeti kiállításán, ahogyan erről az egyik Bauhaus-fotóalbumban fennmaradt – s azóta sokat reprodukált – fénykép is tanúskodik,²³⁸ illetve rajzai bekerültek a Bauhaus-kiállítás alkalmából megjelent pazar kiállítású „fekete könyvbe”.²³⁹ A szemtanú Moholy-Nagy László így ír erről: „A bauhausbeliek közül talán Molnár Farkas volt a legelső, aki nagy lelkesedéssel és fantáziával, az építésnek technikai századunkba való beillesztésével foglalkozott. Legelső építészeti terve a »vörös kockaház« az első bauhauskiállításon még mint túlfeszített konstruktivizmus hatott és minden oldalról való támadás és csodálat középpontjában állott”.²⁴⁰

Moholy-Nagy természetesen az 1923-as kiállításra gondol (bár ez nem olyan magától értetődő, hiszen az előző évben is volt már Bauhaus-kiállítás), és a legtöbb későbbi publikáció is – a fent említett tények alapján – természetesen veszi, hogy a terv 1923-ból való. Egyedül a Gropius-házaspár és Herbert Bayer által szerkesztett könyvben, amely a New York-i Museum of Modern Art-ban 1938-ban nyílt retrospektív Bauhaus-kiállítás alkalmából jelent meg, találunk 1922-es évszámot.²⁴¹ Molnár első monográfiája, Mezei Ottó ugyancsak 1922-re datálta a tervet a Wechselwirkungen katalógusban,²⁴² s ennek nyomán a weimari korszakról szóló újabb könyvekben már többnyire az 1922/23 évszám szerepel.²⁴³ Sehol sem találunk viszont indoklást a datálásra. Miért olyan fontos ez az alig egy évnyi különbség? Nemzetközi szinten azért, mert a modern mozgalom hajnaláról van szó, amikor minden konstruktív tervnek előre mutató, szó szerint úttörő jelentősége volt. Nem sok magyar akad, akiről elmondható, hogy aktívan részt vett ebben a munkában. A Bauhaus-on belül pedig azért fontos, mert ha

²³⁶ Monika Wucher id.m. in: Finkeldey (1992), 178.

²³⁷ Uott.

²³⁸ Bauhaus Album XIII, 09 kép. Archiv der Moderne, Bauhaus Universität, Weimar. Lásd Winkler (2009B), 40-41.

²³⁹ Staatliches Bauhaus (1923).

²⁴⁰ Moholy-Nagy László bevezetője. In: Molnár (1933), 2.

²⁴¹ Bayer – Gropius (1928).

²⁴² Gaßner (1986).

²⁴³ Winkler (1993).

bizonyítható, hogy a Vörös kockaház terv már 1922-ben kész volt, más fényben láthatjuk a Gropius-Meyer iroda egyes 1923-ban kibocsátott terveit. Ebben az esetben nem csak Molnár közreműködése merülhet föl a tervek készítésénél, hanem bizonyos esetekben akár szerzősége is a koncepciót illetően (lásd a 2.6 fejezetet!).

Mezei Ottó indoklás gyanánt az 1922 decemberében keltezett KURI-manifesztummal (annak utolsó passzusával) hozza kapcsolatba a kockaházat. Teljes joggal, hiszen a kiáltvány „Éljen az új kubus, a Világkuri első kockaalakú háza!” felkiáltással ér véget, vagyis annak írásakor már léteznie kellett a tervnek. Ezt a feltételezést erősítik a frankfurti Német Építészeti Múzeumban őrzött skiccek, vázlatok, melyeken sajnos nincsen dátum, sem más utalás, amiből keletkezésük időpontjára következtethetnénk. Azt azonban mindenképpen alátámasztják, hogy a terv hosszabb idő alatt érlelődött, kristályosodott ki végleges formájában. Időközben előkerült több olyan forrás, amely hitelt érdemlően bizonyítja, hogy a terv már 1922-ben létezett. A Pécsi Lapok 1922 szilveszteri számában írta Schuber Rezső: „Építészeti tervei, melyek közül a modern lakóház: a vörös kubus a legelső sorban említendő, Berlinben, Weimarban és még szélesebb körökben elismerést keltettek”.²⁴⁴ Ebből következik, hogy a terv legkésőbb 1922 decemberében, a KURI-manifesztum megírásakor már megvolt. A végső bizonyítékot az a dokumentum szolgáltatja, melyből kiderül, hogy az 1923-as Bauhaus-kiállításra megjelent kiadványhoz, az ú.n. „fekete könyv”-höz a hallgatóknak legkésőbb 1922. novemberéig rendelkezésre kellett bocsátaniuk a munkáikat. Az 1922. november 14-i mestertanács ülésén Gropius már sokadszor kérte a mestereket, hogy vessék be személyes hatásukat a diákoknál a határidő betartására.²⁴⁵ Ez azt jelenti, hogy a Vörös kockaházról a Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923 című könyvbe bekerült rajzok (utcai nézet, kertterv és két alaprajz), 1922 novemberében már készen voltak. Nyilván ezért szerepel 1922-es évszám a korai Bauhaus munkáit összegyűjtő albumban Molnár tervének modellfotója mellett.²⁴⁶

A Vörös kockaház terv nem véletlenül kapott kiemelt szerepet az 1923-as kiállításon (modellje a Forbát-Gropius-féle sejtrendszerű mintaház-tervek mellett állt). Végletesen redukált geometriai formájával, erős színével a Bauhausban lezajlott konstruktivista fordulatot egy kiáltvány erejével jelképezte. Forbát jegyzi meg emlékiratában, hogy Molnár erre a tervre „legalább annyira büszke volt, mint egzotikus csatakiállítására, mivel a tiszta kockaformát mint architektúrát a saját találmányának tekintette”.²⁴⁷ Természetesen nem ő volt az első, aki a csupasz hasábformát az építészetben alkalmazta. Moravánszky Ákos ír német nyelvű könyvében arról, hogy már a századforduló közép-európai építészetei elbűvölte a mediterrán országok népi építészete, s ennek nyomán sokaknál megjelentek a lapostetős vagy tetőteraszos háztervek. Először Otto Wagner mesteriskolájában, majd Adolf Loosnál, s 1910 körül Tony Garnier, Peter Behrens, a Gropius és Meyer-iroda és mások munkásságában. Le Corbusier ugyancsak megelőzte Molnárt Domino- és Citrohan-tervével.

A szabályos kubust talán mégis Molnár használta először házformaként. Loos Rufer-háza (1922) ugyan majdnem szabályos kocka, de nem absztrakt jellegű, klasszikus párkány zárja tömegét, Molnárhoz mérhető tiszta kockaházat csak jóval később tervezett (Würfelhaus, 1929). Le Corbusier 1924-ben készítette kézműveseknek szánt sorozatház tervét, 7x7x4,5 méteres négyzet alapú hasábok

²⁴⁴ Schuber Rezső: „Az új irányok pécsi művészei” *Pécsi Lapok* 1922. december 31. p. 5. A fogalmazásból Molnárt sejtethetjük a háttérben, aki hazaküldött híreiben, névtelen közleményeiben sosem fukarkodott a saját munkásságára vonatkozó felsőfokú jelzőkkel. Egyébként az idézett rész a cikkben – félreérthető módon – a Cacinovic Lajosról szóló bekezdés végén olvasható, mintha az ő munkája lenne a vörös kubus. Cacinovic azonban egy félév után elhagyta a Bauhaust, és semmiféle munkát nem tudott volna a német városokban bemutatni. Köszönöm Mendöl Zsuzsannának, hogy a figyelmemet felhívta erre a cikkre.

²⁴⁵ ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 14. Blatt 201-202. In: Wahl (2001), 483.

²⁴⁶ Bauhaus Album Band I/a. 10. kép (E 10) Kézrel írt felirat: „A 'Vörös kocka' ház, Modellfotó. Molnar 1922 “ Archiv der Moderne, Bauhaus Universität, Weimar. Lásd Winkler (2009B), 192-193.

²⁴⁷ Forbat (1969), 78.

formájában, mellyel kapcsolatban egy nemrég megjelent, a Bauhaus és Franciaország kapcsolatait vizsgáló könyvben olvasható a feltételezés, hogy talán éppen Molnár terve inspirálta a francia mestert, hiszen az *Esprit Nouveau* folyóiratban megjelent könyvismertetése bizonyítja, hogy látta a „fekete könyvet” és benne Molnár rajzait.²⁴⁸ Nem kívánok abba a hibába esni, amit több magyar történetíró is elkövetett a közelmúltban, hogy minden erővel bizonyítani igyekezett a magyar művészek elsőbbségét a külfölddel szemben. A művészet nem versenyfutás, s egy életmű értéke nem azon múlik, megelőzött-e másokat. A tényeket azonban rögzíteni kell, lehetőleg a legfrissebb kutatások alapján.

Érdekes kérdés, hogy milyen előképekből táplálkozott Molnár terve, mennyiben különbözik azoktól, illetve hogyan kapcsolódik a kortárs törekvésekhez és a Bauhauson belüli eszmékhez. Bajkay Éva utal arra, hogy a terv konkrét élményből táplálkozhatott. Molnár és társai 1921-es itáliai tanulmányútjukon láttak egy cseréptetős, terrakotta színű mediterrán „kockaházat” Firenze elővárosában, amelyet Johann Hugó meg is örökített egy pasztellképén. „Ettől a vörös kockaháztól jutott el Molnár Farkas két évvel később – írja Bajkay – a Bauhaus-kiállításon bemutatott konstruktív, jelképes, demonstratív családiház-típusig”.²⁴⁹ Nem kizárt, hogy Molnárnál fölmerült ez az emlékkép, ám azt biztosan állíthatjuk, hogy a terv megszületésében a konstruktivista hatásoknak ennél nagyobb szerepük volt.

A kocka alakú ház képe a Bauhausban Johannes Itten egy grafikai lapján tűnik fel először. A *Haus des weißen Mannes* (Fehér ember háza) című litográfia 1920-ban készült és a következő évben kiadott mester-mappában jelent meg sokszorosított formában.²⁵⁰ A fákkal övezett füves területen álló házat kissé felülről látjuk, rálátva lapos tetejére. A nagyobb kockán egy kisebb kocka ül, s mindkét kocka lapjai négy-négy részre vannak osztva. Ablakok, illetve térbeli vagy annak tűnő vonalak és tónusok tagolják tovább. Noha a kockán könnyen felismerhetjük a bejáratot, hátul egy erkélyt, a tetején pedig kéményt, még sincs ház jellege, inkább emlékeztet építőkockákból összerakott játékra, vagy szoborszerű emlékműre, mint valódi lakóházra. Merev statikus kompozíciójával, absztrakt jellegével ez a rajz élesen elüt Itten más korabeli munkáitól – ezt az Ittenel foglalkozó újabb irodalom külön hangsúlyozza.²⁵¹ Mintha nem a saját játékos-misztikus világát képviselné, hanem éppen annak az ellenkezőjét. Mintha előre vetítené a Bauhausra leselkedő veszélyt: a De Stijl konfliktust. A mappa megjelenésekor már Weimarban volt Theo van Doesburg, aki „az Itten-i Bauhaus-szal vívott harcában a De Stijl jelképéül a négyzetet választotta”.²⁵² Molnár tehát a korai Bauhaus meghatározó figurájának, Johannes Ittennek a világával szakít, amikor a kockát állítja a középpontba. Itt azonban rögtön meg kell jegyezni, hogy Molnár kockaháza – minden demonstratív jellege ellenére – nem olyan taszító és elidegenedett, mint az Itten grafikáján üres udvarban álló, feketével szegélyezett úttal körülvett kubus. Ennek a különbségnek fő oka az, hogy Molnár háza nem szabadon áll, sokféle elem kapcsolja a házzal egyenrangúan megformált kerthez.

A geometriai alapformák jelentése Ittent régóta foglalkoztatta. „A négyzet horizontális – vertikális, nyugalom – ünnepélyesség, harmonikus” – írta 1917-ben naplójába.²⁵³ Vagy egy másik naplóoldalon: „A négyzet: nyugalom – halál – fekete – sötét – vörös. A háromszög: indulatosság = élet – fehér – világos – sárga. A kör: nullától a végtelenig = egyöntetű – nyugodt, mindig kék”.²⁵⁴ Közismert, hogy a

²⁴⁸ Ewig (2002), 88.

²⁴⁹ Bajkay Éva: „Johan Hugó” In: Bajkay (1989), 55

²⁵⁰ Johannes Itten: „Das Haus des weißen Mannes” (sign. 1920, Lithographie, 30x24 cm, aus der ersten Bauhaus-Mappe: Bauhaus-Drucke, Neue Europäische Graphik, Erste Mappe, Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar, 1921, Peters I. und Sohn) Itten-Archiv, Zürich. In *Bauhaus Utopien* p.266-267.

²⁵¹ Hans Christoph von Tavel: „Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk”. In: Bothe (1994), 49.

²⁵² Uott

²⁵³ Tagebuch X, 10. 11. 1917, Badura-Triska 1990, Bd. 1. p. 372. Idézi Rainer K. Wink: „Zwischen Razonalität und Spiritualität – Johannes Ittenes Vorkurs am Bauhaus”. In: Bothe (1994), 141.

²⁵⁴ Tagebuch IV, Oktober-November 1916, Badura-Triska 1990. Bd 1. 143. Ugyanott.

geometriai formák és színek kapcsolatáról Kandinszkij és Klee is kifejtette a véleményét, és hosszas viták, illetve Kandinszkij kérdőíves felmérése után végül a Bauhaus jelképe a vörös négyzet, a kék kör és a sárga háromszög lett. Kevésbé ismert viszont, hogy Gropiusnak is volt véleménye az alapformák szimbolikus tartalmáról. Egy 1919-ben keletkezett kéziratában a négyzetet a „női principium” és az „anyagi világ” fogalmával kapcsolta össze, a háromszöget a „szellemmel” és a „férfi principiummal”, míg a kört a tökéletes formába zárt mindenség szimbólumának tekintette.²⁵⁵ Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy Molnárt a négyzet vagy a kocka ősi szimbolikus tartalma foglalkoztatta volna. Kandinszkij és Klee színelmélete biztosan érdekelte, de spirituális gondolataik a legkevésbé sem. Molnár szakítani akart a múlttal, s ebbe a hagyományok transzcendens szimbólumrendszere is beletartozott. Tarthatjuk idealistának, de kétségtelen, hogy akkoriban materialista világnézet vezérelte. Ezért elvont teóriák helyett, inkább azt a jelképes szerepet kell körüljárnunk, amit a vörös négyzet az expresszionista Bauhausban betöltött.

Valóban meglepő, hogy 1922 derekától milyen gyakran találkozunk a vörös négyzettel a Bauhaus-munkákban. Feltűnik grafikai lapokon, plakátokon, sőt térbe fordulva, a Mechanikus Ballet színpadképében.²⁵⁶ Főként olyan tanítványok munkáin fordul elő, akik Theo van Doesburg weimari tanfolyamát látogatták (Egon Engelen, Karl Peter Röhl, Peter Keler), vagy később a KURI-csoport tagjai lettek (Kurt Schmidt, Peter Keler). Doesburg természetesen magának tulajdonítja az érdemet, hogy a négyzet meghódította a Bauhaust. A *Mecano*-folyóirat zöld számának hátlapján megjelent „mérlegében” egy kör jelképezi a korai Bauhaust (1919, Sommerfeld-ház), az új korszakot (1922, Jénai színház) pedig egy négyzet, s a kettőt nyíl köti össze „1921 Doesburg Weimarba érkezik” felirattal. A lap szélein pedig ott a kritikus kommentár: „Már sokan használják a négyzetet, de kevesen értik meg. Van buiten kwadraat van binnen Biedermeier [kívülről négyzet, belülről Biedermeier] Csak a De Stijl négyzete törvényesen védett”.²⁵⁷

Molnár is részt vett a De Stijl kurzuson²⁵⁸, s a neoplaszticizmus hatása a Vörös kockaház kerttervén letagadhatatlan. A zárt kubus azonban teljesen idegen a De Stijl tér-idő szemléletétől. A neoplaszticista építészet kiáltványa szerint az új építészet egyik lényeges vonása éppen antikubista jellege.²⁵⁹ Doesburg és Eesteren háztervei felbontják a zárt tömeget, s a végtelenből kimetszett síkokkal és vonalakkal építkezve, spirálisan örvénylő, kártyavárszerű kompozíciót hoznak létre. Molnár tisztán metszett geometrikus tömegű első terveinek ehhez semmi köze. Közelebb állnak viszont a szuprematizmushoz. A kocka, mint a végletes redukció eredménye és egy új, tiszta geometrián alapuló világ alapköve, párhuzamba állítható Kazimir Malevics szuprematizmusával és négyzetet ábrázoló festményeinek „tárgynélküli világával”. Ha máshonnan nem, a bécsi MA és Egység folyóiratok publikációiból ismerhette Malevics műveit és a szuprematizmus célkitűzését. Kezébe kerülhetett El

²⁵⁵ Siebenbrodt (1997), 50.

²⁵⁶ Karl Peter Röhl sárkányünnepre készült színes rajzán a képmező felső súlypontjába helyezett vörös négyzet az alá helyezett, függőleges vonalra fűzött fekete-fehér mintától válik sárkánnyá (Ohne Titel - Papierdrachen, 1922, 409x353 mm, KPRS Weimar Inv.Nr. Z 10). A De Stijl-kurzus első kiállítására készített plakátján átlós négyzet látható (Karl Peter Röhl: Plakat für die konstruktivische Ausstellung in Weimar 1922, litográfia 90x59 cm Galerie Gmurzynska, Köln). Egon Engelen a De Stijl folyóiratban közölt plakáttervén két négyzetet helyezett el átlós mentén (Entwurf für „Plakat und Anstecknadeln für die Kölner Messe“ 1922, *De Stijl* V. 1922. 12. p. 324). Egyébként ennek a kompozíciónak a hatását sejtethetjük Molnár 1924-es Ma-címlapján). Végül Kurt Schmidt színpadképén már térben, tömegként jelenik meg a vörös kocka (Kurt Schmidt: Bühnenaufbau für das „Mechanische Ballet“ 1923. In: Schlemmer (1925), 70.

²⁵⁷ Theo van Doesburg: „Bilanz des Staatlichen Bauhauses Weimar“, *Mecano* 1923, Zöld füzet.

²⁵⁸ Molnár neve a harmadik helyen szerepel a tanfolyam jelentkezési lapján 'betaalt niet' (nem fizetett) megjegyzéssel. Ezért a kurzussal foglalkozó szerzők szerint Molnár nem tartozott az állandó hallgatók közé, bár többször jelen volt a foglalkozásokon. (A de Stijl-kurzuson résztvevő hallgatók listája. Theo van Doesburg-hagyaték, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, No. 1217). Lásd: Hemken, Kai-Uwe és Stommer, Rainer, „Der 'de Stijl'-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)”, in: Finkeldey (1992), 169-177.

²⁵⁹ Theo van Doesburg, „Towards a plastic architecture 1924” In Conrads, Ulrich (1975), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge: The MIT Press. p.79.

Liszickij *A két négyzet története* című szuprematista mesekönyve is, melynek főszereplője a fekete és a vörös négyzet.²⁶⁰ Miért ne keresett volna inspirációt az építészet konstruktív újraalkotásához az oroszoknál, akik akkor a világ első kommunista államában dolgoztak a művészet, sőt a teljes vizuális környezet újjáépítésén?

Hogy Molnár Vörös kockaház-terve mennyire összeforrt a korai Bauhaus-szal, tanúsítják Xanti Schawinsky szavai: „Valójában nyers tészta vagyok. Az idő gyúr engem. Amikor fél éve a Bauhausba kerültem, egy motívumokkal feldíszített homlokzatra hasonlítottam. *Ma egy Vörös kocka vagyok* (a vörös maga a sütés, ahogyan ezt később megtudtam). *Minden világossá vált, a kocka végül is átkozottul egyszerű.* (kiemelés FA) És még mindig sülök. Mindenki, aki a Bauhausba jön – gondolom – hasonló változást él meg. A belső hőmérséklet azonban az egyes emberek forrpontjától függ.”²⁶¹ Molnár barátját, Peter Kelert, még 1925-ben is foglalkoztatta a Vörös kocka: kárpitozott foteljét, melyet a mai napig gyártanak és forgalmaznak, e téma változataként tervezte meg és nevezte el.²⁶² Voltak viszont, akiknek már 1923-ban elégük lett a négyzetből. Paul Westheim, a kiváló művészeti folyóirat, a *Kunstblatt* szerkesztője például gúnyos aforizmák formájában bírálta a négyzet divatját a Bauhaus-kiállítás után. „Három nap Weimarban és az életben nem akarsz több négyzetet látni. – Malevics már 1913-ban feltalálta a négyzetet. Milyen szerencse, hogy nem védette le a szabványügyi hivatalban! – A Bauhaus-érzés csúcsa: az egyéni négyzet. A tehetség négyzet, a zseni abszolút négyzet.”²⁶³

Mikor és milyen célra készítette Molnár emblematikus tervét, a Vörös kockaházat? Ebben a vélemények megoszlanak. Vannak, akik úgy vélik, hogy tervezése egészen a Bauhaus-lakótelep koncepció-tervéig (1922. május-június) nyúlik vissza.²⁶⁴ Ekkor rajzolta Molnár a Forbát Alfréd által az „am Horn” dombra tervezett lakótelep távlati képét és – látván a típusházak készülő tervcsaládját – maga is kedvet kapott egy újabb változat készítéséhez. Ezt a verziót támasztja alá, hogy a kockaházat ugyanúgy öntött salakbeton falakkal képzelte el, mint Forbát a szériaházait. A másik feltételezés az 1923-as Bauhaus-kiállítás mintaházához kapcsolja a Vörös kockaházat.²⁶⁵ A Bauhaus 1922. október 2-i mestertanács ülésén vetette fel először Gropius, hogy a kiállításra a tervezett lakótelepből legalább egy házat fel kellene építeni.²⁶⁶ Két nappal később összi iskolai gyűlésen jelentették be a kiállítás tervét, kiállítási előkészítő bizottságot választottak, és felhívást tettek közzé a mintaház tervezésére a növendékek között. Ez a belső pályázat adhatta Molnárnak a végső lökést kockaház tervének kidolgozására. Ekkor születhettek a Vörös kockaház végleges tervei, hiszen – mint láttuk – a műszaki rajzoknak és távlati képeknek legkésőbb 1922 novemberére, a kiállításra megjelentetni szándékozott könyv anyagának lezárásáig, készen kellett állniuk. Ha áttekintjük a Vörös kockaház megmaradt lapjait, világosan kibontakozik a terv fejlődése az első vázlatoktól a végső változatig.

A legkorábbi kétségtelenül az a pauszpapírra ceruzával és tussal rajzolt skicc, amely a Betlheim-gyűjteményből került a frankfurti Német Építészeti Múzeumba.²⁶⁷ A kockaház belső elrendezése teljesen eltér a későbbi változatoktól: a földszinten műtermet látunk, melynek fele dupla légterű és emeleti galéria nyílik bele, a két hálószoba pedig keresztbe fordított tömbként nyúlik a műterem fölé.

²⁶⁰ El Liszickij (1922), *Két négyzet története* 1920, Berlin: Skythen Verlag. Liszickij hatása Molnár síkkompozíciói közül a Pasaréti úti társasház előcsarnokának falképén (1923/1936) és a Rác Györgynek készített kollázsán (1929) érezhető a leginkább. Erről részletesebben lásd: 2.4 fejezet!

²⁶¹ Alexander Schawinsky, Junger Bauhäusler, *Junge Menschen* 1924. 8. p. 190

²⁶² Peter Keler Vörös-kocka székét (1925) a Tecta-cég D-1 típuszámán gyártja. Lásd: http://www.tecta.de/downloads/tecta_3_sofas_loungechairs.pdf

²⁶³ Paul Westheim: „Bemerkungen zur Quadratur des Bauhauses”. *Das Kunstblatt* VII. 1923. 319.

²⁶⁴ Winkler (1993), 91, 93; Siebenbrodt, Michael (2009), „Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhausiedlung”, in: Ackerman – Bestgen (2009), 240.

²⁶⁵ Winkler (2003), 53.

²⁶⁶ Előterjesztés a tervezett Bauhaus-kiállításához, 1923 nyara. (1922. szeptember 15.) in : Wahl (2001), 235.

²⁶⁷ A DAM (Német Építészeti Múzeum) Frankfurt gyűjteményében. Lásd Klotz (1989), 59.

Izgalmas térrendszer, mely határozottan Adolf Loos kockába dobozott Raumplan-terveire emlékeztet. A műtermes lakás és a kis kockaház gyermekrajzokra emlékeztető ábrázolása (füstölő kéménnyel a tetején) egyáltalán nem kelti lakótelepi típusház, vagy kiállítási mintaház érzetét. Sokkal inkább a tervező saját vágyai szerint megformált műteremháznak tűnik. Igaza lehet Hubertus Gassnernek, aki annak analógiájára, hogy Georg Muche a Bauhaus mintaházának nyertes és megvalósult tervét (Haus am Horn) tulajdonképpen a maga és párja álomházának képzelte el (ahogyan ezt Molnár 1923-as rézkarca elég pontosan kifejezi), azt állítja, hogy a Vörös kockaházat Molnár a maga és Marie Luise Morgenroth „álompár” lakóhelyeként tervezte meg.²⁶⁸

Az „álomház” négyosztatú kockája azután egy másik rajzon is megjelenik, ahol stilizált emberalakok adják kézről-kézre egymásnak. A plakátszerű ábra azt mutatja, hogy a hagyományos kapitalista rendszerben az áru (jelen esetben a kockaház) a nagy- és kiskereskedő közvetítésével jut el a fogyasztóhoz, akik a maguk közvetítői hasznát a vásárlóval fizettetik meg, míg a szövetkezeti rendszerben a tagok közvetlenül jutnak a javakhoz. A rajzon olvasható felirat alapján Heinrich Klotz azt feltételezi, hogy a Vörös kockaházat Molnár egy német fogyasztási szövetkezet, a GEG kertvárosa számára tervezhette.²⁶⁹ Ezzel egybevágh Molnár egy későbbi írása, melyből egyértelműen kiderül, hogy tervét nem egyedi háznak szánta, hanem típusépületnek, amely a középosztály szélesebb rétegeinek lakásigényére jelenthetne megoldást a jövő kertvárosában. „Olyan egyszerű típusokat kell felállítani – írta ebben a cikkben 1924-ben –, melyek könnyen előállíthatók, mégis az igények szerint váltakozva, csekély módosításokkal variálhatók”.²⁷⁰

Ezen az alapon állapítja meg Moravánszky Ákos, hogy a látszat ellenére lényeges különbség van Molnár és Adolf Loos kockaházai között. Loos egyéni építészeti programját valósítja meg kockaházaiiban, amikor bravúrosan zsúfolja a kocka szabályos tömegébe a polgári lakás bonyolult és színpadias térrendszerét. Ezzel szemben Molnár számára a kockaház „egy új szociális művészet modellje”. Nem egyedi épület, hanem típus, az új társadalom felépítésének alapeleme. Ezért tér vissza – a De Stijl és a konstruktivista csoportok programjának szellemében az elemi formákhoz és az alapszínekhez, és ezért kell a politikai plakát elementáris nyelvén beszélnie.²⁷¹

Molnár a ház egyszerű kocka alakját utólag már nem demonstratív szándékkal, hanem praktikus okokkal magyarázza. „Az öntött beton technikájának megfelelően, a külső felületeket lehető legcsekélyebbre redukálva, mintegy az egyszerűségekre való törekvés kifejezésekképpen választottam itt a kockaformát. – majd így folytatja a részletes leírást – A ház egyemeletes, a földszinten van két lakószoba, mely össze is kapcsolható, konyha mellékhelyiségekkel és egy kis hálószoba a cseléd részére. Az emeleten két hálószoba, gyermekszoba és fürdő. Négy szoba van benne, amelynek alapterülete a 20 négyzetméterhez közel jár, nagy része beépített és a belső elosztást is nagy részben ezek a beépített bútorok létesítik. Félig alá van pincézve”.²⁷² A másfél évvel későbbi leírás kissé szépít, az alaprajzon egyáltalán nem láthatunk beépített szekrényeket és bútorokat, a helyiségeket hagyományos, néha elég vastag falak választják el egymástól. A homlokzatokkal ellentétben a földszint elrendezése szinte teljesen szimmetrikus: a bejárat a középtengelyben nyílik, mögötte két ajtó szélességű előszoba vezet a tolófallal egybenyitható, egyforma méretű lakószobákhoz. Csak az előszoba két oldalán sorakozó helyiségek nem szimmetrikusak: a bal traktusba helyezett kétkarú lépcső erősen elbillenti az egyensúlyt. Az emeleten már csak a szülők két hálószobája utal vissza a földszint merev rendjére, a lépcsőtér és a hozzá kapcsolódó többi helyiség inkább a keresztengelyre

²⁶⁸ Gassner, Hubertus, „Der rote Würfel”, in: Betlheim (2010), 12-19.

²⁶⁹ A rajzra írt méretekből arra lehet következtetni, hogy Molnár azt egy falkép vázlatának szánta, fél életnagyságú alakokkal. Klotz (1989), 56, 60.

²⁷⁰ Molnár Farkas, „A kertváros házai”, *Magyarság* 1924. december 28. 8.

²⁷¹ Moravánszky Ákos (1998), *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867-1918*. Budapest: Vince Kiadó. p. 284-285.

²⁷² Lásd 27. jegyzet (Winkler)!

szerveződik. Valóban furcsa, hogy a két hálószoba mérete és elhelyezése megegyezik a földszinti lakószobákéval, ez inkább a régi polgári lakásokban megszokott reprezentatív térrendszerre emlékeztet, mintsem az új kertváros korszerű és takarékos típusházának szellemét sugallná. Ugyancsak a századforduló nagypolgári lakásait idézi a helyiségek körülbelül 3,80 méteres belmagassága.

Molnár kockaházairól szóló tanulmányában²⁷³ Gábor Eszter szóvá teszi a Vörös kockaház merev alaprajzát és pazarló méretezését. A 10x10x10 méteres kocka valóban nem előnyös kétszintes lakásnak, még akkor sem, ha Gábor Eszter belmagasságra vonatkozó feltevései nem egészen pontosak.²⁷⁴ Nem szabad elfelejtenünk azt, amit a weimari Bauhausban tanuló építészhallgatókról oly sokan megállapították már, hogy lényegében dilettánsok voltak, hiszen az iskolában akkor nem volt módszeres építészettanítás.²⁷⁵ Molnár számára a Vörös kockaház volt az első alkalom, amikor modern házat tervezhetett. Ezen a feladaton kellett elsajátítania az építész szakma alapjait: az alaprajzi szervezéstől a szerkezeteken át az axonometria vagy perspektíva szerkesztéséig. Az egyetlen fennmaradt színes axonometrián például erősen érezni a stúdium-jelleget.²⁷⁶ A ház tervlapjain sok egyéb bizonytalanságot fedezhetünk fel: az ablakok mérete helyenként túldimenzionálnak tűnik, a pergola-tető kettévágja a konyha ablakát stb.

Érdekes, hogy a ház konvencionális belső elrendezését kifogásoló Gábor Eszterrel szemben Moravánszky Ákos a Vörös kockaház alaprajzában is újító szándékot fedez fel, nevezetesen a szülői hálószoba kettéválasztásában a nő emancipációjának kifejeződését látja. „A belső tér a nő és a férfi elválasztott lakószobájának szimmetriájával tükrözi az új társadalom családmodelljének ideálját“. Ugyancsak tudatos szándékot lát abban, hogy Molnár a lakást egymástól elválasztott szobákkal oldja meg. „Molnár nem tulajdonított különösebb értéket a magánélet terének, celláról szeretett beszélni, aláhúzva az egyéni környezet aszketikus jellegét, a kiteljesülést jelentő közösségi élet színtereivel szemben“.²⁷⁷

Gábor Eszter másik kritikus megjegyzése a Vörös kockaház homlokzataira vonatkozik. „A belsőt a külsőn őszintén megjelenítő formálás igénye – ami később olyan fontos lesz Molnár számára – itt még fel sem merül. Sőt a nyílások megoldása és elhelyezése éppen arra példa, amit a funkcionalizmus megbocsáthatatlan bűnnek tart: a következetes külső megformálás az elsődleges, az a kiindulópont, amelynek kedvéért a tervező a belső funkciókat elrejt, sőt fel is áldozza...“²⁷⁸ Való igaz, a homlokzati nyílások, főként az ablakok méretezése és elhelyezése nem mindig következetes. Furcsa az is, hogy az egymással összefogott nyílások között maradt faldarabokat a homlokzat vörösétől eltérő színre, fehérre festi (igaz, ezek síkját is hátrébb húzza a homlokzattól). Azt gondolom, hogy ezen a téren lehetünk megértőbbek. A racionálisan meg nem magyarázható esztétizáló szándék a homlokzatok megformálásában a legnagyobb építészeknél is tetten érhető. Molnár ebben az időben talán még túl nagy jelentőséget tulajdonított egy-egy homlokzat önálló kompozícióként való megtervezésének. Erre utal a Vörös kockaház keleti, lépcsőházi homlokzatának linóleumba metszése, amely önálló grafikai lapként jelent meg a MA folyóiratban.²⁷⁹

²⁷³ Gábor (1981), 277-282.

²⁷⁴ „Ha a hat lépcsőfoknyi alapzatra, valamint a feltételezett tetőkert mellvédjére másfél méternyit leszámítunk, egy-egy szint belmagassága akkor is 4,20 m.“ (Gábor Eszter id. m. 277). Magam másként számolok: nincs tetőterasz, az alagsornál a hét fellépés 1,20 m, a két földem vastagsága 0,6 m, a tetőfedés rétegei és lejtése kb. 0,60 m, így a két szint belmagassága 3,80 m-ra jön ki, ami valóban sokkal több, mint a háború után szokásos méret volt.

²⁷⁵ Winkler (2003), 53; Jaeggi, Annemarie (1994), 122-123.

²⁷⁶ A DAM (Német Építészeti Múzeum) Frankfurt gyűjteményében. Lásd Klotz (1989), 57.

²⁷⁷ Moravánszky id.m. p. 285. Lásd 29. jegyzet !

²⁷⁸ Lásd 26. jegyzet ! p. 278.

²⁷⁹ MA 8. évf. 9-10. sz. (1923), [6.]

Végül ejtsünk néhány szót a Vörös kockaház korabeli fogadtatásáról és nemzetközi recepciójáról. Arra már korábban utaltunk, hogy a weimari Bauhausban milyen hosszan tartó visszhangot vert ez a terv. Az iskolán kívül inkább a német napisajtóban reagáltak rá az 1923-as kiállítás nyomán, a szakmai folyóiratok nem vettek tudomást róla. A kiállításról több fórumon is tudósító jó nevű német teoretikus és műkritikus, Adolf Behne – miközben Molnár favázás háztervével kapcsolatban fenntartásai voltak – ezzel a tervvel megértőbb hangot ütött meg. „Azok a tervek tűnnek számomra említésre méltónak – írta –, amelyek tudatosan eltérnek attól, amit eddig építésnek nevezünk. A feladatot mindenki másképpen oldotta volna meg, mint az itt bemutatott Vörös kocka. De miért is ne lehetne egyszer így?”²⁸⁰ Egy másik, a Bauhaus törekvéseivel szimpatizáló újságíró a következőket jegyezte meg a terv kapcsán: „Azt kívánnánk, hogy egy olyan dacosan feltörő tehetség, mint a magyar Molnár Farkas, aki a kiállításon tehetségéről bizonyítást adott, egyszer már hasonló gyakorlati feladathoz is jusson”.²⁸¹ Behne néhány évvel később megjelent könyvébe²⁸² azonban mégsem került be ez a terv, miközben Forbátnak két Bauhaus-szal kapcsolatos tervét is közölte. Még meglepőbb, hogy Gropius sem válogatta be 1925-ös könyvébe a Vörös kockaházat, holott az *Internationale Architektur* kötetet nagyrészt az 1923-as weimari nemzetközi építészeti kiállítás anyagára alapozta. Szerepel viszont benne Molnár egy másik kockaház terve (1923-as évszámmal), a könyv 1927-es kiadásában színes változatban. A felülnézeti axonometriában ábrázolt, ugyancsak vörös-fekete-fehér színű ház nagyon hasonlít a másik tervre. Van rajta előtető, néhány lépcsőnyi szintkülönbség a kertben és kisebb-nagyobb téglány formájú ablakok. A környezet kidolgozatlan, és hiányzik a De Stijlre utaló kertterv. A bejárat körüli konzolos rúdszerkezet viszont Rietveld bútorainak szerkesztésével rokon. Az egész mégis letisztultabb, egyszerűbb, s egyben kifinomultabb, ezért az 1922-ben készült Vörös kockaház későbbi verzióinak tartom. Gropius valószínűleg azért választotta ezt a változatot, mert az új építészeti egyéni és nemzeti sajátosságok fölé emelkedő, egyetemes jellegének bizonyítására megfelelőbbnek érezte. Az eredeti Vörös kockaház utcai nézete (perspektíva) és alaprajzai Gropius 1938-as Bauhaus-könyvébe kerültek be, igaz minden elemző-értékelő szöveg nélkül.²⁸³

Az 1920-as évek egyetemes modern építészetével foglalkozó későbbi könyvekből és tanulmányokból ez a terv rendre kimaradt. Tudomásom szerint az egyetlen kivétel Colin Rowe 1950-es tanulmánya,²⁸⁴ amelyben Molnár terve kiemelt szerepet kap. Rowe Gropius alföldi Fagus-gyárépületének és az 1914-es kölni Werkbund-kiállítás épületének, illetve a Haus am Horn-nak a határozott klasszicizálásával állítja szembe a Vörös kockaházat. „De ugyanabban az évben [1923] egyes bauhausos tervek – leginkább Molnár Farkas tervei – azt a megközelítést mutatják, amit a modern építészet jellemzőjének szokás tartani. Ezekben megfigyelhetjük a tömegesség eszméjéről való lemondást, helyettesítését a síkkal; a kocka prizmatikus tulajdonságainak hangsúlyozását, és ugyanakkor támadást a kocka ellen, mely azáltal, hogy megtöri a tömeg belső koherenciáját, fölerősíti a síkbeli és geometrikus minőségének érzékelését. Ezek a tervek a Giedion-féle tér-idő felfogás pontos illusztrációjának tűnnek, amiről a Bauhaus méltán híres. Olyan kompozíciók, melyeket »a szem nem képes... egyetlen pillantással felfogni«, melyeket »minden oldalról körül kell járnunk, hogy lássuk... felülről is, alulról is«²⁸⁵ „²⁸⁶

Ebben az állításban ellentmondás rejlik. A kocka mint mértani test a legegyszerűbb, legkönnyebben felismerhető alakzatok közé tartozik. Tapasztalatai alapján még egy gyermek is el tudja képzelni a nem látható oldalait, tehát igazából nem serkent körüljárásra. A kocka házfomaként való választása

²⁸⁰ B(ehne, Adolf): „Das Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923”, *Bauwelt* 1923, 45, 546

²⁸¹ Max Osborn: „Moderne Architektur. Zur weimarer Bauhaus-Ausstellung“ *Vossische Zeitung* (reggeli kiadás), 473. sz. (1923, október 6.)

²⁸² Behne, Adolf (1926), *Der moderne Zweckbau*, München-Wien-Berlin: Drei Masken Verlag AG.

²⁸³ Bayer – Gropius (1938), 74.

²⁸⁴ Colin Rowe: „Mannerism and modern architecture“ (1950). In C.R. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. (1976). Cambridge-London: The MIT Press (seventh printing, 1990). 44.

²⁸⁵ Giedion, Sigfried (1967), *Space, Time and Architecture*, Cambridge: The MIT Press. 495.

²⁸⁶ Lásd 39. jegyzet ! 44

párhuzamba állítható Malevics fehér alapra festett fekete (majd fehér) négyzeteivel, legalábbis a végletekig vitt redukció, az absztrahálás szempontjából. „Tárgynélküli” építészet, mondhatnánk Malevics jelzőjét használva, vagy az „építészet zéro foka”, Roland Barthes könyvcímének parafrázisával. A magában álló kocka alkalmas lehet a „tisztá érzet” (Malevics) kifejezésére, az analízis végpontjának s egyben valami új kiindulópontjának jelképezésére, de legkevésbé a modern tér-idő szemlélet illusztrálására. Az absztrakt idom, az alkotó síkok hangsúlyozása erre önmagában nem elég. A Vörös kockaház azonban nem az üres térben lebeg. Tömegét szögletes S-alakban csavarodó pergola kapcsolja a kerthez, melyet szintkülönbségek, kerítés- és mellvédfalak tagolnak, s növényből szőtt geometrikus minták gazdagítanak. Ezek az elemek változtatják a Vörös kockaházat dinamikus, első pillantásra át nem tekinthető kompozícióvá, nekik köszönhető, hogy a kocka egybevágó lapja más és más kontextusba kerülnek. Így jelenik meg mégis a tervben a „négydimenziós tér-idő szemlélet”, amely ugyan áttételesen, de határozottan a holland De Stijl gondolkodásához kapcsolódik, ahogyan az Theo van Doesburg (egyébként később megjelent) építészeti manifesztumában megjelenik.²⁸⁷ Colin Rowenak tehát végső soron igaza van. Az ő tanári működésének köszönhető, hogy egyes amerikai építészek – mint például Steven Holl – nem csak ismerik Molnár Farkas nevét és Vörös kockaház tervét, hanem nagyra becsülik munkásságát. Sajnos, a szűkebb értelemben vett Bauhaus-irodalmon túli építészettörténet-írás azóta sem figyelt fel ennek a tervnek a modern építészet kibontakozásában játszott szerepére.

2.6 A Gropius-Meyer-iroda munkatársa

Molnár már Fiesoléből azt írta Forbátnak, hogy a Bauhausban szeretne „architecturát és festést lehetőleg együtt studiózni”,²⁸⁸ így, ebben a sorrendben. Vagyis, ekkor már inkább az építész-pályában gondolkodott, mint a festészetben.²⁸⁹ Mint tudjuk, a weimari Bauhausban nem volt formális építészképzés, ezért annak, aki ezt a szakmát akarta megtanulni, erre egyedül Gropius magánirodájában nyílt lehetősége.

Az iroda az iskolától függetlenül működött, eleinte mindössze két-három állandó munkatárssal. Közülük Adolf Meyer (1881-1929)²⁹⁰ volt a legjelentősebb, aki már 1910 óta Gropiusnak dolgozott, gyakorlatilag az ő társaként, bár furcsa módon Gropius mindent megtett, hogy szerepét kisebbitse, hogy ne tekintsék egyenrangú partnernek és tervezőtársnak. Meyeren kívül tartósan az iroda alkalmazottja volt Ernst Neufert (1900-1986)²⁹¹ és Carl Fieger (1893-1960).²⁹² A magyar Forbát Alfréd 1920-22 között dolgozott

²⁸⁷ Lásd 19. jegyzet!

²⁸⁸ Molnár Farkas levele Forbát Alfrédnek 1921. április 25. Forbát-hagyaték, Svéd Építészeti Múzeum, Stockholm.

²⁸⁹ „...jó volna azt a 3 építész évet valahogy tető alá hozni”. Uott

²⁹⁰ Adolf Meyer (1881-1929) műbútorasztalosságot tanult, majd a düsseldorfi iparművészeti iskolában Behrens és Lauweriks tanítványa volt. Ezután Behrens (1907/8) és Bruno Paul (1909) irodájában dolgozott. 1910-14 között Gropius építészirodájának munkatársa, később irodavezetője. Gropius 1920-ban a Bauhaus rendkívüli mesterévé nevezte ki, feladata a műszaki rajz és az épületszerkezetek oktatása volt. Mint Gropius irodavezetője, döntő mértékben közreműködött főnöke legtöbb munkájában. 1925-ben nem követi Gropiust Dessaubá, önálló irodát nyit Weimarban, 1926-ban városi építési tanácsos lesz Frankfurt-am-Mainban, és a Stadel-iskolában tanít.

²⁹¹ Ernst Neufert (1900-1986) a weimari Baugewerkschule friss végzettje volt, akit 1919-ben az iskola igazgatója ajánlott Gropius figyelmébe. Neufert 1919-20-ban a Bauhausban folytatta tanulmányait és közben rajzolóként dolgozott a Gropius-irodában, 1921-24 között feladata az alföldi és a jénai munkák helyszíni művezetése volt. 1924-ben Gropius az iroda vezető munkatársává nevezte ki, és rá bízta a dessauai iskolaépület és tanári lakások tervezésének és kivitelezésének irányítását. 1926-ban Otto Bartning meghívására a weimari Bauhochschule tanára lett. 1928-tól több jelentős épületet emel Jenában (Menza a Philosophenweg-en és az Abbe-num kutatólaboratóriuma), neve mégis az 1936-ban, előadásai alapján összeállított, tervezési alapismereteket tartalmazó könyvéről lett ismert, melynek újabb kiadásait világszerte a mai napig használják az építés tervezőirodák.

²⁹² Carl Fieger (1893-1960) Mainzban járt építő ipariskolába, a helyi iparművészeti iskolában pedig belsőépítészetet tanult. 1911-21 között Peter Behrens irodájában volt rajzoló, ott ismerkedett meg Gropius-szal, aki meghívta a saját irodájába dolgozni. Fieger 1921 és 1934 között működött vezető rajzolóként és tervező munkatársként Gropius weimari, majd dessauai

Gropius mellett, utána néhány hónapig a Bauhaussiedlung Gmbh tervezője volt. Rajtuk kívül még sok más munkatársat alkalmaztak rövidebb ideig, főként építésvezetőként, vagy műszaki feladatokkal foglalkozó Baumeisterként. A Bauhaus-növendékek többsége – ahogyan Annemarie Jaeggi írja – az irodában nézelődve tanulta az építészetet.²⁹³ Később egyre több diákot bevontak a munkába, s a Gropius-iroda 1924/25-ös számlakönyve szerint ezek a hallgatók munkájukért már fizetséget is kaptak.²⁹⁴

A weimari Bauhaus-szal foglalkozó irodalom nagyobb része szerint Molnár Farkas 1923-tól vett részt a Gropius-Meyer iroda munkájában. A Bauhaus-növendékek adatait tartalmazó listában viszont az szerepel, hogy az 1922/23 téli szemesztertől volt az iroda munkatársa.²⁹⁵ A berlini Bauhaus-archívum gyűjteményében fennmaradt egy meghívó, mely a Gropius-iroda 1922 júliusában a Bauhaus főépületének felsővilágítású termében (ú.n. Oberlichtsaal) rendezett építészeti kiállításra szól. Ezen a grafikai igényesen tervezett meghívón az iroda munkatársainak névsorában ott találjuk Molnár nevét (még Franz Molnárként írva).²⁹⁶ Ezek szerint már a téli félév kezdete előtt köze volt az irodához. Mit fedhetett ez a munkatársi kapcsolat? Milyen munkákban vehetett részt az irodában, és mit állíthatott ki a kiállításon? A Pécsi Lapok 1922. július 23-i számában egy névtelen cikk jelent meg „Pécsi művészek Weimarban. A magyar építőházbeliek” címmel. Ebben a tudósításban, melyről stílusa és jellegzetes szóhasználata alapján azt gyanítjuk, hogy szerzője nem más, mint Molnár Farkas, a következőket olvassuk a Bauhausban működő magyarokról:

„A nagy weimari kiállításon is az első helyen szép anyaggal szerepeltek. Képeik pompás színeikkel, lüktető magyaros ritmusukkal, csodálatosan finom fény és árnyék elosztásukkal, hordozói mély belső tartalomnak, a felszabadult lélek örömujjongásának és fájdalmanak. (...) A monumentális architektúra, melynek szelleme minden munkájuk veleje, projekciókban és perspektivikus vázlatokban az új városok képét mutatja. (...) Ő [Forbát] és Molnár Farkas a napokban zárult Architektur Ausstellungon, mint Gropius mester munkatársai sok és jelentős munkával vettek részt. A német sajtó ez alkalommal nagy elismeréssel írt róluk.”²⁹⁷

Ebből az ismertetésből sajnos nem sok konkrétum derül ki. Klaus-Jürgen Winkler szerint, aki a korai Bauhaus kiállításait feldolgozta, és 2009-ben rekonstruálta az 1922-es és 1923-as kiállítást,²⁹⁸ az említett műhely bemutatón kizárólag a Gropius-Meyer iroda régebbi és újabb munkái, illetve a Bauhaus Siedlung tervei szerepeltek.²⁹⁹ Forbát emlékirataiból tudjuk, hogy Molnár már egészen korán, tanulmányai kezdetén rajzolt távlati képeket a Gropius-Meyer iroda különböző munkáihoz, hogy ezzel megélhetését biztosítsa.³⁰⁰ A legismertebb ezek közül a Márciusi elesettek emlékművét ábrázoló szép litográfiája 1922-ből, melynek több szignált és datált példányát ismerjük.³⁰¹ Ugyancsak sokat publikált műve a Gropius és Forbát-féle Bauhaus-lakótelep (1922) helyszínrajza alapján készített madártávlati kép. Ez a nagyméretű rajz – tudomásunk szerint – a Bauhaus 1923-as Nemzetközi építészeti kiállításán

és berlini magánirodájában. Önállóan is készített és publikált építészeti terveket. Megvalósult munkája a dessau Kornhaus épülete és saját lakóháza.

²⁹³ Jaeggi (1994), 126.

²⁹⁴ Erich Brendel, Breuer Marcell, Molnár Farkas és Bernhard Sturzkopf neve szerepel a számlakönyvben. Uott, 132.

²⁹⁵ Dietzsch (1990)

²⁹⁶ Lásd A. Jaeggi id.m. 414. Obj. Nr. 174. Jaeggi még azt sem tartja kizártnak, hogy magát a litografált meghívót is Molnár készítette. BHA Inv. Nr. 946.

²⁹⁷ Anonym, „Pécsi művészek Weimarban. A magyar építőházbeliek”, *Pécsi Lapok* 1922. július 23. 2.

²⁹⁸ „Architektur Ausstellungen am frühen Bauhaus in Weimar 1919 – 1922 – 1923“. 2009. június 26. – szeptember 13. Oberlichtsaal, a Bauhaus-Universität Weimar főépületében. <http://www.uni-weimar.de/cms/partner-und-alumni/jubilaum-2010/zur-geschichte/bauhaus-jubilaum-2009/90-bilder-zum-jubilaum/architektur-ausstellungen-am-fruehen-bauhaus.html>

²⁹⁹ Winkler, Klaus-Jürgen (2009), 273.

³⁰⁰ Forbát (1969), 68

³⁰¹ BHA Inv.Nr. 3168; JPM 65.15. Kevésbé ismert, hogy az emlékmű avatására összeállított brosúra vörös-fehér címlapját is Molnár rajzolta. A Stadtmuseum Weimar gyűjteményében.

szerepelt először nyilvánosan, de mindenütt 1922-es évszámmal közlik. Reginald R. Isaacs, Gropius monográfusa szerint a madártávlati kép a bizonyíthatóan májusban készült helyszínrajz után néhány héttel, esetleg egy hónappal született.³⁰² Így még az is lehetséges, hogy az 1922. júliusi építészeti kiállítás Bauhaus-Siedlung részlegében már bemutatták.³⁰³ Ez a bravúros technikájú szénrajz az egyetlen, amelyet korabeli források által igazolva, Molnár hiteles művének fogadhatunk el.³⁰⁴ Egészen biztos, hogy vannak más, nevéhez köthető építészeti rajzok is, azonosításuk azonban nem könnyű. Forbát minden általa készített rajzot ellátott a szignójával, Molnár nem volt ilyen gondos. Adatok híján nem tehetünk mást, mint hogy a megbízhatóan azonosított rajzokból indulunk ki, és stíluskritikai alapon – összehasonlítással – próbáljuk meg egyes esetekben Molnár szerzőségét bizonyítani. Nehezíti dolgunkat, hogy a Gropius-irodában volt még egy munkatárs, Carl Fieger, aki szintén gyakran készített távlati képeket. Annemarie Jaeggi szerint Fieger virtuóz rajzoló volt, aki bármilyen modorban tudott dolgozni, ezért elképzelhető, hogy Molnár stílusát is megtanulta és utánozta.³⁰⁵

A Gropius-Meyer iroda munkásságát a legalaposabban elemző szerző, Annemarie Jaeggi két további távlati kép esetében veti fel Molnár szerzőségét. A berlini Otte-háznál (1921-22) Fieger vagy Molnár,³⁰⁶ a Kappe-fivérek alfeldi üzlet- és raktárházánál (1922-25) pedig Forbát vagy Molnár a feltételezése.³⁰⁷ Utóbbi esetben könnyű dolgunk van, mert a Forbát emlékirataihoz tartozó fényképek között fennmaradt egy perspektivikus rajz, amely ugyanabból a szögől ábrázolja az épületet, mint a széntechnikával készült rajz, de mérnöki pontossággal és a Forbától megszokott finom vonalakkal. Valószínű tehát, hogy a végleges perspektíva rajzolója ezt a lapot használta „unterlag”-ként, s miért ne lenne természetes, hogy az akkor munkával bőven ellátott Forbát a feladatot a nemrég Weimarba érkezett, és pénzsűkében szenvedő honfitársára bízta? A másik rajz szerzőségét megállapítani már nem ilyen egyszerű. Ha azonban összehasonlítjuk a Sommerfeld-irodaház (1920) perspektívájával, melyet Jaeggi nagy valószínűséggel Fieger munkájának tart, azt látjuk, hogy az sokkal naturalistább felfogásban készült, a háttér sugaras megdolgozása Peter Behrens expresszív rajzstílusára emlékeztet (aki mellett Fieger korábban dolgozott), míg az Otte-ház távlati képe sokkal absztraktabb, a perspektíva tovább futtatott vonalaival kubista tagolást ad a térnek, ahogyan ezt Molnár tette az Itália-mappa lapjain. Ugyancsak a mappa litográfiáinak jellegzetes fogásait ismerhetjük fel a síkok világosból sötétbe forduló árnyékolásában és a háttér feketítésében a világítóan fehér síkok mögött.

Ha az Otte-ház perspektívájánál felmerült Molnár neve, akkor érthetetlen, hogy a Kallenbach-házénál (1921) miért nem. A két nagyszerű, nagyméretű perspektíva a fent említett vonásokat még markánsabban mutatja. A kerti homlokzat³⁰⁸ még az Itália-mappa teret hasító ciprusai is megjelennek a háttérben. Végül, a technika és az alkalmazott eszközök hasonlósága alapján Molnár művének tarthatjuk az átépített jénai színház (1921-22) főhomlokzatát ábrázoló perspektívát és a Sommerfeld-irodaház (1922) távlati képét is. Nagy a valószínűsége tehát annak, hogy Molnár neve, a Gropius-iroda 1922 nyarán rendezett munkabemutatójával kapcsolatban, éppen a távlati képek e sorozata miatt szerepelt a meghívón. Önálló művét ekkor még egyetlen korabeli tudósítás sem említi.³⁰⁹

³⁰² Isaacs, Reginald R. (1983), *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Berlin: Gerbr. Mann Verlag. Band 1. 271-272.

³⁰³ Forbát 1922 májusában kezdett dolgozni a Bauhaus-Siedlung GmbH.-nak, s a telep helyszínrajza néhány héten belül kész volt. Nagyon valószínű, hogy Molnár a látványos távlati képet még a nyári kiállítás előtt elkészítette, hiszen a kiállításra meghívták Lehrmann városi tanácsost, és később Fischer építési tanácsost is a Népjóléti Minisztériumból, ezért a kiállított anyagnak érthetőnek és meggyőzőnek kellett lennie.

³⁰⁴ Staatliches Bauhaus (1923), 168, (110. ábra)

³⁰⁵ Köszönöm Annemarie Jaegginek, hogy erre felhívta a figyelmemet.

³⁰⁶ Lásd 6. jegyzet! 309.

³⁰⁷ Lásd 6. jegyzet! 313-315.

³⁰⁸ A Kallenbach-ház távlati képe, kerti nézet. Walter Gropius Archives, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Museum, Cambridge, BRM-GA 7.8.

³⁰⁹ Klopfer, Paul, „Die Gropius Ausstellung im Staatlichen Bauhaus zu Weimar”, *Deutschland*, 5 Juli 1922. Idézi Winkler (2009A), 261-284.

Bekapcsolódása a Bauhaussiedlung Gmbh-ban folyó munkába nyilván felkeltette az érdeklődését a sorozatban gyártható legegyszerűbb lakóház problémája iránt. Feltételezhetjük tehát, hogy Forbáttal párhuzamosan ő is próbálkozott efféle házak tervezésével. Munkájának újabb lökést adhatott az elhatározás, hogy az 1923-as nagy Bauhaus-kiállítás alkalmából felépítenek egy mintaházat. Adolf Meyer erre hivatkozva invitálta az ősz folyamán a lakóháztervezésre vállalkozó növendékeket műszaki rajztanfolyamára. Molnár első önálló háztervei – a Vörös kockaház és a Könnyű vázas ház – ekkor ölthettek végleges formát. Az igazán érdekes kérdés számunkra most az, hogy e munkából mi hasznosult a Gropius-irodában. Találunk-e olyan terveket, melyeknél Molnár közreműködését sejthetjük, immár nem csak rajzolóként, hanem ötletadóként, egyes részek, vagy akár a koncepció egészének meghatározójaként?

Annemarie Jaeggi Molnárt két helyen említi, mint a Gropius-Meyer iroda tervezési munkáiban részt vevő munkatársat: a Haus am Horn tervezésénél,³¹⁰ és az erlangeni Filozófiai Akadémiánál.³¹¹ Az előbbi esetben a munka az után kezdődött, hogy a kiállítási bizottság 1922 decemberében Georg Muche festő pályázatát fogadta el, s tartott az engedélyezési terv beadásáig (1923. április 3), illetve a pallér- és részlettervekkel egészen az épület augusztusi átadásáig. Nem tudjuk, hogy Molnár a tervezés melyik szakaszában működött közre. Amilyen mélységig ismerte a ház szerkezeteit, elképzelhető, hogy az egész folyamatot végig asszisztálta. Az utóbbi nagyszabású (meg nem valósult) középület tervezése 1924. február és május között zajlott. Molnár neve Erich Brendel, Karl Fieger és Bernard Sturzkopf mellett szerepel a munkatársak sorában, és az iroda számlakönyvének tanúsága szerint május hó folyamán dolgozott a terven.³¹² A Filozófiai Akadémiát Rolf Hoffmann 1922-ben „politikailag el nem kötelezett egyesületként” hozta létre, melynek célja „a különböző filozófiai irányzatok nemzetközi kapcsolatainak előmozdítása” volt. A szellem embereinek találkozására, a világtól visszavonult tanácskozássra módot adó intézmény, és elképzelt nagyszabású programja lelkesítette Gropiust, s a szép feladat és honorárium reményében tekintélyes mennyiségű munkát fordított rá.³¹³ Ütemekben bővíthető tervet, homlokzati változatokat dolgoztak ki, s a szobrászműhely még egy 1:50-es léptékű gipsz modellt is készített. Molnár Jaeggi szerint „feltehetően rajzolóként” dolgozott e munkán.³¹⁴ A Gropius-Meyer iroda működési módját éppen az ő leírásából ismervén, feltételezhetjük, hogy ennél több köze is lehetett a tervhez. Gropius, ugyanis, az alsókarjának betegsége miatt ténylegesen képtelen volt rajzolni,³¹⁵ s így komolyan rászorult munkatársainak segítségére. Szinte diktálta, tollba mondta elképzelését, és kedvelt módszere volt, hogy számtalan vázlatot készített munkatársaival, s azután kiválasztotta közülük a neki legjobban tetszőt. Mivel Molnár a tervezés vége felé kapcsolódott be, nem valószínű, hogy az elrendezés, az alaprajz és a tömeg meghatározásában része lehetett. A homlokzatok kialakításában és a távlati képek készítésében viszont közreműködhetett. Tudjuk, hogy a Filozófiai Akadémia homlokzatához három változat készült, elképzelhető (bár bizonyítani aligha lehet), hogy ezek közül egy Molnár munkája volt.

Az említett terveken túl, a Gropius-irodának van még egy komoly feladata, amelyben Molnár bizonyíthatóan részt vett, s ez a Chicago Herald Tribune újság székházának nemzetközi tervpályázata. Az 1922. június 10. (pályázati kiírás megjelenése) és december 1. (beadási határidő) között zajló munkánál Jaeggi Gropiust és Meyert említi szerzőként, Fiegert pedig munkatársként. Fennmaradt azonban a Bauhaus faszobrász műhelyfőnökének, Josef Hardtwignak egy jelentése, mely szerint 1922

³¹⁰ Jaeggi id. m. 322.

³¹¹ Jaeggi id. m. 328-329.

³¹² Jaeggi id. m. 328.

³¹³ Hoffmann 1925 elején pénzügyi okokból az Egyesült Államokba települt át, s a megrendelt tervezői munka nagy részét nem fizette ki.

³¹⁴ Jaeggi id. m. 328.

³¹⁵ Lásd Annemarie Jaeggi „Zusammenarbeit und Entwurfsmethodik” (együttműködés és munkamódszer) című alfejezetét! Jaeggi (1994), 61-66, különösen: 61-62

októberében „Molnár gyakorlati munkával (Chicagói magasház pályázata) foglalkozott”.³¹⁶ Tanulmányainak ebben a korai időpontjában szerepe bizonyára nem lehetett több mint rajzoló. A magasház témája megragadta fantáziáját: a pályázati terv jellegzetes vonásai (lépcsőzetes tömeg, a homlokzatra merőleges lamellák) feltűnnek akkoriban készült grafikai munkáin. A MA folyóiratban 1923-ban megjelent két linómetszete³¹⁷ a chicagói terv átírásának, plasztikai továbbgondolásának tünik. A fehér alapú metszeten csak a balra alul és jobbra felül megjelenő lamellák utalnak az eredeti tervre, a négyzetes raszter és a lépcsősen emelkedő tömegek inkább az orosz racionalista építész, Nyikolaj Krinszkij egykorú, montázs-szerű toronyház tervével állnak rokonságban (VSZNH-székház terve, Ljubljanka tér, Moszkva, 1923). A fekete alapú linómetszete³¹⁸ ugyancsak a lamellák kötik a Gropius-Meyer tervhez, egyébként nem sok köze van az építészeti problémákhoz. A Chicago Herald Tribune terv legközvetlenebb módon az 1923 júniusára datált Megkérés című metszeten ismerhető fel.³¹⁹ A nő előtt térdre boruló fiú, s a mögötte álló, a képmezőből félig kilógó öltönyös férfi egy perspektivikus utca terében látszanak, ahol a háttérben emelkedik az ismert lamellás magasház egyszerűsített változata.

Végül, térjünk vissza korábbi kérdésünkhöz, hogy találunk-e olyan terveket a Gropius-Meyer iroda munkásságában, melyeknél Molnár közreműködését, hatását sejthetjük? Ha egymás mellé állítjuk a Vörös kockaház axonometrikus képét és a berlini Haus Rauth képsíkkal párhuzamos izometrikus madártávlati képét, erős hasonlóságot fedezhetünk fel a ház tömegéhez csatlakozó pergola és kerti pavilon formájában. Maga a Rauth-ház semmiben sem hasonlít Molnár kockaházához. Annemarie Jaeggi jogosan nevezi „ahistorikus klasszicizmusnak” az épület stílusát, és mutatja ki rokonságát Gropius és Meyer háború előtti munkáival, illetve a holland J. J. P. Oud korai terveivel, többek között a dr. Kallenbach számára készített villáival. Az U-alakú, vízmedencét kerítő ház alaprajza merev, ünnepélyes, homlokzata, a nagy belmagasságú földszintre ültetett mezzanin arányait tükröző franciaerkélyekkel és ablakokkal, egy klasszicista kastély karakterét mutatja. A sarló alakú alaprajz, a tömegek összekötése földszintes nyaktaggal vagy pergolával megtalálható a tervezőpáros 1912-13 körüli kórház, illetve igazgatási épületterveinél. Sőt, a pergola – folytathatjuk az ellenérvek sorát – az első világháború előtt általánosan elterjedt volt a villaépítészetben, elég, ha Peter Behrens berlini Wigand-házára (1911-12) vagy Frank Lloyd Wright Springfield-i Dana-házára (1899-1900) és Buffalo-i Martin-házára (1904-5) gondolunk. Gropius és Meyer korábban Behrens irodájában dolgozott, és tudjuk, hogy a Wasmuth kiadónál megjelent Wright-könyvek révén az amerikai mester is hatott rájuk. Miért kellene tehát azt gondolnunk, hogy ez az elem a fiatal Bauhaus-növendéktől ered?

Annemarie Jaeggi a terv leírásánál megjegyzi, hogy itt jelenik meg először egy újfajta rajztechnika, egyrészt a nyílások feketítése a fehér falon, illetve a tetőfelületek spriccelt felülete, másrészt az izometrikus ábrázolás, szemben a korábbi perspektivikus látványtervekkel. Ez a hirtelen változás legalább annyira eredhet egy új munkatárs bekapcsolódásából, mint az irodát vezető építészek szemléletének belső fejlődéséből. Korábban a Rauth-ház tervét 1922-re datálták,³²⁰ Jaeggi a Gropius és Lily Hildebrandt közötti levelezés alapján bizonyítja, hogy a megbízás nem érkezett korábban, mint 1923 márciusa.³²¹ Akkor viszont a Vörös kockaház terv már készen volt, s mivel a házat a kerttel összekötő pergola L-alakja és visszaforduló vége a pavilonnal szinte teljesen megegyezik a Rauth-ház hasonló megoldásával, feltételezhetjük, hogy az utóbbit Molnár terve ihlette, még az is lehet, hogy ő

³¹⁶ „Molnar mit praktischen Arbeiten (Wettbewerb Hochhaus Chicago) beschäftigt” Monatsberichte Oktober, Nov. 1., 1922. (Josef Hardtwig jelentése a faszobrász műhely októberi működéséről). Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar (Bauhaus Bestand) Akte 173. Blatt 12.

³¹⁷ MA 8. évf. 9-10. sz. (1923) [7.]

³¹⁸ Ennek a kompozíciónak egy színes litografált változata is van, melyet Molnár az 1923-as Bauhaus-kiállítás alkalmából kiadott képeslap-sorozat 17. számú darabjaként jelentetett meg. BHA Inv. Nr. 2418.

³¹⁹ *Megkérés – utca*, 1923, hidegtű, papír, 243x196 mm. B.I.: *Verkündigung*, 1923.VI. J.I: Molnár Farkas. MNG G.98.1; Ugyanaz *Ulica - Verkündigung* címen, 416x273 mm, 247x197 mm, 1923 VI. MF. Zbirka Bethheim, Zagreb.

³²⁰ Pehnt, Wolfgang, „Gropius the Romantic” *The Art Bulletin* 53. évf. 3. sz. (1971. szeptember) 379-392.

³²¹ Jaeggi id. m. 325.

maga rajzolta az izometriát. Kétségtelen, hogy a Rauth-ház pergolája vaskosabb, rosszabb arányú, és a pavilon is ügyetlenül kapcsolódik hozzá, de a felülnézeti kép a pergola feketén kígyózó lapos tetejével elmossa ezeket a különbségeket.

Hasonló pergola és pavilon övezte a jénai Auerbach-ház (1924)³²² kertjét az első terven, ahogyan ezt a ház gipsz modelljén látni lehet. A kivitelezés során ezek az architektonikus elemek elmaradtak. Itt még kevesebb okunk van Molnár közreműködését feltételezni (a megnevezett munkatárs Bernard Sturzkopf volt), bár a pergola itt is L-alakú, egyik végén beforduló szakasszal, a másikon pavilonnal. Mivel vannak, akik a villa kertjének tervezőjét Heinz Wichmann személyével azonosítják, s tudjuk, hogy Molnár már 1924 nyarán tárgyalt vele az együttműködés lehetőségeiről, elképzelhető, hogy kettejüknek volt némi befolyása a kert első változatához.

2.7 A Bauhaus (nem létező) építész-osztályának „egyetlen inasa”³²³

Miközben Gropius és Meyer építészirodájában alkalmilag fizetett munkatársként dolgozott, Molnár önálló terveket is készített a Bauhausban. Mivel – minden ellenkező adattal szemben – a weimari Bauhausban nem volt építész-osztály, vagy építészeti műhely, ezek a munkák nem egy módszeresen felépített curriculum eredményeként születtek. Alkalmi társulások, iskolai eseményekhez kapcsolódó feladatok (kiállítás, kiadvány), házon belüli vagy nyilvános pályázatok adtak alkalmat és szolgáltak inspirációval a tervezéshez. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy az építészeti gondolatokat a korai Bauhausban többnyire építészeti képzésben soha részt nem vett dilettánsok próbálták papírra vetni, és ez Adolf Meyer nélkül aligha sikerült volna. Annemarie Jaeggi hívja fel arra a figyelmet,³²⁴ hogy a növendékek építészeti tervei, így vagy úgy, Meyer műszaki rajztanfolyamához kapcsolódtak, ha nem a „rendkívüli mester” rendszeres óráihoz, akkor alkalmi konzultációkhoz. Breuer és Muche építészeti elképzelései például nem ölthettek volna testet Meyer komoly segítségével nélkül. Molnárral más a helyzet, neki volt előképzettsége, a weimari építő ipariskolában is megfordult vendéghallgatóként, mégis, egészen biztos, hogy ő is Meyerhez fordult kérdéseivel, és elképzelhető, hogy egyes tervei iskolai stúdió munkáinak eredményeként születtek. Erről ugyan tudósításaiban nem beszélt, minden munkáját – a legkorábbiakat is – igyekezett önálló teljesítményként feltüntetni.

Molnár arra is nagy súlyt fektetett, hogy saját munkáit lehetőleg a Gropius-iroda produkciójától különválasztva mutassa fel a nagyvilágnak. Ma ezek a híradások hallatlanul értékesek, mert – a kevés és esetlegesen fennmaradt dokumentumon túl – belőlük tudjuk rekonstruálni, milyen építészeti alkotásokat hozott Molnár létre a Bauhausban töltött négy éve alatt. Ugyanakkor forrásainkat megfelelő kritikával kell kezelnünk, mert Molnárt becsvágya időnként túlzásokra ragadtatta: gyakran olyasmit is leírt, ami inkább vágyait, mint a valóságot tükrözte. Így juthatott Mezei Ottó arra a téves megállapításra a Bauhaus magyar vonatkozásait feldolgozó – értékes és sok tekintetben úttörő – tanulmányában, hogy Molnár Vörös kockaháza megvalósult „a következő évben a Bauhaus építészeti osztályán” és „kivitelezésre került (...) egy másik 1923-as terve is (Vázás szerkezetű lakóház a bajor Chiemsee mellett)”.³²⁵ Molnár Weimarból hazaküldött és különböző napilapokban, művészeti folyóiratokban megjelent tudósításai és cikkei rendkívül fontosak az építészettörténet-írás számára, de ellenőrzésre szorulnak, és feltétlenül szembesítenünk kell őket a ritkább és szűkszavúbb hazai, valamint a német sajtóban föllelhető egyéb publikációkkal.

³²² A Haus Auerbach tervezése és építése 1924 márciusa és novembere között folyt. Lásd Jaeggi id. m. 326-327.

³²³ Forbát Alfréd nevezte így emlékiratában Molnár Farkast. Forbát (1969).

³²⁴ Jaeggi (1994), 122-123.

³²⁵ Mezei (1981), 40.

Van azonban egy minden kétségen felül álló, becses dokumentumunk ezzel az időszakkal kapcsolatban: annak a kiállításnak a katalógusa, amely 1925. március 22. és április 18. között mutatta be Molnár építészeti munkáit az Andrassy úti Mentor könyvesboltban.³²⁶ Ebben a hatoldalas, leporellószerűen összehajtogatott prospektusban³²⁷ olvassuk: „Molnár Farkas, a weimari Staatliches Bauhaus volt építész, ezen első budapesti kiállításán bemutatott tervrajzai a Bauhaus Architektur Abteilung [építészeti tagozat] reprezentáns munkáiból valók. Ez az anyag, hasonló összeállításban szerepelt a hannoveri, weimari, berlini, stuttgarti nemzetközi építészeti kiállításokon (1923-1924. évben)”. A katalógusban szereplő műjegyzék tehát megfelelő alapot adhat Molnár Bauhausban készült önálló munkáinak feltérképezéséhez. A prospektus illusztrációi között három építészeti tervet találunk: a Vörös kockaház és a Vázás lakóház távlati képét, illetve az 1924-es típusú sorház alaprajzát. A Vörös kockaházat könnyen azonosíthatjuk a lista 1. tételével: „Lakóház egy családnak (R.W)”, hiszen a zárójelben szereplő betűk egyértelműen a Rote Würfel [Vörös kocka] névre utalnak. A Vázás ház Molnár egy cikke alapján³²⁸ a 3. tételnek – „Nyári lakóház (Chiemsee) – feleltethető meg. A „Lakóházsor (1924-es típus)” – 5. tétel – magától értetődően az illusztrált és részletesen leírt alaprajzra vonatkozhat csak. A „Várostervezés (K.U.R.I. rendszer)” – 6. tétel – a Molnár munkáiról 1933-ban megjelent füzetben 1923-as évszámmal szerepel,³²⁹ a „Színháztervezés (U)” – 7. tétel – pedig a Bauhaus könyvsorozatának negyedik, a Bauhaus színpadáról szóló kötetében publikált U-színházzal azonos.³³⁰ A „Lakásberendezések (háló, nappali, gyermekszoba)” – 4. tétel – minden bizonnyal a *Magyarság* újság cikkében bemutatott tervek lehettek.³³¹

Két tétel marad még a listáról: a „Lakóház egy tanárnőnek (R)” – 2. tétel – és az utolsó, „Kislakások (II-VI)” címmel. Az első esetben, ahogy a Vörös kockaháznál, a zárójelben szereplő betű segíthet az azonosításban. R-betűvel kezdődő nevű tanárnőről Molnár ismeretségi körében sem itthon, sem Weimarban nincs tudomásunk, ezért az 1922-23 táján készült tervek közül ezt a házat egyedül annak a kockaháznak tudjuk megfeleltetni, amelyik képét Gropius 1923-as évszámmal közölte a Bauhaus-könyvsorozat első kötetében.³³² A Vörös kockaháznál kisebb lakóház, méretezése alapján, alkalmasnak tűnik az egyedülálló (valószínűleg fiktív) megrendelőnek, másrészt – amint az a könyv színes ábrájából kiderül – ennek a háznak is vörösek a falai, vagyis az R-betű nagy valószínűséggel a színre (Rot) utal.

A nyolc lapból álló kislakásterv-sorozattal (Kislakások II-VI) kapcsolatban semmi biztosat nem tudunk. Egyetlen olyan Molnár-tervet ismerünk ebből az időszakból, amelyik kislakásos házat ábrázol. Az axonometrikus rajz címe: „Entwurf zu einem Etagenreihenhaus für Kleinwohnungen, 1923” (vagyis Sokemeletes sávház terve kislakásokkal), és képe Gropius 1925-ös könyvében jelent meg.³³³ Hasonló modorban rajzolta meg Molnár egy emeletes sorház tervét, melynek képét a Bauhaus-könyvsorozat 1923-as mintaházról szóló kötetében ismerjük.³³⁴ A lakások azonban ebben a házban elég nagy alapterületűek, úgyhogy, ez a terv aligha lehetett része az említett sorozatnak. A zágrábi Betlheim-gyűjteményben fennmaradt egy nappali + három hálószobás kislakás alaprajza,³³⁵ mely az 1924-es típushoz hasonlít (csak nem a lépcsőházból, hanem egy rövid függőfolyosóról nyílik a lakás), vagyis megfelel a kislakás kritériumainak, de a rajz milliméterpapírra készült, s nem a falak, a beépített szekrények vannak színnel kiemelve, vagyis nem végleges rajznak, hanem stúdiumnak tűnik. Lehet,

³²⁶ Csaplár Ferenc (1996), *A Mentor könyvesbolt 1922-1930*, Bp. : Kassák Múzeum. 19-20, 24.

³²⁷ A Mentor könyvesboltban rendezett kiállítás prospektusa az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetében, a Magyar művészek lexikonának gyűjteményében, a Molnár Farkas címszónál található.

³²⁸ M.F., „A kertváros házai”, *Magyarság* 1924. december 28. 8.

³²⁹ Molnár (1933), 4.

³³⁰ László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, Oskar Schlemmer (1924), *Die Bühne im Bauhaus*, München: Albert Langen Verlag. 57-62.

³³¹ M. F., „Új lakásberendezések”. *Magyarság* 1925. március 22. 9.

³³² Gropius (1925), 78.

³³³ Uott, 104.

³³⁴ Meyer (1925), 23.

³³⁵ Köszönöm Bajkay Évának, hogy felhívta rá a figyelmem, és a képét is rendelkezésemre bocsátotta.

hogy Adolf Meyer Werkzeichnen (műszaki rajz) tanfolyamához készült, vagy a weimari Baugewerkschule keretében, ahol Molnár hospitáns (vendéghallgató) volt 1923/24 folyamán. A kislakásos tervek számozása római számmal egyébként azt sejteti, hogy különböző típusok szerepeltek a sorozatban (az öt típusból nyolc lap volt kiállítva), s akkor ezek a többlakásos épületek mellett (vagy helyett?) inkább családi házak lehettek, szabadon álló, vagy sorházas formában. Ebben az esetben csak arra gondolhatunk, hogy a jóval később publikált, s ezért későbbre datált tervek egy része (például a 6x6 méteres kockaházak, vagy a sorozatos előállítási lakóház terve) talán mégis 1925 tavasza előtt született meg. E feltételezésnek ellentmond, hogy a tervek között magyar feliratozású alaprajz is található. Miért használt volna Molnár magyar feliratot Weimarban? Persze, készülhettek ezek a tervek itthon is, hiszen 1924 őszétől Molnár egyre több időt töltött Pécsen és Budapesten, hogy a hazaköltözését és műegyetemi tanulmányainak újra felvételét intézze. 1924 ősze és 1925 tavasza között bőven lehetett ideje és módja itthon dolgozni, és elképzelhető, hogy kislakás-terveit már a hazai közönségnek szánta. A szóban forgó terveket dátum nélkül publikálták, és stilisztikai alapon sem olyan könnyű eldönteni, hogy 1924/25 telén, vagy 1926/27 fordulóján születtek-e.

Van azonban egy másik, legalább ilyen nehezen megválaszolható kérdés. A Bauhaus részt vett az 1924 júniusában megnyílt stuttgarti Építészeti kiállításon [Bau-Ausstellung], s a Gropius-Meyer iroda munkái mellett a Bauhaus (nem létező) építészeti tagozatát (Architekturabteilung) is be akarták mutatni.³³⁶ Ezért az iskola vezetése azoktól a növendékektől (Breuer Marcell, Molnár Farkas), illetve fiatal mestertől (Georg Muche) is kért anyagot, akik nem sokkal korábban beadványban követelték a régóta nélkülözött tagozat megalakítását.³³⁷ A magasház, sorház-tervek és a Bauhaus-lakótelep háztípusai mellett egy-két családi ház terv is helyet kapott. A kiállított munkák gépelt listáján Molnár neve alatt egy eddig ismeretlen terv szerepel: „Haus Dr. Necker, Weimar, (3 Blatt Zeichnungen), azaz, Dr. Necker háza (3 lapnyi rajz).³³⁸ Sőt, ceruzával írva, lejjebb egy másik ház neve is olvasható elég bizonytalanul: Haus Jungfer (?). Az előbbi nevet nem nehéz azonosítani. Dr. Wilhelm Necker 1924-25 között a Bauhaus jogtanácsosa volt.³³⁹ Molnár az előző évben ismerhette meg a vele egyidős Neckert, aki az infláció idején pénzügyi tanácsokkal segítette az iskola vezetését. A szocialista fiatalember korábban újságíróként dolgozott, és kérlelhetetlen antifasiszta maradt egész életében. Molnár vele együtt keveredett peres ügybe 1925 szeptemberében, amikor munkaadójával, Heinz Wichmannal összeveszett. E két ház tervét vélem fölfedezni azokban a rajzokban, melyeket Molnár jóval később, 1927-ben publikált hazai folyóiratokban.³⁴⁰

Feltevésemet több, különböző érveléssel szeretném alátámasztani. Először is, mindkét terv feliratozása német nyelvű. Érthetetlen lenne, ha Molnár – két évvel hazatérése után – még mindig németül nevezte volna meg a helyiségeket egy magyar megrendelőnek, vagy közönségnek szánt ház alaprajzain. Másodsorban, az épületek bonyolult, különböző méretű kubusokból összeállított tömege, az alaprajz túlzott tagoltsága, és a diadalkapura emlékeztető hármasszögös nyílás nem illik a bizonyítottan 1927 körül keletkezett tervek sorába. Már az 1926-os munkák között olyan előremutatóan modern terv található, mint a „vázás lakóház”, a következő év termése pedig egyenesen modern: egyszerűbb, összefogottabb kompozíciók, amelyekhez képest az említett két terv visszalépésnek tűnik. A tér és

³³⁶ ThHStA Weimar, Bestand Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 56, Blatt 10, 11, 59.

³³⁷ 1924. április 2. Beadvány a Bauhaus építész tagozatának létrehozására. ThHStA Weimar Staatliches Bauhaus Weimar 77, Bl. 1-3.

³³⁸ ThHStA Weimar, Bestand Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 56, Blatt 11.

³³⁹ Dr. Wilhelm Necker (1897-1976k.), jogász, szocialista újságíró és író. Berlinben végezte a jogi kart, majd újságíróként dolgozott. Hadnagyként szolgált az első világháborúban, 1918-ban a forradalmi tiszti tanács tagja lett, s a Kapp-puccs idején fegyveresen harcolt. Később a Thüringiai kormánynak dolgozott, majd, miután Gropiusnak korábban segített a Bauhaus pénzügyeit az infláció idején rendbe tenni, 1924 júliusától az iskola jogtanácsosa lett. A Bauhaus weimari bezárása után újra Berlinbe ment harcos, baloldali újságíróként. 1934-ben felesége Csehszlovákiába menekítette a biztos halál elől. A megszállás elől Párizsba, majd Nagy-Britanniába utaztak. A háború alatt Londonban a szövetséges titkosszolgálatot segítette. 1945 után az angol Egészségügyi Szolgálat élelmezési vezetője lett

³⁴⁰ 100% 1. évf. 1. sz. (1927. szeptember). 13; TF 2. évf. 5. sz. (1927. június), 6.

formában közölt lakóház kertjének geometrikus mintája Piet Mondrian vagy Huszár Vilmos képeit idézi. Ez a vonása, ahogyan a főépülethez kapcsolt pergola és pavilon megoldása is Molnár korai munkáihoz (Vörös kocka, Vázás ház) áll közelebb. A pergola motívum Molnár neoplaszticista jellegű, axonometrikus villa tervén (linómetszet, 1923), illetve a Gropius-Meyer iroda előző fejezetben említett Rauth-házán (1923) és Auerbach-házán (1924) keresztül egészen az 1925-ben Heinz Wichmann-nál tervezett drezdai Starke-házig vezet. A másik (a 100% folyóiratban „Egy higiénikus villa” címen publikált) terv alaprajza Adolf Meyer Dexel-házával (1925) állítható párhuzamba, melyben Molnár bizonyíthatóan közreműködött. Az utóbbi terv tűnik a kettő közül konkrétabbnak: a kerítés jelzi, hogy saroktelekre szánták, s a földszinti lakó- és első emeleti háló-szint fölött van egy harmadik, tetőteraszos emelet, amely – mint később a „könyvbarát háza” a Rózsadombon – nagyszerű dolgozóhelyet biztosíthat az intellektuális munkával foglalkozó megrendelőnek, feltételezésünk szerint Necker doktornak. Közös még a két tervben a homlokzatok erős színezése, de ennek alapján aligha lehet datálni őket, hiszen 1922 és 1927 között Molnár munkásságában folyamatosan előfordulnak színes tervek.

A weimari időszakhoz köthető tervek azonosítása után, emeljünk ki néhány munkát ebből az anyagból! A legjelentősebb tervet, a Vörös kockaházat részletesen elemeztük a 2.5 fejezetben, a kislakásos magasház tervet (Etagenreihenhaus, 1923) a következő – 2.8 fejezetben – fogjuk érinteni. Az alábbiakban három, az életműben fontos szerepet betöltő alkotást fogunk részletesebben tárgyalni. Lgyekeztem úgy válogatni, hogy – saját értékein túl – mindegyik valami lényegeset tárjon fel ebből a korszakból. A Vázás ház a korszak elejéről (1922) való, s példáján az új, konstruktivista építészet korabeli fogadtatásából szeretnék ízelítőt adni. Az 1924-es sorház-terv (Reihenwohnhaus Typ 4.) a Bauhaus 1923-ban megvalósult Mintaháza nyomán elindult kísérletezésről szól, s a Bauhaus Építésztagozatának hányatott sorsáról ad tájékoztatást. Végül az U-színház terve (1924/25) adalék az építészek és a színházi műhely kapcsolatához a Bauhauson belül.

A „Vázás szerkezetű lakóház (Wohnhaus im Fachwerk)”, másutt „Nyári lakóház (Chimsee)” terve a weimari Bauhaus-album tanúsága szerint 1922-ből való.³⁴¹ A Vörös kockaházhoz hasonlóan, az év őszén nyerhette el végleges formáját, Adolf Meyer, a Bauhaus rendkívüli mestere konzultációjával.³⁴² Nem szerepelt a Bauhaus 1923-as kiállításán, viszont képe bekerült a katalógusként szolgáló ún. „fekete könyvbe”,³⁴³ s így a sajtóban nagyobb visszhangot váltott ki, mint a konstruktivista manifesztum szerepét betöltő Vörös kockaház. Az épület belső szerveződéséről csak annyit tudunk meg, hogy a nappali- és a hálólhelyiségek szintje fölé egy atelier (műterem) és egy nagy tornaszoba került. A ház formáját Molnár azzal magyarázta, hogy minél több napos teraszt kellett kialakítania, anélkül, hogy a szobák leárnyékolnák egymást. A vázás szerkezet megengedte, hogy az egymás fölé kerülő szintek elcsúszsanak egymáshoz képest, ráadásul nem csak egy irányban, hanem merőlegesen is. A hagyományos német építészetben megszokott, konzolos szerkesztést lehetővé tévő Fachwerk (faváz), itt szokatlan formát ölt: keskeny és magas tömeg, csúcsos tető helyett vízszintesen elterülő, egymásra halmozott lapos tetős dobozokká válik.³⁴⁴ A keretrendszer a homlokzatról is leolvasható: a felületeket

³⁴¹ Bauhaus Album Band I. (Architektur), 18. Entwurf Wohnhaus in Fachwerk 1922. Fotó : Hüttich-Oemler Atelier in Weimar (17,7x15,8 cm). Archiv der Moderne, Bauhaus Universität Weimar. Lásd : Winkler (2009B), 194-195.

³⁴² Adolf Meyer az 1922-es nyári szemeszterben kezdte a műszaki rajz oktatását. A szeminárium gyakorlatilag abból állt, hogy az előrehaladottabb növendékek az éppen adott munkájukhoz készítenő rajzokat adott időpontban, egyéni konzultáción beszélték meg Meyerrel. Forbát egy levele szerint a növendékek gyűlöltek ezt a kurzust. 1922 novemberétől Meyer praktikusán az 1923-as nyári Bauhaus-kiállításra készítenő lakóháztervek „alaprajzainak és nézeteinek szakszerű felrajzolásához” ajánlotta fel segítségét. Jaeggi (1994), 122.

³⁴³ Staatliches Bauhaus (1923), 162, (106. ábra).

³⁴⁴ Klaus-Jürgen Winkler minden írásában következetesen vasbetonvázás épületről beszél. Molnár soha nem említi konkrétan milyen anyagból képzelte el ezt a házat. A háború utáni válságos, anyagihiányos években a fa reális lehetőség volt: Gropius és Meyer például Sommerfeldnek nem csak a lakóházát, hanem irodaházát is fából akarták megépíteni. Németországban számos cég foglalkozott a húszas években (gyakran tipizált) faházak építésével. Forbát Alfréd tudósítása

másodlagos bordák osztják, s az emelet-magas panelek, valamint az összes ablak és ajtó ebbe a rendszerbe illeszkedik. Ahogyan a Vörös kockaházat pergola köti össze a kerttel, úgy itt is kiterjed a ház a ház határán túlra. Ebben az esetben a pillérek egy átrium-udvar kerengőjének lapos tetejét hordják. Az udvar melletti süllyesztett kertrészben virágágyások és vízmedencék rajzolják a talajra a de Stijl derékszögű kompozícióira emlékeztető mintázatot. A tussal rajzolt és valószínűleg temperával kifestett rajz fekete-fehér fotómásolatán jól látszik, hogy a ház három szintje különböző színű lehetett, talán éppen a három alapszín – a piros, kék, sárga – árnyalataiban pompáztak.

A terv fényképe számos német újságban megjelent, és több kritikus is véleményt mondott róla, meg kell mondanunk, nem a leghízelgőbb módon. A modern építészet értő elemzője, Adolf Behne (1885-1948), miközben a Vörös kockaházat megértően fogadta, ezzel a házzal szemben gyakorlati kifogásokat fogalmazott meg. „A másik Molnár-féle házzal – a favázás házzal – szemben valóban gyakorlati kifogásokkal élhetünk. Ahogyan a mintaházzal szemben is – mely módosított terv szerint épült – fenntartások fejezhetőek ki. A dolog végülis azon múlik, hogy a házat lakni akarják-e és tudják-e majd”.³⁴⁵ – írta a *Bauwelt* folyóirat hasábjain. Az idősebb korosztályhoz tartozó berlini professzor, Otto Stiehl (1860-1940) szigorúbb volt: „Végül a kiállítás építészeti részlegétől várhattuk, hogy meg hozza számunkra 'a tisztán organikus épülettest' megvalósulását - 'csupaszon és a belső törvényből sugárzóan, hazugság és túljátszás nélkül' [ez Gropius katalógus-szövegéből vett idézet], s felmutassa a gazdaság, a technika és a forma összes vívmányát. Ehelyett, báj nélküli, tényleg csupasz kockaformákat látunk, gépiesen jellegtelen képződményekké összeragasztva, ahogyan a kurd paraszt épít magának hajlékot, vagy szeszélyes, mély bevágások és aránytalan kiugrások révén a tömeghatást lerombolva [Itt a képszám Molnár favázás tervére utal]. A kényelmes otthon felváltása ilyen lelketlen 'lakógéppel', ahogyan a szöveg mondja, valóban kulturális tettnek számít? Ráadásul semmilyen 'belső törvény'-nek nem felel meg. Az esetleges és szeszélyes alaprajzi kiképzés régi, és művészi szempontból oly gyakran elkövetett hibája itt felelevenedni látszik. A zárt épületforma ilyen fokú megtörése, ugyanis, az otthonosság 'belső törvényével' gyakorlatilag összeegyeztethetetlen, mivel az alul szabadon maradó födémnél a láb kihülését, a tapasztalatok szerint, nem lehet elkerülni. Erről az ifjú mesternek, úgy tűnik, fogalma sincs”.³⁴⁶ Konrad Wittmann (1891-1951) a *Deutsche Bauhütte* építészeti kritikusa ugyancsak Gropius szavait idézte, hogy kimutassa, mennyire nem felel meg ez az épület az abban foglalt elveknek. „Az elv, ahelyett, hogy harmonikus terekkel szolgálná a lakó egyéni igényeit, a cellakényszer absztrakt doboz-formájában és babaházszerű ('összeszerelésre alkalmas') felépítményben valósul meg; az élő szervezettől idegen matematikai képlet, mintha az elméleti ember háza lenne.”³⁴⁷

A második terv a 4. típusú, kétszintes sorház terve, avagy „sorház nagy belmagasságú lakótérrel” (Reihenwohnhaus mit überhöchten Wohnraum), melynek képe Adolf Meyer Bauhaus mintaházról szóló könyvében jelent meg.³⁴⁸ A könyv főként a Georg Muche pályázati terve nyomán (a szöveg szerint „a Bauhaus építészeti tagozata közreműködésével”) megépült Haus am Horn terveit, építéstörténetét és szerkezeti bemutatását tartalmazza, de csatol még néhány tervet, melyek a mintaház témájára készített variációk. Tudjuk, hogy magára a mintaházra is sokan pályáztak 1922/23 fordulóján, de ezek a tervek a Haus am Horn elkészülte után születtek, valószínűleg az építészet iránt érdeklődő hallgatók nyomására, egy Adolf Meyer vezette kis csoport munkájának eredményeként. A feladat a mintaház alaprajzi és térbeli rendszerének továbbfejlesztése volt, az alapötlet (nagy belmagasságú nappali köré rendezett alacsonyabb helyiségek) megtartásával. A 2. és 3. típust Adolf Meyer és Breuer Marcell jegyezte.

az 1923-as Nemzetközi építészeti kiállításról is ezt a verziót támasztja alá, amikor „temperamentumos favázás ház” tervéről ír. *MMÉEK* 57. évf. 45-46. sz. (1923). 170.

³⁴⁵ Behne, Adolf: „Das Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923”, *Bauwelt* 14. évf. 45. sz. (1923), 654.

³⁴⁶ Stiehl, Otto, „Neues Weimar, neue Wege?”, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 44. évf. 22. sz. (1924. május 28), 41-44.

³⁴⁷ Konrad Wittmann: „Vom Staatlichen Bauhaus in Weimar. Zu dem gleichnamigen Werke”. *Deutsche Bauhütte* 28. évf. 5. sz. (1924), 49-51.

³⁴⁸ Adolf Meyer (1925), 23

Szabadon álló családi ház terveik a Haus am Horn sokak által bíralt szimmetriáján, klasszicizáló tömegkompozícióján és a nappali bezártságán igyekezett aszimmetrikus elrendezéssel változtatni. A 4. számú típusban Molnár szokatlan feladatra vállalkozott: többlakásos épületbe próbálta meg átmenteni a mintaház bazilikális térrendszerét. A kétszintes sorház lakóegységeinek felső szintjét ezért az alatta lévő nappali mélységi mérete és hosszanti tartófalai határozták meg. Ebből következett, hogy a nappalit kétoldalt bővítő helyiségek (dolgozó az egyik oldalon, konyha és étkező a másikon) fölött egy-egy terasz-sáv alakul ki, melyekre a felső szint helyiségeiből vaslépcsőn lehet kimenni. A középső traktusba szorult nappali közvetlenül a teraszok járószintje fölött elhelyezett sávablakokon át kapja közvetlen megvilágítását, közvetve pedig a földszinten csatlakozó helyiségeken át. A három hálószobás lakás összes alapterülete 142 m², ami kisebb, mint a megvalósult földszintes mintaház kb. 160 m²-e. Az axonometrikus madártávlati képen – mely az egyes szintek alaprajzát és tereit külön-külön, lépcsőzetesen elmeszve ábrázolja – jól látható, hogy minden helyiség beépített bútorokkal van ellátva, még a hálószobák ágyai is fülkében állnak.

Az Adolf Meyer vezette munka felébresztette az igényt a résztvevőkben (Georg Muche, Breuer Marcell és Molnár Farkas), hogy módszeresen foglalkozzanak a kor legégetőbb gondja, a lakáshiány megoldásának módjaival, és terveket készítsenek a tömeges lakásépítés számára. Ebben segítségükre volt a Bauwelt folyóirat nyilvános pályázata, melyet 1924. március 1-én hirdettek meg, beépített bútorzattal felszerelt olcsó modern lakások tervezésére. Az ötletpályázaton hármuk közül ketten majdnem biztosan indultak. Breuer Marcell bizonyíthatóan készített tervet (hagyatékában fennmaradtak e pályázathoz kapcsolható sorház tervek), Molnár Farkas pedig egyik levelében utal részvételére. A 158 pályamű közül 11-et díjaztak, vagy részesítettek megvételben, a Bauhaus növendékei nem tartoztak közéjük. A nyertes tervek túlnyomó részben hagyományosabb szemléletűek voltak, egyedül Ludwig Hilberseimer és Adolf Rading pályaműve számított kivételnek.³⁴⁹ Ebben az időben készültek Breuer és Muche magasház-tervei, rajzban és (az előbbi) modell formában, Breuer ABC-sorház terve, és Molnár sorház terve.

E kihívások nyomán terjesztettek a Bauhaus mestertanácsa elé egy emlékiratot 1924. április 2-án,³⁵⁰ melyben építészeti tagozat alapítását követelték. „A Bauhaus négy éves munkája után, mely az építést célként és alapfeltételként állította maga elé – szól a beadvány első pontja –, a természetes fejlődés oda vezetett, hogy építészeti terveink készítésére egy saját, önálló építészeti tagozat (építésiroda) felállítását kívánjuk. A Bauhaus műhelymunkájának semmi értelme nincs a Házzal való legszorosabb kapcsolat nélkül, s ugyanígy, a saját házaikkal való kapcsolat nélkül sem, melyeket a kezdetektől máig a Bauhausban kidolgoztunk. Ez az építészet csak itt tud pozícióba kerülni, az eddig végzett munkával összefüggésben, és azokon az alapokon, melyek – mint munkamódszer – mostanáig kifejlődtek. Ezért M. Breuer, W. Molnár és G. Muche megalapítja ezt a tagozatot.” A három oldalas gépirat végén nincs aláírás, de a szövegből világosan kiderül, hogy kik az előterjesztők, sőt az is, hogy az építészeti tagozatot az addig laza munkacsoportként működő, háromfős közösségükre szeretnék alapozni. Természetesen egy képzett mérnök közreműködését elengedhetetlennek tartják, és nem zárják ki, hogy a munkába más, alkalmas növendékek is bekapcsolódjanak. A finanszírozást külső megbízások teljesítésével képzelik el, nagyszámú felkérés esetén műszaki és irodai személyzettel megerősítve. Az építészeti tagozat irányítását, meglepő módon, a többi műhelytől eltérően képzelik el: sem formamesterre, sem kézműves mesterre nem tartanak igényt. „A tagozat önálló, vezető nélkül (...) egyedül a Bauhaus igazgatójától függ”. A Bauhaus mestertanács-üléseinek jegyzőkönyveit feldolgozó Ute Ackermann szerint „nem világos, hogy az előterjesztés provokáció, szatíra akart-e lenni, vagy naiv próbálkozás arra, hogy a régóta hiányzó szabályos építész-tagozat megalapítását a saját kezükbe

³⁴⁹ Anonym (1924), *Das Bauwelt Haus, Wohnungen mit eingebauten Hausrat. Entwürfe aus dem Wettbewerb der Bauwelt*. Berlin: Verlag der Bauwelt.

³⁵⁰ Denkschrift zur Gründung einer Architekturabteilung (2.4.1924). ThHStA Weimar, Bestand Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 77, Blatt 1-3

vegyék”.³⁵¹ A szöveg egyesek számára csak az előterjesztők elégedetlenségéről szólt, mások számára viszont az építészeti ügyekben való járatlanságukat és szakmai képességeik alapos félreértékelését tette nyilvánvalóvá. Emil Lange, a Bauhaus akkori jogtanácsosa egyértelműen viccnek vette a beadványt, és kétoldalnyi, ironikusan túlzó javaslatot fűzött hozzá, melyben ötleteket adott, hogy milyen szakmai méltóságokat kellene a munkába bevonni, s a világ mely gazdasági centrumait kellene az alapítók rendkívül értékes munkájának anyagi támogatására megnyerni.³⁵² Gropius a mestertanács 1924. április 4-i ülésének napirendjére vette az önálló építészeti tagozat kérdését, röviden és tényszerűen, azonnal a helyére téve az ügyet: „Szabad, önálló munka, ennél fogva belépés csak képzett építészeknek”, s ezután csak a felvétel feltételeit részletezte.³⁵³ A mestertanács a javaslatot elfogadta, de a tagozat, mint tudjuk, a Bauhaus weimari időszakában nem jött létre.

A fiatal, építészet iránt elkötelezett növendékek akciója azonban mégis sokakat elgondolkoztatott. Oskar Schlemmer például a következőket írta naplójába: „Bátorító jelnek tűnik, amikor a jó építészetnek való elkötelezettséget hangsúlyozzák. Egyre nagyobb számú diák akad, akik nyíltan kizárólag az építészetnek akarják szentelni magukat, és most, hogy az építészek e fiatal gárdája létezik, aligha meglepő, hogy tanulmányaik legfőbb előfeltételéért küzdeni akarnak. Kíváncsi vagyok, vajon műhelyt akarnak-e a többihez hasonló normákkal, jogokkal és kötelességekkel, mely révén követni tudják gyakorlati és elméleti célkitűzéseiket. Sosem értettem, hogy a műhelyek e legfontosabbika miért nem létezik a Bauhausban; régóta érvelek egy erős építészeti műhely mellett, s azt gondolom, meg kell csinálni, minden ellenkezés dacára. Biztos vagyok benne, hogy a 'rajzasztal-építész' termelésének veszélye nem több mint papírtigris. És az idők is megváltoztak. A stílusok eklektikáját, amikor a rajzasztal-építészet virágzott, újfajta érdeklődés követte a valódi anyagok és használatuk iránt, s ez teljesen új körülményeket teremtett”.³⁵⁴

Molnár harmadik kiemelt terve a Schlemmerrel és Moholy-Naggal közösen jegyzett könyvben jelent meg 1925-ben. A Bauhausbücher sorozat negyedik kötete a *Die Bühne im Bauhaus* (A Bauhaus színpada – amit az 1978-as magyar kiadásban helytelenül *A Bauhaus színházaként* fordítottak le)³⁵⁵, a weimari Bauhausban folyó színpadi kísérletekről számolt be. Elsősorban tervekkel és fotókkal, illetve három tanulmánnyal: Schlemmer „Ember és műfigura”, Moholy-Nagy „Színház, cirkusz, varieté” és Molnár Farkas „U-színház” című írásával. Schlemmer és Moholy-Nagy fejezete a színjátszás aktuális helyzetét, problémáit és lehetséges jövőjét módszeresen áttekintő, elméleti igényű tanulmány, Molnár szövege viszont nem több mint saját U-színház tervének leírása. Ezt a tervet az 1924/25-ös téli szemeszter során készítette, feltehetően Moholy-Nagy ösztönzésére. Teljesen nyilvánvaló, hogy Molnárt már korábban is foglalkoztatta a színház témája, erről tanúskodik *Két táncos* (színpadi jelenet) című kis festménye (1922), Kurt Schmidt és Georg Teltcher Mechanikus balettjéhez (1923) készített plakátja, s nem utolsó sorban „A mechanikus színpad” című írása, amely Kassák bécsi lapjában, a Mában jelent meg a weimari Bauhaus-hét idején.³⁵⁶ Cikkét a jénai városi színházban a Bauhaus-hét zárásaként bemutatott Mechanikus balett ihlette, ám gondolatmenetét sikerült úgy kanyarítani, hogy a Bauhaus színpadi műhelyében 1922 óta folyó kísérleteket a mechanikus színpaddal (Schlemmer, Kurt Schmidt, Weininger Andor, Xanti Schawinsky) a KURI-manifesztum nyomán megfogalmazott építőeszmé illusztrációjává tette. „A mechanikus színpad nem ábrázol, nem dekorál, hanem épít. (...) Az építőeszmé ezen keresztülvitele a színpad eddigi hátrányos helyzetét, a költő, a színész, a

³⁵¹ Wahl (2001), 527.

³⁵² Emil Lange : Vorschlag betreffend die Gründung einer Architektur-Abteilung. ThHStA Weimar, Bestand Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 77, Blatt 4-5

³⁵³ Anlage zum Protokoll vom 4. IV. 1924. In : Wahl (2001), 333.

³⁵⁴ Naplóbejegyzés, 1924. március 18. Schlemmer (1990), 151-152.

³⁵⁵ Schlemmer (1925). Ezzel kapcsolatban lásd Forgács Éva véleményét: „A Bauhaus színpadán megjelentek cselekménymotívumok, gesztusok, de sohasem cselekmény. színpad volt ez és nem színház : Bauhausbühne és nem Bauhaustheater...” Forgács (1991), 147.

³⁵⁶ M.F. (1923), „A mechanikus színpad”, *Ma* 8. évf. 9-10. sz. (1923. július 1.) [6.]

kulissza lehetetlenségén, a konstruktív, utilitarisztikusan és racionálisan gondolkodó ember győzelmét jelenti”.³⁵⁷

A Bauhaus színpadi műhelyében folyó munka magával az előadással foglalkozott, nem a színházzal mint intézménnyel vagy épülettel. A fent említett összes produkció – ahogyan Forgács Éva észrevette – a „képzőművészet problémáiból kiinduló performance, amit teljesen téves lenne színházi mércével mérni és színházi fogalmakkal megközelíteni”.³⁵⁸ Moholy-Nagy tanulmánya a könyvben ugyancsak a produkció és a látvány felől közelít, de a „totalitás színháza” leírásakor óhatatlanul kitér az építészeti keretekkel szemben támasztott igényekre is. Amikor a színházat aktív színpadra és passzív nézőtérre osztó „néződoboz”-színpad alkalmatlanságáról ír, s arról, hogy a születő színház az új követelményekre „keresztül-kasul, fel-le lebegő függő- és felvonóhidakkal, a nézőtér elé épített tribünökkel stb. fog felelni”, akkor mintha programot adna Molnár színháztervéhez. A mechanikus excentrikus játékhöz készített partitúravázlata, mely a forma, mozgás, hang, fény (szín) és illat (!) szintézisét akarta megvalósítani, csak egy kis sémával utal különböző színpadi síkokra és vetítő felületekre. Moholy óvakodott attól, hogy illetéktelenül az építészet területére lépjen, filmforgatókönyvre emlékeztető partitúrája lenyűgöző konstruktivista kompozíció, s a színpadi látványról alkotott elképzelését sajátos fotomontázsok (ő fotoplasztikának nevezte ezeket) formájában adta közre. Úgy tűnik, Molnártól várta, hogy az új totális színháznak építészeti formát adjon. Molnár tervének éppen az adja jelentőségét, hogy elsőként próbálkozott meg ezzel a feladattal. Később, a dessaui Bauhaus idején sorra készültek a látványosabbnál látványosabb színháztervek, Weininger Andor Gömbszínháza (1926), Xanti Schawinsky Térshínháza (1926/27) és Gropius Sebők István segítségével megszerkesztett Totális színháza (1927). Ezekhez képest Molnár terve sematikusnak tűnik, de számos olyan gondolatot fölvet, melyet a későbbi tervek tőle vesznek át. A hagyományos színházhoz képest újdonságnak számított a nézőtér arénaszerű elrendezése (U-alakjáról kapta a nevét a színház), az első színpadhoz kapcsolódó másik kettő átalakíthatósága, s a takaró paravánfalak változtathatósága. A nézőtér kettős gyűrűje, s a fölötté elhelyezett páholyosorok csak a barokk színház hagyományától idegenek, rokonságban állnak viszont az antik görög és római színházzal, vagy akár Shakespeare Globe-színházával, ahol a nézőközönség még jóval közelebb volt a színpadon zajló eseményekhez, szinte aktív részese lehetett a játéknak. Semmiféle hagyománnyal nem tart viszont kapcsolatot a negyedik, levegőben függő színpad, a mennyezetre erősített, mozgatható henger és a különböző függőhidak a színpad és az ülésorok között. Ezeket a mechanikus eszközöket látjuk működés közben azon a fotomontázon, ahol bohócok, artisták, légtornászok szerepelnek – nem a színpadon – hanem a színpadi tér három dimenziójában szabadon mozogva. Ezt a „photoplasztikát”, egy levelezőlap tanúsága szerint, Molnár jóval a rajzok után készítette, s küldte Weimarból Dessaubá Moholy-Nagynak, hogy vegye be a könyvbe, ha még nyomdába adás előtt van rá mód.³⁵⁹

Az U-színház nem konkrét, hanem ideális terv. Nem foglalkozik a befoglaló épülettel, kizárólag az újfajta színházi élmény szempontjából kulcsfontosságú részre, a játszótér és a nézőtér egymáshoz való viszonyára koncentrálnak. Számos megoldatlan részlet és néhány bizonyára megoldhatatlan probléma ellenére, az U-színházat nem tekintem utópikus tervnek. Ahogyan Gropius totális színháza a színháztervezésben járatos mérnök közreműködésével megvalósítható épületté tudott válni, úgy ezt a sémát is reális, kivitelezhető tervvé lehetett volna fejleszteni. Az axonometrikus nézet, a ráhajtható, finom pauszra nyomtatott szerkezeti rajzzal, olyan emblematikus képet mutat, mely Molnár életművében és a Bauhaus történetében is méltó helyet érdemel.

³⁵⁷ Uott.

³⁵⁸ Forgács (1991), 147.

³⁵⁹ „Kedves Moholy! Köszönet a Lange-éktől átutalt összegért. Küldök egy új photoplasztikát, ha az új könyvbe lenne még hely számára, ha nem, kérem, küldje hamarosan vissza.” Molnár Farkas levelezőlapja 1925. július 17-i dátummal, Moholy-Nagy Lászlónak, Dessaubá címezve, Párizsba utánaküldve. BHA GS Mappe 9, Bauhaus Verlag Briefwechsel.

2.8 KURI-város 1923

A Bauhaus 1923-as Nemzetközi építészeti kiállításán Molnár nem csak a Vörös kockaházat állította ki. A modell mögötti falon baloldalt függött egy nagyméretű perspektivikus rajz, amely két párhuzamosan álló magasházat ábrázolt a köztük futó úttal.³⁶⁰ A rajzot Molnár képeslap formájában sokszorosította, onnan tudjuk, hogy a lap alján a KURI-Út felirat vonul végig kilenc nyelven.³⁶¹ Vagyis ez a terv is a KURI-eszmét képviselte, s a kiállításon való szerepeltetése a csoport ritka nyilvános megjelenései közé sorolható. A sémát Molnár később továbbfejlesztette, axonometrikus képe a Bauhausbücher-sorozat első kötetébe is bekerült 1923-as évszámmal.³⁶² A kétszintes lakások alaprajza a frankfurti Német Építészeti Múzeum gyűjteményében található.³⁶³ Ez a házterv lett az alapja Molnár ideális várostervének, melynek négy tervlapját 1925-ben a Mentor-könyvesboltban rendezett kiállításán mutatta be,³⁶⁴ s amelynek madártávlati képe az 1933-ban kiadott *Új építés* című füzetben is szerepel 1923-as évszámmal és hosszabb magyarázó szöveggel.³⁶⁵

A szövegben elsősorban az említett háztípusról esik szó, magáról a városról elég keveset tudhatunk meg. „Fenti tervem – írja Molnár – a magas lakóháznak, 10-16 emeletes sorháznak gondolatát első ízben vetette fel. Az egyes lakások 2 emeletsorra terjedő lakásrészekből állanak, amelynél fent az emeleti járdákról megközelíthetően van a nappali rész A) és alatta a háló emelet B) hatalmas terasszal. Keletre és nyugatra vagy csak délre néző ablakokkal a higiéniai követelményeknek megfelelően ellátott, tehát »betájolt« házsorokból állana a város lakónegyede. A tipizálásnak, amely a technizált nagyipar munkamódszere, szociális jelentősége van az ebből a lakásmódból következő várostervben: megszűnnek a jobb és rosszabb fekvésű utcák, mindegyik egyenlő távolságra van a munkahelyekhez és a pihenést szolgáló parkokhoz (2), valamint a cityhez (3)».³⁶⁶

Tíz évvel a terv születése és két évvel a „Kol-ház, kol-város” kiállítás után a magasház terv és a racionális építés még aktuálisnak tűnhetett Molnár számára, a korábbi városterv – úgy tűnik – kevésbé. Ez lehet az oka annak, hogy a távlati képhez tervezője nem fűzött részletes magyarázatot. Megtette viszont korábban. Kassák *Dokumentum* folyóiratának első számában jelent meg egy „Város. Feltétele, követelményei” című cikk, a KURI-város képével illusztrálva.³⁶⁷ Az írást nem jegyezte névvel senki, az aláírás helyén „Berlin 1925” áll, mellette pedig egy kis négyzetet láthatunk, melynek oldalai az egyik irányban forgószerűen túlnyúlnak. Az ábra erősen emlékeztet a KURI-manifesztum fölé helyezett átlós fekete négyzetre, az éleit meghosszabbító felirat-csíkokkal. Molnár szerzősége egy Theo van Doesburgnak írott levélből egyértelműen kiderül,³⁶⁸ csak az a kérdés marad megválaszolatlan, miért nem vállalta a publikációt, sőt próbálta az olvasót a városnévvel és évszámmal megtéveszteni. Nincs

³⁶⁰ A XIII. számú Bauhaus-album 09. számú fotóján jól látható a képbe balról belógó perspektíva. (Archiv der Moderne, Bauhaus Universität, Weimar). Lásd: Bauhaus-Alben 4 (2009), 41.

³⁶¹ Fénykép képeslap formátumban. Magyar Építészeti Múzeum, Lt.sz.: 74.01.195.

³⁶² Gropius, Walter (1927), *Internationale Architektur*, München-Berlin: Albert Langen Verlag. p.104.

³⁶³ Klotz (1989), 60, (43. ábra).

³⁶⁴ *Molnár Farkas építészeti munkái*. Kiállítás 1925. március 22-től április 18-ig. Mentor könyvkereskedés, Andrásy út 17. Eredeti kiállítási leporelló az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Magyar művészek lexikonában.

³⁶⁵ Molnár (1933), 4.

³⁶⁶ Uott.

³⁶⁷ [anonym] „Város”, *Dokumentum* 1. évf. 1. sz. (1926. december) 17-20.

³⁶⁸ „Etwas wird sicher für styl Interessant sein: mein stadt. Aufsatz mit abbildungen. Statistik. Wohn- und betriebssystem, verkehr, usw. Ein kontralecorbusierstadt! Also wenn sie es wollen. Wenn ich von kassák zurück senden lassen und übersetzen.” (Egyvalami biztosan érdekes lesz a De Stijl számára: a várostervem. Cikk képekkel. Statisztika. Lakó- és üzemi rendszer, közlekedés stb. Egy ellen-lecorbusier város! Szóval, ha akarja, visszakérem Kassáktól és lefordítom.) Molnár Farkas levele Theo van Doesburgnak 1925. május 9-én. No. 133. Doesburg-archívum, Rijksdienst Beeldende Kunst/Netherlands Office for Fine Arts, The Hague & Van Moorsel Donation. Köszönöm Csáki Tamásnak, hogy a levél másolatát a rendelkezésemre bocsátotta.

egyértelmű magyarázatunk, de többféle feltételezésünk is lehet erre. Műegyetemi fegyelmije után talán nem tartotta ésszerűnek az emigrációból éppen hazatért Kassák baloldali lapjában szerepelni. Vagy tudta, hogy Kassák Forgó Pált kérte fel építészeti rovatvezetőnek. Vagy a legvalószínűbb verzió: Molnár a konkurens *Új Föld* szerzője volt, melyet a kommunista Tamás Aladár és a Kassákkal korábban összekülönbözött Bortnyik szerkesztett. Elgondolkodtató az évszám és a hely megjelölése is. Semmi adatunk nincs arra, hogy a KURI-város terve az 1923-as Bauhaus-kiállításon szerepelt volna. Molnár egy cikkéből viszont tudjuk, hogy Le Corbusier „Ville contemporaine”-tervének fotóit és rajzmásolatait a kiállítás nemzetközi részlegében volt alkalma megismerni.³⁶⁹ Feltételezhetjük, hogy ez a nagyszabású terv adott neki ösztönzést arra, hogy a KURI-Út rendszert komplett várostervvé dolgozza át. Lehet, hogy ez a munka hosszabb időt vett igénybe, de nem valószínű, hogy két évig tartott volna. Arról sincs tudomásunk, hogy Molnár 1923 és 1925 között Berlinben tartózkodott volna. Ezért az 1925-ös évszámot és Berlint, mint a terv születésének helyszínét csak a tudatos dezorientáció eszközeként tudjuk felfogni.

A cikk módot ad arra, hogy Molnár várostervét részletekbe menően megismerjük, és összehasonlítsuk más ideális várostervekkel. Mint láttuk, a terv alapja a KURI-Út lakóház-típusa, melynek sávjait sokszorozva (a madártávlati képen 5, az alaprajzon 6 sáv fut egymás mellett) alakul ki a városstruktúra A-betűvel jelzett eleme. A húszemeletes, 62 méter magas és 12 méter széles lakóház-sávokat 110 méter távolságra helyezi egymástól. Az ötsoros változatban az A-elem teljes szélessége így 610 méter lesz. A város szerkezete szabályos négyzetháló, melynek éleit a 2000 méter hosszú A-elemek alkotják. A vonalak kereszteződésénél 610x610 méteres négyzetes tér alakul ki (B-elem), ahol a középületek (igazgatás, irodaházak, bankok, üzletházak) kapnak helyet a sávházak magasságát meghaladó tornyokban. A vonalak által határolt parkosított negyedbe (C-elem) kerülnek a sportterek, fürdők, iskolák, színházak, múzeumok, de tiszta üzemű ipartelepek, vagy akár magánvillák is – egyedi igények szerint.

A város közlekedési rendszere a struktúrához igazodik. A szempontokat így fogalmazza meg a szerző: „A legrövidebb idő alatt, legkevesebb energiapazarlással elérhető legyen a város bármely pontja. A nagy távolságok a föld alatt. Középtávolságok a földszinten. Kis távolságok az emeleteken.” A kereszteződési pontok (B-elemek) egyben a földalatti gyorsvasút állomásai, ahonnan a legtávolabbi lakás is 15 perces sétával gyalog elérhető. Mivel a teher- és személyforgalom nagyobb része a föld alatt zajlik, a felszíni forgalom minimális. A sávházak között húzódó kétsávos utak tehát gyakorlatilag lakóutcák, a helyi forgalmat szolgálják. A gyalogosoknak elválasztott úthálózatot építenek ki, részben fedetten.

Külön számítások szólnak a laksűrűségről. Egy öt sávból álló, 2 kilométer hosszú lakóegyüttesben tízezer lakás van, mintegy ötvenezer lakóval. A teljes sáv szélesség területéből 24 m² esik egy főre. A hektáronkénti népességszám valószínűleg igen magasra jönne ki, ha csak az A-sávokat számolnánk, tekintettel azonban a 4 km² területű C-negyedek alacsony beépítettségére, a végeredmény feltételezhetően jobb, mint a régi városok sűrűn beépített belterületén. A nyolc A-negyedből, négy B-negyedből és négy C-negyedből álló városnak 500 ezer lakosa lenne, négy ilyen egység adja ki a 2 milliós népességet.

A leírásból többet tudunk meg a lakóházakról is. Szerkezetük acélvázaz, belül 6x6 méteres pillérszterrel, kétoldalt 3x6 méteres sávval, mely egyik oldalon emeleti gyalogutcat hord, ahonnan a lakások bejárata és 3,9 m belmagasságú nappali szintje nyílik, míg a kétszintes lakás 2,9 m belmagasságú hálóemeletéhez a másik oldalon egymástól elválasztott teraszok csatlakoznak. „A lakások szélessége a pillérközökhöz igazodik: van 1 pillérköz széles (6,5 m), másfél pillérközös (10 m) és két pillérközös (13,5

³⁶⁹ Molnár Farkas: „A jövő városa, a mai város rendje”, *Magyarság* 1924. november 9. 8.

m). A lakás szobákra osztása tetszés szerint történhetik. A külső falak nagyrészt üvegből vannak, a homlokzati frontra esők ablakosak.”

Molnár szerzősége mellett szól a cikk néhány meglepő gondolata, részletekbe menő technikai és esztétikai javaslata. A földalatti forgalomról írja: „Módunkban van ezt a leggazdaságosabban hullámos esésekkel kiépíteni, hogy a pálya legnagyobb részét a golyós csapágyakkal ellátott kocsik az esés erejéből fussák be”, Vagy javaslata a városkép egyhangúsága ellen: „A teljes egyformaság azonban a tájékozódásra lenne veszedelmes. Itt új eszközökkel kell dolgozni. A színes városjelöléssel. Vörös, kék, sárga az uccák iránya, fekete-fehér variációk az emeletmagasság megmutatására.” Ebben az ötletben nem nehéz ráismerni a De Stijl színelméletére.

A korra jellemző, ahogyan a tervező behatárolja városa alkalmazási területét. „Középegövi terület. Baktérítőtől – Ráktérítőig. Sík, vagy mesterségesen nivellált, síkba hozott vidék. (...) Internacionális várostípus, Európa – Amerika – Ausztrália. Az élet-standard társadalmi egyöntetűsége, (...) kollektív termelési és elosztási rendszer. (...) minden embernek kijáró fény, levegő, térmennyiség hiánytalan kiutalása. A lehetséges legnagyobb kényelem, mozgási szabadság (...) Teljes higiénia.” Szándéka szerint univerzális érvényű, a modern, technikai civilizáció igényeinek és lehetőségeinek megfelelő javaslat. Megérdemli tehát az összehasonlítást a húszas évek más hasonló ideális városterveivel.

Az építészek tízes-húszas évek fordulóján készített ideális városterveiből nem csak a jövő nagyvárosáról kapunk gyakran részletekbe menő képet, hanem a kívánatos társadalomról alkotott elképzeléseikről is. Bruno Taut (1880-1938) a világháború alatt vetette papírra és 1919-ben publikálta *Stadtkrone*-tervét.³⁷⁰ A könyvben néhány vázlatos nézet- és alaprajzzal, távlati képekkel és hosszás (gazdasági számítást is magában foglaló) leírással ismerteti elképzelését. A 3 milliós népesség befogadására tervezett település 7 km sugarú körbe foglalható, két tengelyre szervezett, hierarchikus felépítésű. A beépítés intenzitása és magassága a szélektől a központ felé emelkedik. Zónái koncentrikus körökben követik egymást. A külső – legnagyobb kiterjedésű – zónát a kertvárosias lakónegyedek alkotják, ezen belül a munka, a kereskedelem, vendéglátás és pihenés zónája következik, míg legbelül, a kulturális és oktatási épületek sarokbástyás erődre emlékeztető keretében, a város szimbolikus középpontja, egy fantasztikus kristálypalota magasodik.

Taut számos történeti példával támasztja alá érvelését, miszerint a város nem létezhet szellemi központ nélkül. Ahogyan az európai középkori város jelképe a katedrális, vagy az ősi indiai településeké a házak fölé magasodó meseszerű tornyos szentély, úgy a jövő városa sem nélkülözheti a spirituális központot. A fényben úszó, színes üvegprizmáival drágakőszerűen csillogó vas-üveg építményben semmi nincs, csak egy gyönyörű, üres tér. Ez a meditáció helye, a szellem szentélye. Ugyanakkor az összefogás, az együttműködés szimbóluma is, melynek jelentőségét a kizsákmányolástól és osztályharctól sújtott, s a világháború borzalmaitól megrettent Európában nem kell magyarázni.

A városszerkezet szimbolikáját nem nehéz kibontani: itt a spiritualitás (a kulturális elit és a művészek) áll a középpontban, az anyagi világ (termelés, kereskedelem, fogyasztás) és a dolgozó tömegek helyzete alárendelt. Taut egyik monográfusával – Iain Boyd Whyte – egyetértve, furcsának találhatjuk, hogy az anarchista eszmékkel szimpatizáló és a szövetkezeti gondolatot lelkesen támogató reformista építész ilyen merev, szinte kasztosodott társadalmat képzelt el városutópiájában.³⁷¹ Mások Friedrich Nietzsche hatását vélik felfedezni a „kiválasztottak”, vagyis a kulturális elit, a művészek által vezetett

³⁷⁰ Bruno Taut, Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne (1919), *Die Stadtkrone*, Jena: Eugen Diederichs

³⁷¹ Iain Boyd Whyte (1984), *Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914 – 1920*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

társadalom gondolatában.³⁷² Ebben az értelemben a Stadtkrone centralitása és függőleges rétegződése tagadja a demokratikus-szocialista doktrína városának horizontalitását és központ-nélküliségét.

Az utóbbi doktrína pontos fizikai megtestesülésének Tony Garnier 35 ezer lakosú iparváros-tervét (1899-1904), vagy Ludwig Hilberseimer ideális városterveit (1923-29) tekinthetjük. Számunkra most Hilberseimer elképzelései érdekesebbek, mert könnyebben összevethetők Molnár Farkas tervével. Hilberseimer Magasházás város-terve (Hochhausstadt, 1924) a nagyváros problémáira keresett ugyan megoldást, de nem univerzális érvénnyel, vagyis nem önálló várost tervezett, hanem a meglévő városok beépítésmódjának megváltoztatására tett javaslatot. A gyakran publikált két távlati képen új városnak is képzelhetnénk tervét (hiszen semmi meglévő elem nem fedezhető fel rajtuk), valójában egy sémáról van szó, melynek lényege a funkciók kombinálása és a közlekedés különböző módjainak szétválasztása. Alapja egy keretes beépítésű tömb, öt alsó szintjén munkahelyekkel, irodákkal és üzletekkel, s erre a szélesebb alapra ültetett két párhuzamos, tizenöt emeletes lakóházzal. A terv előnye, hogy a lakás és a munkahely, illetve a lakás és a kereskedelem-szolgáltatás igen közel kerülnek egymáshoz, s a közöttük zajló forgalom nem terheli a városi úthálózatot, mert házon belül, lifttel megoldható. Másik újítása, hogy a városon belüli közlekedést, három kategóriába sorolva, elválasztja egymástól. Föld alá kerül a tömegközlekedés, a felszínen maradnak a gépjárművek, míg a gyalogos közlekedést fölemeli az ötszintes pódium tetején kialakított széles gyalogjárdákra és hidakra.

A 100x600 méteres tömbök monoton rendben sorakoznak egymás mellett egy négyzethálós utcarendszerbe illesztve. Ismerjük Hilberseimernek olyan tervét is, ahol ezt a sémát önálló városként ábrázolja. Az 1 millió lakosú város szerkezetét ugyanaz a monoton raszter alkotja, de van egy észak-déli és egy kelet-nyugati főutcája, a kereszteződésénél talán valamilyen kiemelt funkcióval (például főpályaudvar), s a négyzethálót helyenként egy-egy tér lazítja fel. Ennek ellenére sem funkcionális, sem szellemi értelemben nincs központja, sem kiemelt középületei. Semleges, bármely irányban tetszőlegesen folytatható struktúra, ebben hasonlít a KURI-városra.

Le Corbusier Hárommillió nagyváros terve (Ville contemporaine, 1922) viszont a Tautéhoz hasonló,³⁷³ magában álló, zárt kompozíció. Ugyancsak két egymásra merőleges tengely szervezi, de nem kör-, hanem téglalap alakú. Közepén 24 kereszt alaprajzú magasház áll, egymástól 3-3 kilométer távolságra, bennük irodák, munkahelyek, szállodák (400-600 ezer fő). E központi zóna körül a lakónegyedek húzódnak meander vonalban kígyózó lakóházsávokkal (600 lakos), végül a külső gyűrűben a kertvárosok további 2 millió lakosnak adnak helyet „immeuble-villa” (villa-bérház) rendszerű hatalmas keretekben. A város egész területe lazán beépített és intenzíven parkosított. A koncentrikus téglalapok szabályos derékszögű rendjét négy átlós útvonal egészíti ki, illetve a központhoz nyugatról csatlakozó, szabálytalan sétautakkal és növénycsoportokkal tagolt angolkert (pontosan úgy, mint Taut tervében). A város helyszínrajza egy keleti szőnyeg mintázatára emlékeztet. A közlekedés rendszere hasonló, mint Hilberseimernél és Molnárnál: a föld alatt a nehézszerkesztőkkel, vasúttal és metróval, a felszínen a gépkocsik és gyalogosok elválasztott helyi közlekedésével, a két fő tengelyben pedig a távolsági közlekedést szolgáló, vasbeton hídszerkezetre állított autósztrádákkal. A várostervnek van központja, de nem kultikus vagy igazgatási épület áll ott, hanem egy olyan többszintes közlekedési csomópont, amit ma intermodális központnak neveznénk. A központi pályaudvar területén hat szintben futnak a járművek: itt kereszteződnek a távolsági-, a regionális vasút és a metró vonalai, itt fut keresztül a két autópálya, a felszíni autóutak, s a tetőn még egy repülőtér is helyet kapott. A többi építéssel szemben

³⁷² Chapman, Michael; Oswald, Michael, *Laying siege to the Stadtkrone: Nietzsche, Taut and the vision of a cultural aristocracy*, 2002, Brisbane: Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand.

³⁷³ A hasonlóságot – mint gondolatok és formák szabad „kölcsonzését” a korábbi tervből – igen kritikusan elemzi André Corboz egy tanulmánya. Lásd A.C.: „Le Corbusier prédateur: Une ville contemporaine de 3 millions d'habitants (1922) et la Couronne urbaine (1919) de Bruno Taut” *Urbanisme* 2002, No. 327, pp. 83-85.

Le Corbusier az egyes épülettípusokat is elég részletesen kidolgozta, nem csak szerkezetük, alaprajzi rendszerük, de homlokzati rendszerük is kiderül a várostervet és a makettet kísérő rajzsorozatból.

A két utóbbi terv összehasonlításához értékes szempontokat kaphatunk egy korabeli kritikából, melynek organikus szemléletű szerzője – Hugo Häring – nem csak rendkívül pontos jellemzést adott róluk, de meghökkentő élességgel mutatott rá fő hibáikra is.³⁷⁴ Két szempontból vizsgálja a terveket: az ember és a táj szempontjából. Hilberseimer városában – mondja Häring – nincs helye annak az embernek, aki nem része a tömegnek, a gazdaságnak, az üzleti életnek, az objektív gondolkodásnak. Ha a Hochhausstadt a sürgölődő hangyák városa, akkor Le Corbusier Ville contemporaine-je az átfutó vendégeké. Az egyikben a célszerű tevékenység dominál, a másikban a közlekedés. Az egyikben csak dolgozni lehet és lakni (a munkaerőt „újratermelni”), a másikban csak kikapcsolódni, mint egy fürdőhelyen, vagy a város által nyújtott látványban gyönyörködni. Az egyikből a természet minden eleme teljesen hiányzik (mintha az ellentmondana a városiasságnak), a másikban ott van, de tulajdonképp csak háttérként, staffázsaként a minden egyediséget nélkülöző, síkra épített város mögött. Hilberseimer ideális társadalma a fordizmus, a szocializmus társadalma, Le Corbusier pedig egy polgári alapon működő „jó társadalomban” hisz, amelyben a társadalmi ellentétek talán éppen a modern építészet áldásai által oldódnak fel. Mindkét terv hibája, hogy „az embert egy mechanikus világ elvont geometriai rendje alá rendeli. Más szóval, többre tart egy elvont rendező elvet, mint az emberi lények tényleges igényeit”.³⁷⁵

Ehhez a pontos diagnózishoz mindössze annyit tehetünk hozzá, hogy Hilberseimer városterve vállalja séma-jellegét, inkább a jövő városának elképzelt alapelemét mutatja be, mint magát a várost (és így az amerikai városokéhoz hasonló nyitott struktúrát teremt), Le Corbusier viszont egy komplett város tervével áll elő, amely – a régi ideális várostervek módjára – öntörvényű és zárt műalkotás, s mint ilyen, változásra, növekedésre képtelen. Noha ezt a tervét – Hilberseimerhez hasonlóan – ő is számtalan konkrét helyzethez igazította, adaptálta, a geometriai rend uralma az élet fölött mindegyik esetben változatlan maradt. Végül, ha Hilberseimer terve az utópiának poroszosan katonás változatát képviselte, akkor Corbusier utópiája hamisítatlanul francia. Egy Corbusier városi zöldfelületeivel foglalkozó tanulmányban olvassuk: „A tengelyesség és a zöldfelület hangsúlyozása – mely a nagypolgári elitnek szóló gesztus volt –, egyértelmű stílusbeli utalás Versailles-ra”.³⁷⁶

Hogyan viszonyul a KURI-város terve az említett modern várostervekhez? Merev séma, de fejlődésre képes, sőt bármely irányban végtelenül folytatható rendszer. Sejtszerű, de nagyobb szabadságra ad módot, mint akár Hilberseimer, akár Corbusier terve, hiszen a B- és C-negyedek épületeit nem határozza meg. Hilberseimer tervéhez hasonlít annyiban, hogy nincs központja. Pontosabban azonosítható központja nincs, hiszen a cikkben a következőket olvashatjuk: „centralizált városvezetés, decentralizált végrehajtás”, illetve „a középont láthatatlan szerv (pont mint egy rádióállomás)”. Egyes megjegyzések („kollektív termelési és elosztási rendszer”) kommunisztikus társadalmi elképzelésre utalnak, mások („automatikus önkormányzás, bíraskodás, lakásonkénti áruelosztás”) viszont inkább egy mechanizált utópikus társadalom képét vázolják fel. A testi és szellemi kultúra leírásában Molnár meglepő részletekig megy el: „A lakásban: fürdő (lég, nap, víz, gőz, elektromos testápolás), testgyakorló és sportszoba”, vagy „A lakásban (rádió, projekció, újság, könyv). Iskolákban (egységes társadalmi nevelés). Szakiskolákban (elméleti és gyakorlati továbbképzés). Előadó termekben (aktuális továbbtanítás a felnőtteknek). U-színházak, univerzális programmal.”

³⁷⁴ Hugo Häring: „Zwei Städte. Eine physiognomische Studie, zugleich ein Beitrag zur Problematik des Städtebaus”, *Die Form* 2. évf. 8. sz. (1926), 172-175.

³⁷⁵ Uott.

³⁷⁶ Jan Woudstra (2000), „The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man's Land?” *Garden History* 28. évf. 1. szám (Reviewing the Twentieth-Century Landscape). 135-151

Visszatérve a terv szerkezetére és beépítésmódjára, azt mondhatjuk, hogy az valahol Hilberseimer és Le Corbusier terve között áll. A négyzetháló az alapja, de nem az amerikai városok viszonylag szabadon beépíthető, vagy Hilberseimer kötött utcás-tömbös rendszerét követi, hanem egy olyan beépítésmódot, ahol a fő épülettömegek a mezőket határoló vonalakra koncentrálnak, nem magukra a mezőkre. Ezáltal a parkosított táj is bevonható a városba – ebben hasonlít Corbusier várostervéhez – bár a park és az épülettömeg aránya más. A ház itt nem az absztrakt térbe helyezett „szobor”, vagy a francia parkok kanyargó, geometrikusra nyírott sövényére emlékeztető házforma, hanem szabályos négyzetes „udvarokat” határoló térfal. Nem látványosság, hanem nagy, hűvös struktúra. Ennyiben valóban „ellen-lecorbusier” terv, ahogyan Molnár levelében büszkén hirdette.³⁷⁷ A sávházba integrált, levegőben vezetett utca gondolata nem csak Le Corbusier vagy Mojsze Ginzburg húszas évek végi munkáit előlegezi, hanem a Smithson-házaspár vagy a Candilis-Josic-Woods iroda ötvenes évekbeli házterveit is, amelyek a Molnár által elképzelt házhoz hasonlóan – igaz, organikusabbnak tűnő vonalvezetéssel – válnak tervezőik szándéka szerint a város szerkezeti elemévé. Hivatkozhatunk hasonló hazai elképzelésre is (Zalotay Elemér hírhedt szalagház-terve a hatvanas évekből), bár szinte teljesen biztos, hogy az a terv Le Corbusier marseilles-i házának, esetleg korabeli japán épületek hatására formálódott, és nem Molnár tervének ismeretében.

Noha a Molnár-féle városterv nyitottabb a Hilberseimerénél és rugalmasabb, fejlődőképesebb Corbusier 3 milliós városánál, ugyanúgy igaz rá Häring kritikája, hogy az egyént éppúgy alárendeli a tömegnek, mint a szabályos derékszögű, geometrikus rendnek. Hiába érvel a tervező, hogy a teljes egyformaságot az élet majd átalakítja („kertek, teraszok, növényzet, reklámok, színes fényjelzések stb., amelyek változatossága előre nem látható arányokig terjed”),³⁷⁸ ezek a folyamatok a terv sematikus jellegét azért nem tudták volna ellensúlyozni, mert az nem elsősorban az egyenes vonalakkól, a „szerkezeti egyöntetűségből” adódott, hanem a funkciók merev szétválasztásából. Ezt a hibát a modern mozgalom szinte minden építész elkövette, s az Athéni Chartában rögzített dogmákat először a hatvanas években kezdték megkérdőjelezni a harmadik generáció tagjai. Christopher Alexander-i értelemben Molnár terve – hasonlóan a többi modern városutópiához – hierarchikus „fa-struktúra”, szemben a történeti vagy a mai jól működő városok „háló-struktúrájával”, ahol a legkülönbözőbb funkciók hálózata rakódik egymásra a település minden pontján.³⁷⁹

2.9 Magánalkalmazottként Weimarban

Mire Molnár negyedéves lett a Bauhausban, az iskola helyzetének megrendülése miatt kétségessé vált, hogy tanulmányait rendben be tudja fejezni. 1924 szeptember 18-án ugyanis a jobboldali többséget nyert thüringiai kormányzat 1925. március 31-i hatállyal felmondta a Bauhaus igazgatójának és mestereinek munkaszerződését. Hiába emelték fel szavukat az intézménnyel szimpatizáló közéleti emberek és művészek világszerte, a nemzetközi tiltakozás ellenére, a Bauhaus költségvetését hamarosan harmadára csökkentették, és fél évre szóló, határozott idejű munkaszerződéseket helyeztek kilátásba. Ezek után, 1924. december 26-án tették közzé a mesterek nyílt levelüket, melyben bejelentették, hogy szerződésük lejártával, 1925 április 1-től a Bauhaust megszüntnek tekintik.

Ebben a helyzetben Molnár a hazatérését fontolgatta. Állítólag azon a nyáron ismerte meg jövődő feleségét, aki a diploma megszerzését szabta feltételül kérője számára.³⁸⁰ Októberben Pécssett

³⁷⁷ Lásd 9. jegyzet!

³⁷⁸ Lásd 8. jegyzet! 20.

³⁷⁹ Alexander, Christopher (1966), „The city is not a tree” *Design. ?* évf. 2. sz. 46-55. Magyarul: Ch. A., „A város nem fa” *Bercsényi* 28-30 1974. 44.

³⁸⁰ „Akkor ő még Weimarban élt, és csak a nyári szünidő alatt látogatta meg szüleit Pécssett. (...) alighogy visszatért Weimarba, levelet írt Gábor Jenőéknek, hogy elvenne engem feleségül. Azt válaszoltam, hogy engem csak diplomás férfiak érdekelnek. Úgy látszik, komolyan vette a válaszomat, mert visszajött Budapestre és megszerezte a diplomáját.” Molnár Éva,

találjuk,³⁸¹ és ekkortájt már érdeklődik a Műegyetemen, hogyan fejezhetné be félbeszakadt tanulmányait. Felvétele azonban a kötelező igazoló eljárás miatt elhúzódik. 1925 januárjában írja Genthon Istvánnak: „Az én felvételem még mindig késik, ha soká marad, akkor itt hagyom ismét az országot”.³⁸² Közben fest és kiállít a KÚT Nemzeti Szalonban rendezett márciusi kiállításán. Építészeti munkáiból Genthon közvetítésével kis kiállítást szervez a Mentor-könyvesboltban. Bortnyik Sándorral és Hevesy Ivánnal részt vesz a Zöld Szamár Színház első előadásán.

A Rektori Tanács határozata 1925. április 1-i dátummal jelent meg az alábbi szöveggel: „A rektori tanács Molnár Ferenczet, az építészeti osztály volt III.éves hallgatóját, az ellene megindított fegyelmi eljárás során, a [folyó]. félévre – (1924/25. II.) való kizárásra ítélte”.³⁸³ Az ítélet az 1919-es politikai ügyek korábbi megítéléséhez képest szokatlanul enyhe volt, ám Molnár szinte be sem várta, két nappal később már Weimarból címezte levelezőlapját Genthonnak. A következő levél borítékján³⁸⁴ pedig a feladó neve alatt annak az irodának a pecsétjét láthatjuk – H. Wichmann Architektur-Atelier –, melynek alkalmazásában Molnár csaknem fél évet töltött.³⁸⁵

Heinz Wichmann weimari építésről igen keveset lehet tudni. Neve az életrajzi lexikonokból és szakmai névsorokból hiányzik. Szerepel ugyan a Bauhaus-növendékek listájában,³⁸⁶ de minden forrás és életrajzi adat nélkül. Sajnos azt sem tudjuk, mikor, mennyi ideig tanult az intézményben, szerzett-e mesterlevelet vagy diplomát máshol. Bizonyos utalásokból arra következtethetünk, hogy egy ideig (feltehetően 1924-ben) a Gropius-Meyer irodában dolgozott. Bár saját cégét építészirodának nevezi, neve szinte kizárólag kertépítészeti munkákkal kapcsolatban jelenik meg a szaksajtóban 1924-27 között. A referált irodalomban ugyanez a helyzet: a tanulmányok Wichmannal mint a Bauhaus-szemlélet meghonosítójával foglalkoznak – de nem az építészetben, hanem a kertépítészetben. Vita folyik szerzőségéről a jénai Auerbach-ház (Gropius-Meyer, 1924) kerttervével kapcsolatban.³⁸⁷ A Bauhaus archívumában fennmaradt Wichmann egy 1924. július 8-án kelt beadványa, melyben megfontolásra ajánlja a Bauhaus mestertanácsának, hogy vállalja fel a kertművészek felsőfokú képzését. A mesterek alapvetően pozitív véleménye ellenére erre nem került sor.³⁸⁸ Wichmann 1926 utáni pályafutásáról és munkáiról semmi adatunk nincs. Mint mondtam, német könyvtárakban és archívumokban sem életrajzot, sem fényképet nem találtam róla. A Molnár családnál viszont rábukkantam egy kisméretű fényképre, amely három filmkocka kontakt másolata, és a fiatal Molnárt ábrázolja egy jóképű, nála magasabb fiatalemberrel. A környezetből csak annyit lehet megállapítani, hogy a felvétel nem

Szubjektív emlékezés Molnár Farkasra, 2004. Budapest: N&n Galéria, p.6. Marie-Luise Morgenroth-tal folytatott levelezése (1927-28) a Molnár-család emlékezésének ellentmond. Ha valóban így történt a lánykérés, akkor arra biztosan nem 1924-25-ben, hanem később került sor.

³⁸¹ A „Macusnak (Gábor Jenő felesége) születésnapjára” dedikált rézkarcon 1924 októberi dátum szerepel (JPM Ltsz: 65.10), a Németh Antal kérdőívére írt és Pécsről keltezett válasz dátuma pedig október 10. (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára,

³⁸² Molnár Farkas levele Genthon Istvánnak. 1925. január 7. MNG Adattár 5340/54

³⁸³ 59-1925 számú Rektori Tanácsi határozat Molnár műegyetemi anyakönyvi lapján. BMGE Levéltár.

³⁸⁴ Molnár Farkas levele Genthon Istvánnak 1925. május 24. MNG Adattár 5336/54

³⁸⁵ Molnár és Wichmann együttműködéséről először Mezei Ottó tudósított kis példányszámban megjelent kiadványában. Mezei Ottó (1981), *A Bauhaus magyar vonatkozásai: előzmények, együttműködés és kisugárzás*, Budapest: Népművelési Intézet és Művelődéskutató Intézet. p.41-42, és 144-145 (104. jegyzet)

³⁸⁶ Folke Dietzsch, *Studierenden am Bauhaus. Eine analytische Betrachtung zur Struktur der Studenten, zur Ausbildung und zum Leben der Studierenden am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken*, 2 kötet, disszertáció, Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar, 1990. 2. kötet, p.292. „Anlage 4: Studierende ohne genaue Quellen (4. melléklet: diákok pontos forrás nélkül) alatt, „No. 103 Heinz Wichmann“.

³⁸⁷ Ulrich Müller bizonyítottan tartja Wichmann szerzőségét, míg a jénai házról készült későbbi monográfia szerzői kétségbe vonják. Lásd Ulrich Müller: „Die Garten des Hauses Auerbach in Jena”, in *Die Gartenkunst* Vol. 11. (1999) No.1. p. 95-111, és Barbara Happe, Martin S. Fischer (2003), *Haus Auerbach von Walter Gropius und Adolf Meyer*, Tübingen-Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, p.112-119.

³⁸⁸ Thüringische Hauptstaatsarchiv Weimar, Bauhaus Bestand, Akte 13. Blatt 275-277. Lásd erről Ulrich Müller előző jegyzetben említett tanulmányát (p.110)!

Magyarországon készült, széles kövezett utca, a háttérben egy nagy (félig kész?) középület, talán áruház látható rajta. Nem tudom bizonyítani, mégis az az érzésem, hogy a Molnárt barátságosan átkaroló elegáns fiatalember nem más, mint Heinz Wichmann. Talán az arckifejezésükből, mozdulataik metakommunikációjából gondolom, hogy a kép a két ember viszonyáról olyasmit mond el, ami pontosan megfelel annak, amit az alább következő történetből megismerünk.

Egy levele tanúsága szerint Molnár Farkas már 1924 augusztusában kapcsolatba került Wichmannal (minden bizonnyal a drezdai Jubileumi Kertépítési Kiállítás pályázatán dolgoztak együtt), aki felajánlotta neki, hogy társuljanak, alakítsanak együtt irodát. Molnár ezt az ajánlatot nem fogadta el, mert akkor már a hazatérését, műegyetemi tanulmányainak folytatását tervezte. Amikor azonban a felvételi eljárás elhúzódott, és a tavaszi félévől kizárták, hirtelen vonzó lett az ajánlat, ekkor azonban már jóval előnytelenebb feltételeket volt kénytelen elfogadni. „Abban az időben nagyon el voltam keseredve a meghurcoltatás miatt – magyarázza Forbát Alfrédnek írott levelében – és elhatároztam hogy W-hoz kimegyek. Ővele az egész idő alatt összekötöttségben voltam. A reménytelen helyzetben elfogadtam most már igen előnytelennek látszó feltételeit, amelyben havi 100M fejében, egész napi munkára szerződöttem, azzal a kecsegtetéssel, hogy ha ilyen és ilyen hű, kitartó, önfeláldozó szolgálja leszek idővel társának fogad és a nyereségben is részesít, az ősszel Hannoverben létesítendő irodájában „Büroschef” leszek stb. Biztatott azzal is hogy szép munkaköröm lesz, megrendelések halmaza”.³⁸⁹ Várakozásai eleinte igazolódni látszottak. Genthon Istvánnak írja 1925 májusában: „Kedves Pista barátom! Nagyon jól megvagyok itt, csak egy kicsit sok a dolgom. Azért nem igen érek rá írni pesti ismerőseimnek. Éjjel-nappal dolgozik az új cég”.³⁹⁰ Theo van Doesburgnak pedig a következőképpen számolt be új pozíciójáról: „Egyelőre itt maradok, mint egy új építész-cég munkatársa, mely művészi értelemben, hogy úgy mondjam, az én befolyásom alatt áll”.³⁹¹

A Wichmannál töltött hónapok alatt (1925. április elejétől szeptember 15-ig) Molnár sokféle munkán dolgozott, és számos érdekes tervet készített. Közülük néhányat levele és egyéb dokumentumok alapján azonosítani lehet. Az Új Föld folyóiratban megjelent cikkét³⁹² illusztráló két lakóházterv például biztosan ekkor született. Az első („Villa és atelierház [Starke] Drezdában”) képaláírásában azt olvassuk: Kivitelező Wichmann H. Említett leveléhez még egy kis skiccet is mellékelte erről a házról, hogy Forbát emlékezzen, melyik tervre gondolt. A munkáiról 1933-ban kiadott füzetben a terv „villaterv, műterem, gazdasági épület és kerti ház a lakással szerves összefüggésben” felirattal szerepel, a rajz mellett az 1925-ös évszám olvasható.³⁹³ A másik, izometrikus perspektívában ábrázolt épület („Villaterv egy hannoveri magánzó részére”) kompozíciója és rajzmodora nagyon hasonló az előzőhöz. Szinte biztos, hogy erről a tervről beszél, amikor azt írja a levélben: „Azután még egy ilyen hasonló nagyszabású házra kellett terveznem”.³⁹⁴ Ezen túl, részt vett az 1926-os drezdai Jubiläums Gartenbau-Ausstellung (Jubileumi Kertépítési Kiállítás) pályázati terve nyomán érkezett megbízás, egy teaház és rózsakert részletes terveinek kidolgozásában. Ugyancsak közreműködött egy másik, meg nem nevezett témájú pályázatban, és végül, volt egy önálló megbízásra tervezett lakóháza egy bécsi megrendelőtől. Utóbbiról annyit tudunk, hogy Molnár, idő híján, az 1924 elején a Bauwelt-pályázatra beadott tervének ötletét használta fel, vagyis az a „Bauhaus mintaház egy variánsa volt”.³⁹⁵ A levélből az is kiderül, hogy Wichmann adott neki időt egy másik változat kidolgozására.

³⁸⁹ Molnár Farkas levele Forbát Alfrédnek (négy oldalas kéziratos levél dátum nélkül, feltehetően 1925. szeptemberében) Forbát-hagyaték, Svéd Építészeti Múzeum, Stockholm.

³⁹⁰ Lásd 5. jegyzet!

³⁹¹ Molnár Farkas levele Theo van Doesburgnak 1925. május 9-én. No. 133. Doesburg-archívum, Rijksdienst Beeldende Kunst/Netherlands Office for Fine Arts, The Hague & Van Moorsel Donation.

³⁹² Molnár Farkas: „Építészet mint művészet” *Új Föld* 1. szám 1927 február, p. 19-20.

³⁹³ *Új építés. Molnár Farkas munkái 1923-1933. A Magyar Műhely-Szövetség könyvei* 1. é.n. [1933] Budapest: M.Műhely-Szövetség, Egyetemi Nyomda. p.10.

³⁹⁴ Lásd 10. számú jegyzet!

³⁹⁵ Molnár levele Forbát Alfrédnek. Lásd 9. számú jegyzet!

A főnök és beosztott közötti viszony hamarosan feszültté vált. Molnár említett levelében leírja Forbátnak, hogy már munkába állásakor azt tapasztalta, Wichmann nem dolgozik, viszont az ő terveit gátlástalanul a sajátjaként kezeli. „Mikor kiértem meglepetéssel tapasztaltam, hogy a télen át, amíg én itthon voltam, semmit sem dolgozott. A mappái, amelyet mindenkinek mint sajátját mutogatott tele voltak az én rajzaimmal, a 26 dresdai kiállítás terveivel, amelyben mint a Gropius hivatal tanuskodik csak a nagy alaprajzot csinálta ő, sok gyengeséggel amit Meyer és Fieger hoztak valahogy össze. Az összes felépítési tervek (melyek között magunk közt szólva sok a hirtelen odavetett halandzsa) mind az enyémekek. – Ő 8 hónap alatt e kerttervekből vett ki egyes részleteket és csinálta meg gyengén az ő rá bízott parcella vázlattevért”.³⁹⁶ Hasonló helyzet alakult ki a lakóház-tervek esetében is. Olvassuk, mit ír Molnár a Starke-ház és a hannoveri ház tervezésének körülményeiről! „Ekkor hosszabb időre elutazott Dresdába. Most hogy egyedül és kellemesen éreztem magamat megcsináltam egy házat szerintem és Meyer szerint és Bartning szerint jól. Ennek ő nagyon örült és finom csokoládékkal, jó cigarettákkal, prima modorával kiengesztelt. Én meg most annak örültem hogy a ház fölépül. Az alaprajz sémáját ide rajzoltam, hogy esetleg tudd melyikről van szó. Azután még egy ilyen hasonló nagyszabású házat kellett terveznem. A 100-as rajzokhoz ő megcsinálta a pincét, néhol felforgatta az egyes szobák (részeit?), néhol elrontotta a homlokzatokat palléros ablak elrendezéseivel”. Végül szakításra került sor, amire a bécsi megbízás szolgáltatott okot. Molnár szerint közvetlenül ő kapta a megbízást, Wichmann szerint Molnár az ő megbízóját hódította el és pénzt kért tőle.³⁹⁷ Molnár így írja le a történeteket Forbátnak: „Megcsináltam pince nélkül, erre hogy ő is csináljon rajta valamit, bele rakott egy pince lépcsőt. Rányomtam a bélyegzőmet és elküldtem. Erre éktelen haragra gyúladt azt mondta ‘ez az ő ideája’ (...). Hogy jövök ahhoz, hogy valamire aláírjam a nevemet. A megalázást ismét elnyeltem, de elhatároztam, hogy most már ott hagyom. – Tárgyaltam más irányba, természetesen neki nem szóltam semmit tudva, hogy ő meg fogja akadályozni próbálni, hogy elhagyjam. Amint sima modorával már a következő napokon próbált kiengesztelni. Eljött a szeptember, értesítést kaptam, hogy beiratkozhatok, otthagytam W[ichmann]-t”.³⁹⁸ A távozás azonban nem sikerült komolyabb összeütközés nélkül. A konfliktust megismerve, Adolf Meyer, Molnár tanára és korábbi munkaadója, azt tanácsolta neki, hogy kérje el Wichmanntól a nála készült rajzok másodpéldányát. Wichmann nem adta. Ekkor Molnár Meyerrel és Wilhelm Neckerrel, a Bauhaus jogtanácsosával együtt tért vissza. „Most Necker mint igazgató helyettes kérte hogy adja ki a rajzokat. Erre W.[ichmann] kijelentette nekem ezekhez semmi közöm: ő tervezte az összeset én csak rajzoló voltam. Meyer az ellenkezőjét állította: ismerve kettőnk tudását és tehetségét. Wichmann erre azt mondta Meyer hazudik. Necker ekkor mérges lett és kijelentette: »ön Wichmann egy közönséges hochstapler« [szélhámos].”³⁹⁹ Az eset nyomán Wichmann becsületsértési pert indított Molnár és Necker ellen. Forbátnak azért írt, mert megtudta, hogy neki is volt Molnárral valami kellemetlensége. Meg akarta nyerni, hogy a bírósági eljárásban tanúként vegyen részt.⁴⁰⁰ A per egészen biztosan Molnár távollétében zajlott le, nem tudjuk, milyen eredménnyel. Számunkra ez ma már nem is fontos. Fontos lenne viszont tisztázni Molnár szerzőségét, közreműködésének mértékét az említett tervek készítésénél, már amennyire ez utólag lehetséges.

A tervek közül építészeti szempontból a Starke-ház a legérdekesebb. Az Új Földben⁴⁰¹ és az Új építés... füzetben⁴⁰² megjelent izometrikus távlati kép azonos, csak az előbbi publikációban vízszintesbe van fordítva az eredetileg 60-30°-os axonometria. A kétemeletes főépületből és három kisebb-nagyobb melléképületből álló együttes elemeit fedett, pergolára emlékeztető folyosók és mellvédfalak kötik

³⁹⁶ Uott

³⁹⁷ Heinz Wichmann levele Forbát Alfrédnek (két oldalas gépirásos levél 1925. október 2.) Forbát-hagyaték, Svéd Építészeti Múzeum, Stockholm.

³⁹⁸ Molnár Farkas levele Forbát Alfrédnek. Lásd 10. jegyzet!

³⁹⁹ Uott

⁴⁰⁰ Lásd 17. jegyzet!

⁴⁰¹ Lásd 12. jegyzet!

⁴⁰² Lásd 13. jegyzet!

össze. A pergola a Vörös kockaháznál látott módon, L-alakú töréssel keretez egy kertdarabot, és mindkét oldalon keresztbe forduló szárny zárja le a végét. A terv rokonságban áll Molnár egy linómetszetével is (Villaterv, izometrikus projekció),⁴⁰³ amelynek tömege ugyan bonyolultabb, még erősen a De Stijl befolyását tükrözi, de a fő tömegeből kifutó két fedett folyosó új motívum, és megformálásuk, továbbá az egyiket lezáró pavilon csatlakozása nagyon hasonlít a Starke házéhoz. Az axonometriában ábrázolt egyszerűbb tömegek, a nagy összefogott homlokzati nyílások és a tussal feketített rajztechnika viszont az 1924-es Reihenwohnhaus Typ 4 jelű tervhez kapcsolják. A Seegner-kerékre emlékeztető forma pedig korábban és később is előszeretettel használt megoldás Molnár életművében. A terv tehát szervesen illeszkedik Molnár építészeti munkáinak sorába. Finoman kiegyensúlyozott aszimmetrikus kompozíció, amely – ahogyan egy cikkében írja – „a végső egyensúly állapotát... az egymással ellentétben álló erők kölcsönös kiegyenlítődésemben keresi”.⁴⁰⁴

Nézzük meg, mi lett ebből a tervből Heinz Wichmann hangszerelésében? Egy 1927-ben megjelent, kertművészetről szóló albumban találjuk meg a ház távlati képét és alaprajzát.⁴⁰⁵ A terv felirata: Privathaus und Garten für ein Künstler (azaz Magánház és kert egy művész számára). Helyet nem adtak meg, csak a tervező neve mellett szerepel Drezda városának neve, vagyis Wichmann ekkor már nem Weimarban, hanem Drezdában működött. Molnár képaláírásából tudjuk, hogy a házat Drezdába szánták, de az Új Föld cikkével ellentétben, ebben a könyvben semmi utalás nincs a terv megvalósulására. Más német szakmai publikációkban sincs nyoma az épületnek. A kutatás jelenlegi állása szerint nem zárhatjuk ki, mégsem tartjuk valószínűnek a ház megépülését.⁴⁰⁶ Az 1925 óta eltelt két év alatt kényelmesen fel lehetett volna húzni a házat, és fényképeken bemutatni. Molnár akkor úgy tudta, hogy a ház gyorsan megvalósul, de miután pánikszerűen hagyta el Wichmann és a későbbiekben sem tartotta vele a kapcsolatot, 1927-ben jogosan hihette, hogy az már áll. Wichmann kivitelezőként való megnevezése nem több, mint utólagos bosszú. Ha a madártávlati perspektívát összevetjük Molnár eredeti axonometriájával, el kell ismernünk, hogy igaza volt amikor azt állította, hogy Wichmann „elrontotta a homlokzatokat palléros ablak elrendezéseivel”. Miközben a tömegkompozíción, a pergolával összekötött pavilonokon felismerhető az eredeti terv koncepciója, az arányok és a részletek megváltoztatása kiforgatta azt magából. Elvesztett tisztasága, absztrakt jellege, bántón hétköznapi, mondhatnánk banális lett. A kert és a táj gondos megrajzolása tovább gyengítette a kompozíció feszültségét. Molnár terve kiváló alkotás, Wichmanné legfeljebb szokatlan, ám korántsem kiemelkedő terv. Egy kertépítészeti gyűjteményben figyelmet kelthet, építészeti albumban nem állná meg a helyét.

A drezdai kertépítészeti kiállítással nehezebb dolgunk lesz, hiszen annak pályázati tervét nem ismerjük, és Molnár sem publikálta a maga rajzait. Leveléből annyi derül ki, hogy 1924-ben a pályázati terv összes „felépítési tervét” ő készítette, s a következő évben Wichmann abból szemezgetett a rábízott parcella tervezésekor.⁴⁰⁷ A teljes kiállítási terület beépítési koncepciójára a jőnevű kerttervező, Gustav Allinger nyert megbízást. Wichmann pályázatából csak egy részletet díjaztak, és ennek a díszkertnek (Sondergarten) a megvalósításával bízták meg a nemrég alakult irodát. Molnár a következőket írja erről a munkáról: „Rákerült a sor a Dresdai kiállításra is. Ez kemény dió volt, mert a felosztás, amit ő előzetesen csinált, szerintem rossz volt. Nagyon nehezen tudtam beleélni magát. [sic!] De azért meglett

⁴⁰³ MA 1924. 3-4. [13]

⁴⁰⁴ Molnár Farkas: „Építészet mint művészet” *Új Föld* 1. szám 1927 február, p. 19.

⁴⁰⁵ Koch (1927), 126-127.

⁴⁰⁶ Mezei Ottó az említett források alapján megvalósultnak veszi ezt a tervet. „Mit tudott Molnár megvalósítani ezekből az elvekből? Egyelőre keveset. Néhány ekkori épületterve és egy, még Németországban tervezett, Drezdában kivitelezett (mennyi) az eredeti elgondolás szerint, nem tudjuk villája...” Mezei (1987), 13.

⁴⁰⁷ A Molnár-hagyatékban fennmaradt, azonosítatlan rajzok között egy akad, amelyik esetleg a drezdai kiállításra készült „felépítési terv” közé tartozhat. Az axonometrikus terven egy kockaház, egy tetőteraszos hasáb, egy hengeres-kupolás tömegben végződő dongafedésű épület, az utóbbi kettőt összekötő híd és egy torony látható, kerítésfalakkal övezve. MÉM 74.01.183

ez is, a sok skitz [sic!] közül kiválasztotta, ami neki legjobban tetszett, és gropius-szerű neveket sorolt fel az anyagokra vonatkozólag, büszke volt szerkezeti találmányaira".⁴⁰⁸ Ebből sajnos semmi sem derül ki a tervek természetét, stílusát illetően. A megvalósult tervet – rózsakert és teapavilon – a korabeli kertművészeti sajtóban több helyen, alapos leírással és sok fotóval közölték, így elég jó képet alkothatunk a munka végeredményéről.⁴⁰⁹ A szimmetrikus teaház kiugró ereszével, fakorlátos teraszával nem emlékeztet Molnár egyetlen munkájára sem. A leírásokban szereplő színekompozíció (halványsárga, rózsaszín és sötétkék az épületen, lila-sárga a székeken és asztalokon) szintén nem jellemző rá. A pergola ugyan előfordul Molnár több épülettervén, de nem négyzettrácsos lugas formájában, ami egyébként a kertművészet és a rózsakertek megszokott alkotóeleme. A díszkert helyszínrajzán viszont fölfedezhetjük a keze nyomát. A terület felosztása szabályos, téglalap alakú mezőkre, ezek geometrikus belső tagolása, a növények színeit felhasználva szinte absztrakt festménnyé alakítása – megannyi vonás, mely Molnár Bauhausban készült házterveinek helyszínrajzán a Vörös kockaház óta visszatérően jelen van. Már a Vörös kockaháznál megfigyelhetjük a kert tagolásának két fő módját: a párhuzamos sávokat (zöldség- és gyümölcskertnél) és az átlós tengelyre szervezett, vagy középpontosan tükrözött mintát, melyben többnyire a Seegner-kerékre emlékeztető forgó mozgás is benne van. A színes felületek és a (felülnézetben) horizontális-vertikális sávok játéka uralja az általam 1924-25 tájára datált házterv⁴¹⁰ kertjét, melynek kompozíciója, mintha Huszár Vilmos 1917-es festményének (Komposition II. Die Schlittschuhläufer), vagy Vantongerloo képeinek mintázatát követné. Molnár kerttervei és a drezdai rózsakert megoldásai között rokonságot felfedezni, nem lehet belemagyarázás. A hasonlóság elsősorban a felülettárolásra, a mintákra vonatkozik, nem a részletekre. El tudom képzelni, hogy Molnár ötlete volt a rózsák átlós sorokba ültetése. A virágágyások lépcsőző műkö peremmel szegése, a vízmedencék kialakítása és a részletek – beleértve a figurális szobrok elhelyezését – azonban korántsem Molnár ízlését tükrözik, nyilván távozása után nyertek végleges formát.

Munkájának bemutatását Wichmann nem bírta a véletlenre, 1926-ban maga sietett a tervet részletesen ismertetni a *Gartenschönheit* folyóirat hasábjain. Nem is csalódott, más újságírók és szakemberek csatlakoztak hozzá, s munkái végül így kerülhettek be a Hugo Koch szerkesztette szép kertművészeti albumba. A rózsakertről szóló cikkek a terv legfőbb értékeként az absztrakt geometrikus formák és az élő növények újszerű társítását említik. Carl Heicke, a *Gartenkunst* folyóirat vezető újságírója már az 1924-es pályázatot elemezve megállapította: „A terven... nem volt nehéz a weimari Bauhaus szellemét felismerni. – majd hozzátette – A terv készítője, H. Wichmann, a weimari Staatliches Bauhausban tevékenykedő kertépítészként nevezte meg magát”.⁴¹¹ Ulrich Müller említi, hogy Wichmann a *Gartenschönheit* folyóirat 1926-os évfolyamában közzétett egy cégét reklámozó hirdetést, melynek „Herbert Bayer stílusát követő, szembetűnő tipográfiája alkalmas volt arra, hogy a még fiatal vállalkozóra felhívja a figyelmet. Wichmann úgy lépett fel, mint a Bauhaus egykori tagja, és modern művész”.⁴¹² A *Gartenkunst* folyóirat cikkírója kiemeli, hogy bár Wichmann felfogása szöges ellentétben áll Allinger organikus természetfelfogásával, mégsem kezeli a növényeket tehetetlen építőanyagként. „Az eddig csak a Bauhaus építészetéből és iparművészetéből ismert formai elképzelések átültetése a kertbe nem egyszerű, sematikus módszerrel történt, hanem a növények, jelen esetben a rózsák sajátos tulajdonságainak finom érzékű figyelembe vételével”.⁴¹³ Ha építészként nem is, Wichmann kertépítészként mégis bevonult a történelembe, mégpedig a bauhaus-szellem meghonosítójaként.

⁴⁰⁸ Molnár Farkas levele Forbát Alfrédnek. Lásd 10. jegyzet!

⁴⁰⁹ Wichmann, Heinz, „Ein Rosensondergarten”, *Gartenschönheit* 7. évf. (1926), 309-312 ; Das Teehaus und der Teehausgarten. Haus und Garten 1926. Entwurf Heinz Wichmann-Weimar, *Gartenkunst* 39. évf. (1926), 169-171; Koch, Hugo, Heinz Wichmann, Weimar, Rosensondergarten 1926 Dresden. In: Koch (1927), 248.

⁴¹⁰ Lakóház terve német feliratokkal. *tér és forma* V. (9) sz. (1927 június), 6.

⁴¹¹ *Gartenkunst* 37 (1924) 113-132, 127-128.

⁴¹² Ulrich Müller (1999), „Die Garten des Hauses Auerbach in Jena”, in: *Die Gartenkunst* 11. évf. 1. sz. 98.

⁴¹³ Das Teehaus und der Teehausgarten. Haus und Garten 1926. Entwurf Heinz Wichmann – Weimar. *Gartenkunst* 39 (1926) 169.

E cikkek, méltatások alapján fogadják el a német kertművészet történetével foglalkozók Wichmann uttörő, konstruktivista szellemű tervezőnek. Ulrich Müller ugyan megállapítja, hogy rajzstílusában 1926-ban jelentős változás következett be, amikor feladta korábbi expresszionista ábrázolási technikáját, s „egy olyan rajzstílusra váltott át, amely az új építés építészeti karakterének sokkal jobban megfelelt”.⁴¹⁴ S mi másra hivatkozik, mint a Molnártól eltulajdonított drezdai művészház tervére. A felsorolt vonások (az elmetszett falak feketítése tussal, a folyamatos és szaggatott vonalak és feliratok használata, sraffozás, általában a vonalas stílus) valóban jobban megfeleltek a konstruktivista szellemnek, de ez a váltás nem annak köszönhető, hogy önálló irodát nyitott, vagy hogy felismerte a korszellem változását (hiszen akkor már 1924-ben is igazodhatott volna ehhez), hanem kizárólag annak, hogy Molnár 1925-ben fél éven át az alkalmazásában dolgozott. Wichmann saját világát jól mutatja az önállóan készített 1924-es lakóterv, melynek lágyabb, dekoratívabb (a maga nemében színvonalas) világát furcsa módon egy csapásra otthagyja, hogy azután 1925-től a fent jellemzett stíluselemekkel dolgozzon tovább. A weimari Mauxion ház- és kertterve, amely a stílusjegyek alapján szintén 1925-ben, vagy utána születhetett, Wichmann szavai szerint „tudatosan épített kert”, ám a geometrikus minták hagyományos kertépítészeti elemekkel (szimmetrikus kút és medence, áttört pergola, rézsűk) keverednek.⁴¹⁵ Lehet, hogy Molnár ezen a terven is dolgozott (ha nem, hatása akkor is kimutatható rajta), ám a drezdai kiállítás rózsakertjénél jóval visszafogottabb, bizonytalanabb műről van itt szó. A geometrikus virágágások rátett díszítőelemekként feszengenek benne.

Ha nem is hiszünk el mindent Molnár leveléből, ha elfogadjuk, hogy Wichmann a Bauhaus környékén sok mindent önállóan megtanulhatott, s nem vonjuk kétségbe a fejlődésre való képességét, akkor is biztos, hogy a fiatal magyar építész meghatározó hatást gyakorolt rá. Amiért felfigyeltek rá, azt jórészt Molnárnak köszönhetjük. Ha pedig legalább a fele igaz a felsorolt sérelmeknek, akkor kötelességünk elégtételt szolgáltatni kihasznált alkalmazottjának.

Gropius egyik monográfiája, Reginald R. Isaacs azt állítja, hogy Molnár 1925-ben, miután tanulmányait a Bauhausban befejezte, rajzolóként dolgozott Gropius új, Dessauban megnyitott építészirodájában. Ismervén weimari alkalmazásának szomorú történetét, kevésbé valószínű, hogy Wichmann mellől átváltott volna Dessaubára. „A Bauhushoz semmi közöm – írta 1925. májusában – Gropius tovább folytatja lakóháztervezését. Tegnapelőtt itt járt és azt mondta, mindnyájunknak Dessaubára kell menni. Egyelőre kivárunk”.⁴¹⁶ Forbátnak küldött levelében ugyan azt írja, „tárgyaltam más irányban”, de arra semmi bizonyítékunk nincs, hogy a megbeszéléseknek eredménye lett volna. Ugyanebből a levélből derül ki, hogy Molnár a Gropius-szal közös irodából március végén kilépő, és szabadúszóként próbálkozó Adolf Meyernek viszont alkalmanként segített. „Közben Meyer hívott, vasárnaponként és esténként 6-tól segítettem nála. A Dexel házat sajtó alá simítottam”. A művészettörténész és festő Walter Dexel jénai házána tervén Meyer 1925 márciusától május 12-ig dolgozott.⁴¹⁷ Molnár valószínűleg a legintenzívebb munkába kapcsolódott be április hó folyamán. Annemarie Jaeggi hívja fel a figyelmet arra, hogy Meyer itt szakított először az addigi Gropius-Meyer lakóházakra – még az Auerbach-házra is – jellemző klasszicizáló alaprajzi kompozícióval. „Meyer ezzel szemben az épületszárnyak centrifugális elve felé mozdul el, melyet Doesburg és van Eesteren 1923-ban propagált a maison particulière tervével”.⁴¹⁸ Talán nem rugaszkodunk el túlságosan a tényektől, ha ebben a váltásban – ahogyan Wichmann esetében is – Molnár közreműködésének tulajdonítunk szerepet. Tudjuk, hogy Meyer régóta ismerte és tisztelte Doesburgot, hogy ő hozta össze Gropiust és Forbátot vele Berlinben. Lehetséges, hogy Gropiustól különválva jutott először eszébe megpróbálkozni a De Stijl örvénylő térszervezését

⁴¹⁴ Ulrich Müller id.m. 101.

⁴¹⁵ Koch (1927), 125.

⁴¹⁶ Molnár Farkas levele Theo van Doesburgnak 1925. május 9-én. No. 133. Doesburg-archívum, Rijksdienst Beeldende Kunst/Netherlands Office for Fine Arts, The Hague & Van Moorsel Donation.

⁴¹⁷ Jaeggi (1994), 336-338.

⁴¹⁸ Uott. 174-176, 337.

alkalmazni egy családi ház tervezésénél. Mindez igaz lehet. De azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Molnárra is nagy hatást gyakorolt Doesburg, és 1923-24 folyamán több rajza és néhány házterve a holland mester hatása alatt készült. Nem csak a MÁ-ban közölt izometrikus háztervre gondolok, hanem arra a két német feliratú családi ház tervre, melyet 1924-25 tájára datálók (lásd a 2.8 fejezetben!). Az utóbbiak alaprajzi szervezése, de még a műszaki rajz stílusa is szinte teljesen megegyezik a Dixel-házéval. Nem tudjuk, hogy a „sajtó alá simítás” csak a befejezésre, a már meglévő tervek feldolgozására vonatkozott, vagy esetleg ennél többet, akár munkatársi szerepet jelentett-e. Annyi biztos, hogy a szénnel rajzolt perspektívákhoz és a homlokzatokhoz Molnárnak nem sok köze volt. A perspektívák nyomába nem érnek azoknak a bravúros távlati képeknek, melyeket Molnár 1922-ben készített a Gropius-Meyer irodának. Azt a madártávlati axonometriát viszont, amelyre ráragasztották a helyszínrajzot és a két alaprajzot, elképzelhető, hogy ő rajzolta.

Meyernek van egy másik munkája, amelynél szintén Molnár közreműködését gyanítom. A Maria Hausmann megrendelésére készült műtermes háztervet Bad Pyrmonban akarták felépíteni, de végül papíron maradt. Van egy korábbi változata, de most azzal az átdolgozott verzióval foglalkozunk, amelyen Meyer Annemarie Jaeggi szerint Gropiustól függetlenül dolgozott tovább 1925 tavaszán. Az átdolgozás során – hangsúlyozza Jaeggi – a korábbi terv elvesztette demonstratív modernségét, a De Stijl hatást mutató könnyed neoplaszticista térkompozíció földhöz tapadt, hátrafelé lépcsőző tömeggé vált. Az új terv formálása „elementáris és igénytelen”, miként Adolf Meyer munkái általában, a közös irodából való kiválása után.⁴¹⁹ Magam éppen fordítva gondolom. A terv korábbi változatát érzem ügyetlen próbálkozásnak Doesburg és Eesteren módszerének adaptálására. A második változat, meglehetősen kevésbé látványos és innovatív szellemű, de szerintem sokkal kiegyensúlyozottabb, harmonikusabb alkotás. Arról nem is beszélve, hogy korábbi Gropius-Meyer munkákban rejlő gondolatokat visszavet és fejleszt tovább. A ház tömegének U-alakja, de különösen a hozzá csatlakozó L-alakú pergola, s a folyosó végének befordulása a Haus Rauth 1923-as tervére emlékeztet, annak klasszicizáló jellege és bumfordisága nélkül. Érdekes összehasonlítani a Hausmann-ház második tervét Molnár Farkas egy korábbi lakóház tervével. Hasonló a két épület visszalépcsőző tömege, a pergola és a kerti pavilon, de az alaprajz tagoltsága, a ház tömegének kisebb hasábokra bontása is. Még az egykarú lépcső helye is egyezik, az ebédlő-nappali térkapcsolat és az utóbbi helyiség nagy hármassablakja is megtalálható mindkét terven. Vannak persze különbségek. A Molnár-terv még őrzi a De Stijl emlékét a kert geometriájában, és a ház színes tömegeiben. A Meyer-féle alaprajzon semleges raszter fut végig, s a puritán fehér homlokzatot csak az ablakok fekete foltjai tagolják. Ezek a jellemzők viszont a körülbelül egy időben készült Starke-háztervvel kötik össze. Távol álljon tőlem Meyer szerzőségét kétségbe vonni, de tudjuk jól, hogy már a Gropius-Meyer iroda munkamódszerét is az jellemezte, hogy az irodában dolgozó alkalmazottakat és Bauhaus-növendékeket alternatívák készítésére, ötletek fölvetésére bátorították. Gropius szerette sok változatból kiválasztani a legjobb, a neki leginkább tetsző megoldást. Ehhez a módszerhez Meyer és Molnár egyaránt hozzászólt. Miért ne követhették volna későbbi együttműködésük során is? Ráadásul a közreműködő munkatárs személye ezekben az esetekben azonos volt.

3. Újra otthon

3.1 Hazatelepülés: avantgárd sokszínűség

Molnár 1925 szeptemberében költözött végleg haza Weimarból, amikor értesítést kapott, hogy beiratkozhat a M. Kir. József Műegyetem építészmérnöki karára, hogy félbe maradt tanulmányait befejezze. Nehéz elképzelni, mekkora megrázkódtatást jelenthetett neki, aki a Bauhaus szabad művészi kísérletezéséhez és liberális légköréhez szokott, a budapesti egyetem konzervatív szellemű és

⁴¹⁹ Uott. 333-334.

tekintélyelvű oktatása. A diplomára szüksége volt, tehát alkalmazkodnia kellett, legalább olyan mértékben, hogy ki ne tegyék a szűrét. Arról a sok egyébről, amivel a weimari iskolában foglalkozott – festés, grafika, színház, tánc, multság és társasági élet – azonban sokáig nem tudott lemondani. Hazatérése után 1926-27 fordulójáig rendszeresen festett, és küldött képeket különböző tárlatokra. Tagja lett a Képzőművészek Új Társaságának (1925) és jelentkezett a Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságába (1926). Önálló grafikai lapokat ugyan már nem készített, de egyre többet foglalkozott alkalmazott grafikával: könyvek és folyóiratok címlapját, nyomtatványok tipográfiáját tervezte. 1928-ban alapító tagja volt a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának. Továbbra is érdekelték a színházi kísérletek, és hajdani barátjáné, Marie Luise Morgenroth hatására – akivel még évekig levelezett, sőt legalább egyszer találkozott is – kapcsolatot keresett a mozdulatművészet hazai iskoláihoz.

Kereste tehát azokat a közösségeket, szellemi műhelyeket, ahol a Bauhausban megszokott sokszínűségnek legalább egy részét megtalálhatta. Az avantgárd szellem a Horthy-Magyarországon csak elszigetelten, a legalitás és illegalitás határán egyensúlyozva jelenhetett meg. Kérész életű, egy-két számot megért folyóiratokban és pár száz példányos magánkiadású könyvekben kapott hangot, melyeket vagy értetlenség fogadott, vagy – rosszabb esetben – bírósági ügy lett a vége. Az a folyóirat, amelyik több évfolyamot túlélte, ritkaságnak számított, és fennmaradását többnyire óvatosságának, önkorlátozásnak köszönhette. Ilyen volt a Raith Tivadar⁴²⁰ szerkesztésében megjelent aktivista-expresszionista *Magyar Írás* (1921-27), amely elsősorban az itthon maradt fiatal művészgenerációnak adott teret, de azért figyelemmel kísérte az új európai művészeti jelenségeket is, mégpedig nemcsak irodalmi vonatkozásban, hanem más művészeti ágakban is. Raith Tivadart Molnár még Pécsről ismerte, s a folyóirat több ízben közölte írásait, vagy tudósított vele kapcsolatos eseményekről, mint például az Itália-mappa megjelenéséről, vagy a Mentor-könyvesboltban 1925-ben nyílt kiállításáról. Raith a hazai helyzet jó ismerőjeként, de főként kiterjedt kapcsolatai révén sokat segíthetett Molnárnak megtelepedni a számára idegen nagyvárosban.

Másik segítője a bécsi Ma folyóirat szerkesztőségében megismert, és éppen Molnár révén Weimarba került Bortnyik Sándor volt, akinek műtermében gyakran megfordult, és akivel végül jó barátságba keveredett. Műveket ajándékoztak és dedikáltak egymásnak. Bortnyik, aki ugyancsak 1925-ben költözött haza, írásokat és terveket kért tőle az *Új Föld* folyóirat számára, melynek művészeti szerkesztője volt, majd meghívta Molnárt tanítani a Bauhaus mintájára létrehozott budapesti magániskolájába, a Műhelybe. Neki köszönhette, hogy részese lett egy nagy feltűnést keltett, mondhatnánk botrányos színházi produkciónak, a Zöld Szamár Színház mindössze két előadást megért bemutatójának. Az alkalmi társulat a Csengery utcai Művész Színpadon lépett fel 1925. március 25-én és április 2-án. Ivan Goll *Az új Orfeusz* és *Párizs ég* című műveit adták elő Mittay László rendezésében, utána pedig Jean Cocteau darabját, *Az Eiffel torony násznépét* Palasovszky Ödön rendezésében. Az estet Hevesy Iván művészettörténész konferansza vezette be (aki 1922-ben Palasovszkyval közösen megjelentett *Új művészet!* című manifesztumában többek között a művészet aktív befogadásának és kollektivitásának gondolatát is felvetette), s Molnárnak ebben a részben jutott komoly szerep. Palasovszky Ödön így emlékezik vissza:

⁴²⁰ Raith Tivadar, (eredeti neve: Rajty) (Bp., 1893. szept. 21. – Bp., 1958. febr. 22.), költő, író, szerkesztő, közgazdasági író. Egyetemi tanulmányait Budapesten, Berlinben, Párizsban és Besançonban végezte. Felsőkereskedelmi iskolai tanárként kezdte pályafutását. 1921 – 27 között a Magyar Írás c. avantgárd folyóiratot szerkesztette, amelyben a hazai körülmények között még publikálható, újító műveknek és tanulmányoknak adott helyet. Novellái és verseskötetei jelentek meg. Sokat fordított, többek közt franciákat, és elsőnek R. M. Rilke költeményeit. 1925-26-ban a francia állam ösztöndíjával Párizsban tartózkodott. A folyóirat megszűnése után felhagyott a művészettel és tisztviselő lett: üzemműveléssel foglalkozott. 1935-től a budapesti Tudományegyetem meghívott előadója, 1941 – 48-ban a kolozsvári egyetemen az üzemműveléssel foglalkozott ny. r. tanára. Az üzem- és irodaszervezés, a vállalati ügyvitel, a racionalizálás és a könyvvizsgálati kérdések szakértője. 1928-32 között a Magyar Könyvvitel főszerkesztője volt.

„Egyszóval: megcsináltuk először is a *Zöldszamár színház*-at. Szatirikus színházat, kórusokkal, dzsesszel. Új írókat, új művészeket, új gondolatokat akartunk megszólaltatni. Cocteau darabját adtuk: *Az Eiffel-torony násznépé*-t. Meg Ivan Goll-tól *Az Új Orfeusz*-t és a *Paris ég*-et. És egyebeket. Akkor bizony még Cocteau-t egyáltalában nem játszották a magyar királyi Operában. Gollról sem írtak dicshimnuszokat a pesti lapok. A dzsessz sem nyert még bebocsátást komoly színházba. Azt meg pláne senki sem tudta, hogy mi fán terem az a kórus. De mi ezzel mind nem törődtünk. Csináltuk, amit kellett. Hevesy Iván tartott bevezetőt. Lazicius Gyula volt a dramaturg, Jemnitz Sándor volt a zenei tanácsadó. Illyés Gyula volt a fordítónk, Bortnyik Sándor tervezte a konstruktivista díszleteket, én és Mittay László rendeztünk. A szereplők egytől-egyig a fiatal színészgenerációból kerültek ki. No és az igazgató? Volt akkoriban Bortnyiknak egy sok szeretettel megcsinált képe. Szerelmespár, holdfény, egy kis mai szürkeség (mintha a ránk öregedett szellemi és érzelmi sétányunk egy csomó nyírott bokra lett volna), és az emberi lélek mélységéből monumentálisan emelkedett mindenk fölé a zöld szamár eget verő, glóriás szobra. Hát ezt a zöld szamarat választottuk igazgatónak. (Ezt a parádés szerepet Molnár Farkas alakította a helyzethez méltó fölénytel és komolysággal. Azóta sem láttam derekabb igazgatót.) Nos, hát, nem mondom, volt egy kis ribillió. (...) volt néhány ünneprontó hang a nézőtéren. Egy kopasz részvénytársasági igazgató dühösen morogta a foga között: bár már látnám, hogy ennek a rendezőnek a sírjára hányják a göröngyöket. De egy ifjú hölgy azonnali tettleges megtorlást helyezett számára kilátásba. (...) És másnap a városban izgatott embereket láttam plakátjaink előtt álldogálni és magyarázták, hogy igen, „írógép-orkeszter“, és hogy ez a színház ezt meg ezt akarja, és hogy milyen az a kórus. (...) Szóval a haladó gondolkodásúak lelkesedtek, a komótosabbak haragudtak, egyesek helyeselték, mások nevettek vagy meg voltak sértve – de napirendre térni a dolog fölött, bajos lett volna -, s éppen ezt akartuk: megmutatni, hogy így is lehet“.⁴²¹

A színes sajtóvisszhangból a nemzeti radikális *Új Nemzedék* tudósításából idézünk, mert ez írja le legrészletesebben a minket érdeklő bevezető konferanszot, amiről sajnos fényképet eddig nem sikerült találni. „A zongorát irtózatosan verni kezdték, nemkülönben a nagydobot. A hegedű cincogott. És ebben a fülsiketítő lármában jött a lámpák elé: a direktor úr. Elegáns angol ruha rajta, feltűrt nadrágja alól kivillog a selyemharisnya. Kezén fehér szarvasbőr kesztyű, a fején pedig éktelen nagy szamárfej. – Engedjék meg, – folytatta tovább a kikiáltó szőke titán – hogy bemutassam a mi vezérünket, a Zöld szamarat. Bár nem beszél, de mégis igen értelmesen fogja magát kifejezni. – Mondja csak, direktor úr, a futurizmus a helyes irány? – I-á! Mondja a vezér, aki valóban rokonszenvesebb a másikkal, mivelhogya nem beszél. – Esetleg az expresszionizmus? – I-á! I-á! – válaszol még hevesebben az új irány látható szimbóluma. – Vagy talán a dadaizmus? – I-á! I-á! I-á! – ordít a titánok prófétája. – Igaza van direktor úr, – beszél vissza az első számú – a dadaisták nem zöld, hanem közönséges szamarak. Most pedig kezdődik az előadás, – fordul a közönség felé s ezzel véget ért a kétségkívül szellemes párbeszéd“.⁴²²

Kosztolányi Dezső a Nyugat hasábjain megértőbb kritikát írt. „Ennek a színháznak igazgatója a zöld szamár, ki zöld nyakbavető kendőt visel s valódi szamárfejet, valódi szamárfülekkel. Mikor megjelenik a színpadi lámpák fényében, a közönséget üdvözölve fölemeli két kezét, lenn pedig a zenekar, mely egy zongorából, egy dobból, egy rekedt kürtből s néhány jazz-band-kellékből áll, tréfásan hősi tust zendít meg. A zöld szamár szerény. Megvan az a becsülhetetlen jótulajdonsága, hogy nem ad semmiféle programot, nem beszél, ennél fogva okosnak is gondolhatjuk. Színiigazgatóink között nem ő a legellenszenvesebb“.⁴²³ Kosztolányi nem csak a hazai színházi intézményrendszer fricskázását, az előadás kísérleti jellegét értékelte („a zöld szamár helyesen bőgött. Semmi esetre sem olyan unalmas, mint a többi szürke szamár“), jó szemmel azt is meglátta, hogy noha Hevesy bevezetőjében határozottan tagadta, hogy a groteszk szatírának köze lenne bármelyik izmushoz, azért a dadaizmus

⁴²¹ Palasovszky Ödön: „Front“. In P.Ö.: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980, Szépirodalmi Könyvkiadó, 49-50.

⁴²² „Részletes harctéri jelentés a Zöldszamár színház megnyitásáról. A szürke szamarak kimondták a szolidaritást a zöldszamárral. Az Új Nemzedék tudósítójától“ *Új Nemzedék* 1925. március 26. 5.

⁴²³ Kosztolányi Dezső: „Zöld Szamár“ *Nyugat* 1925. április 1. 426.

nem idegen tőle. A társulat próbálkozása „az egykori Cabaret Voltaire (1916) és a cseh avantgárd kabarék (20-as évek) 'kis szinpadí' formáival mutatott rokonságot”.⁴²⁴ A produkció, az élénk visszhang ellenére, két előadás után megbukott. Palasovszky és Hevesy ezután Tamás Aladárral közösen próbálták átmenteni avantgárd előadásaikat a Zeneakadémia kistermében szervezett Új Föld-estek (1926-27), majd Cikk-cakk estek (1928) programjába. Ezeknek az estéknek a műsorában a dadaista színdarabok, az új költészet és zene mellett helyet kaptak Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájának növendékei és táncosai, valamint a munkásegységek szavaló- (és Palasovszky által koreografált) mozgáskórusai. Ezekben az előadásokban Molnár aktívan már nem vett részt, bár nézőként valószínűleg jelen volt, hiszen az Új Föld folyóirat három szerkesztője közül Bortnyikkal és Tamás Aladárral kapcsolatban állt (utóbbival a 100% folyóirat kapcsán is).

Írott tanulmányai, tervei és Bauhaus-beli időszakában készült festményei tanúsítják, hogy Molnárt erősen foglalkoztatta a színház, a mozgás, a tánc világa. Ebben az érdeklődésében nyilvánvalóan szerepet játszott az a tény, hogy weimari barátnője, Marie Luise Morgenroth⁴²⁵ a Hellerau-Laxenburg iskola növendéke volt. A zene és mozgás egységére épülő ritmikus gimnasztika-oktatás 1911-ben indult a svájci Emile-Jacques Dalcroze intézetében (Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus), melyet a Drezda melletti Hellerau-ban alapított. Az európai hírű intézmény 1915-ben csődbe ment, s csak 1919-ben sikerült újraéleszteni. 1925-ben a Bécs melletti Laxenburgba költöztették, ahol Schule für Rhythmus, Musik und Körperbau néven működött tovább. Marie Luise 1927-ben Zágrábba költözött, és újra levelezni kezdtek Molnárral. 1928-ban arról érdeklődött, nem tervezne-e barátja egy plakátot a nyitás előtt álló gyógytornász és mozgásművészeti iskolájának reklámozására. Molnár szívesen vállalta a feladatot, csak a szöveget és a képeket kérte, illetve a ráfordítható összeg felső határát.⁴²⁶ Arról, hogy a megbízásból lett-e plakát, semmi adatunk nincs.

Molnár egy másik, 'Marlu'-nak írt leveléből viszont egy megvalósult munkáról szerezhetünk tudomást, Molnár első enteriőrjéről, egyben első megépült tervéről. „Egyedül csináltam egy itteni Dalcroze-iskola berendezését, bútor és kifestés, csaknem Bauhaus-szerűre sikerült”. – jelentette Molnár büszkén.⁴²⁷ A mozdulatművészet örvedetesen gyarapodó irodalma szerint a hazai iskolák közül elsőként Szentpál Olga⁴²⁸ követte a Dalcroze-módszert, és azt is megtudjuk, hogy Budapest első, modern tánc tanítására alkalmas helysége az ő számára épült.⁴²⁹ Egy másik forrás a pontos dátumot és címet is megadja: „1927-ben édesapja támogatásával felépült a Szentpál-iskola, a mai Városligeti fasor 3. szám alatti villa kertjében”.⁴³⁰ Az apa, Stricker Gyula, állítólag kártyanyereségéből építtette az iskolát lányának.⁴³¹ Az iskola egyik növendéke, Merényi Lea így emlékezett vissza: „1932-ben jöttem Pestre. A Városligeti

⁴²⁴ Kocsis, Rózsa (1973) *Igen és nem: A magyar avantgárd színjáték története*, Budapest: Magvető. Idézi Jákfalvi Magdolna, „1925. Palasovszky Színháza”, in: Szegedy Maszák Mihály (szerk) (2007) *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Bp.: Gondolat Kiadó. 2007. 108.

⁴²⁵ Marie-Luise Morgenroth 1922-től 1925-ig Hellerauban, 1925-26-ban a Bécs melletti Laxenburgban tanult, s végül Berlinben szerzett diplomát. Csak sejtjük, hogy Weimarból való távozása után még tartotta Molnárral a kapcsolatot. 1927-es levele arról tanúskodik, hogy hosszabb-rövidebb szünet után kereste meg volt barátját.

⁴²⁶ Molnár Farkas levele Marie Luise Morgenrothnak, 1928. május 5. In: Betlheim (2010), 171.

⁴²⁷ Molnár Farkas levele Marie Luise Morgenrothnak, 1927. október 26. In: Betlheim (2010), 170.

⁴²⁸ Szentpál (eredetileg : Stricker) Olga, Rabinovszky Máriusz né (Budapest, 1895. dec. 14 – Budapest, 1968. okt. 31) mozdulatművész, koreográfus, táncpedagógus. A Zeneakadémia zongoraszakának elvégzése (1914) után Drezdában Emile-Jacques Dalcroze helleraui iskolájában tanult, ahol 1917-ben diplomázott. Megtanulta, hogy a zenei ritmus megérzésének képessége a ritmusérzék testi átélésen alapszik; a gyermek mindent testmozgásnak örül, ezt a mozgásörömet kell a zenei nevelésben is felhasználni. 1917-19 között Budapesten Dalcroze-tanfolyamot tartott, 1919-44 közt mozgásművészet iskolája volt, de emellett a Nemzeti Zenedében (1920-31), a Színiakadémián, a Zeneakadémia ének tanszakán (1952-6) művészi mozgást tanított. 1920-tól kezdte meg önálló koreográfiai tevékenységét.

⁴²⁹ Lásd A moderntánc magyarországi hajnala: a Mozdulatművészetről. Fenyves Márk tanulmánya saját és dr. Dienes Gedeon kutatásai alapján. Orkesztika Alapítvány, Mozdulatművészeti Gyűjtemény.

<http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/szentpal.htm>

⁴³⁰ Dr. Dienes Gedeon (2005), *A mozdulatművészet története*, Bp.: Orkesztika Alapítvány. (Második, bővített kiadás). 111.

⁴³¹ Fenyves Márk szóbeli közlése.

fásor 3-as szám alatt volt egy külön kis tüneményes épület, az volt Szentpál Olga mozgásművészeti iskolája. Oda jártam én le, miközben a nagybátyám, Rabinovszky Máriusz háztartását is vezettem”.⁴³² Az épület ma már nincs meg, 1973-ban az ingatlant használó Artistaképző Intézet lebontatta, hogy a helyére nagyobb tornatermet építsenek. Sajnos az eredeti tervekben a Fővárosi Levéltárban csak egy bontási terv maradt fenn 1959-ből. Az iskola megnyitása alkalmából megjelent újságcikkek azonban értékes adatokkal szolgálnak. „Nemrégiben elkészült a kizárólag modern mozdulatművészet céljait szolgáló első iskolaépület. – írja az egyik – A külföld, elsősorban Németország már régóta dicsekedhet ilyenekkel. Budapesten ez az első, Vilma királynő-út 3. alatti villa kertjében emelkedik Szentpál Olgának, az Országos Színművészeti Akadémia és a Nemzeti Zenede mozdulatművészeti tanárának új iskolája, amelyet Jánszky és Szívessy építészek által revideált terv alapján Stricker Gyula épített. A harmonikus hatású intim épület homlokzatát Beck Ö. Fülöp és Medgyessy Ferenc egy-egy színes reliefje ékesíti. A belső berendezéseket Molnár Farkas tervezte, korszerű bútorokat állítva az előterembe és irodába. A tanterem szépségét újszerű kifestése és kis fülkébe elhelyezett figurinek emelik, amelyek Farkasházy Miklós dekoratív alkotásai”.⁴³³ Az épület főhomlokzatának és tantermének fényképe egy reklámprospektus belsejében maradt fenn.⁴³⁴ A szimmetrikus, magas tetős épület Jánszky és Szívessy klasszicizáló házaira emlékeztet x-osztású ablakaival és félhengeres szélfogójával. Az íves alaprajzú előcsarnokból két oldalt öltöző és mosdó helyiségek nyíltak, szemben pedig a kereszt irányban húzódó nagy táncterembe lehetett jutni. A terem falait Molnár körben hat cikkcakkos vízszintes vonallal tagolta, melyek között a fal színe letről fölfelé fokozatosan világosodva változott. Az ajtók és a fülkébe süllyesztett fűtőtestek a falhoz képest világosabb tónusúak voltak. Sajnos a színeket nem ismerjük. A fotón néhány ülőbútor látszik: egy falhoz állított H-alakú ülőpad és két kis szék, amelyek egyszerű, derékszögű formájukkal Breuer Marcell gyermekszékére (1924) emlékeztetnek. Ettől eltekintve, az enteriőrt inkább a Jánszky-Szívessy épülethez illő Art Déco stílussal mint „Bauhaus-szerű” megjelenéssel lehetne jellemezni. Furcsa, hogy egykorú tervei - köztük egy eddig azonosítatlan enteriőr (felülvilágított előadóterem zongorával) – és a Delej-villában két évvel később készült első lakásának bútorozása és színezése sokkal modernebb hatású.

A Műgyetemet lassan elvégezve, Ligeti Pál alkalmazásában dolgozva, Molnár egyre közelebb került a mindennapi élet valóságához. Ez egyben azt is jelentette, hogy fokozatosan eltávolodott az avantgárd hermetikus világtól, ami gyakran még fájdalmat okozott. „Húsvét előtt Dessau-ban voltam – írta Marie Luise-nek –, az egész nagyszerű, szép múlt eszembe jutott, amikor Gropiustól, Scheperektől és a többiektől elbúcsúztam. Megint minden szép volt: életmentő injekciót kaptam, újra életvidám vagyok és reménnyel teli. Általában sokkal jobban mennek a dolgaim. A pénz még kevés, tartozások stb. De most, hogy pár éve a valóságban lépek tovább, sokkal biztosabbnak érzem magam”.⁴³⁵ A magánéletében zajló változás ebben az esetben párhuzamba állítható a művészeti avantgárd helyzetének, szerepének a változásával. Az avantgárd mozgalom egész Európában megtorpant. A gazdasági és pénzügyi konszolidáció végett vetett a háború utáni mély válságnak, a forradalmi és ellenforradalmi szélsőségek egymásnak feszülésének, s a lázas, utópikus elképzelésekkel terhes időszakot egy józanabb korszak váltotta fel. Eljött az építés, a konkrét feladatok ideje. Az emigrációból hazaérkezett magyar művészek még élesebben szembesültek azzal, hogy az avantgárd törekvések körül elfogyott a levegő. Kassák például hiába próbálkozott átmenteni bécsi folyóiratát, a *MÁ*-t, az itthon kiadott *365* és a *Dokumentum* című lap az érdeklődés hiánya miatt hamarosan megszűnt. A kudarcon okulva, az 1928-ban induló *Munka* című új folyóiratát a szociáldemokrata munkásság politikai és kulturális fórumaként szervezte meg. Sok mindent megőrzött az avantgárd mozgalomból, de a szociális kérdéseket és a tényirodalmat

⁴³² Merényi Lea (szül. Schuller Lea), Budapest, Magyarország. Az interjú készítette: Gondos Gábor (Az interjúkészítés időpontja: 2004. december). Centropa. A magyar zsidóság 20. századi története képekben és személyes történetekben elbeszélve <http://www.centropa.hu/object.0e6c19e9-fe6f-4c67-ac9d-c9a7ee348d9e.ivy?full=true>

⁴³³ Kivágás ismeretlen újságból (valószínűleg a Magyarorságból) 1927 novemberében. Szentpál Olga-hagyaték. OSZMI Táncarchívum, 32. fond.

⁴³⁴ Jelzetlen négyoldalas prospektus Szentpál Olga-hagyatékában. OSZMI Táncarchívum, 32. fond.

⁴³⁵ Lásd 6. jegyzet! 170.

állította az előtérbe. Kassák lapjainak az *Új Föld* és a *100%* lett a vetélytársa. A mindössze három számot megért *Új Föld* (1927)⁴³⁶ szerkesztői közül Tamás Aladár a Kassák köréből kiszakadt kommunisták egyike volt, az arisztokrata származású, de anarchista forradalmárrá vedlett Remenyik Zsigmond⁴³⁷ Dél-Amerikából tért haza, Bortnyik pedig konstruktivista festőként kereste a helyét. A Tamás Aladár szerkesztésében megjelenő *100%* (1927-30) a bécsi magyar kommunista párt itthoni legális lapja volt, míg be nem tiltották. Molnárnak a két utóbbi laphoz volt köze: az *Új Föld*ben cikkei és tervei jelentek meg, a *100%*-ba – azon túl, hogy a címlapját tervezte – rendszeresen írt. Az avantgárddal való leszámolás már az *Új Föld* első számában megtörtént: a „Programokon túl” című, aláírás nélküli, de nyilván a szerkesztők véleményét tükröző cikk egy manifesztum erejével lépett fel a manifesztumok ellen. „A racionális szellem könyörtelen kritikát gyakorol a művészet alkotásai felett is. Csak a pozitívet, a célszerűt, a hasznosat engedi élni. Kipusztítja azokat, akik csak szándékban tudták magukat újjá tenni. A mindenáron újat ‚akarás’ ideje elmúlt. (...) A kísérletek, az ‚izmusok’ ideje elmúlt, ma a művész a valóságban él, tárgyat és tényeket teremt, akár írásban, vagy szóban formálja meg gondolatait, akár épít, akár fest”.⁴³⁸ Ezért szakít a folyóirat a korábbi művészeti vagy kulturális szemlék szűk horizontjával, s terjeszti ki érdeklődését számos területre, ahogyan alcíme is mutatja: „Az új szellem eredményei irodalom, művészet, zene, tudomány, film, színház, technika és ipar alkotásaiban”.

Az *Új Föld* harmadik számának első oldalán jelent meg Molnár Farkas utolsó festményének a reprodukciója. Ez a kép jó alkalmat ad arra, hogy felmérjük, hogyan változott meg Molnár festészete a Bauhausból való hazatérése óta. Sajnos ennek a két évnek a terméséről nem lehet tárgyilagos képünk, hiszen számos festménynek csak a címét ismerjük kiállítási katalógusok műtárgyjegyzékéből, másokról pedig csak fekete-fehér fényképmásolattal rendelkezünk. Mindössze egyetlen, nemrég árverésre került festményről érhető el színes reprodukció az interneten. Az esetek többségében a datálás is bizonytalan, mindössze két alkotásnál lehetünk biztosak az 1926-os évszámban: a Bokszolók-nál (a kép jobb alsó szélén olvasható)⁴³⁹ és a Harlekin-nél, mert részletes leírása szerepel egy kiállítási katalógusban.⁴⁴⁰

A képek egy része a korábbi témákat folytatja, mint például a repülőgépeket és egy fiú hátaktját ábrázoló festmény, mely a *Tértanulmány: ember-építészet* című, 1924 októberében Pécsen készült rézkarchoz áll közel. Az *Élet a felhőkarcolóban* négyzetes alakú kép az épület és ember viszonyát dolgozza fel, de más módon, mint a weimari rézkarcok. A metszeteken az architektúra a nagyméretű figurák háttéréként jelent meg, ez a kép viszont az emberalakokat az elmetszett magasház belsejében – mint egy babaház szobáiban – ábrázolja. Egyforma perspektivikus kockákba látunk bele: az egyikben egy férfi öklöz, a másikban egy mérnök dolgozik a rajztáblán, a harmadikban fehér ruhás nő hever a dupla ágyon. A Molnár számára legfontosabb fogalmak – munka, egészséges élet, szerelem – jelképei. A kép jobboldali részén egyetlen magasházat látunk kívülről és felülről. Nehéz megállapítani, hogy vajon Molnár komoly jövőképként fogalmazta-e meg ezt a képét, vagy az elidegenedést hangsúlyozva, ironikusan. Egyébként, sem kompozíciójában, sem festői kvalitásaiban nem tűnik kiemelkedő alkotásnak.

⁴³⁶ E. Nagy Sándor (1978), „Az Új Föld és a Bauhaus” *Alföld* 29. évf. 5. sz. 58-61; Markovits Györgyi (1975), „Egy rövidéletű folyóiratról, (Új Föld, 1927.)”, *Magyar Könyvszemle* 91. évf. 1. sz. 82-85.

⁴³⁷ Remenyik Zsigmond (Dormánd, 1900. július 19. – Bp., 1962. december 30.), író, költő, szerkesztő. Kecskeméten érettségizett, majd egy évet végzett a nagyváradai jogakadémián. A forradalmak a fővárosba csalták, ahol megismerkedett Kassák Lajossal. Első kötetében megjelent verseit is Kassáknak ajánlotta. 1920-ban Dél-Amerikába utazott, ahol több mint hat évet töltött nehéz körülmények között. Argentínában, Peruban és Chilében életre szóló élményeket szerzett az emberi nyomor mélységeivel szembesülve. Megtanult spanyolul, az első chilei avantgárd csoport szervezője volt. 1926-ban tért haza, s az Új Föld folyóirat egyik szerkesztője lett. Műveit meg nem értés fogadta. Kívül maradt minden csoportosuláson: írt a népi írók folyóirataiba, de a Szép Szóba is. 1939-41 között az USA-ban előadói körúton vett részt. 1945 után önéletrajzi ihletésű, nagyszabású regényciklusán dolgozott.

⁴³⁸ „Túl a programokon”, *Új Föld* 1.évf. 1. sz. (1927. február), 31.

⁴³⁹ Lásd MÉM 74.01.189.

⁴⁴⁰ S.A. Mansbach (szerk.) (1991), *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908-1930*. Cambridge CA, London: The MIT Press. 234.

Új témakört képviselnek az *Artisták* (1926?), a *Bokszolók* (1926) és a *Harlekin* (1926) című festmények. A cirkusz és a sport világa az impresszionisták óta visszatérő témája a modern festészetnek. Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Picasso, Rouault, vagy a magyar Vaszary, Aba-Novák, Scheiber Hugó cirkuszi jelenetei, műlovarnói, bohóc és harlekin festményei részben a nagyvárosi élethez tartozó színes forgatag látványos képeit dolgozzák fel, részben jelképként használják a társadalom perifériájára szorult, s a közönség szórakoztatására maszkot húzó komédiások alakját. Reflektorfényben mozognak, kiválasztottak, de mégis magányosak: otthontalan vándorok. Ebben az értelemben, a festők harlekin-ábrázolása – mint a modern művészsors allegóriája – önarcképnek is tekinthető. Molnár kisméretű gouache-képe az utóbbi vonulathoz tartozik. Egyébként több köze van a metafizikus festészetnek, mint a fent említett festőkhöz. Inkább a Giorgio de Chirico rejtélyes, álomszerű képein látható városi környezetet idézi, ahol mintha megállt volna az idő. A perspektíva sodrása ugyan nem olyan erős, sőt, hangsúlyos árnyékok sincsenek, de ott vannak az üzemek gépiesen ismétlődő négyzetes ablakai, a gyárképmény, egy kosaras léggömb, s a szomorú harlekin mögött egy óriási fehér női szobortorzó. Lehet, hogy a barátnőjétől való elválás ihlette ezt a képet? Talán ezért nincs arca a nőalaknak, talán ezért vált hideg márvánnyá, s nőtt olyan nyomasztóan nagyra? A képmezőbe jobboldalt belógó épületdarab a 2631. számú házterv színezési sémájára emlékeztet, csak éppen meleg okkeres színei a festmény hidegebb, kék-szürke-rózsaszín színvilágát ellensúlyozzák. Az emberi figurát az elidegenedett architektonikus kerettel kontrasztba állító képnek van némi köze Bortnyik Sándor 1924-26 között készült festményeihez. Bortnyik azonban vagy mechanikus bábuként festi meg az emberalakit, vagy naturalisan, de akkor mindig az ironikus hatás érdekében. Molnár képe viszont nem konstruktivista, és nem is ironikus. Inkább lírai és melankolikus. Szép kép, a modern magyar festészetben ritka értékekkel.

A 'Bokszolók' (1926) és a 'Végig kézzel festve' (1926?), hasonló formátumuk és kompozíciójuk miatt, egymás párjának tűnnek. Az előbbiről Moravánszky Ákos azt állítja, hogy egy freskó terveként készült.⁴⁴¹ Mindkét képen perspektivikusan ábrázolt építészeti környezetbe helyezett jelenetet láthatunk. Az egyik falakkal körülvett udvaron fiatal férfiak bokszolnak, felülről pedig két nő nézi őket. A háttérben felhőkarcoló, az égen színes zászlók. A másik kép témája nehezebben értelmezhető. A modern magasházas díszlet hasonló, s a jelenet itt is alsó és felső mezőre oszlik. Alul egy férfi benyúló keze nyugszik egy empire rekamié peremén, s a heverőn egy meztelen nő fekszik. Felül egy szakállas, turbános férfi szemét egy kontyos alak (nő, vagy kínai férfi) fogja be. A fekvő akt egy klasszicista festmény parafrázisának tűnik, a felső jelenet mintha az Ezeregy éjszaka meséiből, vagy egy távolkeleti tanmeséből került volna elő. A folyóiratlapon a kép mellett szöveg olvasható. Nem tartozik hozzá aláírás, ellentétben a vonal alatti szöveggel, melynek monogramja Bortnyik Sándoré. Nem tudjuk tehát, Molnár vagy Bortnyik a szerzője. Stilisztikai alapon inkább az utóbbi. Ebben az esetben az egyik szerkesztő interpretálja a képet, a művész szándékai homályban maradnak. „Szép dolog a »művészet« csak nyitott szemmel kell nézegetni. De a látóidegek ellen a legjobb: kezét a szemre. Instrukciók és dogmamentumok. Nem bízom sokat bennük. De olyan észben sem, amit a jobb kéz csinál. Sokszor felelősségtelen a tett. A balkéz elfelejti, amit a jobb aláhúzott. – Négyszöget a négyszögért kényelmes antiszeptikus fülke, ahová a kalauz nem jön a jegyért. Háromszögekben és körszeletekben is szabadon lehet utazni. De a kép az emberért van, aki nem tudja behozni: azt megöli a csigakövetkezetesség“.⁴⁴²

3.2 Sirató Károly: Papírember – könyvborító 1928

⁴⁴¹ Boxkämpfer, Gemälde, 1926. Sammlung Bethheim, Zagreb. In: Moravánszky, Ákos (1988), *Die Erneuerung de Baukunst - Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag. 133. (119.kép)

⁴⁴² *Új Föld* 1. évf. 3. sz. (1927. április), 1.

Molnár hazai avantgárd művészeti körökkel való kapcsolatának kései dokumentuma az a borító, melyet Sirató Károly *Papírember* című verskötetéhez készített. Könyvművészeti munkái közül azért ezt választottam részletes elemzésre, mert – meglepő módon – eddig még sehol sem publikálták, másrészt nem csak grafikai-tipográfiai eszközökkel készült, hanem fotót, pontosabban fotómontázst is tartalmaz. Így nem csak a grafikai elemekkel dolgozó címlapokkal vehető össze, hanem Molnár más, fényképet is felhasználó alkotásaival.

A *Papírember* Tamkó Sirató Károly (1905-1980)⁴⁴³ második köteteként jelent meg 1928-ban a békéscsabai Tevan Andor kiadásában. A közölt versek nagy része a húszas évek elejének aktivista-expresszionista modorában fogant, híven a budapesti avantgárd mérsékeltbb fórumához, a Raith Tivadar által szerkesztett *Magyar Íráshoz*, melyben először megjelentek. A folyóirat köré csoportosuló fiatal költők Sirató Károlyban az expresszionizmus nagy ígérését látták. A gyűjteményhez azonban néhány olyan újabb versét is csatolni akarta, amely gyökeresen elütött a korábbiaktól. Raith Tivadar, akít a kötet kiadójául kiszemelt, elrémült ezektől a formabontó „síkkölteményektől” és nem vállalta megjelentetésüket.

Sirató 1924-ben kezdett Kassák képverseinek hatására kísérletezni, abból a felismerésből kiindulva, hogy a vers több mint gondolatközlő nyelvi struktúra, s a lineáris írást többdimenziós, többféle értelmezést lehetővé tévő szövegkompozíciókkal próbálta meg felváltani. A vonalírást megtörő kísérleti versnek többféle típusát dolgozta ki néhány év alatt: a számkinetikus versszerkezetet, az ún. villanyverset és síkverset. Négy ilyen költeményt csatolt a tervezett kötet anyagához: a pusztai gémeskút vizuális sémáját felhasználó *Vizhegedű hét üléssel* (1924) című „képverset”, a hagyományos, lineárisan olvasható strófából a főváros közterein akkoriban megjelent „villanyplakát” (fényújság) hatására vizuálissá tömörített *Balladát* (máshol *Balladakészülék*, 1925), a cselekményt vonal-kinetikus sémába olvasztó *Válópert* (1926), s végül a nyilakkal, vonalakkal és szavakkal dolgozó *Budapest* (1927) című villanyverset, melynek konstruktivista kompozíciója a dinamikus nagyváros képét idézte fel. A költemények után függelékben akarta közölni a művészi törekvéseinek lényegét pontokba foglaló Glogoista manifesztumát.

A négy vers és a kiáltvány túlment azon, amit a tisztos polgári állását féltő szerkesztő fel tudott vállalni. Attól tartva, hogy az emberek örültnek nézik, vagy „halálra röhögik magukat” kiadványát olvasva, Raith csak a glogoizmus nélkül volt hajlandó kiadni a kötetet.⁴⁴⁴ Sirató már-már belement elhagyásukba, amikor egy könyvesbolt kirakatában meglátta Palasovszky Ödön *Punalua* című könyvét, ami reményt adott neki arra, hogy formabontó írásait mégis meg lehet jelentetni. Az átszerkesztett kéziratot

⁴⁴³ Sirató Károly (eredetileg Tamkó, 1905-1980) az Ady utáni harmadik költőnemzedék tagja, a hazai és nemzetközi avantgárd jelentős képviselője. Első, Ady hatása alatt álló verseskötetét (*Az élet tavaszán*, 1921, *Mezőtúr*) tizenhét éves korában jelentette meg. Miközben Budapesten jogot tanult, tovább írta verseit, melyekben a kor lírai formanyelvének szinte minden lehetőségét kipróbálta. Aktivista-expresszionista, dadaista és szürrealista hatásokat mutató költeményeit főként a hazai avantgárd mérsékelt fórumában, a Raith Tivadar által szerkesztett *Magyar Írás* folyóiratban publikálta. Második verseskötete (*Papírember*, 1928, Békéscsaba) függelékében jelentek meg első kísérleti vizuális versei, melyek a hazai közönségben és sajtóban értetlenséget váltottak ki. Ezért hamarosan Párizsba költözött, ahol nélkülözések közepette élt, de művei és *Dimenzionista Manifesztuma* (1936) komoly visszhangot keltett a nemzetközi avantgárd művészi köreikben. Kiáltványát többek között Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Vaszilij Kandinszkij, Ben Nicholson, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Katarzyna Kobro, Joan Miró és Moholy-Nagy László írta alá. 1936-ban súlyos betegség miatt tért haza Budapestre, melyből végül a joga segítségével tudott kilábalni. Közben még kiadott egy verseskötet (Kiáltás, 1942), de a háború alatt és az ötvenes években már nem foglalkozhatott irodalommal. Tisztviselőként dolgozott, s közben professzionális szinten kitanulta a joga művészetét. A hatvanas évek neoavantgárdja terelte újra rá a figyelmet, s akkoriban kezdett újra írni – változó színvonalon. Kortárs és modern költőket fordított, de igazi népszerűséget a gyermekversek hoztak számára (Tengereczki Pál, 1970, *Pinty és ponty*, 1972, *Tengereczki hazaszáll*, 1975).

⁴⁴⁴ Tamkó Sirató Károly: *A Dimenzionista manifesztum története*. (1966) Kézirat. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I-22. Publikált változata: Tamkó Sirató Károly (2010), *Dimenzionista manifesztum*, Budapest: Artpool – Magyar Műhely Kiadó. 34.

megküldte Tevan Andornak, a békéscsabai Tevan kiadó vezetőjének, aki néhány modern verseskötetet, többek között Raith Tivadarét és Déry Tiborét, már kiadott korábban, s nagy öröme, pozitív választ kapott levelére. Amikor a szedés kapcsán fölmerült gondokat rendezni Békéscsabára utazott, kiderült, hogy az igazgató egy szót sem ért a síkversekből. Kérésére Tamkó Sirató értelmezve olvasta fel verseit, s akkor megértette. „De a baj most már éppen az lett, hogy megértette – emlékezett vissza a költő beszélgetésükre – Mikor a Budapest című villanyverset, amelynek ábráját és szövegét azelőtt gyönyörködve nézte csak, teljesen megértette, így szól: - Uram, ez egészen biztos, hogy társadalom elleni izgatás! Igaz, művészi és újszerűen, de biztos, hogy az! Sőt: kommunista propaganda”.⁴⁴⁵ Végül abban egyeztek meg, hogy Tevan nem kiadóként, hanem csak nyomdaként szerepel a kötetben, vagyis a költő vállalja érte a felelősséget.

Hogy Tamkó Sirató miként jutott arra, hogy Molnár Farkast kérje fel a könyve borítójának megtervezésére, csak találgathatjuk. Mindketten a *Magyar Írás* folyóirat szerzői közé tartoztak. A nyitott és érdeklődő fiatal költő nyilván olvasta Molnár művészeti témájú cikkeket a folyóiratban, a Bauhausbeli művész társakkal közösen fogalmazott nyilatkozatát, vagy a Mentor-könyvesboltban rendezett kiállításának ismertetőjét. Lehet, hogy Raith Tivadar ismertette össze őket, az is elképzelhető, hogy valamelyik avantgárd eseményen találkoztak. Szinte biztosra vehetjük, hogy újító szándékaik és a törekvéseikre válaszként érkező értetlenség, vagy éppen ellenséges elutasítás kölcsönös szimpátiát ébresztett bennük egymás iránt. Molnár kedvtelve olvashatta a glogoista kiáltvány olyan mondatait, mint „szétbontunk és összeteszünk”, vagy, hogy a glogoizmus „nem írja a verseket, hanem építi”, a glogoizmus „az új tömegművészet, a technika, a transzparens, a villanyplakátok költészete”. Az általa is vallott konstruktivizmus irodalmi formáját ismerhette fel ebben az irányzatban. Éppen ezért izgalmas kérdés, hogyan kapcsolódott Molnár borítótervében Tamkó Sirató költői világához, milyen eszközökkel igyekezett kifejezni verseinek újító szellemét?

A könyv címlapja és hátsó borítója összefüggő, egységes kompozíciót alkot. A borítón fehér alapon szabályos téglalap alakú mezőket látunk, tömör kéket és feketét, vékonyan csíkozott kéket, hol függőlegesen, hol vízszintesen, valamint barnás árnyalatú fényképet. Az író neve a fehér síkra kerül csupa nagybetűvel, míg a könyv kisbetűs címe a fotóba vág bele negatívba fordított tömbbetűvel. A nagybetűk valószínűleg a Tevan-nyomda készletéből valók, a kisbetűket viszont Molnár saját kezűleg készíthette Herbert Bayer Universal-típusa nyomán. Utóbbiak kissé amatőr hatást keltenek bizonytalan vastagságukkal, s a hagyományos betűkből átörökített manírjaikkal. A fotó átfordul a gerincen, s a hátoldalon vesszük észre, hogy nem egy kép, hanem több részből összeállított montázs. A címlapon rejtélyes gyárcsarnokot vagy laboratóriumot látunk üvegbe foglalt elektródákkal, szigetelőkkel és vezetékkel, az előtérben pedig gázálarcot viselő titkárnő ül az írógépe mellett. A hátoldalon egy meztelen táncosnő mosolyog ránk csábosan. A címlapnak külön, a kinyitott borítónak pedig egészében is átlós a kompozíciója. Az egyszínű és csíkos mezők gondosan kiegyensúlyozott aszimmetrikus konstrukciót alkotnak.

Ezt a kompozíciós módszert, nagyon hasonló elemekkel, Molnár más korabeli borítóterveinél is alkalmazta. A *Papírember* fedelével szinte egy időben tervezte a *Vállalkozók Lapja* mellékletéből akkoriban önálló *tér és forma* folyóirat címlapját.⁴⁴⁶ Az 1928-as évfolyam végéig kitaró címlap ugyancsak átlós szervezésű: fehér alapon alul kék (később piros és zöld), illetve színes csíkos mezővel, felül középszürke mezőben fehér nagybetűvel a folyóirat neve. A csíkos sávban szürkével a lapszám, a színes mezőben fehér kisbetűvel a kiadó. A címlap erejét egyszerűsége adja: négyzet és téglalapok, kisebb és nagyobb méretű feliratok, kiszámítottan feszült, dinamikus kompozícióba rendezve. Fénykép nem tartozik hozzá, illusztráció beillesztésére az 1930-ban Kaesz Gyula által tervezett zöld címlap adott

⁴⁴⁵ Tamkó Sirató id.m. 36.

⁴⁴⁶ *A tér és forma* első önálló számának dátuma: 1928. május. Szerkesztők: Komor János és Bierbauer Virgil. Az első szám borítójának belső oldalán szerepel, hogy a címlapot Molnár Farkas tervezte.

először lehetőséget. Egy évvel korábbi az a borító, amit Molnár a Kommunisták Magyarországi Pártjának legális folyóirata, a *100%* számára tervezett.⁴⁴⁷ Ez a címlap is csak színekből és tipográfiai elemekből áll. Nagyvonalúbb, elegánsabb: a fő motívumok a bal felső és a jobb alsó sarokba, a lap szélére vannak húzva. A színes háttér előtt, mely egyébként számonként változó: hol halvány vörös, hol sárga vagy zöld, csak fekete és vörös elemek jelennek meg. A címből a 100-as szám vastag fekete, a %-jel fekete négyzetben fehér. Magasságukban vékony vízszintes csíkozás, alattuk finom négyzetháló, felettük vörös mező húzódik. A lap alján a vastag léniát és a lapszám masszív fekete számjegyeit vízszintesen és függőlegesen kisméretű feliratok veszik körül, ahogyan ez El Lisszickij, Moholy-Nagy, Cesar Domela munkáiban, vagy Jan Tschichold elementáris tipográfiájában a húszas évek közepe óta szokásos volt. A hátsó oldalon a *100%* keresztbe fordítva ismétlődik meg, nagy L-alakú vörös mezővel, s a csíkos és kockás sáv átfordításával. Az utóbbi felületek a könyvelők vagy a kereskedők kockás számlakönyvét juttatják az ember eszébe. Hasonló asszociációk járhattak a bécsi kommunista vezetők fejében is, amikor – a szerkesztő Tamás Aladár⁴⁴⁸ bosszúságára – csak „percent”-ként emlegették a lapot. Molnár a *100%* könyvtár⁴⁴⁹ kisméretű köteteinek – többek között Tamás Aladár és Gergely Sándor⁴⁵⁰ műveinek – is megtervezte a borítóját: a címlap zsúfoltságával és szerencsétlen arányaival nem mondható sikeresnek, a hátlap viszont ügyesen variálja a folyóiratnál bevezetett aszimmetriát. A politikai baloldallal való kapcsolatának másik dokumentuma a Gereblyés László⁴⁵¹ szerkesztette Építők-könyvtára sorozat arculatának megtervezése.⁴⁵² Az olcsó füzetek borítója a korábbiaknál jóval durvább, a léniák és a betűk aránya nem túl szép. Új és hatásos elem a címlapon az „építők könyvtára” szöveg végtelen ismétléséből adódó ritmizált folt.

⁴⁴⁷ A lap elfogadtatásáról a bécsi emigráns pártvezetéssel így számol be a szerkesztő: „Budapesten a lap megindításának tervéről senkivel sem beszéltem. Ekkor már két vagy három, alig-alig megszületett s máris jobblétre szenderült folyóirat árnyéka állt mögöttem. Óvatosabb lettem. Azt sem tudtam, javaslatomat miképpen fogadják majd Bécsben. Egyedül Molnár Farkassal, a fiatalon elhunyt, rendkívül nagy tehetségű építésszel beszélgettünk egyszer-kétszer erről a kérdésről. Ő egyre buzdított, ne engedjem, hogy az eddigi sikertelenség kedvemem szegje, okvetlenül újból lapot kell indítanom. Ösztönzésül a beszéd közben felmerült egy-két esetleges lapcímről gondosan kidolgozott, szép borítólapot készített. Ez járt eszemben, mikor könnyed hangon, mintegy tényként válaszoltam Landler kérdésére. „Hogyne gondoltam volna: *100%*! (...) Az asztal körül csend támadt. A csendből mindenki azt szokta kiolvasni, amit vágyai és hajlamai diktálnak. Én azonban pontosan éreztem, hogy képtelenek tartják, amit mondtam, s ez idézte elő a csendet. Kis idő múltán ismét Landler szólalt meg. „Nem lenne jobb Út vagy Cél? Ha mást akarna, az sem baj, de valami hasonló?” Ekkorra már összeszedtem magam. „Ezek nagyon konzervatív lapcímekek – válaszoltam. – Akárki, akármilyen lap számára választhatja. Nekünk olyan címre van szükségünk, amin elgondolkoznak az emberek. A címlapot Molnár Farkas már meg is festette. Igazán gyönyörű.” Az asztal körül újból csendesség lett. Végül Kun Béla szólalt meg, szokatlanul halkán. „Hát, ha Molnár Farkas már megfestette a címlapot, legyen úgy, ahogyan gondolja”. Tamás Aladár: „A *100%* története” in T.A. (1977), *A 100%, a KMP legális folyóirata 1927-1930*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 27.

⁴⁴⁸ Tamás Aladár (1899-1992) író, költő, lapszerkesztő, a két világháború között az illegális kommunista párt tagja. A 365 és az *Új Föld* avantgárd folyóiratok, majd a *100%* irodalmi és kulturális szemle szerkesztője. Négy évet ült a szegedi Csillagbörtönben, szabadulása után Csehszlovákiába szökött, majd Párizsba költözött. A háború alatt Moszkvában és Mexikóban élt. 1945-ben tért haza. Az ötvenes évek derekán indiai, majd párizsi nagykövetként teljesített diplomáciai szolgálatot.

⁴⁴⁹ A *100%* könyvtár sorozatnak az 1 és 4. kötetét ismerjük: 1. Tamás Aladár (1928) *Szavalókórusok*, Budapest. 4. Gergely Sándor (1929) *A Dózsa-féle parasztforradalom története*, Budapest.

⁴⁵⁰ Gergely Sándor (1896-1966) szociáldemokrata, majd kommunista író, újságíró, lapszerkesztő. 1923-ban a rövidéletű avantgárd folyóirat, a *Kékmadár* szerkesztője. 1926-ban lép be az illegális KMP-be, 1931-ben Moszkvába emigrál, majd részt vesz a Sarló és Kalapács szerkesztésében, 1937-től pedig az *Új Hang* szerkesztője lesz. 1945-ben hazatér, 1945 és 1951 között az Magyar Írószövetség elnöke.

⁴⁵¹ Gereblyés László (1904-1968) költő, író, műfordító. 1924-től tagja az illegális KMP-nek, munkatársa a *100%* és a *Korunk* folyóiratoknak. 1929-ben *Forrás* címmel irodalmi folyóiratot indít, szerkeszti az Építők Könyvtárát. Forradalmi hangvételű írásai miatt 1932-ben állásából elbocsátják, majd bebörtönözik. Riportokat, munkásszociográfiákat készít. 1938-ban Franciaországba emigrál, részt vesz a francia ellenállási mozgalomban. 1945 után a Szabadság belső munkatársa, majd a Nagyvilág folyóirat főszerkesztője. Később a Magyar PEN Club főtitkára, illetve a párizsi Magyar Intézet igazgatója

⁴⁵² A sorozat ismert kötetei: Gereblyés László verseiből (1929), Nagy Lajos: Lecke (1930), Ember Ervin verseiből (1930). Az előzetes ezen kívül Pákozdy Ferenc és Erg Ágoston verseit és Kodolányi János elbeszéléseit ígéri, de ezek megjelenésére már nem került sor.

A fent említett grafikai munkáktól a *Papírember* verseskönyv borítója annyiban különbözik, hogy képet illeszt a kompozícióba. Ez a kép fotomontázs, mely új műfajként rendkívüli népszerűsége tett szert a húszas évek fotóművészetében, képzőművészetében és kereskedelmi művészetében. Molnár maga is több ízben élt ezzel az eszközzel: emlékezzünk csak vissza a KURI-kollázsban (1929) felhasznált portréfotójára, melyen a háromszögvonalzó helyére egy artistanő képét illesztette be, vagy még korábban, az U-színház tervére (1924), melyhez utólag készített Moholy-Nagy kifejezését használva „fotoplasztikát”!⁴⁵³ Cikket is írt a témáról,⁴⁵⁴ melyben néhány eredeti gondolattal járult hozzá a fotomontázsról folyó diskurzushoz.⁴⁵⁵ Gyermekkorai emlékeiből idézte fel a vidéki fényképész műtermét, ahol úgy készült a katonafénykép, hogy a „kivont karddal, lobogó mentével” száguldó huszár színezett litográfiájába csak a fejet kellett beragasztani. „A háború alatt és után – fűzi tovább mondandóját –, az új művészet megszületésekor a dadaisták gúnyolták ilyesmivel az atelierművészetet”. Világosan látja, hogy a fotomontázs a dadaisták kezében politikai eszköz lett koruk fonásának kifigurázására. Groteszk túlzásokkal tették nevetségessé a polgári társadalmat, de míg Zürichben a bíráló a nihilizmus, a nonszensz felé hajlott, addig Berlinben a tagadás egyértelműen baloldali társadalmi propagandával kapcsolódott össze. A Bauhaus viszont politikamentesen közeledett a fotomontázshoz, s „mint mindenből, úgy ebből is megpróbált minden lehetséges eredményt kihozni”.⁴⁵⁶ Említi Paul Citroen montírozott városát (1923), amely a *Berliner Illustrierte* címlapján jelent meg, ahol csak a „mai élet legérdekesebb képei” kaphattak helyet. Utal arra is, hogy noha ez a műfaj önálló művészi kifejezésre alkalmas (gondoljunk Moholy-Nagy „fotoplasztikáira”, Marianne Brandt korabeli, vagy a magyar Bálint Endre és Vajda Lajos későbbi montázsaira), legfőbb területe mégis a reklám lett. A reklámnyomatványok és kereskedelmi prospektusok összevagdossz fényképeit azonban inkább a műfaj elfajzásának érezi. Hasznosnak tartja viszont az építészeti látványterveknél, a környezetbe illesztés érzékeltetésére, vagy egyszerűen az életszerűség megteremtésére, mondjuk kivágott figurákkal. Maga is élt ezekkel az eszközökkel reklám-, illetve kiállítási pavilon-terveinél.⁴⁵⁷

A témával több ízben foglalkozó Kassák Lajos sem a kereskedelem területén látta a továbbfejlődés lehetőségét. Nem vonta kétségbe ennek az alkalmazott művészeti területnek a létjogosultságát, de a montázs-elv igazi terepét inkább a filmművészetben vélte fölfedezni. A műfaj legfőbb sajátosságát így fogalmazta meg: míg a festő színekkel és formákkal dolgozik, addig „a montázscsináló anyaga hármas tartalmú: szín, forma és értelmi”.⁴⁵⁸ Az értelmi rész a legfontosabb, legalább olyan megkötő erő, mint az építészetben a „talajanyag”. Molnár a montázskészítés nehézségeiről a következőket írta: „A fotomontázs tulajdonképpen nem olyan könnyű kifejezési mód, mert rengeteg képet és képtöréket kell az emlékezetben felraktározni és a kellő helyen, a léptéket eltalálva, sokszor igen körülményesen összeállított perspektívába és adott képtónusba beállítani. Igazi ismeret, és ösztönös alakító tehetség kell hozzá”.⁴⁵⁹ Moholy-Nagy a grafikai eszközöket is alkalmazó fotoplasztika hatásmechanizmusát így foglalta össze: „vizuális és szójátékok sűrített áthatása ez; a legrealisztikusabb, imitatív dolgok félelmetes egybekapcsolása olyan síkon, amely már egy imaginárius világba nő”.⁴⁶⁰ A fotomontázst jellemezheti „fanyar, néha groteszk intellektuális humor”⁴⁶¹, mint Moholy-Nagy fotoplasztikáit, lehet szatirikus vagy megrázó módon társadalombíráló, mint Raoul Hausmann, John Heartfield, Rodcsenko

⁴⁵³ Lásd a 2.7 fejezet 37. jegyzetét!

⁴⁵⁴ MF, „A fotomontázsról”, *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 69.

⁴⁵⁵ Kassák Lajos, „Fotómontázs”, a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társasága bemutatkozó kiállításának katalógusa az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban. Budapest, 1930. április 12-27.; *Reklámélet* 3. évf. 5.sz. (1930. május) 7-8. Reprodukálva: Csaplár Ferenc (szerk.) (1999), *Kassák Lajos. Reklám és modern tipográfia*, Budapest: Kassák Múzeum. 19-20.; Sz.A. (Szélpál Árpád?), „A photomontage”, *Korunk* 1932. december.

⁴⁵⁶ Uott.

⁴⁵⁷ *Reklámélet* 2. évf. 6. sz. (1929. június) 6; *TF* 1930. 6. 288.

⁴⁵⁸ Kassák Lajos, „Fotómontázs”, *Reklámélet* 3. évf. 5.sz. (1930. május) 7-8.

⁴⁵⁹ Molnár Farkas id. m. 70.

⁴⁶⁰ Moholy-Nagy László (1978) *Festészet fénykép film*, Budapest: Corvina 33. Eredetileg MNL (1925), *Malerei, Fotografie, Film* (a Bauhausbücher-sorozat 8. kötete), München: Albert Langen Verlag.

⁴⁶¹ Beke László (1980), Moholy-Nagy László munkássága. Budapest: Corvina, Fotóművészeti Kiskönyvtár. 10.

vagy Jiří Kroha politikai célzatú montázsai, de vannak poétikus, szürrealista, sőt erotikus változatai is, erre Karel Teige munkái szolgálhatnak például. Hol van ezek között Molnár montázsainak a helye? A KURI-kollázs képe egyértelműen játékos, groteszk, az U-színházé futurisztikus, meseszerű. A versesköteten használt kép inkább meghökkentő, riasztó. Mintha a tudomány és technika eredményeit, a modern ipar és nagyváros hallatlan fejlődését előszeretettel népszerűsítő képes folyóiratok, vagy az újságok képes mellékleteinek kliséit akarná kifordítani. Szó szerint, hiszen efféle képeslap lehetett nyersanyagának forrása, és átvitt értelemben, mert a pozitív képtartalmak nála kétértelműek lesznek.

A meghökkentés, a „dolgok félelmetes egybekapcsolása” ebben az esetben több szinten működik. A titokzatos üzemcsarnokról nem tudjuk, hogy mire szolgál: áramot termel, vegyi anyagot, vagy valami mást. Az irodai környezetből kiragadott, virágos ruhás gépirókisasszony az arcára erősített oxigénmaszk miatt önmagában is szürreális, és végképp érthetetlen, mit keres az üzemben. Az előtérbe tolakodó női akt leválik a háttér jelenetéről, s csak töprenghetünk, mi köze hozzá. Egy montázs mondanivalóját sosem lehet szavakkal egyértelműen megmagyarázni. Lényegéhez tartozik a paradoxon, az értelmezés és az asszociációk meglehetősen szabadsága. Ezért inkább csak feltevéseink lehetnek. Jelen van a képen a modern technika világa, annak minden nagyszerűségével, titokzatosságával és fenyegetésével. Látunk egy hétköznapi dolgozó nőt és egy nőiségét gátlástalanul feltáró szép hölgyet. A munka és az élvezet világa? A kiszolgáltatottság formái a kapitalizmusban? Egyikük sem él valódi életet, mindkettő csak papíremlék? A kérdések sora tetszés szerint folytatható. De térjünk vissza alapkérdésünkhöz: mi köze ennek a fotomontáznak Sírátó Károly verseihez, hogyan viszonyul a borítóterv a kötet tartalmához?

A sztereotípiák szintjén működik a kapcsolat: modern idők versei belül, a modern világ képei és konstruktivista kompozíciója kívül. Ha a költő nem csatolja hagyományosabb verseihez a glogoizmus kiáltványát és négy „síkversét”, akkor minden rendben lenne. Az expresszionizmusból induló, a dadaizmus és szürrealizmus látásmódját elsajátító modern nagyvárosi költészethez jól illik Molnár címlapja. Sőt, ha a magyar képzőművészek egykorú könyvborítóival hasonlítjuk össze, el kell ismerjünk, hogy azoknál érzékenyebben reagált a kötet tartalmára. A húszas évek második felének egyébként kiváló minőségű avantgárd könyvművészete ugyanis főként absztrakt kompozíciókban gondolkodott. Kassák könyvborítóit ekkoriban a szavakból, mint grafikai elemekből, továbbá vonalakból, nyilakból és színes felületekből komponált derékszögű rendszer jellemezte. Ember Ervin *Tömegek az új vashidakon* (1927) című kötetének címlapját fekete léniáival és nagy vörös négyzetével akár Molnár munkájának is hihetnénk. Egyénibbek a csupán a szerző és cím szavaiból, illetve néhány vonalból álló, csíkozással vagy négyzetráccsal gazdagított címlapok (Nádas József: *Megy körben az arc*, 1927; Déry Tibor: *Ébredjétek fel*, 1929), s a képarchitektúrából levezethető átlós kompozíciók (Déry Tibor: *Énekelnek és meghalnak*, 1928; Forgó Pál: *Új építészet*, 1928). Bortnyik Sándor címlapjai játékosabbak, dekoratívabbak, Bernáth Aurél, Gara Arnold és Scheiber Hugó művei pedig sokkal oldottabb, festői karaktert mutatnak: gyakorlatilag festményt vagy grafikát adaptáltak a címlapra. A *Papíremlék* címlapjához legközelebb talán az *Új magyar regény*, a Pantheon sorozatának Kassák tervezte arculata áll. Az 1928-ban indult sorozat jellegét egy négyzetes fotó adja, amit fekete és egy kötetről-kötetre változó színű, négyyszögletű felület alányomása adja. A szín ismétlődik a könyvcím betűiben és a lap alját aláhúzó léniában. Kassák könyveinél a fénykép viszont egyértelműen utal azok tartalmára: például vésővel dolgozó gyermek-munkást (Napok, a mi napjaink, 1928), vagy vasszerkezet építését (Angyal föld, 1930) ábrázolja. Molnár fotomontázsának jelentéstartalma ehhez képest sokkal gazdagabb. Mégis, a borító egésze közelebb áll Kassák könyvművészetéhez, vagy akár a divatos modern reklám világához, mint Sírátó Károly glogoista verseihez. Úgy tűnik, Molnár nem találta meg a nála tizenhét évvel fiatalabb (már a következő generációhoz tartozó) költő újításához méltó grafikai formát. Petőcz András, Tamkó Sírátó monográfiája hívja fel a figyelmet arra, hogy az ifjú költő módszerének semmi köze a kassáki képvershez, síkverseinek vizuális megformálása nem tipografikus. A mozgás érzetét „nem a betűk vagy a szavak grafikai kiemelésével éri el, hanem a szerkezettel, a

kommunikációs láncsal, a szöveg „szétrobbantásával”, disszeminációjával. Üzenetét, mondanivalóját folyamatban ábrázolja, annak felfejtése, dekódolása az olvasó feladata, a különböző és lehetséges olvasatok összevetése befogadói aktivitást igényel”.⁴⁶² A *Ballada* vagy a *Válóper* című költemény hűvös, tárgyilagos eszközökkel teremt meg az emberi dráma hallatlan feszültségét, a *Budapest* a nagyváros sebesen villózó villanyplakátjának a technikai lehetőségeit aknázza ki. E „nyitott művekhez” képest a Molnár által választott megoldás óhatatlanul modorosnak és elavultnak tűnik.

3.3 Az építészet felé: műegyetemi tanulmányok, tervek a húszas évekből

A Mérnöki Kamara megalakulása (1924) óta önálló építészeti praxist csak az folytathatott Magyarországon, s az építész címet csak az viselhette, akit a kamara felvett tagjai sorába. A kamarai felvételt diplomához és szakmai gyakorlathoz kötötték. Molnárnak ezért kellett újra beiratkoznia a Műegyetemre. Korábban öt félévet teljesített tisztán, az 1918/19. tanévben nem sikerült minden tantárgyból jegyet szereznie. Így tulajdonképpen még két tanéve volt hátra. Tanulmányait 1925 szeptemberében kezdte meg, s ideális esetben 1927 tavaszán szerezhette volna diplomát. A Műegyetem anyakönyvéből⁴⁶³ azonban kiderül, hogy – noha a tantárgyak nagy részét az 1926/27 tanév 2. félévére abszolválta, és 2. szigorlatát sikerrel letette – egy fontos tárgyat, az Újkori építészet III.-at nem sikerült lezárnia. Elnevezése ellenére, ez a tantárgy nem építészettörténetet, hanem tervezést fedett, Hüttl Dezső professzor és Friedrich Lóránt tanársegéd vezetése mellett. Amikor végre – igen gyenge minősítéssel – megszerezte az aláírást, a harmadik szigorlata nem sikerült (1927. október 25). Az Épületszerkezetek tárgyából három hónap múlva tehetett ismételt szigorlatot, erre 1928. január 27-én került sor. Diplomáját ezek után állították ki (Diploma száma: 10014/1928).

Ezek a száraz adatok, amelyek nem sokat mondanak arról, hogyan is zajlott Molnár műegyetemi élete a hétköznapiakon. Az osztályzatok és az ismételt vizsgák ugyan jelzik, hogy komoly konfliktusok lehettek a Bauhaus megjáró ifjú építész és konzervatív tanárai között, de az összeütközésekről csak a szemtanúk számolhatnának be érzékletesen. Sajnos, nem bővelkedünk efféle emlékezőekben. Major Máté önéletrajzi írásában találhatunk egy rövid, ide tartozó részt. Egyetemi éveit felidézve írja: „Friedrichnél – korrigálás közben – ismerkedtem meg Molnár Farkassal, az új építészet’ első itthoni képviselőjével, propagálójával és egyik legjobb alkotójával. Molnár Farkas akkor jött haza a weimari Bauhausból. Miután négyesztendősi növendéki munkáját befejezte – közbül Gropius műtermében és művein dolgozott – megkapta a Bauhaus mesterlevelét. [Ez nem igaz. A Bauhaus maga nem adott papírt. A végzetek inas- majd mesterlevelért folyamodhattak a német iparegylethez, ha megfelelő bizottság előtt vizsgát tettek. Molnár nem szerzett ilyet. F.A.] Ez a papír azonban akkor Magyarországon nem volt elég az üdvösséghez. Molnár Farkasnak tehát – aki itt Pesten megkezdett egyetemi tanulmányait a Bauhaus miatt megszakította – visszatérése után, folytatnia és befejeznie kellett az abbahagyottakat, hogy valódi, érvényes diplomát kapjon. Az én tervem korrigálása elég simán folyt, különösen elrettentő dolgokkal igazán nem próbálkoztam, csak annyira voltam ’modern’, hogy azt az akkori egyetemen már el lehetett fogadtatni. Annál kevésbé Molnár Farkas produkcióját, aki ragaszkodott Bauhaus-elveihez és szegény Friedrich Lóránt szinte vért izzadott, amíg valami kompromisszumra rá tudta venni ellenfelét”.⁴⁶⁴

Molnár műegyetemi tanulmányai közben volt egy olyan esemény, amelynek a sajtóban is visszhangja támadt. A négy építész évfolyam munkáiból hagyományosan két évente rendezett kiállítást 1927 nyarán

⁴⁶² Petőcz András (2008) „Dimenzionista” művészet: Tamkó Sírátó Károly költészeti törekvései a két világháború között, illetve annak hazai és nemzetközi megfelelői. Doktori disszertáció. 37-38. Publikált változata: P.A. (2010), *Dimenzionista művészet - Tamkó Sírátó Károly költészeti törekvései a két világháború között, illetve annak hazai és nemzetközi megfelelői* - (tanulmánykötet), Bp.: Magyar Műhely Alapítvány.

⁴⁶³ *Építész-mérnöki hallgatói törzskönyv*. 105/d jelzet G-kötet, 144. lap. A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Levéltárában.

⁴⁶⁴ Major Máté (1978), *Férfikor Budapesten*, Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó. 67.

ifj. Masirevich György⁴⁶⁵ II. éves építészhallgató rendezte. A reprezentatív seregszemlére az egyetem központi épületének két termében került sor. Ez volt az első alkalom, hogy az egyes tanszékek számára készült, tanulmányi rendben kiállított tervek és rajzok mellett bemutatták a hallgatók „szabad művészi munkáit”, képzőművészeti alkotásokat (Rácz György például szobrot is állított ki), vagy az egyetemi feladatoktól független építészeti terveket. Ebben a teremben modern szellemű tervek is helyet kaptak: az első évét záró Rácz György Le Corbusier-nek ajánlott villaterve és Molnár munkái emelkedtek ki közülük. A kiállítást szervező Masirevich tárgyilagosan számolt be ezekről a munkákról: „Molnár Farkas szig. építész többéves németországi tanulmányújáról – ahol a weimari Bauhaus tagja volt – hozta magával stílusának alapjait. Sima és olcsón előállítható típusházakat tervez. Tartózkodva minden felesleges díszítéstől”.⁴⁶⁶ A fiatal székely értelmiségiek által alapított *Híd* című folyóiratban Fiala Ferenc⁴⁶⁷ építészhallgató a következőképpen vélekedett: „A nagyszerű anyagból különösen ki kell emelnünk Molnár Farkas házterveit, melyeket a német Bauhaus rendelésére készített, de amelyek inkább csak papíron, mint felépítve, hatnak”.⁴⁶⁸ Végül a *Technika* című szaklapban, a Hungária Magyar Technikusok Egyesületének lapjában megjelent recenzió magáért beszél: „A M.Kir. József Műegyetem díszterme és nagy szigorlati terme megtelt az egyes tanszékek által beküldött rajzanyaggal. S ha talán a válogatás nem is történt teljesen egységes elvek szerint, és egy-két önálló vagy éppen kívülálló kiállító is bekerült a gyűjteménybe, mégis képet alkothatunk magunknak e tárlaton jövődi építészhallgatók, műegyetemi munkásságának irányáról és értékeiről. A műtörténeti katedráról Wälder professzor ókori, Möller István középkori, dr. Kotsis Iván újkori tanulmányokat küldött be. (...) „A kiállítás fénypontja a Hüttl-tanítványok szép gyűjteménye: Halászy ügyes ceruzarajzai, Bardon szép perspektívái, Paksy Gyula erős színezésű homlokzatai, Fa László finom épületei és Lauber merész borpavilonja. (...) A kiállítás sarkába néhány idegen rajz tévedt, ezekre nem térünk ki: reméljük, hogy máskor a rendezők jobban vigyáznak a nívóra”.⁴⁶⁹ Állítólag a modern tervek miatt a kiállítást rendező Masirevich-nek baja támadt az építész szakosztály vezetésével, mindenesetre tény, hogy az elvégezhető minimumnál több év alatt végezte el a Műegyetemet.

Hogy milyen terveket készített Molnár az egyetemen fél éves tervezési feladatként, azt archív anyagok és publikációk hiányában utólag szinte lehetetlen kideríteni. Mezei Ottó azt állítja könyvében, hogy Molnár a drezdai Starke-ház tervéhez hasonló lakóházzal diplomázott: „Ilyet mutatott be –

⁴⁶⁵ Ifj. Masirevich György (Budapest, 1905 - Los Angeles, 1989), építészmérnök. Műegyetemet végzett, diákkorában a MEFHOSZ főtitkári tisztét töltötte be, és ennek köszönhetően, hogy már diplomázása évében (1929) megépíthette első tervét, a MEFHOSZ teljesen modern szántódi diákudulóját. 1929-31-ig a Fővárosi Közmunkák Tanácsának mérnöki osztályán dolgozott. 1929-ben részt vett a CIAM frankfurti-, 1930-ban brüsszeli kongresszusán. A magyar Cirpac-csoport másoddelegátusaként 1931-ig az „új építés” lelkes híve: cikkei az építészet szociális feladatáról, higiénéről, racionális építőtechnikáról, a korszerű városépítés elveiről szólnak. A Napraforgó utcai családi házas mintatelep egyik legmodernebb házat ő építette. A CIAM dogmatikus elveit és a magyar csoport radikalizmusát elutasítva, 1932-ben kilépett a csoportból. A harmincas évek közepétől modern házak mellett romantikusabb épületeket, sőt néhány klasszicizáló és neobarokkos villát is épített. Nemcsak építészeti szemlélete, politikai beállítottsága is konzervatív irányba fordult: 1935-ben belépett a Deák Ferenc Társaságba, melyet Gömbös ellenében szervezett Bethlen István és az alkotmányelvű ifjúság. 1937-ben Budapest jövőjét elképzelve vetette papírra az Andrássy út meghosszabbításának, az Erzsébet tér átépítésének és a toronyházakból álló új Duna-parti szállodasornak a gondolatát. Ezeket az ötleteket fejlesztette tovább a főváros újjáépítésének 1945-ös pályázatán. 1949-től az Amerikai Egyesült Államokban élt, előbb tanított és alkalmazottként dolgozott, majd 1952-ben önálló irodát nyitott, de amerikai pályafutása nem sikertörténet.

⁴⁶⁶ Ifj. Masirevich György: „Építészkiallítás a Műegyetemen”. *MMÉEK* 61. évf. 23-24. sz. (1927. június 19) 134.

⁴⁶⁷ Fiala Ferenc (Kolozsvár, 1904. december 19. – Saarbrücken, NSZK, 1988. szeptember 14.) újságíró, kardvívó, szerkesztő.

A M. Kir. József Műegyetemen szerzett építészmérnöki oklevelet, majd tanulmányait Münchenben és Párizsban folytatta. A Magyar Atlétikai Club (MAC) vívója, a magyar bajnok kardcsapat tagja. A *Magyarság* politikai cikkírója és belső munkatársa, majd 1934-től az *Új Magyarság* belső munkatársa. A magyarországi nemzetiszocialista mozgalom kezdeményezője, a Nyilaskeresztes Párt sajtóügyeinek irányítója. 1946-ban háborús bűnösnek halálra ítélték, amit később életfogytiglani fegyházra változtatták, mivel emberséges magatartását zsidó tanúk igazolták. A börtönből 1956 októberében szabadították ki, elhagyta az országot és az NSZK-ban telepedett le.

⁴⁶⁸ Fiala Ferenc: „Építészek kiállítása”, *Híd* 1. évf. 3. sz. (1927. június) 188.

⁴⁶⁹ (K.L.): „Építészkiallítás a Műegyetemen”, *Technika* 8. évf. 1927. 188.

diplomatervként – nyeregvetős megoldással a budapesti műegyetemi építészkiállításon is 1927-ben⁴⁷⁰. Ezt az állítását arra alapozza, hogy a *tér és forma* az építészeti kiállításról szóló ismertetés mellett közölte Molnár említett lakóháztervét.⁴⁷¹ Ez csak arra bizonyíték, hogy a terv szerepelt a kiállításon, semmi sem igazolja, hogy ez lett volna a diplomaterve. Ellene szól az alaprajzok német nyelvű felirata, de a Mezei által jó szemmel észrevett de Stijl-reminiszcenciák is. Miért tért volna vissza Molnár Theo van Doesburg neoplaszticista mintáihoz, amikor egy évvel korábban – 1926-ban – már olyan tiszta és racionális terveket készített, mint a vasbetonvázas lakóház-terv?⁴⁷²

A töredékesen megmaradt Molnár-hagyatékban van néhány tervfotó, amelyikről elképzelhető, hogy egyetemi tervezési feladatról készült. Ilyen a Kaesz Gyulának és feleségének dedikált, paszpartuzott kis fénykép, amelyik egy modern bérház homlokzatát ábrázolja perspektivikus nézetben.⁴⁷³ A műegyetemi hallgatói tervek 1930-as gyűjteményéből⁴⁷⁴ tudjuk, hogy a bérház a húszas évek második felében rendszeresen szerepelt kiadott feladatként. Körner Józsefnek (1929) és Preisich Gábornak (1930) még a diplomamunkája is többlakásos lakóház volt. Ugyanígy, visszatérő feladatnak számított a kórház és a szanatórium (pl. Takács Miklós és Preisich Gábor), a pályaudvar (Janáky István, Takács Miklós) és a templom (pl. Wanner János). Lehetséges, hogy Molnár egyik azonosítatlan rajza,⁴⁷⁵ melyen hosszan elnyúló háromszintes teraszos, s mögötte magasabb Z-alaprajzú szárnyból álló épület távlati képét látjuk, egy tüdőszanatórium vagy tbc-kórház terve, s egyetemi munka lenne? Erről az épületről jobban el tudnám hinni, hogy Molnár diplomaterve volt.

A kérdés nyitott, s szorosan összefügg az 1925 ősze és 1929 vége között született Molnár-tervek datálásával és sorrendbe állításával. Nehéz feladat, de azért lehet hozzá néhány támpontot találni. Egyes tervek évszámmal jelentek meg a Molnár tízéves munkásságát áttekintő füzetben. A vasbetonvázas lakóház (1926), a kislakásos sorház és a 6x6 méteres kockaház modellel (1927), a villaterv konzolos lakóemelettel (1928) mérföldkőként tűzik ki a többi terv helyét a bőséges anyagban. A folyóiratokban megjelent publikációk időpontja segített annak felismerésében, hogy az egyes tervlapokra írt rejtélyes számok a terv készítésének az évére utalnak. Így a családi ház és villa tervek többségét sikerült évszámhoz kötni. A Molnár által rendezett 'új építészet' kirakat (amelyet a Mentor-könyvesbolthoz szokás kötni, és eddig tévesen 1925-re datáltak⁴⁷⁶), a kiállított könyvek alapján könnyen megállapítható 1927-es évszámával⁴⁷⁷ ugyancsak kiváló eszköz a kirakatban látható tervek és modellek időbeli elhelyezéséhez. S végül a művészeti kiállítások (KÚT, Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társasága) katalógusai is nyújthatnak segítséget. Mindezek alapján nagyobb biztonsággal mutathatjuk meg Molnár fejlődését a felkészülésnek ebben a hosszú időszakában.

Az első, amit a tervek alapján megállapíthatunk, hogy a lakóházak dominálnak közöttük. Ennek okát illetően teljesen egyetérthetünk Mezei Ottóval, aki a következő magyarázatot adja: „Molnár továbbra is eltökélt híve volt a szociális lakásépítésnek, s az átmenetileg kedvezőbbre forduló gazdasági helyzet hatására gyári úton, sorozatban előállítható lakások, házak széles körű népszerűsítésébe kezdett. Úgy gondolta, hogy Bethlen István gyáriparfejlesztő politikája, számos iparcikk racionalizálása, lakásépítési kölcsönök engedélyezése, a kislakásépítő tevékenység megindulása a tömeges lakásépítés

⁴⁷⁰ Mezei (1987), 9.

⁴⁷¹ „Néhány terv az építészkiállításról”, *tér és forma* (a Vállalkozók Lapja melléklete) V. (9), 1927. 6-7.

⁴⁷² Lásd: Molnár (1933), 11.

⁴⁷³ MÉM Leltári szám nélkül.

⁴⁷⁴ A budapesti M. Kir. József Műegyetem építészhallgatóinak tervkiállítása, *Technika. A magyar mérnökök lapja* 11. évf. 7. sz. (1930. szeptember).

⁴⁷⁵ MÉM 74.01.186.

⁴⁷⁶ Csaplár (1996), 7.

⁴⁷⁷ A legkézenfekvőbb bizonyíték a kirakat 1927-es évszámára a stuttgarti Weissenhof Siedlung *Bau und Wohnung* prospektusa és a Corbusier-Jeanneret két stuttgarti házáról megjelent könyv.

fellendülését vonja maga után”.⁴⁷⁸ Miközben sorra jelentette meg a lakásépítés racionalizálásáról szóló cikkeit, a szabványosítás és az új épületszerkezetek előnyeit ecsetelő írásait, tervsorozatokat készített különböző létszámú és igényű családok számára, a szabadon álló családi házaktól és villáktól, a sorházon át a sokemeletes társasházig.

Újra felelevenítette és átdolgozta a Vörös kockaház tervét. A már 1922-ben típusháznak szánt, de még elég pazarlóan méretezett és helyenként meglehetősen bizonytalanul megformált házat 1926-27 telén tervcsaláddá fejlesztette.⁴⁷⁹ A 10x10 méteres befoglaló méretet 6x6 méteresre csökkentette, lazított a merev, szimmetrikus helyiségkiosztáson, minimálisra vette a konyha, a fürdő és a közlekedők méretét, hogy több terület jusson a lakó- és hálószobáknak. „Lakásbeosztás tetszés szerint – írta rövid magyarázó szövegében – mégis a lakáskérdés szociális megoldása értelmében. Elkülönített hálóműhelyiségek, csak a szükséges méretben. Aránylag nagy lakószoba, munkára, családi együttlétre alkalmas. Kis kabinkonyha praktikus berendezéssel. Higiénikus fürdőszoba és WC. Tágteres tornászó és napozó tetőterasz”.⁴⁸⁰ A két alaprajzi változat különbsége alapvetően a lépcsőből adódott: az egyszerű lépcső külön ebédlőt és gardróbba is lehetővé tett, a csigalépcsős változatban nagyobb a szobák tere, viszont kisebb lett a konyha és a fürdőszoba. A leírás részletesen kitér az anyagokra és épületszerkezetekre, a szabványos méretű ablakokra és felszerelési tárgyakra. A takarékos méretezés és a felsorolt korszerű megoldások a ház árában is megmutatkoztak: Molnár 8.000 pengőre becsülte a háromfős család mintaházának kiviteli költségét, amit „sorozatos előállításban” 6.000 pengőre lehet csökkenteni. A kétféle homlokzattal tervezett házról készült vonalas perspektíva és színes távlati kép (amit sajnos csak fekete-fehérben ismerünk) is.⁴⁸¹ A sötét tónusból ítélve, ennek a kockaháznak is vörös lett volna a fala. Volt egy harmadik változat, ugyanebben a felfogásban, de fél méterrel nagyobb oldalakkal, ennek következtében 40 m²-es alapterülettel.⁴⁸² A sokkal jobb alaprajzú és jobban bútorozható házban különösebb gond nélkül öt fekvőhelyet lehetett elhelyezni. Erről a változatról nagyméretű modell is készült, jelezvén, hogy tervezője megvalósításra érettnek tartja.⁴⁸³ Az érdekesség kedvéért jegyzem meg, hogy Molnárral egy időben a népies irány képviselője, Toroczka Wigand Ede is közzé tette az *Új Idők* hetilapban egy 6x6 és 7x7 méteres kockaházakból álló tervsorozatot. Célja ugyanaz volt, mint Molnárnak, vagyis célszerű és gazdaságos háztípusokat ajánlani elérhető áron a középosztálynak (1927-es kockaházának árát 7000 pengőre becsülte). Alapvető különbség viszont, hogy Wigand nem sorozatban gyártott ipari terméként, hanem romantikus családi otthonként fogalmazta meg kertés házáit, annak minden szükséges kellékével, osztott ablakkal, zsalugáterrel, lugassal és többnyire magas tetővel.⁴⁸⁴

Molnár kislakásterveinek másik jellegzetes formája a sorház volt. A legkorábbi terv (1927) az 1923-as Bauhaus-kiállítás mintaházának (Georg Muche – Adolf Meyer) a sémáját vette át: a bazilikálisan kiemelt lakószobát U-alakban alacsonyabb hálószobák és takarékos méretezésű mellékhelyiségek vették körül.⁴⁸⁵ A másik két terv kétszintes lakásokat irányzott elő. Az erős színekkel kifestett változat (1927) osztott ablakaival s egész architektúrájával a fent tárgyalt színes 6x6 kockaházzal alkot egy tervcsaládot.⁴⁸⁶ A keskeny, hosszú sorházi egységek földszintje – a konyhától eltekintve – egy tér, a később oly gyakori tálalóablakkal a konyha és ebédlőfülke között. Az emeleten egy szülői és két gyermek hálószoba van, de a szülők szobáját csak egy paravánfal választja el a fürdőszoba előtti közös

⁴⁷⁸ Mezei (1987), 14.

⁴⁷⁹ Részletesen lásd: Gábor (1981), 277-282.

⁴⁸⁰ M.F. „6x6 házak”, *Új Föld*, 1. évf. 2. sz. 37.

⁴⁸¹ *A Mű*. 1. évf. 2. sz. (1927), 56; *TF* 1927. április-május IV. (8.) szám, 15; MÉM 74.01.179/1

⁴⁸² *TF* I. évf. 3. szám 1928. július, 101

⁴⁸³ Molnár (1933), 12.

⁴⁸⁴ Ferkai A., „Építészet a két világháború között” In Sisa József és Dora Wiebenson (szerk.), *Magyarország építészetének története*, Bp.: Vince Kiadó, 1998; Keserű Katalin (szerk.), *Toroczka Wigand Ede*, Bp.: Holnap Kiadó. 2007, 102-104.

⁴⁸⁵ Uott.

⁴⁸⁶ *TF* 1928.3. 100; MÉM 74.01.163

tértől. A sorház karakterét a bejárati oldalon jól látszó tömegként megformált egykarú lépcső adja, melynek tetején nyitott lépcső visz fel a tetőteraszra. A harmadik sorház-terv még meglepőbb. A cseh avantgárd folyóiratban közölt terv (1928)⁴⁸⁷ egyterű földszintje hasonló az előbbihez, emeletén viszont zárt oldalfolyosóról négy egyforma hálósoba nyílik, mint egy szállodában. Az emeletre vezető egykarú lépcső a ház belsejében keresztben halad, s hogy jó helyen érkezzon fel, az emelet három méterrel a szomszéd egység földszintje fölé nyúlik. A homlokzat méteres tagolása előre gyártott állópaneles rendszerre utal. (Van Molnárnak egy másik terve,⁴⁸⁸ ahol a szabadon álló emeletes családi ház raszteres homlokzata ugyancsak elemes építő rendszert, vagy szerelt burkolatot sejtet.)

Legalább ilyen érdekesek Molnár kísérleti bérház tevei. A KURI-ÚT magasházának (1923) sémáját variálja az a terv, melyet Forgó Pál *Új építészet* című könyvéből ismerünk. „Hangsúly a metszeten – mondja a képaláírás –, a függőleges elrendezésen, amit eddig az alaprajz javára elhanyagoltunk”.⁴⁸⁹ És valóban, a metszet jelenti az igazi újdonságot a függőfolyosóról megközelíthető többszintes lakásokkal. Az A és B-típusú lakások egymás fölött, szembe fordítva egyenlítik ki a kétszintes rész és a másfél szint belmagasságú nappali eltérő magasságát. Az A-jelű lakásoknál a lépcsőnek fél szinteket kell áthidalnia, a B-jelűeknél egy teljes szintet. Mindkét típusból van keskeny és széles változat, az előbbi gyermektelen párnak, az utóbbi 4-5 fős családnak. A terv nagyjából egy időben készült a Mojsze Ginzburg vezette szovjet tervező csoport kísérleti kollektívház-terveivel, félszint-eltolásos rendszere is hasonlít azok megoldásaihoz. Jelentősége tehát túlmutat a magyar építészen, nemzetközi vonatkozásban is figyelemre méltó eredménynek tekinthető. A típus továbbfejlesztésére a magyar Cirpac-csoport keretében kerül majd sor (lásd 3.5 fejezet!).

A többlakásos háztervek között nem csak szociális jellegű kislakásos bérházak találhatók, Molnár a jómódú középosztály magasabb igény szintjére is készített javaslatot. A „Villasor 2740” elnevezésű terv (1927),⁴⁹⁰ Le Corbusier Immeuble-villa terveihez (1922) hasonlóan, a kertvárost akarta „függőlegesbe fordítani”, vagyis, a kétszintes, teraszos villákat egymás mellé és egymás tetejére helyezve, városi tömböket létrehozni. Míg Corbusier az L-alakú, függőkertes lakóegységekből hatalmas zárt kereteket hozott létre, az udvar felőli oldalon, minden második szinten vezetett nyitott közlekedő folyosóval, addig Molnár Z-alakú, zárt lépcsőházból megközelíthető lakóegységeiből lineáris kompozíció állt össze, a sávházból hol az egyik, hol a másik oldalon kiálló L-alakú szárnyakkal. Négy-hat férőhelyes lakásai többet nyújtanak, mint Corbusier amúgy luxus igényű lakóegységei, mert függőkertjük két irányban nyitott, átszellőzött, s a nappali nagyobbik része dupla belmagasságú. A távlati kép igazolja, hogy a nyolcemeletes tömbök – nagy méreteik ellenére – nem keltik a tömeglakás, vagy lakótelep érzetét. A mozgalmas tömegképzés, a nagy üvegfalak és teraszok miatt közelebb állnak a bérvilla műfajához, amely szép karriert futott be a harmincas évek Magyarországon.

A szabadon álló családi házak és villák tervei közül először is az 1926-27-ben készült színes homlokzatú épületekről kell néhány szót szólni. Ebbe a körbe tartoznak a fent említett kockaházak és a sorház, melyek a tónusok alapján lényegében egy színben tartottnak tűnnek (legfeljebb a bejárat környékén jelenhet meg rajtuk kis felületen más szín). Van azonban a terveknek egy másik csoportja, amelyik gazdagabb színekompóziót mutat. Színes lap egyedül a 2631 számú ház (1926) tervéről és egy hozzá kapcsolható változatról maradt fenn, ezeket részletesen a következő fejezet tárgyalja a „színes építészet” nemzetközi összefüggésében. Ezt a vonalat folytatja a 2722. számú villa terve (1927) a tónusok alapján legalább két színnel a falakon és valószínűleg újabb színnel a nyílászárókon. Más

⁴⁸⁷ MSA (Mezinárodní Soudobá Architektura, Nemzetközi Kortárs Építészet) 1. kötet, 1929. Praha: Odeon. 118.

⁴⁸⁸ MÉM 74.01.193/2

⁴⁸⁹ Forgó Pál (1928), *Új építészet*, Bp.: VL Könyvkiadó osztálya. 78. (125. ábra).

⁴⁹⁰ 100% 1. évf. 2. sz. (1927. október), 54-55. A Villasor 2740 terv egy alaprajzi változatának eredeti darabja maradt fenn a Molnár-hagyaték egyik tételének hátoldalán. Lásd: MÉM 74.01.165.

műfajt képvisel ugyan a Reklámváros terv (1926-27 k.), de a látványos perspektívákon ugyanezt a módszert ismerhetjük fel, a falfelületek és üvegfalak erős színezésével.

A színes kompozícióknak 1927/28 fordulóján hirtelen vége szakad. Az 1928-as évben készült lakóház tervek ábrázolása nem csak abban tér el a korábbiaktól, hogy a festett homlokzatokat és távlati képeket tiszta fekete-fehér vonalas rajzok válták fel (a háttér vagy az árnyék tömör fekete felületeivel), hanem hogy a perspektíva helyett felülnézeti axonometriát használnak. A 2810. számú villaterv⁴⁹¹ Corbusier Citrohan-házainak harántfalas szerkesztését követi, üvegezett végfala, a tetőteraszra vezető külső lépcsője is erre a forrásra, illetve a Bordeaux-i Cité-Frugès (1925-26) egyes típusaira (Gratte-ciel, Vrinat, Isolée) utal. Térbeli elrendezése azonban ettől teljesen független, s valljuk be, nagyon szokatlan megoldás. Az összes cellás helyiség a nyomott belmagasságú földszinten van, s az emelet egyetlen, dupla belmagasságú lakótér. Nem csak a gazdasági helyiségek kerültek a földszintre, hanem a külön hálószoba, gardrób és fürdőszoba is. A konyhából étellift szállítja a felső szintre – a „piano nobile” – az ételt. Hatalmas terével és kettős virágablakával, ez a tér legfeljebb gyermektelen házaspárnak lehet megfelelő lakás, vagy még inkább, egyedülálló művésznak. A másik épület, a 2830. számú „Egyes lakóház”⁴⁹², már realitás, de még mindig a kísérletezésnek terepet nyújtó „ideális” terv. Három szintre osztja el a 2-4 fős család helyiségeit: a földszinten konyha-ebédlő, az emeleten konzolosan előreugró tömegben nappali, fölötte tetőterasz kétszemélyes hálóval (hálószoba egyébként mindhárom szinten van). A tervben több, később realizált gondolatot fedezhetünk fel. Tömegképzése emlékeztet a Kende-ház első változatára (lásd 3.9 fejezet!), Molnár pedig a Balla-házzal (1932) előképének tekintette.⁴⁹³ A háló- és lakószoba közötti kettős tolóág, amely nappal két oldalról, mint heverő használható, Molnár saját, Lotz Károly utcai lakásában valósult meg. Előre mutató vonásai mellett, hadd hívjam fel a figyelmet a ház néhány múlthoz kötődő – valószínűleg nem tudatosan használt – elemére! A konyha elválasztása a nappali szobától (ami későbbi terveiben soha többé nem fordul elő, hiszen a modern értelemben vett funkcionalitás szerint nem praktikus: ételfelvonót kell tervezni), s a legalsó szintre helyezése a hagyományos villaépítészetben (és az angol lakóházaknál) volt szokásos. A konyha melletti, rendes méretű szobát ugyan ebédlőnek nevezi tervezője, de kertkapcsolata és árnyékos helyzete miatt akár „sala terrena” nevet is írhatott volna a tervre. Formai téren persze semmi köze a 17-18. századi kastélyok és vidéki házak barlangszerű, gyakran nyitott teréhez, használatában viszont igen. Meggyőződésem, hogy ha megvalósul, nagyszerűen működött volna. Az efféle gondolatokat a gazdaságosság szempontja és a mereven értelmezett funkcionalizmus irtotta ki egy időre Molnár későbbi munkáiból.

3.4 Családi ház terv, 1926

Közkeletű vélekedés, hogy a modern építészet lényegéhez tartoznak a sima fehér falak. „A modern építészet fogalma – írja Mark Wigley *Fehér falak, tervezők ruhája: a modern építészet divattá válása* című könyvében –, mint az építészek és épületek egyébként heterogén csoportját egységesítő elvek és praxisok gyűjteménye, úgy tűnik, nem alapulhat máson, mint a közös nevezőt jelentő fehér falakon. Ennek ellenére, ritkán beszélnek ezekről a falakról. (...) Kézpénznek veszik a fehér falat”.⁴⁹⁴ Márpedig a modern építészet kezdetben nem csak átvitt értelemben, hanem szó szerint is sokkal színesebb volt. A fehérség létjogosultsága mellett érvelő, morális érveket hangoztató írások tömegesen először a harmincas években jelentek meg, és azután évtizedeken át magától értetődő természetességgel ismételték ezeket az érveket. A klasszikus modern épületeket újkorukban ábrázoló gyönyörű

⁴⁹¹ Forgó Pál (1928), 150. (223. ábra)

⁴⁹² *100%* 1. évf. 8. sz. (1928. május), 265; Molnár (1933), 13.

⁴⁹³ Molnár (1933), 13.

⁴⁹⁴ Wigley, Mark (1995), *White walls, designer dresses: the fashioning of modern architecture*, Cambridge – London: The MIT Press. p. XIV.

fényképek kivétel nélkül fekete-fehérek voltak, és ezek a szaksajtóban megjelent és könyvek tucatjaiban átvett fotók is hozzájárultak a fehér falak mítoszához. Amikor Le Corbusier 1925-ben az iparművészetről szóló könyvében⁴⁹⁵ először jelenti ki, hogy a fehér fal nem csak esztétikai kérdés, hanem a modern építészet etikai, funkcionális és technikai felsőbbrendűségét fejezi ki, akkor még javában színes házakat épít. Két évvel korábban fejezi be a La Roche-Jeanneret villát, színes belső felületekkel, abban az évben pedig a Pessac-i lakótelep készül el, erős színekkel a házak homlokzatán. Sőt, egészen a húszas évek végéig folytatja ezt a gyakorlatot: híres villáin és a stuttgarti Weissenhof Siedlung házain az uralkodó fehér vakolatot kívül-belül színek egészítik ki. A húszas évek számos más modern építésének munkásságában is fontos szerepe volt a színeknek, és ebben a gyakorlatban csak a harmincas évek hoztak döntő változást. A színek előbb a fehér vakolatnak adták át helyüket, majd a natúr felülettel megjelenő anyagoknak, természetes és mesterséges építő- és burkoló anyagoknak. A hajdan színes épületeken időközben megfakult a festés; az ízlés módosulása, a tulajdonosváltások és felújítások fokozatosan a színek kompozíciók minden nyomát eltüntették.

Hasonló a helyzet Molnár Farkas épületeivel is. Villáin, társasházain főként fehér homlokzatokat látunk, melyeket legfőleg szürke elemek (lábazat, oszlop, redőnysekrény) és a többnyire világoskék ablakkeretek egészítenek ki. Ezt a képet támasztja alá a Lotz Károly utcai társasházról fennmaradt, valószínűleg a negyvenes évek elején készült színes diafelvétel is. Szórványos, szóban megőrzött emlékek ugyanakkor arra utalnak, hogy ez nem volt mindig így. Janáky Istvántól tudjuk például, aki a hatvanas években intenzíven foglalkozott Molnár életművével és még szemtanúkkal is beszélhetett, hogy a Kavics utcai ház homlokzata eredetileg citromsárgán virított a Rózsadomb oldalán.⁴⁹⁶ A Napraforgó utcai családi házról sajnos csak annyi derül ki a Népszava korabeli tudósítója jóvoltából, hogy Ligeti és Molnár háza „*nagyon érdekes színezésű munka*” volt.⁴⁹⁷ A balatonakarattyai Haidegger-villa a család emlékei szerint halványsárga színű volt, világoskék ablakokkal. A szegedi Schwarcz-ház utcai homlokzatán ma is látszik, hogy a legalsó réteg halványsárga színű.⁴⁹⁸ E példák alapján biztosan állíthatjuk, hogy a színes kompozíció legalább 1933-ig foglalkoztatta Molnár Farkast. Mivel első épületterve, az 1922-es Vörös kockaház – miként neve is jelzi – színes volt, feltételezhetjük, hogy a két dátum közötti évtizedben Molnár folyamatosan fontos szerepet szánt a színnek. Sajnos a rajz- és tervanyag jelentős része elpusztult 1945 januárjában, a fennmaradt tervfotók és fotók pedig fekete-fehérek. Ezért olyan értékes számunkra az a két színes rajz, amely ma a berlini Bauhaus-archívum (BHA) gyűjteményében található.

A fejezet témájául választott alkotás egy temperával kifestett ceruzarajz, amely szabadon álló egyemeletes családi házat ábrázol perspektivikus nézetben.⁴⁹⁹ A természeti háttér színeit különböző zöldek, barnák és szürkés tónusok adják, míg a ház geometrikus tömegei halványsárga, kék (két árnyalatában), illetve vörös színűek. A lap építészeti szempontból és képként is érdekes, jó minőségű, nem véletlen, hogy a berlini Bauhaus-archívum honlapján a gyűjteményről szóló ismertető szöveg mellé került illusztrációként, és egészen 2009-ig látható volt ott. Ma már nem találjuk meg a honlapon. Ennek csak részben oka, hogy a Bauhaus alapításának kilencven éves évfordulójára az Archívum internetes arculatát átalakították, főként az, hogy időközben kiderült, a rajz nem a Bauhausban készült, hanem Molnár hazatérése után. Ezért nem szerepelhetett a new-yorki Modern Művészeti Múzeum 2009 őszi nyílt nagy Bauhaus-kiállításán sem, holott az előzetesként Internetre feltett képanyagban (és a hosszú átfutás miatt a katalógusban) még helyet kapott.

⁴⁹⁵ Le Corbusier (1925), *L'art décoratif d'aujourd'hui* [Collection de L'Esprit Nouveau]. Paris: Editions G. Crès et Cie.

⁴⁹⁶ Janáky István (1967) „Molnár Farkas (1897-1945)”, *MÉ* 1967. 5. sz. 54-59.

⁴⁹⁷ (ky.) [Bresztovszky Ede?] „Házkiállítás a Pasaréten” *Népszava* 1931. november 8. 15. oldal.

⁴⁹⁸ Branczik Márta tájékoztatása, amit ezúton is köszönök.

⁴⁹⁹ Entwurf für ein Einfamilienhaus 1922, 24x33 cm, tempera ceruzarajzon, papír. Bauhaus Archiv Berlin (továbbiakban: BHA) Inv. Nr. 2754.

A rajz egy sorozat része: a berlini Bauhaus-archívum gyűjteménye őriz egy másik, az előbbihez nagyon hasonló, ám kissé ügyetlenebb perspektívával megrajzolt távlati képet.⁵⁰⁰ A háttér színei és sommás megoldása szinte azonos, az összetett tömegű, egyemeletes ház azonban csak két színre – halvány sárgára és világoskékre, illetve, kétféle sötétebb kékre – van festve. Fekete-fehér reprodukcióról ismerünk egy harmadik temperaképet is, amely a müncheni Galeria del Levante 1971-es kiállításán szerepelt,⁵⁰¹ de azóta lappang, feltehetően magángyűjteménybe került. A kiállítás katalógusában együtt szerepel a Bauhaus-archívum szebbik rajzával,⁵⁰² mindkettő 1922-es évszámmal. Az évszám az utóbbi lap hátára írt megjegyzés alapján került a katalógusba és a BHA műtárgy- katalógusába: „Molnár Farkasné, 1922”. Vagyis nem maga Molnár, hanem az özvegye datálta a rajzot, feltehetően akkor, amikor a sorozatot eladta a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. Úgy tűnik, nem emlékezett pontosan, vagy sejtette, hogy egy Bauhausban készült munka értékesebb, mint egy későbbi, Magyarországon született mű.⁵⁰³

Ez a rajz (két társával együtt) nem készülhetett 1922-ben. Gondoljuk meg, ha az állítás igaz lenne, akkor Molnár egyik első építészeti tervével állnánk szemben. Komoly kutatást és mérlegelést kívánt, hogy a Vörös kockaház megszokott 1923-as dátumát 1922-re módosítsuk, és meg kellett állapítani, hogy az a terv valóban tükrözi Molnár útkeresését, de éppúgy járatlanságát is a funkcionális tervezés és a műszaki rajz területén. Radikális redukció a formában, szimbolikus tartalom a színhasználatban és a De Stijl közvetlen hatása a kert mintázatában – ezek a Vörös kockaház főbb jellemzői. Színes rajzaink e tulajdonságokból semmit sem hordoznak. A házak tömege ugyan geometrikus, de a korai tervek redukciója, darabossága nincs meg bennük. A különböző méretű, arányú hasábok addíciójából adódó kompozíció sokkal közelebb áll az általam 1924-25-re datált weimari tervekhez, melyek fekete-fehér reprodukciójából is jól látni, hogy színes homlokzatuk volt.⁵⁰⁴ Utóbbiakon olykor még feltűnik a Mondrian vagy Doesburg hatását mutató geometrikus kert, színes rajzainkon már nem. Az itthon 1927 táján publikált Molnár-háztervek között is találunk hasonló tömegelrendezést és a tónusok alapján feltételezhető színes kompozíciót. A színek már nem a De Stijl kemény alapszínei és szürke tónusai, hanem pasztell árnyalatok finom társítása, ami – mint hamarosan meglátjuk – nemzetközi szinten is az 1925 utáni évekre lesz jellemző.

Ebben a sorban tehát valahol 1925 és 1927 között lenne a színes rajzok helye. A pontosabb datáláshoz a Magyar Építészeti Múzeumban talált tervfotó adott támpontot.⁵⁰⁵ A három 1:100-as léptékű alaprajzot és négy homlokzatot tartalmazó, német feliratú lap egyemeletes családi házat ábrázol, melynek keleti homlokzatát a Bauhaus-archívum BHA 2754. leltári számú perspektíváján látható homlokzattal azonosíthatjuk, míg a nyugati homlokzat a müncheni katalógusban szereplő másik perspektívával egyezik meg. A tervlap bal alsó sarkában egy kódszám látható: 2631. Ehhez hasonló négyjegyű számot sok más Molnár terven találhatunk, és ha a publikálás időpontja szerint állítjuk sorba ezeket a terveket, akkor kiderül, hogy a számjegy első két tagja a terv keletkezésének évszámára utal. Molnár valószínűleg a maga használatára találta ki ezt a rendszert – az első két számjegy az évet adja, a második kettő a munka vagy a rajz sorszáma lehet – ami az asztalfióknak készített ideális vagy sorozatház terveknek megfelelő komolyságot kölcsönöz. Ha elfogadjuk a feltételezést, akkor színes rajzaink 1926-ban keletkeztek, vagyis nem a weimari Bauhausban, hanem itthon, Molnár műegytemi

⁵⁰⁰ Entwurf für ein Einfamilienhaus 1922, 23X29,7 cm, tempera, grafit, papír. BHA Inv. Nr. 12703.

⁵⁰¹ *Ungarische Avantgarde 1909-1930*. Galleria del Levante, München. München-Milano, é.n. [1971] 96. ábra. Felirata: Architekturentwurf II. 1922. Tempere, 32,5x24 cm.

⁵⁰² BHA Inv.Nr. 2754, a katalógusban: Architekturentwurf I. 1922 címen.

⁵⁰³ A pontosság kedvéért megjegyzem, hogy bár a Bauhaus-archívum mindkét rajza 1922-re van datálva, van az archívumnak olyan kiadványa, amelyik a másodikat (a BHA 12703. leltári számút) 1923-as évszámmal közli. Lásd: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, 1994. Kat. 303, p.302, 542.

⁵⁰⁴ „Egy higiénikus villa alaprajzai és oldalnézetei” 100% 1927.1. p.13; Családiház terve, *TF* V. (9) sz. (1927. június) 6.

⁵⁰⁵ MEM 74.01.131a

tanulmányai alatt. Jogos lehet a kérdés, hogy akkor miért német a terv felirata? Erre nem tudok megnyugtató magyarázatot adni. Fölmerült bennem, hogy talán ezt a házat is az akkor már diplomázás előtt álló weimari barátnőjének tervezte, remélve, hogy egy közös otthon képével rá tudja venni, hogy végzése után Budapestre költözzön. Az egyszerűbb, de kevésbé meggyőző magyarázat a megszokás. Molnár évekkal hazatérése után is német nyelvű gumibélyegzőt használt tervei azonosítására, „Architekt: Farkas Molnár” felirattal.

A rajzsorozaton látható színkompozíció tehát félúton áll a legkorábbi tervek plakátszerű, erős színei és az első megvalósult épületek egységes és visszafogottabb színezése között.⁵⁰⁶ Molnár a színekkel a ház tömegét alkotó hasábokat választja el egymástól: a fő tömeg sárga, a lépcsőházé vörös, a kisebb, kiugró, tetejükön teraszt hordozó tömegek pedig kékek. Az efféle külső színezés viszonylag ritka a korabeli nemzetközi gyakorlatban. Nézzük meg, hol találunk hasonlót Európában!⁵⁰⁷

A három alapszín használata a holland De Stijl csoport hatására utal. Korábban már volt szó arról, hogy Molnár látogatta Theo van Doesburg (1883-1931) weimari magántanfolyamát 1922 tavaszán, és az ott látottak-hallottak mély benyomást tettek rá. Mégsem követte szolgálai módon a karizmatikus, de kétségtelenül fanatikus mestert. A De Stijl körének gyakorlatával szemben, Molnár nem a tiszta primer színeket használta, hanem a kék és a sárga esetében a fehérrel tompított árnyalatukat. Márpedig a színhasználat a holland csoport tagjai számára elvi kérdés volt: egyrészt a teozófia lényegre, spirituális tisztaságra való törekvése határozta meg, másrészt a tudományos rendszerezés igénye. Doesburg Goethe színelméletéből és Wilhelm Ostwald színtudományából merítve dolgozta ki az alapszínek negatív (fehér-szürke-fekete) és pozitív sorát (vörös-kék-sárga), s tette meg a kompozíció alapjává.⁵⁰⁸ A másik különbség Doesburg és követői (például a korai Rietveld), illetve Molnár színezési módszere között az, hogy az előbbieket a színekkel a végtelen, absztrakt síkból kivágott darabok autonómiáját hangsúlyozzák – ezért gyakori, hogy az egymásra merőleges síkok más-más színűre vannak festve, sőt a sarkon nem is találkoznak, valamelyik sík tovább fut –, míg Molnár tiszteletben tartja a tömeget tervében. A hollandoknál az alkotó elemek – a vonalak és a síkok – örvénylenek spirálisan egy képzeletbeli középpont körül, a tér és az idő négy dimenzióját érzékeltetve: anyagtalannul és súlytalannul, mintha nem is lenne gravitáció.⁵⁰⁹ Molnár a színnel maga is anyagtalannul, ám az épülettömegek integritását a szín következetes átfordításával megőrzi. Az ő háza stabilan áll a földön, a tömegek aszimmetrikus egyensúlyát a jól megválasztott színek erősítik.

A színes építészetnek 1923 és 1931 között elkötelezett Le Corbusier (1887-1965) ugyan szintén a tömeget erősíti a színekkel (vagyis azok szerepe nála határozottan architektonikus), a szín azonban nem vonul végig az egész épületen, többnyire fehér falak mellett jelenik meg egy-egy kisebb színes felület.⁵¹⁰ Kivételt jelent a Pessac-i Frugès-lakótelep (1925-26), ahol a homlokzatokat erős színekre festették (umbra és világoszöld), ráadásul ezek a sarkon váltanak, ami Molnárnál soha nem fordul elő. Ugyancsak eltérés, hogy Le Corbusier festőként és építészként egyaránt hagyományos pigmentekkel dolgozott: legkedveltebb színei az épületek külsején és enteriőrjében is a földszínek (égetett sziena, umbra), illetve az ultramarin kék és az angol zöld volt. Molnár építészeti tervein és házain a

⁵⁰⁶ Feltételezésemet csak helyszíni falkutatás tudná alátámasztani, de az akarattjai és a szegedi ház halványsárga (tojáshéj színű) falai alapján azt gondolhatjuk, hogy a Kavics utcai ház sem erős citromsárga, hanem a temperaképhez hasonló színű lehetett, ahogyan a Napraforgó utcai ház homlokzati falait a képek világoskékjéhez közel állónak sejtethetjük.

⁵⁰⁷ Részletesebben kifejtve lásd: Ferkai András, „A modern mozgalom színhasználatáról”. *Magyar műemlékvédelem. A Műemlékvédelmi Tudományos Intézet közleményei*. XIV. Bp., 2007. pp. 279-284.

⁵⁰⁸ Carsten-Peter Warncke (1990), *De Stijl 1917-1931*, Köln: Benedikt Taschen Verlag.

⁵⁰⁹ Lásd: Theo van Doesburg: „Towards a plastic architecture”. In Ulrich Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge (Ma), 1977, The MIT Press. 80. oldal.

⁵¹⁰ Arthur Rüegg, „Villa La Roche. Vers une Architecture polychrome” in Werner Oechslin, Franz Oswald (Ed.), *Le Corbusier im Brennpunkt. Vorträge an der Abteilung für Architektur ETHZ*. Zürich, 1988, ETHZ.

festészetben használt színskálája nem jelenik meg, többnyire a három alapszín különböző árnyalataival dolgozik.

A színes építészet másik mestere, a német Bruno Taut (1880-1938) nem dolgozott ki tudományos vagy művészi rendszert.⁵¹¹ Mindig az adott helyből, környezetből, a házak tájolásából vezette le a színeket, vagy az architektúra alátámasztására, a tömegek és épületrészek hangsúlyozására, egymástól való elválasztására használta azokat. Számára a színezés nem annyira esztétikai, mint inkább etikai kérdés volt. A városok és a bérkaszárnnyak lakóinak akart életörömöt adni a színnel, ami olcsóbb, mint „párkánnyal és tagozatokkal díszíteni”.⁵¹² Színkompozíciói merészek: az erős színek és kontrasztok a Tuschkasten-nek (festékesdoboz) becézett első, kertvárosias lakótelepétől (Am Falkenberg 1913-15, Berlin-Grünau) a húszas évek második felében épült berlini nagylakótelepekig végigvonulnak. Élénk színeket többnyire csak árnyékban, vagy szórt fényben alkalmazott. Erős és kontrasztos színeket a bejárati kapuknál használt előszeretettel, az ablakok tokját és szárnyát szinte mindig eltérő színűre festette. Utóbbi vonás a harmincas évek magyar építészetében is megtalálható, Kozma Lajosnál, Fischer Józsefnél és Molnárnál egyaránt. Bruno Taut gazdag koloritja azonban nem ment át a konzervatívabb ízlésű magyar közegbe, ahogyan annak sem találjuk nyomát, hogy egy épület különböző égtájak felé néző homlokzatait különböző színhőmérsékletű színekre fessék az atmoszférikus hatás vagy a hőháztartás miatt.

A Molnár-féle terveknek – és ez nem számít meglepetésnek – legtöbb köze a Bauhausban formálódó színkompozíciókhoz van. Bár Molnár igazolhatóan járt Johannes Itten és Kandinszkij tanfolyamaira, a festőművész tanárok színelmélete közvetlenül nem hatott építészeti munkáira. Annál inkább a falfestő műhely tevékenysége. Nem annyira a korai Bauhaus sötétebb földszíneire, vagy az 1923-as kiállítás körüli, De Stijl-befolyásra született művekre gondolok, mint inkább az 1924-25 táján készült, főként belső terek kifestésére vonatkozó tervekre. A növendékből műhelyvezetővé vált Hinnerk Scheper (1897-1957),⁵¹³ a mesterlevelét 1924-ben falfestőként elnyert Alfred Arndt (1898-1976)⁵¹⁴ és a cseh Heinrich Koch (1896-1934) munkái ezekben az években igen közel állnak egymáshoz. Arndt egy weimari és egy Roda-i gyermekotthon terveit, egy magánlakást és a Gropius-Meyer tervezte jénai Auerbach-villa belső tereit festette ki többféle tompa kék, halványsárga, vörös színekkel és szürke tónusokkal.⁵¹⁵ Nagyon hasonló színekkel dolgozott Hinnerk Scheper a münsteri klinika színtervénél, vagy a dessauai Bauhaus iskolaépületnél, ahol a külső szürke-fehér tónusait a belső terek határozott, a funkciókat hangsúlyozó színei ellensúlyozták. Míg a közlekedők falán és mennyezetén az erősebb színek domináltak, addig a helyiségekben a halványabb pasztellszínek és a szürke árnyalatai. A dessauai Reina-palota, a berlin-zehlendorf-i Onkel Toms Hütte lakótelep éttermének és a berlini Neumann-Nierendorf művészeti galériának a belső festését azonban egyértelműen a világos kék és sárga színek (kevés halvány pirossal) és a szürke hideg, illetve melegebb változatai jellemzik.⁵¹⁶ Ugyanezeket a színeket használta, de telítettebb tónusokban és erősebb kontrasztokkal Heinrich Koch a Bauhaus iskolaépület aulájánál és menzájánál, vagy még gazdagabb palettával Oskar Schlemmer

⁵¹¹ Lásd K. Junghans, *Bruno Taut. 1880-1938*. Berlin, 1983 és W. Nerdinger, K. Hardtmann, M. Schirren, M. Speidel, *Bruno Taut. 1880-1938*. Stuttgart-München, 2001, Deutsche Verlag Anstalt.

⁵¹² „Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen Bauen” (Szivárvány. Felhívás a színes építészet érdekében) *Bauwelt* 1919. 38. 11. oldal és *Frühlicht* 1921 Heft 1. Herbst 1921. A felhívást többek között aláírta Peter Behrens, August Endell, Fritz Schumacher, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Adolf Behne, Walter Gropius, valamint Josef Hoffmann és Strzygowski professzor Bécsből.

⁵¹³ Hinnerk Scheper (1897-1957) festőként kezdte pályáját. 1919-ben került a weimari Bauhausba, és 1922-ben kapott mesterlevelet a falfestő műhelyben. Néhány évig önálló praxist folytatott, majd 1925-ben Gropius meghívta, hogy legyen a dessauai Bauhaus falfestő műhelyének vezető mestere. 1933-tól festő, építészeti színtervek készítője és restaurátor. Életrajzát lásd Magdalena Droste: *Bauhaus 1919-1933*. Köln, 1990, Benedickt Taschen Verlag.

⁵¹⁴ *In der Vollendung liegt die Schönheit. Alfred Arndt. Der Bauhaus-Meister*. Bauhaus-Archiv, Berlin. 1999.

⁵¹⁵ Lásd Renate Scheper (szerk.) *Farbenfroh! Colorful! Die Werkstatt für die Wandmalerei am Bauhaus. The Wallpainting Workshop at the Bauhaus*. Bauhaus-Archiv, Berlin. 2005. p. 70-77.

⁵¹⁶ Uott. 78-87. és 108-115.

műteremházában.⁵¹⁷ Ehhez hasonló kompozíciót csak kettőt ismerünk Molnár életművében: Szentpál Olga mozgásművészeti iskolájának enteriőrjét (1927), és a Delej-villában kialakított első lakásának szobáit (1929). Sajnos az elsőről – létezésén túl – semmit nem tudunk, a másodikat pedig csak fekete-fehér fotókról és leírásból ismerjük.⁵¹⁸ E szerint, a szürke hideg és meleg tónusaiban tartott lakószobával szemben, a háló szinte tobzódott a színekben: a piros, sárga és kék tizenkét árnyalata jelent meg a falfelületeken, ajtókon és ablakokon, bútorokon. A falnézetek tudatos megkomponálása – a falfelületek, ajtótokok és szárnyak, ágyvégek, beépített szekrényajtók és fiókok különböző színűre festésével – egyértelműen a Bauhaus falfestő műhelyének gyakorlatához köti ezt az azóta elpusztult alkotást. Efféle színterről Molnár későbbi pályáján nem tudunk. Második lakásában a falak már fehérek, más enteriőrjeiben is legföljebb a linóleumpadló és a bútorhuzatok színesek. A harmincas évek közepére a szín nála is elvesztette korábbi jelentőségét.

3.5 Az építész mint a társadalom mérnöke: a CIAM magyar csoportja élén

Az új építészetet Molnár nem csak tervezőként képviselte, hanem mindent tőle telhetőt megtett a racionális építés népszerűsítéséért. Elméleti és ismeretterjesztő cikkeket írt művészeti folyóiratokba, szakmai- sőt napilapokba, előadásokat tartott különböző szakmai fórumokon. A leghatékonyabb propaganda kifejtésére mégis a CIAM magyar csoportjának megalakulása adott lehetőséget számára.⁵¹⁹

A CIAM nemzetközi társadalmi szervezet volt, mely a modern építészet híveinek az összefogására, a legfontosabb problémák és a legsürgősebb feladatok megtárgyalására alakult 1928-ban, Svájcban.⁵²⁰ A La Sarraz-i kastélyban tartott alakuló kongresszuson úgy döntöttek, hogy a CIAM fő fóruma a rendszeres időközökben összehívott kongresszus. Nemzeti munkacsoportokat (Cirpac) hoztak létre, s ezek feladatául szabták, hogy a tematikus kongresszusokra felkészüljenek, s bemutassák hazájuk sajátos problémáit, illetve elméleti és gyakorlati megoldásaikat e problémákra. A magyarokat az alakuló kongresszuson a dessauai Bauhaust éppen elhagyó Breuer Marcell képviselte.⁵²¹ A magyar munkacsoport 1929 folyamán alakult meg. Az eddigi szakirodalomban az szerepel, hogy Gropius hívta meg Molnár Farkast a CIAM frankfurti kongresszusára, s a magyar Cirpac-szekció ott alakult meg.⁵²² Lehet, hogy formálisan így történt, hiszen fennmaradt egy frankfurti szálloda levélpapírjára írt dokumentum, mely szerint a magyar szekció delegátusa Molnár Farkas, másoddelegátusa ifj. Masirevich György,⁵²³ de ezt megelőzően már hosszabb levélváltás folyt a magyar csoport tagságáról.⁵²⁴ Az alakuló kongresszus után Sigfried Giedion, a CIAM titkára az akkor Berlinben élő Breuer Marcellt kérte meg arra, hogy nevezze meg a modern építészet híveit Magyarországon. Breuer – aki a baseli küldöttgyűlésen egyedül képviselte a magyarokat – saját magát, Molnár Farkast és Forgó Pált jelölte meg tagként, vagyis kizárólag a Bauhaus-szal korábban kapcsolatba került fiatalokat.⁵²⁵ A frankfurti kongresszus előtt összeállított névsor már kibővült: a fentiekén kívül szerepelt rajta ifjú

⁵¹⁷ Uott. 88-89. és 94-97.

⁵¹⁸ „Egy építész lakása. Molnár Farkas műve.” *Tér és Forma* 1930. 3. 143-147.

⁵¹⁹ Gábor (1972)

⁵²⁰ CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (A modern építészet nemzetközi kongresszusai), CIRPAC: Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine (Nemzetközi bizottság a kortárs építészet problémáinak megoldására). Lásd Steinmann, Martin (szerk.) (1979) *CIAM. Internationale Kongresse für Neues Bauen. Dokumente 1928-1939*. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag.

⁵²¹ Mumford, Eric (2000) *The CIAM discourse on urbanism 1928-1960*, Cambridge MA: MIT Press. 26.

⁵²² Lásd Gábor Eszter id. m. 8. oldalát, és nyomában minden, a témával foglalkozó tanulmányt!

⁵²³ Levél Sigfried Giedionnak, Molnár és Masirevich aláírásával és címével, dátum nélkül (1929. szeptember). CIAM-archívum, Zürich, ETH-gta.

⁵²⁴ Lásd Ferkai András: „A CIAM és Közép-Kelet-Európa kapcsolata”, in F.A. (2003), *Úr vagy megélt tér? Építészettörténeti tanulmányok*. Bp.: Terc. 73-76.

⁵²⁵ Breuer Marcell levele Sigfried Giedionnak, 1929. január 21. CIAM-Archívum, Zürich, ETH-gta.

Masirevich György, Engel Zoltán, Fischer József, Rácz György és Sebők István neve.⁵²⁶ Az elkövetkező két év során a névsor sűrűn változott.⁵²⁷ Sebők, Forgó és Weiner Tibor a Szovjetunióba költözésekor hagyták el a szekciót, Lichtenthal Ernő, aki 1929-ben és 1931-ben a Bauhaus beiratkozott hallgatója volt, 1931-es kivándorlásakor lépett ki, Schiller (később Horváth) Márton az építészet helyett a politikát választotta, Virágh Pál a Cirpac által képviselt modern felfogásban csalódva, Masirevich György pedig a csoport működési elveit kifogásolva távozott. Breuer Marcell valószínűleg személyes okokból inkább a német Cirpac-csoportot választotta. Helyükre hamarosan Magyarországon tevékenykedő, szakmai és politikai szempontból egyaránt radikális fiatalok léptek (Körner József, Major Máté, Preisich Gábor, Révész Zoltán stb.), illetve maguk közé fogadták az idősebb, de a modern építészet előkészítésében jelentős elméleti szerepet játszó Ligeti Pált. A csoport tagjai nagy számban vettek részt az 1929-es frankfurti kongresszuson⁵²⁸ és az 1931-es berlini előkészítő konferencián,⁵²⁹ az 1930. évi brüsszeli kongresszuson egyedül a másoddelegátus Masirevich képviselte a szekciót. A kongresszusok témájáról, eredményeiről bőséges tudósításokban számoltak be a hazai közönségnek.

A frankfurti kongresszust kísérő kiállításra egyedül a magyarok vittek újfajta, kollektív életmódot lehetővé tevő kislakás-alaprajzokat.⁵³⁰ Molnár Farkasnak egy, az akkor még egyetemi hallgató Rácz Györgynek két tervét fogadták el. Molnár 70 m²-es, földszintes sorházban elképzelt lakásterve nyolc személynek adott helyet, a nappali zóna két oldalán elhelyezett háló-blokkal, amelyben a minimális méretű kétágyas szobákhoz beépített szekrény és zuhanyozós mosdófülke tartozott. A két-két hálószobához vezető folyosó 90cm széles.⁵³¹ A *tér és forma* közli egy másik 70 m²-es, nyolcágyas lakásalaprajzát is, amely kétfogatú elrendezéssel többemeletes ház építésére alkalmas.⁵³² Ebben a lakásban a két-két hosszúkás arányú hálószoba ugyanolyan keskeny folyosóról nyílik, mint a másik terven. A szűk hálólhelyiségeket felhajtható ágyakkal, lehajtható asztallapokkal és tolóajtókkal próbálta használhatóbbá tenni. E tervek alapján azután keményen bírálták a nyugati munkacsoportok terveit, melyek szerintük a „nagy és reprezentatív igényű polgári lakás kisebbített és gazdaságosabbá tett variánsai”.⁵³³ Az Existenzminimum (a legkisebb keresetűek) lakásának programját komolyan véve – szögezték le –, vagy a szobákat és a közlekedőket minimális méretűre véve lehet az alapterületet csökkenteni (de ebben az esetben a hagyományos családi háztartás egyes funkcióit, mint például a főzés, gyermeknevelés, testedzés, művelődés, fel kell adni, és közös szolgáltatásként kell biztosítani), vagy az ágyak számát kell a hálószobákban növelni.⁵³⁴

A következő kongresszusra (Brüsszel, 1930), amely a lakóházak racionális beépítésmódjait vizsgálta, a magyar szekció két tervet küldött ki: Rákosfalva sorházas beépítését, közös szolgáltató sávval a telep közepén, és egy ideális budapesti helyszínre tervezett kollektívházas lakótelepet, decentralizált közösségi szolgáltatásokkal.⁵³⁵ Az első terv közismert, mert a *tér és formában* és Molnár 1933-as

⁵²⁶ Breuer Marcell levele Sigfried Giedionnak, 1929. október 5. CIAM-Archívum, Zürich, ETH-gta.

⁵²⁷ Egy 1931-es német nyelvű Cirpac-jelentésben aktív tagként szerepel Engel Zoltán, Fischer József, Ligeti Pál, Masirevich György, Molnár Farkas, Molnár József, Preisich Gábor, Rácz György és Révész Zoltán. Kivándoroltként Lichtenthal Ernő, Weiner Tibor és Virágh Pál. Fischer-hagyatéka, MDK-C-I-16/60

⁵²⁸ A magyar CIAM-csoport későbbi tagjai közül Molnár Farkas, ifj. Masirevich György, Ligeti Pál, Rácz György, Virágh Pál és Weiner Tibor vettek részt a frankfurti kongresszuson. Gróf Csáky István az Ibusz Rt kiküldetésében vett részt. Molnár frissen elvett feleségét is magával vitte Frankfurtba.

⁵²⁹ Az 1931-es berlini CIAM-konferencián részt vett Fischer József, Preisich Gábor, Weiner Tibor, jelen volt az akkor Berlinben élő Breuer Marcell és Forbát Alfréd..

⁵³⁰ Lásd: *Die Wohnung für das Existenzminimum. 100 Grundrisse*. Herausgeber: Internationale Kongresse für Neues Bauen und Städtisches Hochbauamt Frankfurt/Main. Frankfurt-am-Main: Englert & Schlosser. 1930.

⁵³¹ Alaprajzát lásd: MÉM 74.01.188, illetve *TF* 1930. 1. 11.

⁵³² Uott, 14.

⁵³³ Molnár Farkas: „A magyar delegáció kritikája”, *TF* 1930. 1. 13.

⁵³⁴ Molnár Farkas: „A kongresszus magyar szekciójának munkaterve a Bruxelles-i kongresszus előkészítésére”, *TF* 1930. 1. 14.

⁵³⁵ *Rationelle Bauweisen. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, Frankfurt-am-Main: Verlag Englert & Schlosser, 1931. (51. és 43. terv az illusztrált példatárban).

könyvecskéjében is megjelent, az utóbbiról viszont a hazai szakmai sajtó és történetírás eddig nem vett tudomást. Pedig jelentős állomás a KURI-Úttól a Kolház-Kolváros kiállítás felé vezető úton. A terv egymással párhuzamosan álló tízemeletes sávházakat ábrázol, melyek vonalát a függőleges közlekedési blokkoknál keresztirányban elhelyezett egyemeletes szárnyak tagolják, feltehetően a közösségi helyiségekkel. A magasházak tetején közös használatú terasz és tetőkert, az oszlopos, csak részben beépített földszinten üzletek vagy közös helyiségek találhatóak. A házakban háromféle lakás van: az A-jelű négyfős, 65 m² alapterületű, a B-jelű kétfős, 30 m²-es, a C-jelű kétfős, 35 m²-es. A lapon csak az A-jelű lakások alaprajza van megadva: ezek kétszintesek, és nyitott oldalfolyosóról lehet megközelíteni őket. Ebben az elrendezésben nem nehéz felismerni a KURI-Út 1923-as sémáját. A nagyobb belmagasságú lakószinten előszoba, konyha, mellék helyiségek és étkezős nappali található. A lakószobából keresztben indul a felső, kisebb belmagasságú hálósíntre vezető egykarú lépcső, ahol négy egyszemélyes hálószoba van, kettő-kettő között közösen használható mosdó-zuhanyozófülkével. Ez az elrendezés az előző kongresszusra beadott magyar kislakástervek háló-részével egyezik meg. A kollektív ház tehát ebben az esetben még komplett lakást nyújt maximum négyfős családok számára, a közösségi szolgáltatás csak kiegészítő szerepet játszik, azt pótolja, ami nem fér el a minimális alapterületű lakásban. Ennek a sematikus tervnek a távlati képét egy hazai hetilapban később megjelent rajzzal azonosíthatjuk.⁵³⁶

A kollektív ház a világgazdasági válság éveiben – nyilvánvalóan szovjet előképek nyomán – számos baloldali építész gondolkodásában megjelent. A Hannes Meyer vezette Bauhausban éppúgy készültek kollektív ház tervek,⁵³⁷ mint az 1930-31-es cseh tervpályázatokon.⁵³⁸ A válság éveiben a döntően apolitikus CIAM szervezetén belül is radikális hangok szólaltak meg. Először az 1931-es berlini előkészítő konferencián vetődött fel igazán élesen, hogy alapvető változásokat az építészetben és a városépítészetben nem lehet a társadalmi viszonyok megváltoztatása nélkül elérni. Egyes német építészek (például Arthur Korn) és a Karel Teige vezette csehszlovák szekció egésze (a leghangosabban Numis Necis és Peer Bücking), marxista nézeteikkel, radikális társadalom-átalakító szándékaikkal képesítették el Gropiust, Mies van der Rohét és a modern építészet más mérsékelt híveit. Ugyancsak az életforma gyökeres átalakítását követelte a lengyel Szymon Syrkus, és nem vetette el a radikális gondolatokkal való foglalkozást a svéd Uno Åhren sem, csak ehhez taktikus magatartást javasolt.⁵³⁹ Az *abc* folyóirat köréhez tartozó Mart Stam, Hans Schmidt, Hannes Meyer és az addigi frankfurti főépítész, Ernst May ekkor már a Szovjetunióban dolgoztak, vagy szervezték utazásukat, és rendszeresen tudósítottak nyugati kollégáiknak a szovjet viszonyokról.

A magyar Cirpac-csoport tevékenysége ebben az időben a fenti csoportokhoz hasonlóan átpolitizálódott. Az 1931-es berlini konferenciára látogató magyaroknak (többek között Fischer József, Weiner Tibor, Kovács Zsuzsa, Székely Kovács Ferenc) sikerült bejutniuk Ernst May tömegeket vonzó Herrenhaus-beli előadására,⁵⁴⁰ melyen a Szovjetunió lakás- és városépítési gyakorlatáról számolt be. Látták továbbá a hivatalos építészeti kiállítással párhuzamosan szervezett Proletarische Bauausstellung-ot,⁵⁴¹ ahol nem modern luxusvillák és enteriőrök voltak kiállítva, hanem a lakás, a város

⁵³⁶ *Ünnep* 2. évf. 1. sz. (1935. január 1). 11.

⁵³⁷ Éppen a magyar Weiner Tibor és diáktársa Philipp Tolziner készített tervet 1930-ban kollektív házra „a szocializált állam egy gyárának munkásai számára”.

⁵³⁸ Többek között Havliček és Honzik Koldom-terve (1929-30), Jan Gillar és Josef Špalek közösségi lakóházterve a Prága-Pankrac tervpályázaton (1930), a Baloldali Front építészcsoportjának lakótelep terve a Központi Társadalombiztosító Prága-Pankrac tervpályázatán (1930). Lásd Vladimír Šlapeta: „A funkcionalizmus és a CIAM-csoport Csehszlovákiában” *Építés-Építészettudomány* 1982. 1-2. 155-192. A nevezett tervek közül az első kettő a 3. CIAM kongresszus kiadványában is megjelent. Lásd 17. jegyzet! (41 és 42. terv)

⁵³⁹ Protokoll der ausserordentlichen Tagung der internationalen Kongresse für Neues Bauen, Berlin 4-5 Juni 1931. CIAM-Archiv Zürich, gta, ETH. 4-1-25 és 26D.

⁵⁴⁰ Fischer (1995), 334.

⁵⁴¹ Lásd Kovács Zsuzsa: „Széjjegyzetek – gondolatok a CIAM magyar csoportja című könyvvel kapcsolatban”, *MÉ* 1973. 2. 60-61.

és a közlekedés témája, mégpedig úgy, hogy bemutatták e területek főbb problémáit a kapitalista rendszerben, s párhuzamosan a szocialista társadalom (a Szovjetunió) megoldásait e problémákra. Ezeknek az élményeknek nyilvánvalóan szerepe volt abban, hogy a világgazdasági válság éveiben a Cirpac magyar csoportja hasonló gondolatokat vetett fel, és hasonló módon, propaganda-kiállítások formájában mutatta be, hogyan képzelik az új építés hazai hívei a szociális problémák megoldását építészeti és városépítészeti eszközökkel.

A Cirpac-csoport 1931 és 1934 között összesen négy propaganda-kiállítást szervezett, melyeken a fennálló szociális- és lakásviszonyokat, az elavult építési szabályzatot bírálták, ellenterveken mutattak fel alternatívát az elfogadott szabályozási tervekkel és a szociális lakásépítés gyakorlatával szemben, de közzé tették a jövővel kapcsolatos utópikus terveiket éppúgy, mint kis léptékű megvalósult munkáikat. A kiállítások szervezése és készítése közös feladat volt, ám kétségtelenül Molnár és Fischer József játszott meghatározó szerepet ebben a munkában. A vezetők a csoport teljes tagságát mozgósították, sőt, külső erőket is bevontak, például Kassák Munka-körének szociofotós és grafikus tagjait (Haár Ferenc, Lengyel Lajos, Juhász László, Nemes György). A Cirpac-csoport első kiállításához Dálnoki Kováts Jenőtől, az Országos Iparegyesület ügyvezető igazgatójától kaptak helyszínt az Iparcsarnokban, az 1931. évi őszi Háztartási és Lakberendezési Vásáron, melynek szervezését akkor már hosszú évek óta Dálnoki Kováts intézte. A második kiállítás 1932. március 4-11. között, mindössze egy hétig volt látható az Akadémia utcai Tamás Galériában, de utána átvitték az anyagot a Technológiai Intézetbe, és a Hogyan építsünk? kiállítás előterében újra bemutatták. A harmadik, legnagyobb méretű és hatású kiállítás újra az őszi vásáron nyílt meg a városligeti Iparcsarnokban 1932. szeptember 2-án. Végül a negyedik, az előző anyagából válogatva, a budai Szépművészeti Társulat felkérésére állt össze 1934 tavaszán.

Az egyes kiállítások anyagát nehéz pontosan rekonstruálni, mivel anyaguk csak töredékesen maradt fenn, a sajtóban megjelent tudósítások változó mélységűek, a felkészülést dokumentáló tervek és iratok pedig hiányosak. A három fontosabb kiállítás rekonstrukcióját először – és máig legrészletesebben – Gábor Eszter végezte el úttörő könyvében.⁵⁴² Annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy az első kiállítás a kollektív ház témájáról szólt, és ennek a kiállításnak a tablókra kasírozott anyagát átmentették a későbbi bemutatókra. A második kiállításra („Az új építést”) alakult ki az a szerkezet, amely először a főváros szociális- és lakáshelyzetét mutatta be adatokkal, statisztikákkal, fotómontázsokkal, majd táguló körökben, a bútortól és lakberendezéstől, a lakáson és a lakóházak beépítésmódján át a közintézményekig és a városig sorra vették az építészeti összes fontos területét. Kedvelt módszerük volt a rossz és a jó, a kifogásolható gyakorlat és az ideális terv szembeállítása: a hivatalos városrendezési terveket, a főváros vagy az OTI által épített munkáslakásokat szembesítették a maguk célszerűbb és gazdaságosabb terveivel, vagy például a masszív és dekoratív bútorokat az általuk tervezett praktikus lakberendezéssel és bútordarabokkal. A harmadik kiállításon („Építsetek gyermekeitekért!”) ezt az anyagot egészítették ki az anyákra, csecsemőkre és gyermekekre vonatkozó adatokkal, születési- és halálozási statisztikákkal. A bíráló hang, ahogyan Fischer József visszaemlékszik rá, meglehetősen élesre sikeredett. „A kritikai részben a munkáslakások egészségügyi és szociális adatai erősen kiélezett formában, egy részük vörös táblákon, plakátként hatottak. Egyes részei csak igen erőltetve voltak kapcsolatba hozhatók az építéssel, építészettel. Így az egyik táblán, dekoratív koporsók alatt, az abortuszok következtében évente elhaltak statisztikai adatai. Ez még kiegészítve azzal a megjegyzéssel, hogy a Szovjetunióban a kórházakban díjmentesen végzik el a szükséges műtétet. Magyaróztatom szerint a túlnyomóan szoba-konyhás munkáslakásokban elkerülhetetlen az abortusz, vagy teljes elnyomorodás következik be. Vagyis a végsőkig összefüggésbe hozva minden a lakással”.⁵⁴³ Amit szűk körben, szakmai közönség előtt a hatalom korábban eltűrt, azt az 1932 nyarán bekövetkezett politikai változások, a statárium bevezetése után, és az őszi vásár nagyobb

⁵⁴² Gábor (1972), 9-16.

⁵⁴³ Fischer (1995), 335.

nyilvánossága előtt már nem vette szó nélkül tudomásul. A kiállítás tablójának egy részét a rendőrség a megnyitó napján lefoglalta, és a rendezők ellen bírósági eljárás indítottak, a fennálló rend elleni izgatás vádjával. „Szombaton a vádlottak padjára ül az itteni cirpac. – írta Molnár Farkas Breuer Marcellnek – Osz.ellenes izgattunk [sic!] a tavalyi kiállításunkkal. Esetleg ez mindent felborít”.⁵⁴⁴ Majd nem sokkal később egy másik levélben: „Hát bizony egy hónapra elítéltek, de ha 3 évig nem izgatok, akkor automatikusan elengedik. 7 cirpacos közül egy áruló lett, de a többiek strammul megállották a helyüket. Nekem meg alkalmam vot [sic!] többizben kétségbe vont fihერი [sic!] elszántságomat dokumentálni”.⁵⁴⁵ Fischer József kissé eltérően emlékszik erre az eseményre.⁵⁴⁶

Kérdés, hogy a kollektív munkával készült kiállításokon szereplő tervek és ellentervek közül melyik és mennyiben tekinthető Molnár Farkas önálló szellemi alkotásának. A kiállításokkal kapcsolatos, Fischer József hagyatékában található vázlatok és listák ebben nem sok segítséget nyújtanak. Fennmaradt viszont egy tervezet, amelyből megtudjuk, hogy a Cirpac-csoport a harmadik kiállítás után könyvet akart kiadni *Ház, város, társadalom* címmel, s a könyv tartalmi vázlatában az egyes témakörökhöz neveket rendeltek. Molnár Farkas neve mellett a következő témákat találjuk: jó és rossz lakás (OTI); jó és rossz telep (Rákosfalva); alacsony vagy magas ház; utcarendszer és közlekedés; városfejlődés, kollektív város.⁵⁴⁷ Az 1933-ban megjelent, Molnár Farkas munkáit bemutató füzetben is szerepel a rákosi kertvárosra és az OTI albertfalvai kislakásaira készített ellenterv, illetve a Kolváros-terv. Ennek alapján joggal feltételezhetjük, hogy az említett terveknek-rajzoknak Molnár volt a szerzője, vagy legalább is nagy része volt koncipiálásukban.

A rákosi kertváros sorházának mind az alaprajza, mind homlokzata beleillik az 1928-32 között készült Molnár-tervek sorába. Az emeleti szalagablak a szegedi Schwarz-házhoz köthető, a kerti oldal visszahúzott terasza a pestújhelyi kórház személyzeti épületének kerti homlokzatán köszön majd vissza. Az alaprajz a lépcső kivételével a brüsszeli kongresszusra készített magasház terv alaprajzával egyezik meg, az egység arányai és harántfalas szerkesztése a Cserje utca 4/a és 4/b házakkal rokon. A vonalas rajz és a staffázs stílusa is Molnárra utal. Az OTI albertfalvai építkezésének kétfogatú lakásalaprajzára válaszoló ellentervben a fürdőkabinnal és beépített szekrényvel elválasztott két hálószoba Molnár 1929-es 70 m²-es lakásának megoldásával egyezik. A kabinkonyha és a nappali közötti tálaló szekrényt szinte azonos formában megtaláljuk az orvos házában (Cserje utca 12, 1932), vagy a Dálnoki-villában (Lejtő utca 2/a, 1932). Az alaprajzok grafikus elemzése ugyan inkább Kozma Lajosra jellemző (aki nem volt tagja a csoportnak), de szövegesen Molnár maga is sok helyen elemezte a racionális lakásalaprajzot.

A Kolház-terv és életnagyságú modellje közös munka eredménye, ahol az építészet és belsőépítészet nehezen választható szét. A Kolház ismertetőjére hivatkozva, Kovács Zsuzsa a következőképpen nevezi meg a közreműködőket: „A kiállítás tervezői: Molnár Farkas, Bakos István és Révész Zoltán. A grafikai és reklám munkák készítői: Dóczi György, Lengyel Lajos és Nemes György. A fényképeket Haár Ferenc készítette”.⁵⁴⁸ A névsort nincs okunk megkérdőjelezni, de tisztán kell látnunk, hogy Bakos és Révész a bútorozásért volt felelős, viszont a Kolház építészeti tervéhez Rác György és Dóczi György is jelentős mértékben hozzájárult. A kiállításon felépített modell alaprajzi elrendezése (különösen a két cella közé fogott fürdőkabin) erősen emlékeztet Rác 1929-es, a frankfurti CIAM-

⁵⁴⁴ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek. Dátum nélkül [1933]. Breuer Papers 191.092.

⁵⁴⁵ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek. 1933. október 11. Breuer Papers 191.095.

⁵⁴⁶ „Molnár Farkas a Cirpac kiállítás miatt kerekedett bírósági tárgyaláson, amikor a tanácselnök (Méhes) eléje tartotta a bevezetőnek készített táblát, ezt mondta: „Nem én írtam, de minden szavával azonosítom magam”. (...) Az egész tárgyalás alatt fogtam Molnár reszkető kezét.” Fischer (1995), 340.

⁵⁴⁷ Cirpac-közlemény 1932. szeptember 30. Fischer-hagyaték, MDK-C-I-16/58.

⁵⁴⁸ Lásd 23. jegyzet! 61. A *tér és forma* folyóirat Kolház-ismertetőjében az előzőekkel nagyjából megegyező, mégsem teljesen azonos névsort olvashatunk: Bakos István Dóczi György, Lengyel Lajos, Molnár Farkas, Révész Zoltán, Stern Károly. Stern Károly: „A Cirpac magyar szekció kollektív-ház kiállítása”, *TF* 1931. 331-334.

kongresszusra kiküldött tervére, Dóczi pedig már 1931 tavaszán publikálta a kollektívház cellapárjára készített rajzát.⁵⁴⁹ Az akkor még műegyetemi hallgató Dóczi a kollektívházat választotta diplomaterve témájául, és az 1932 folyamán részletesen kidolgozott tervét végül 1933-ban védte meg. A diplomatervben szereplő ház sematikus rajzából viszont az derül ki, hogy a Kollektívház kiállításon bemutatott városterv páros sávházai nem tőle származnak, hiszen az ő épületének Y-alakú alaprajza volt.⁵⁵⁰ Molnár weimari magasház terve (KURI-Út, 1923), a brüsszeli kongresszusra készített sávház-terv (1930) ellenben igen közel állnak a bemutatott tervhez, ahogyan a városterv grafikai megoldása és építészeti részletei is az ő stílusát idézik.

Nézzük meg hát közelebbről a Cirpac-csoport Kolház-tervét! A kollektív város jellemző lakóegysége két egymással párhuzamos, tízszintes sávházból és a közéjük helyezett alacsony közösségi épületrészekből áll. Egy sávház nyolc emeletén 400 (összesen 800) fő lakik a középfolyosó két oldalán elhelyezett és kettesével összefogott szobákban. Az egyszemélyes cellák 2,5x3,5 métereseek, azaz 8,75 m² alapterületűek, külön bejárattal, s két cella közé épített, közösen használható mosdó-zuhanyozó fürkével. A közös fal másik felét beépített szekrények alkotják. Berendezésük kevés és könnyű bútordarabból áll: acélcső vázas ágyból, konzolos csőszékekből és rétegelt lemez keretű, celluloid burkolatú, illetve üveg ajtólapos szekrényekből. A helyiséget faltól-falig érő Halaman-rendszerű tolóablak világítja meg. A padlón rongyszőnyeg, a csupasz falon konstruktivista festmény látható.

A középfolyosóról a cellákon kívül minimális méretű konyha-ebédlő nyílik „későnjövők, vendégek, gyengélkedők számára”, tornaszoba bordásfallal, boxlabdával, evezőkészülékkel és súlyzókkal, illetve zuhanyozóval, továbbá gondozó által felügyelt kollektív gyerekszoba ágyakkal, szekrényekkel, a legszükségesebb bútorokkal, fejlesztő játékokkal. Mindezt telefon- és regiszterfülke (ahol a lakók közös írományaikat, kézikönyveiket tartják) és zenefülke (rádióval, gramofonnal és zongorával, kottákkal és kézikönyvtárral) egészíti ki az emeleten.⁵⁵¹ A két magasház közötti földszintes-egyemeletes összekötő épületszárnyban kaptak helyet a 800 fős lakóközösség közös helyiségei: előcsarnok portással, ruhatárral és irodával, a klub, olvasó-, tanuló- és könyvtárterem, az üvegboltozatú nagyterem (előadásokra, gyűlésekre, ünnepélyekre és tornázásra, a szükséges kiszolgáló helyiségek az alagsorban), a 400 személyes étterem konyhaüzemmel, az alagsorban mosoda, szárító és vasaló üzem, végül a déli oldalon a gyermekek napközi otthona. A magasházak alsó két szintje részben lábakra van állítva, lapos teteje pedig napozó teraszként szolgál.

A Kolház távlati képe erősen emlékeztet a prágai Havliček és Honzik Koldom-tervére (1929-30) – sémájában és nevében egyaránt.⁵⁵² Az ideális tervként készült és modellfotóval publikált lakóház ugyancsak két, nyolcemeletes sávházból áll, mindkét végükön karcsú vasbeton oszlopokra emelve. Az egyetlen lényeges különbség, hogy a csehek tervénél a két sávházat három lépcsőház kapcsolja egymáshoz, s a közösségi helyiségek az alsó két szint közepét töltik ki. A magyar tervben a két szárny távolabb kerül, s közöttük változatos, plasztikus formájú szolgáltató épületek húzódnak. A páros lakócella előképét azonban a cseheknél hiába keressük, azt az oroszoknál találjuk meg. Barscs és Szinjavszkij 1929-ben dolgozta ki a maga híres kommunaház tervét a Sztrojkom RFSZR megrendelésére.⁵⁵³ A konstruktivista sávházban a középfolyosóról a magyarokéhoz kísértetiesen

⁵⁴⁹ Perspektíva és Molnár Farkas magyarázó szövege „Dóczi György: Kollektívház cellája” címmel. *Új Szín* 1931. 2. 90.

⁵⁵⁰ Dóczi György levele és rajza a szerző tulajdonában. 1988. december 1-i, illetve november 16-i dátummal. Dóczi (1909-) 1933-ban diplomázott a budapesti Műegyetemen, néhány évig különböző budapesti építészirodákban – többek között Málnai Bélánál, illetve Hofstätter és Dománynál – dolgozott, majd 1937-ben Svédországba ment, ahol Sven Ivar Lind irodavezetője lett. 1946-ban az USA-ba vándorolt ki, ahol – hat év iráni külszolgálat kivételével – Seattle városában élt, s él a mai napig. Radnóti Lábadozó szél című kötetének címlapját tervezte (1933), *Csöppség* című saját könyve 1940-ben jelent meg a Tevan-kiadónál. 1981-ben jelent meg az arányokról szóló könyve *The power of limits* címmel.

⁵⁵¹ Stern Károly: „A Cirpac magyar szekció kollektív-ház kiállítása”, *TF* 1931. 331-334.

⁵⁵² Lásd 20. jegyzet!

⁵⁵³ Chan-Magomedow, Selim, *Pioniere der Sowjetischen Architektur*. Dresden: Verlag der Kunst. 1983.

hasonló páros cellák nyílnak: a két 9 m²-es háló-dolgozó szoba közötti sávban vizesblokk, szekrények és belépő előtér kapott helyet. A hasonlóság nem lehet véletlen. Ebben megerősíthet minket Molnár említett jelentése, melyben 1930 elején arra hivatkozik, hogy a lakás egy főre jutó területhányada Moszkvában 9 m²-ben van megszabva.⁵⁵⁴ Így Kovács Zsuzsa érvelése,⁵⁵⁵ miszerint a magyar Cirpac-csoport tagjai 1931. nyarán Berlinben találkoztak először a kollektív- vagy kommunaház fogalmával és szovjet példáival (a Proletarische Ausstellung prospektusában és a Moszkvából érkezett Ernst May előadásában) – határozottan meginog. Vajon honnan szerezhették tudomást Molnár a szovjet normákról és új lakóháztípusaikról? Pontosan nem tudjuk, de többféle forrásra is gondolhatunk. Ne feledjük, hogy a magyar Cirpac-csoport első tagjai közé tartozott – még ha formálisan is – a kommunista Weiner Tibor és Forgó Pál, de Sebők István is, aki hozzájuk hasonlóan a következő évben a Szovjetunióba távozott. Ők első kézből kaphattak szovjet brosúrákat, folyóiratokat. Itthon az illegális kommunista Rácz Györgynek is lehettek információi, anyagai. Molnár kapcsolatban állt a 100% folyóirat szerkesztőivel és Kassák Lajossal, aki szintén figyelemmel kísérte és folyóirataiban bemutatta a szovjet építészet fejleményeit. Kezébe kerülhetett a *Moderne Bauformen*, a *Bauwelt*, vagy más építészeti folyóirat szovjet témájú száma is.

Érdekesebb kérdés, miért a hotelrendszerű, cellás típust választották a magyarok, amikor a szovjet konstruktivista építészek 1927-29 között készült kollektívház típuserveikben egyértelműen a kisméretű (30-37 m²), de önálló családi életre alkalmas, főzőfülkés lakás mellett álltak ki? A kommunaház témája az iparosítást és kollektivizálást erőltető sztálini fordulat után, 1929-től került az előtérbe. Az urbanisták az új szocialista várost az ipar igényeiből és a termelés hatékony szervezési módszereiből vezették le. Közismert, hogy Nyikolaj Miljutyin a szocialista várost lineáris városként képzelte el,⁵⁵⁶ melyben a vasút és az autópálya között, a gyártósorra szervezett ipari zóna élvez prioritást, s a szükséges munkaerőt a párhuzamos zöldsáv mögé szervezett lakóövezet szolgáltatja, gyalogos távolságban. Leonyid Szabszovics közigazgatás-urbanista úgy gondolta, hogy az új városok teljes lakosságát 25-50 kommunaházban fogják elhelyezni.⁵⁵⁷ Egy lakóegység 1400-2000 embernek nyújtana közösségi lakást, melyben az egyetlen magántér a hálócella, az összes többi életfunkcióra közös helyiségek szolgálnak. Az önálló kommunaház mint óceánjáró hajó úszik a vidék tengerében, kitermelve a kommunista társadalom közösségi emberét. A Távol-Keleten bányász kommunaházakat tervező fiatal építész, Nyikolaj Kuzmin a termelés fordista-taylorista elveit a mindennapi élet szervezésére is kiterjesztette: elkészítette háza lakóinak percre beosztott napirendjét, s terve tulajdonképpen ennek adott fizikai formát.⁵⁵⁸

A magyar szekció tervében a lineáris város párhuzamos zónáit éppúgy megtaláljuk, mint a zárt egységet alkotó kommunaházakat⁵⁵⁹ és a hagyományos családmodell, férfi-női szerepeket tagadó páros cellákat. Igazat kell adnunk Gábor Eszternek abban, hogy a Kolház-tervben nyilvánul meg a legpregnansabban a magyar csoport meggyőződése, hogy „az építésznek nemcsak az a feladata, hogy a megrendelők igényeit kielégítse, hanem elsőrendűen az is, hogy az igények megfogalmazásában, sőt kialakításában is közreműködjen”.⁵⁶⁰ Az építész a „társadalom mérnöke”, aki a különböző

⁵⁵⁴ Lásd 16. jegyzet!

⁵⁵⁵ Kovács Zsuzsa: „Széjjegyzetek – gondolatok a CIAM magyar csoportja című könyvvel kapcsolatban” *MÉ* 1973. 2. 60-61.

⁵⁵⁶ Miliutin, Nikolai (1974) *Sotzgorod: The problem of building socialist cities*. Cambridge MA: MIT Press. Eredeti orosz nyelvű kiadása Moszkva-Leningrád, 1930.

⁵⁵⁷ Leonyid Szabszovics (1930) *Socialisztycseszkie goroda*. Moszkva: Goszizdat RSZFSZR 'Moszkovszkij rabocsij'.

⁵⁵⁸ Kopp, Anatole (1970), *Town and Revolution. Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*. New York: George Braziller. 153-155.

⁵⁵⁹ Hogy mennyire a szovjet urbanisták szuperkommunái járhattak Molnár fejében, arra bizonyosság a következő részlet egy cikkéből: „A házhoz kapcsoljuk a testi és szellemi kultúrához szükséges építményeket, kollektív házakat építünk. Majd a foglalkozás, termelés, elosztás üzemeit is a komplexumhoz kapcsoljuk, és elérkezünk a zöld korridorokban álló családi házaktól a nagy természetben szabadon álló, önálló, önkormányzó, produktív házközösségekig”. M.F., „A múlt, jelen és jövő városépítése”, *Új Szin* 1931. 1. 35-38.

⁵⁶⁰ Gábor (1980) 28-31.

specialistákkal együttműködve, képes a modern időknek megfelelő épített környezet létrehozására. Ez a magatartás egyébként nem csak a kommunista vagy szocialista meggyőződésű építészekre volt jellemző, hanem szinte mindenkire, aki az új építészetben hitt. A fasiszta párttag Terragni, az idealista Mies van der Rohe, s a politikától magát többé-kevésbé távol tartó Le Corbusier lakóépületeiben egyaránt az új életmód kereteit akarták megteremteni. S honnan vették ehhez a mintát? Többnyire saját igényeikből kiindulva. Molnár ír erről meghökkentő rálátással egy korai cikkében: „Az igazi, általános emberi szükségleteket nem is ismerték, amit csináltak, saját álmaik megvalósítása volt. Ha széket tervezett valaki közülük, saját hátát mérte, ha lakást rajzolt, saját bohémélete viszonyait tartotta irányadónak”.⁵⁶¹ Hogyan lehet elkerülni ennek a formalizmushoz vezető érzelmi hozzáállásnak a buktatóit? Ahogyan Molnárék teszik: „Az új generációt objektív felelősségérzet járja át, a társadalom mai helyzetét veszi számon, kiindulása osztályöntudatosság. (...) A dolgozó embereket egyenlőnek tartja, jogosultnak célszerű, okos, praktikus épületekre. Nem tud különböző [sic!] igényeknek dolgozni, csak a kollektívnek, az általánosnak”.⁵⁶² Utólag persze már könnyű felismerni, hogy hol sántít ez az érvelés. Tömegben gondolkodik, s az általános, nagybetűs Ember igényeiben. Márpedig ilyenek nincsenek, s a tudományos módszerekkel meghatározható paraméterek (az egy főre jutó alapterület, levegő, fény stb.) vajmi keveset mondanak a valódi emberi igények sokféleségéről: az elemi pszichológia-szociológiai feltételekről, nem is beszélve az érzelmi-hangulati tényezőkről, emlékekről, szokásokról, különböző értékrendekről és ízlésről. Molnár és társai – hiába hivatkoznak racionalitásra, materiális korlátokra –, végül is ugyanazt a hibát követik el, amit a művészegyéniségek szemére vetnek, vagyis saját értékrendjüket és ízlésüket akarják az emberekre ráerőszakolni. Hiszen, és ebben újra egyet kell értenünk Gábor Eszter diagnózisával, „a magyar munkásságnak a nagy gazdasági válság idején nem a nők felszabadítása és az életmód átalakítása volt elsőrendű problémája, a munkásmozgalomhoz kapcsolódó polgári értelmiségnek azonban alapélménye volt a tradicionális család felbomlása, számára a nők felszabadítása a társadalmi emancipáció elválaszthatatlan része”.⁵⁶³

Ezt a dilemmát pontosan kifejezi a Kolház celláinak modelljéről készült két fénykép. Az őszi vásárra megépített életnagyságú modell-szobákat úgy fényképezte le Bánó Ernő fotográfus, hogy az egyik cellában egy férfi (valószínűleg maga Molnár) ült az íróasztal mellett egy Breuer-széken, a másikban egy nő. Ezzel kívánták jelezni, hogy a cellapárt nem csak egyedülálló, hanem emberpár is lakhatja, de semmiképpen nem a hagyományos patriarchális családmodell szerint. A férfi és a nő itt önálló személyiség, társulásuk nem a függésen és kiszolgáltatottságon, hanem az egyenjogúságon, szabad döntésen alapul. Egyenrangúságukat pontosan kifejezi a két szoba azonos mérete, kialakítása és bútorzata, amely csak apró részletekben különbözik egymástól. Más a munkaasztal melletti szekrények elrendezése, a férfi asztalán ventilátor és írógép látható, a nőén asztali lámpa és eggyel több cserepes növény-imitáció, egyébként semmi különbség. A személyiség, az egyéni ízlés semmi nyomot nem hagyhat a szobán, hiszen tömegek lakóhelyének modelljéről van szó. De nem csak azért. A szoba elsősorban a higiéniáról, a célszerűségről szól, s a csupasz falak, az ideiglenességet sugalló tábori ágy a húszas évek polgári értelmiségének tárgyakhoz való viszonyát képezi le. Érzékletesen ír erről a modernitás kérdéseit máig tartó érvénnyel elemző német filozófus, Walter Benjamin: „Ha az ember belép a nyolcvanas évek polgári szobájába, minden 'hangulatossága' ellenére azt sugározza az egész, hogy: 'Nincs itt semmi keresnivalód' (...) mert nincs egy ujjbegynyi hely, melyen a szoba lakója ott nem hagyta volna már a saját nyomát. (...) Tapasztalatszegénység: nem kell ezt úgy érteni, mintha az emberek új tapasztalatokra vágnának. Nem, inkább szabadulni szeretnének a tapasztalatoktól, olyan környezetre vágnak, amelyben a szegénységük, a külső és végül a belső is olyan tisztán és világosan érvényesíthető lenne, hogy abból megint valami tisztességes dolog kerekedne”.⁵⁶⁴ Ilyen tisztességes

⁵⁶¹ M.F. „Az új építés kétes értékű győzelme”, *Ipari Jövő* 1 évf. 3. sz. (1930. december 15.) 4-6.

⁵⁶² Uott. 6.

⁵⁶³ Lásd 42. jegyzet! 30.

⁵⁶⁴ Benjamin, Walter: „Tapasztalat és szegénység” (fordította: Tandori Dezső), in: B.W. (1980), *Angelus Novus. Értekezések, Kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon. 735-743.

válasznak érzi Benjamin Loos és Le Corbusier „tologatós, mozgékony-mozgalmas” enteriőrjeit, ahol az üvegnek is fontos szerepe van, márpedig az üveg „a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is”. Az anyagválasztásnak (üveg, acél) van egy lényeges következménye: „olyan tereket teremtettek, ahol igazán nehéz nyomot hagyni”.⁵⁶⁵ Ugyanezt érezzük a Kolház-cella fényképén. Nincs hol nyomot hagyni, a nagy üvegfelületek, a sok egzotikus nevű új anyag – „Trolitax, premoid, becilla” – és a „higiénikus celluloidburkolatok”, az egész belső tervezettsége megakadályozzák ezt.

A cellák sokkal inkább emlékeztetnek szállodai vagy kollégiumi szobára, mint állandó lakásra. Szellemi rokonai Hannes Meyer híres Coop-Zimmer (1926) installációjának, amely a húszadik század emberét mint „modern nomádot” mutatja be: minimális számú tárgy, főként könnyen szétszedhető vagy összecusukható bútorok, élvezeti cikkek (fűszer, tea, fonográf). „Az új, nomád életmód vizualizációja – írja róla Hilde Heynen –, amely inkább az átmenetin és az instabilon alapul, mint az állandón és a mélyen gyökerezetén”.⁵⁶⁶ Noha ez az életmód, életérzés elsősorban a polgári származású entellektüel jellemzője, Molnár a Kolház cellája esetében másfajta magyarázatot ad: „A cellában csak igen kevés, egészen könnyű, szinte testetlen bútordarab. Abszolút steril, hüperhigiénikus és egy új tulajdonság: személytelen. Míg Le Corbusier egytér lakása mindennek javát akarja szolgáltatni egy térben, másokra utaltság nélkül, ez az új dolgozó ember számára készül, aki együtt él embertársaival, és az egész világ otthona, cellája pedig csak ideiglenes, átlátszó csigaház”.⁵⁶⁷ Valljuk be, nehezen tudjuk elhinni, hogy a fényképeken látható férfi és nő a munkásosztály sarja lenne. De legalább ennyire nehéz egy kétkezi munkást és feleségét vagy élettársát a helyükbe képzelni. Arról pedig végképp tegyük le, hogy megpróbáljuk kitalálni, hogyan tud ebben a térrendszerben két ember meghittten együtt lenni, intim kapcsolatot teremteni. A saját privát szféra rendben, de hol találkoznak egymással, talán félúton, a fürdőben? Milyen lesz a kapcsolatuk a gyerekekkel vagy gyerekeikkel, ha lesz(nek) egyáltalán? A modernizáció számos kötöttség alól felszabadít, emancipál, de ez a folyamat ugyanakkor komoly veszteségekkel jár. Elvész a hagyomány, pusztul a kultúra, az ember elidegenedik. Molnáréknak ebben a kísérletben sikerült a felszabadítást ad absurdum vinniük, s az utópiát legalább modell-szinten, néhány hétre megvalósítaniuk. A két fénykép – a tervezők eredeti szándékával ellentétben – pontosan kifejezi ezt. Ezért tűnnek a szemlélőnek háttal ülő alakok a képen oly szívszorítóan magányosnak.

3.6 Molnár lakása a Delej-villában

Miközben Molnár energiájának nagy részét a korszerű kislakás típusainak kidolgozása kötötte le a húszas években, egyetlen ilyen tervét sem tudta megvalósítani. Így emlékezik vissza erre az időszakra: „Pályám elején felkerestem egy hatalmas iparvállalat mindenható vezérigazgatóját. Három délelőttön át ültem az állást keresőkkel az előszobában (...) munkaházak tervét akartam rátukmálni. Két telefoncsengés között a végtelen úr előtt végre kitergegettem rajzaimat. (...) Volt a tervsorozatban mindenféle családi létszámnak megfelelő kislakástípus. Külön hálószobával a fiúk, a leánygyermek és a szülők számára. Minden lakásban fürdőszoba vagy zuhanyozó, a hálók közvetlen közelében. Továbbá tágas, napos lakószoba étkezőfülkével, amely parányi, de beépített bútorokkal felszerelt konyhával állott összeköttetésben. A gyermektelen ifjú házaspár lakásával indult a sorozat és a vége felé 8-10 gyermekkel megáldott magyar család méltó igényeinél jártam. Nagy ablakok nyílottak a sorházak gondos kis kertjeire. (...) A lakások nem voltak terjedelmesek. Mindennek megkerestem a legtakarékosabb méretét és kiküszöböltem minden helypazarlást. Ezek a méretek az építésügyi szabályzatba ütköztek, amely ellen barátaimmal együtt, más fronton hadakoztam. (...) Minderre a mindenható vezérnek semmi szava sem akadt. (...) Mégis, hogy valamit a tárgyhoz szóljon, megkérdezte, nincs-e közönséges egyszoba-konyhás lakásom. (...) Nem merve nemet mondani,

⁵⁶⁵ Uott. 742.

⁵⁶⁶ Heynen, Hilde (1999), *Architecture and modernity. A critique*. Cambridge: The MIT Press. 114

⁵⁶⁷ Molnár kommentárja Dóczi György kollektívház-tervével kapcsolatban. *Új Szín* 1931. 2. 90.

izgatottan lapoztam még egyszer át a vagy harminc lapon. Ő végre, hogy lezárja az ügyet, az egyikre rábökte: Ez az! De ezek még ilyet sem érdemelnek”.⁵⁶⁸

A sors fintora, hogy Molnár a kislakások tervezésénél kikristályosodott elveit és módszereit nem munkáslakásoknál, hanem polgárlakásoknál próbálhatta ki. „Saját lakásom megépítése volt az első alkalom Budapesten – írta – beépített bútorokkal és korszerű berendezési tárgyakkal felszerelt, takarékos méretű, mégis céljának teljesen megfelelő kislakás tervezésére”.⁵⁶⁹ A fiatal építész első lakásának a Ligeti Pál munkatársaként tervezett gellérthegyi társasház, az úgynevezett Delej-villa adott helyet. A ház nyugat felé néző tömbjének alagsorába, a garázsok mellé eredetileg sofőrlakást szántak. Molnár azonban, aki 1929 októberében házasodott, és ifjú feleségét Pécsről Pestre akarta költöztetni,⁵⁷⁰ megbeszélte a tulajdonossal, hogy bérbe veszi a lakást, és ezért áttervezte a maguk számára.

Az alagsor csak fél szinttel került a bejárat szintje alá, de a terep lejtése miatt gyakorlatilag földszinti helyzetben van. A traktusmélységet egy méterrel megnövelve, sikerült az egyszobás sofőrlakás helyén egy 51,56 m²-es, két szoba összkomfortos lakást kialakítani. Az alapterület több mint felét (27 m²) a dolgozó- és lakószoba foglalja el, szinte faltól-falig érő ablakán reggeltől délutánig árad be a napfény. A nappaliból nyílik a másik szoba, egy 2 méter széles és 4,5 méter hosszú hálószoba, a hosszabb falával párhuzamosan álló két ágygal, a másik oldalon beépített ruhásszekrényvel és közös légterű fürdőfülkével. A lakás bejáratánál kis előtérből balra nyílik a WC és az étkezős konyha kamrával, jobbra pedig a lakószoba. Az akkor még szokatlan 2,60 méteres belmagasságot a nagy és viszonylag magasra helyezett ablakok ellensúlyozzák. Az anyagok és épületszerkezetek egy részénél takarékosági okokból le kellett mondani a külföldön már megszokott korszerűbb megoldásokról. Így például az ablakok fából készült, hagyományos kapcsolt gerébtokos ablakok, a vasbeton pillérek helyett téglapilléreket kellett tervezni, és a vágyott higiénikus linóleumpadló helyett halszálkás parketta készült (Molnár ezt annyira nem szerette, hogy a szobák fényképéről gondosan ki is retusáltatta!).

Molnár a lakást bútorzatával együtt tervezte meg. Ismertető cikkében⁵⁷¹ részletesen bemutatja a lakószoba falfülkébe állított kombinált szekrényét és a hálószoba ruhásszekrényét. Mindkettő felépítése és belső elrendezése a tárolandó tárgyak gondos funkcióelemzésén és a helytakarékoságon alapult. A mobilák Breuer Marcell csőbútorai: a kombinált szekrény fülkéjében és az ablak alatt egy-egy B 3 típusú klubszék (az úgynevezett Wassily-szék) állt, a kerek, megnövelhető asztal mellett négy darab B 5 típusú ebédlő szék, a hátsó falnál B 9 típusú, három darabos, egymásba rakható tálalóasztal készlet, s végül egy B 7 jelű forgószék az építész munkahelyén. Az egyedi tervezésű ebédlőasztal fából készült, a heverő korpusza ágynemű tárolására szolgált, rajta csikos kárpitozású matrac. Az ablak alatt húzódó munkaasztalt és ajtós szekrényt is Molnár tervezte. A munkaasztalt egy Dell-lámpa világította meg, a mennyezetről pedig egy frankfurti opálgömb lámpa lógott.

A lakószoba fő bútordarabja, az alul tömör, felül üvegezett kombinált szekrény, Breuer 1926-ban a dessau Bauhausban tervezett, modul rendszerű szekrényére emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy utóbbi összefogottabb, nagyvonalúbb. Míg Breuer elemes típusú bútort tervezett, ahol a semlegesség és ismétlődés követelmény, addig Molnár az adott helyhez és bonyolult, egyedi igényekhez igazította a maga szekrényesét. Breuernél a pácolt favázhhoz fekete tolóajtók, fehér és kék hátlapok, illetve üveg tolóajtók tartoznak, de valamennyi ugyanakkora téglalap alakú felületbe illeszkedik. Molnár játszott az elemek mélységével és homlokzati méretével, osztásával is. A jávorfa keretek és ajtólapok külső felületét krémszínűre, hamuszürkére és feketére pácoltatta. A függőlegesekből és vízszintesekből álló

⁵⁶⁸ Molnár Farkas, „Egy építész naplójából” *Híd* 3. évf. 25. sz. (1942. augusztus 1.) 12

⁵⁶⁹ Molnár írása a lakásáról megjelent prospektusban. Molnár Farkas-hagyaték a MÉM gyűjteményében. Ltsz. nélkül

⁵⁷⁰ Molnár 1929. október 5-én vette feleségül a pécsi Herrfuhr Hedviget (Pécs, 1906. augusztus 12. – Budapest, 1993. október), barátja, Gábor Jenő festőművész rokonát.

⁵⁷¹ „Egy építész lakása. Molnár Farkas műve.” *TF* 1930. 3. 143-147.

vonalháló és a mezőket kitöltő tónusok Mondrian kompozícióit idézik. A különböző szürkék egyébként Breuer berlini Vogler-rendelőjének modulbútorán (1929) is megtalálhatók, de míg ott a krómozott fogantyúk és a fekete bakelit gombok a bútor hűvös, ipari jellegét erősítik, addig a Molnár-lakás kombinált szekrénye és beépített konyhabútora az egyediséget és az újfajta esztétikumot hangsúlyozta. „A konyha szürke bútorán egy kis fiók kék, rózsaszín, mályvás fedele.” – írta egy szemtanú.⁵⁷² Az erős déli napnak kitett lakószobában Molnár tudatosan nem alkalmazott színeket, csak fekete-fehér-szürke tónusokat, hideg és meleg árnyalatban. A nyugatra néző hálószobát ellenben a három alapszín tiszta és szürkével tompított árnyalataival festette ki. „Ezzel a színezéssel – jelentette ki ismertetésében – a halotti jellegű, ámpolnás ravatalszerűen impozáns polgári hálóval szemben fokozott vitalitást akarok magunknak szuggérálni. Ez szépen kiegészíti játékoságával a komoly és tárgyilagos dolgozót”.⁵⁷³

A tervezők, akkor még szokatlan módon, az elkészült házat és Molnár lakását bemutatták a nagyközönségnek. Fischer József hagyatékában megmaradt egy szépen tipografált, nyomtatott postai levél, melyen 1929. december 1-én délelőttre hívják az érdeklődőket.⁵⁷⁴ Attól kezdve hosszú időn át – tartja a családi hagyomány – Molnárék minden hétvégén csak hideget tudtak ebédelni a sok látogató miatt. „Nem tartozik a megszokott dolgok közé – írta az egyik kritikus –, hogy magánember házát fölépülése után meghívott hozzáértők és érdeklődő laikusok számára építészeti szempontból bemutassák. Ligeti Pál és Molnár Farkas érezte a legújabb munkáját elég fontosnak arra, hogy ilyen szokatlan módon hívja fel rá az arravalók figyelmét. Ligeti és Molnár nem becsülte túl munkája jelentőségét és az a pár tucat ember, aki nem volt lusta felmászni a Gellérthegy lejtőjére, hogy a Delejvillát megnézzék, az nem bánta meg. Aki még nem látott korszerű és okszerű építkezést, az azért nem bánta meg, mert itt láthatott. Aki pedig már látott, az bizonyos optimizmussal távozatott a bemutatásról, hogy íme, az éveken át Magyarország határain kívülre rekesztett szelleme a haladó építészetnek, mégis csak be tudott ide szivárogni és a jég, amit kihűlt agyak és kihűlt lelkek fakasztanak, egyszer mégis csak megtört”.⁵⁷⁵

A házzal és a Molnár-lakással foglalkozó, szép számú ismertetés és kritika szinte kivétel nélkül pozitívan értékelte az alkotást, amit Molnár jólesően nyugtázott. „A sajtó osztatlan elismerése, a látogatók százainak érdeklődése érthetően örömet okozott a tervekkel eltöltött esztendő után”.⁵⁷⁶ A kommentárok egyetértettek abban, hogy ez a mű új korszakot nyitott a magyar építészetben. Bresztovszky Ede, a szociáldemokrata *Népszava* újságírója (akinek a Csatárka utcai házát nem sokkal később Fischer József tervezi) a lakás racionalitását a régi polgárlakások idegesítő zsúfoltságával és célszerűtlenségével állította szembe. „Ízelítőt kapunk az új lakásépítészet ésszerű és egyszerű, az új ember új igényeihez alkalmazkodó lehetőségeiből. – írta lelkesen, majd furcsa fordulattal így folytatta: A szemre és idegekre megnyugtató hatású kislakás, amelynek egy lakószobán és egy hálószobán kívül van konyhája, kamrája, benyílóban elhelyezett fürdője, toalettje és még kis előtere is, nyugodt síkjaival, teljes cicomátlanásával, élénk, de egyszínű falfestésével sokkal esztétikusabb hatású, mint a főlegesen és zavaróan agyondekorált polgári lakások”.⁵⁷⁷ Az ekkoriban még az építész szakma felé kacsingató, Budapest és Berlin között ingázó, a nemzetközi modern építészetet és formatervezést jól ismerő Háy Gyula a lakás szervezettségét méltatta. „Kevés nagylakást láttam, ahol a zsúfoltságnak és forgalmi torlódásnak annyira semmi nyoma sem volna, mint ebben a lakásocskában”.⁵⁷⁸ Az „elragadóan szép és lakajos [sic!]” otthon bemutatását az író arra használja fel, hogy leszögezze: „ma még az egész világon folyik a harc egy olyan építészetért, mely ezeknek a föltételeknek [értsd: a célszerűség

⁵⁷² Szokolay Béla írása a Molnár lakásáról megjelent prospektusban. Molnár Farkas-hagyaték a MÉM gyűjteményében.

⁵⁷³ Lásd 3. számú jegyzet! 147.

⁵⁷⁴ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára. MDK-C-I-16/671

⁵⁷⁵ Háy Gyula, „Házbemutató Budapesten”, *Korunk* 1930. 2. 129-130.

⁵⁷⁶ Lásd 2. számú jegyzet!

⁵⁷⁷ Részlet dr. Bresztovszky Ede *Népszavában* megjelent írásából a Molnár-lakásról megjelent prospektusban. Lásd 2. jegyzet!

⁵⁷⁸ Lásd 7. jegyzet! 129.

feltételeinek] szem előtt tartását ismeri el egyedül kötelezőnek s a tradíciós ál-szép helyett egy organikus eredetű, célszerű-szépét akar. Ligeti és Molnár a legnehezebb terepen, Budapesten veszik fel ezt a harcot és első rohamuk eredménye a magától értetődőség meggyőző erejével lesz majd segítségükre a következő rohamukban”. Nem meglepő, hogy a kolozsvári *Korunkban*, a Gaál Gábor szerkesztette baloldali kulturális folyóiratban megjelent cikk az elismerés és a biztatás hangján szól. A nemzetközi avantgárral és a nyomában kibontakozó modern mozgalommal szimpatizáló, határon kívülre vagy perifériára szorult baloldali értelmiségiek minden apró jelre figyeltek, amely a Horthy-Magyarország határain belül az erjedésről, az új szellem megtelepedéséről tanúskodott.

De ne higgyük, hogy csak a politikai baloldalhoz tartozók reagáltak pozitívan. Az iparművészet kérdéseivel behatóan foglalkozó művészeti író, Szokolay Béla, aki a jobb- és baloldal radikalizmusát ekkoriban még egyesítő Bartha Miklós Társaság tagja volt, szinte patetikus mondatokkal ad hangot örömeinek. „Íme az új szépség! A kifejezés, amiben Molnár Farkas a szépséget művészetté emeli, szervesen nő a szépség érzéséből. Legmarkánsabb vonása a praktikum. A dolgok önmaguk szólnak, a szerkezetek a célt képviselik. (...) A dolgok, melyek a gyakorlatot, lényegüket nem titkolják, ebben az őszinteségben úgy elevenednek formai egységbe, ahogy a teremtés az ige szerint harmonikus természetet alkotott”.⁵⁷⁹ Dr. Szőnyi Ottó, a Műemlékek Országos Bizottságának előadója, mellesleg pécsi születésű művészeti író, ugyancsak szimpátiával írt a „racionálisan takarékos és mégis művészi”, „kedves” lakásról, melynek kényelmét és sok praktikus megoldását legényemberként szinte irigyelte.⁵⁸⁰

Elismerő volt a korszak egyik legjelentősebb hazai művészettörténésze és művészeti írója, Rabinovszky Máriusz⁵⁸¹ véleménye is. A *Nyugat* hasábjain rendszeres műkritikával jelentkező Rabinovszky Molnár nevét korábban mindössze egyszer említette egy KÚT-kiállítás kapcsán,⁵⁸² és sajnos később sem méltatta bővebben. Ezért különös jelentősége van a Molnár-lakásról készült prospektusban megjelent hosszabb írásának. Az ő szövege az egyetlen, amely tovább megy a nyilvánvaló tények – sok világosság, sok levegő, sok hely, rend és célszerűség – megállapításán. Cikke nyugtazza ezeket az eredményeket, de rögtön magasabb szférába emeli a gondolkodást. A tiszta és puritán enteriört, amelyben fölfedezi a derűt és az életörömet is, meglepő módon a kozmosszal hozza kapcsolatba. A mindent átható fény, a tompán csillogó falak, a belső tér áttekinthetősége „éreztetni, hogy ez a zárt kocka benne lebeg a határtalan térben”. Észreveszi, hogy az ablakon szélesen beömlő napfény „reflexeket csal bútorfelületre, üveglapra, sima falra” (ezeket a tükröződések Bányó Ernő fényképein láthatjuk viszont), értékeli a nagy szekrény kiegyensúlyozott anyag- és színkompozícióját. Felfigyel arra, hogy az új építészet kiemelt szerepet szán a technikának. „A fűtőtest vagy a telefon van, s működik, ha el is bujtatják. Itt azonban nem bujtatják el, hanem kiemelik, szinte oltárt építenek neki.” Végül felvet egy olyan gondolatot, ami akkoriban keveseknek jutott eszébe egy modern szellemű, funkcionális lakást elemezve: az idő szerepét, vagyis azt, hogy mennyiben tud megfelelni a lakás az időben változó igényeknek. „Az ideálisan megtervezett lakásnak nemcsak az a feladata, hogy a pillanat szükségletének feleljen meg tökéletesen, de fejlődőképesnek kell lennie. (...) A lakás, melyben élnek, az évtizedek folyamán eleven változásokon megy keresztül. Kérdés, hogy a megfelelő stílusérzék kezdettől fogva áthatotta-e és a praktikus szándék számolt-e fejleszhetőségük szükségességével.” Bármilyen végiggondolt és körültekintően megtervezett volt Molnár lakása, ennek a szempontnak nem tudott megfelelni. A szűkös alapterület és a bővítés minden lehetőségének hiánya miatt kényelmesen csak két

⁵⁷⁹ Részlet Szokolay Béla írásából a Molnár-lakásról megjelent prospektusban. Lásd 2. jegyzet!

⁵⁸⁰ Dr. Szőnyi Ottó sorai a Molnár-lakásról szóló prospektusban jelentek meg. Lásd 2. jegyzet!

⁵⁸¹ Rabinovszky Máriusz (1895-1953) művészetelmélettel és a festészet történetével foglalkozó művészettörténész, művészeti kritikus. Lásd Pataki Gábor (2006), „Rabinovszky Máriusz (1895-1953)”, in „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. 2. kötet. *Enigma* 13. évf. 48. sz. 387-396.

⁵⁸² „Az építészetet egyedül Molnár Farkas képviseli. Így izoláltan nehéz vele foglalkozni, hisz az ő törekvései (Bauhaus) igen bő és beható méltánylást igényelnének.” Rabinovszky Máriusz: „A KÚT kiállítása” *Nyugat* 1927. I. kötet p. 765. Rabinovszky felesége, Szentpál Olga tánciskolájának (1927) tervezőjeként is ismerhette Molnárt, nagy kár, hogy nem jutott ideje részletesebb ismertetésre, munkáinak értékelésére.

ember számára volt lakható. Amikor a házaspárnak megszületett az első gyermeke, nem is maradtak sokáig a Delej-villában, hamarosan átköltöztek a Lotz Károly utcai társasház felső részében kialakított kétszintes új lakásukba.

A lakást főként fényképekről ismerjük. Miként a büszke szülő első gyermekéről, Molnár tucatnyi fényképfelvételt készíttetett első jelentős megvalósult munkájáról. Ezek között vannak professzionális fotók a nappali szoba különböző nézeteivel, sőt művészi színvonalú felvételek, mint például a lakószoba hátsó fertályáról készült fénykép, a kerek asztalról falra vetődő fényfolttal, vagy egy részlet a Breuer-bútorokkal és Bortnyik festményével a falon. Fennmaradtak továbbá olyan kisméretű fotók, melyeken elsősorban a bútortárat láthatjuk – használat közben. A kisfilmes Leica-géppel készült képeken hol Molnár, hol a felesége tűnik fel, hol mindketten együtt. Az új lakás büszke tulajdonosai bemutatják, hogyan működik a „lakógép”. Molnár a rajzasztalánál ül, és oldalt fordulva kihúz egy rajzfiókot. A szekreter felhajtható lapján ír, majd átül a szekrényből előhúzott írógéphez. Hedi a szekrény sorfülkéjében, a Breuer-féle klubszékekben olvas, és így tovább. E képek nem öncélúak, feladatuk megmagyarázni, milyen praktikus és mennyire a mindennapi tevékenységeket szolgálja a nappali bútortáta. Tulajdonképpen magyarázó ábrák, ez az oka annak, hogy nem magukban állnak, hanem sorozatként kerülnek a prospektus hátoldalára.

Van azonban néhány e felvételek között, amelyik önálló képként is megállja a helyét, és érdekes asszociációkra ad módot. Két fotón az előtérből látunk be a nyitott ajtón keresztül a lakószobába. Az egyik Hedi támaszkodik az ajtófélfának, a másikon Farkas ül a háttérben a rajzasztalánál. A képek érdekességét az adja, hogy az ajtótól jobbra lévő tükörben feltűnik a pár másik tagjának az arca. Így tulajdonképpen kettős portré lesz a képekből, az új otthonában berendezkedő ifjú házaspár mézesheteinek formabontó dokumentuma. A négyzetes arányú fotó mesterkéltőbb: Hedi kissé kényszeredetten néz a kamera felé (fölé?), Farkas feje pedig természetellenes magasságban tűnik fel a tükörben (nyilván ráállt valamire, hiszen különben feje nem verdesné az ajtótok felső szarát). A fekvő formátumú fotó azonban tökéletes a maga nemében. Sikerült a kamerát a falakkal párhuzamosan beállítani, s a képfelületet tagoló függőleges és vízszintes vonalak, sötétebb és világosabb foltok aszimmetrikus kompozíciója a De Stijl absztrakt festményeire emlékeztet. A ferdén beeső napfény, az előtér és háttér, a férfi és a nő elválasztása a Neue Sachlichkeit módszereit idézi, de akár Edward Hopper későbbi neorealista festményeinek egzisztencialista tereit is eszünkbe juttathatja.

Persze a napsütötte otthon, a puritán terek és bútorok, az ajtókon keresztül nyíló átlátások régebbi műalkotások emlékét is előhívhatja bennünk. Az enteriőr a 17. századi németalföldi festőművészet kedvelt műfaja volt, melyben a polgári otthon áll a középpontban. Nem annyira az ismert Vermeer-képekre gondolok, mint inkább Emanuel de Witte, Pieter de Hooch vagy Nicolaes Maes festményeire, ahol a helyiséget mindig ortogonálisan látjuk, az erős fény mindig valamelyik oldalról érkezik, és hátrafelé ajtó, vagy ajtók sora nyitja meg a mélységet. Ezeken a képeken főként háziasszonyokat látunk, hol cselédekkel, hol gyermekekkel, néha egyedül, és nagyon ritkán betérő idegenekkel. A ház ura a legritkább esetben van jelen. Könnyű mindebből a hagyományos polgári családészemlyére következtetni: a férfi dolgozik, többnyire úton van, hogy azután hazatérjen a családi fészekbe, melynek bélelgetése az asszony feladata. Ez a szereposztás, mely szerint a férj keres a családra, felesége pedig háziasszony, családanya és szerető hitves, a feminista értelmezés kedvenc vesszőparipája. Az asszony helye otthon van, a nő és a ház, a nő és a családi tűzhely szorosan összetartoznak. Ezt a szimbiózist érzékletesen fejezik ki az említett festmények. Arra azonban csak az újabb interpretációk világítottak rá, hogy festőink a nő szerepét sokkal árnyaltabban értelmezték képeiken. A jelenetek nem töltik ki a rendelkezésükre álló teret: alárendeltek, mint egy tájképen. A helyiségek soha nem zártak, átlátunk rajtuk. „Az enteriőrt ajtók és ablakok, lépcsők és átjárók, de gyakran tükrök, vagy térképek nyitják fel, olykor 'kép a képben', egészen odáig, hogy a kép kiszélesedik, vagy mélységet nyer, ahol a képen belül egy másodlagos jelenet zajlik. (...) Az átlátás ('doorsien'), ahogyan de Hooch használja, a 'távolit' hozza

be az enteriőrbe – ahogyan azt a tájképek teszik – és ezáltal láthatóvá teszi a háznak a hétköznapi életben elfelejtett dimenzióját, amit egyébként tagadunk, ha a nőt a házzal azonosítjuk”.⁵⁸³ Az így bevont dimenzió a külvilág, amiről a háziasszony-nő már szinte nem is vesz tudomást. Pedig nőiségének másik felét – az érzéki, csábító nőt – tárja fel. Ez az érem másik oldala, s a németalföldi festményeken ott van a teljesség lehetősége: az ajtók nyitva állnak.

Hogyan kapcsolódik mindez a modern enteriőr fényképéhez? Közös a 17. századi holland és a modern enteriőrökre egyaránt jellemző tiszta, puritán világ, a csaknem teljesen absztrakt, üres tér. A fény szerepe, továbbá az átlátás, a tér rétegzettsége. A modern építészet sok alapvető értéke rímelt a németalföldi polgárok által is vallott, a protestáns etika által szentesített értékekre. A nő szerepe azonban időközben alaposan megváltozott. Éppen a húszadik század második évtizede jelentett nagy előrelépést a női emancipációban, hiszen ekkor vált többé-kevésbé általánosan elfogadottá a nők felsőoktatásba való bekapcsolódása és munkába állása, vagyis az önálló egzisztencia lehetősége. A weimari köztársaságból, a Bauhaus szabados közösségéből hazatérő Molnár nyilván ezen a téren is haladó nézeteket vallott. Hogy felesége mégis „háztartásbeli” maradt, bár – tudjuk – zongoraleckéket adott, műleírásokat gépelt és varrással segítette férjét anyagi nehézségeik idején, annak talán saját bizonytalansága is oka lehetett, de az „idegen” fővárosi környezet is hozhatta, hogy ambíciói alárendelődtek az anyai szerepnek. Ezt az ambivalenciát a második fotó tökéletesen kifejezi. Molnár a „helyén van”, az asztalnál ül és dolgozik. Felesége arcát a tükörben látjuk, vagyis ő az előszobában áll, és a nyitott ajtón át befelé néz a szobába. A fényképen tehát valójában nincs jelen, „kép”-ként látjuk a falon. Megfigyeljük, miközben ő is a megfigyelő helyzetében van. Helyzete, feladata nem egyértelmű. Mindenesetre készenlétben áll. A holland képekkel ellentétben, itt nem nyílik távlat a külvilágra. A két falsík csak tagolja a teret, de nem tágítja a végtelenig. Itt nincs meg az intimitás ellentétes pólusa, s ha a nőiség szempontjából értelmezzük a teret, ez a lakás, akármilyen modern, – bezár.

3.7 Ligeti Pál társaként

Molnár 1928 tavaszán kapta meg építészmérnöki oklevelét, és mivel a Római ösztöndíj első fordulójára beadott pályázatát elutasították,⁵⁸⁴ tovább dolgozott Ligeti Pál irodájában. Nem tudjuk pontosan, hogy mikor lépett Ligeti alkalmazásába. Együttműködésük első nyoma a főváros Németvölgyi úti bérházainak 1927-es tervpályázatára beadott tervük, melyet a két másik modern szellemű tervvel (Pál Hugó és Fischer József pályázatával együtt) keményen és nagyképpen bírált meg az előző évben diplomázott Forgó Pál.⁵⁸⁵ Ekkor ismerkedett meg Molnár Fischer Józseffel, akit rögtön meghívtak a Ligeti műtermében heti rendszerességgel tartott vitaestekre. „Ligeti Pál és Molnár Farkas telefoni meghívása révén egyszerre kapcsolatba kerültem egy tucat építésszel – írja Fischer emlékiratában –, illetve többségükben szigorló építésszel, képzőművésszel. Túl hosszú, de érdekes tanulmány lenne vázolni a szereplő személyeket az arisztokrata és nagypolgári származéktól az igen szerény polgári ivadékiig, akik csütörtök esténként összegyűltek Ligeti Pál Deák tér 3. szám alatti műtermében. A rendszeresebb résztvevők a következők voltak: Dóczy György, Forgó Pál, Körner József, Masirevich György, Pajor Zoltán, Preisich Gábor, Rácz György, Révész Zoltán, Schiller Márton, Virágh Pál építészek, Mészáros László, Vilt Tibor szobrászok”.⁵⁸⁶ Nem véletlen, hogy a fiatalok társasága éppen Ligeti körül gyülekezett.

⁵⁸³ Bart Verschaffel (2002), „The meanings of domesticity” *The Journal of Architecture* 7.. évf. 3. sz. (Autumn 2002) 287-296.

⁵⁸⁴ „Ide mellékelem Molnár Farkas ijetségét [sic!], hogy ha lehet, még szóljon a 'prof'-nak [Gerevich Tibor] egy jó szót. Szegény fiú nagyon meg van zavarodva. Jövő évre úgy állította be magát, körülményeit, hogy elmegy egy évre „állami selyemfiúnak”. Pátzay Pál Genthon Istvánnak írt levele (1928.VIII.1). Molnár leveléből: „talán a későbbi beadás miatt késik a válasz” vagy „a legfelső helyen törölték a nevemet”, „én már nagyon számítottam rá”. MF ceruzás levele Genthon Istvánnak (1928 VII.23) MNG Adattár 5269/54

⁵⁸⁵ Forgó Pál: „Korszerű tervek a fővárosi bérház pályázatán” *VL* 1927. szeptember 21.

⁵⁸⁶ Fischer József: Emlékezés 2. *Lapis* (1995), 327.

A náluk másfél évtizeddel idősebb, rendkívüli tájékozottságával és vitakészségével kitűnő építész az első ember volt Magyarországon, aki a modern építészet szükségszerű eljövételét hirdette.

Ligeti Pál (1885-1941) festő, építész, művészeti író a nagybányai festőiskola tagja volt, majd a Berlin-Charlottenburg-i illetve a müncheni Műegyetemre ment építészetet tanulni, végül Budapesten, a József nádor Műegyetemen folytatta tanulmányait. 1911-től működött önálló építészként, főként bérházakat, villákat és ipari épületeket tervezett. Kapcsolatban állt a Galilei-körrel, a Huszadik Század polgári radikális, majd a Századunk liberális körével. Idealista hajlandóságú, messianisztikus szellemtörténész volt, aki Hegel dialektikájából kiindulva, Spengler determinisztikus kultúra-elméletét fejlesztette tovább, Bodnár Zsigmond hullámelméletével összekapcsolva. Véleménye szerint a művészet láthatóvá teszi az egyes korszakok világképet, így a művészettörténet kulcsát adhatja az egyetemes történelemnek. A fejlődés hullámok formájában zajlik: a felívelő szakasz mindig absztrakt, közösségi, vagyis – architektonikus, a hanyatló szakasz dekadens és individualista, vagyis – festői, a kettő közötti csúcspont a teljest, a harmonikust képviseli, ez a szakasz – szobrászi.⁵⁸⁷ Az adott korszak jelzője az összes művészetre vonatkozik, vagyis például egy felívelő korszak festészete és szobrászata is architektonikus. Az egymásra következő korszakok, kultúrák a hullámvonal részét képezik. Vannak nagy, közepes és kis hullámok, s ezek egymásra rakódnak. Így jósolja meg már 1919-ben, hogy a modern építészet egy új, architektonikus korszak kezdetét jelzi, amely ráadásul nem csak egy, hanem három különböző amplitúdójú hullám végpontját, s egyben kiindulópontját jelenti.⁵⁸⁸ Vagyis Ligeti nem csak a háború előtt már létező, egyenes vonalú, letisztult tömegű, tégl- vagy kőburkolatú házak alapján ismerte fel az eljövendő modern építészetet, hanem elméletével igazolta azt. Erről szól az 1926-ban magyarul megjelent könyve, *Az új Pantheon felé*,⁵⁸⁹ amit azután kibővítve és átdolgozva a müncheni Callwey adott ki német nyelven.⁵⁹⁰

Elmélete itthon komoly visszhangot keltett, ám a recenziók többsége bírálta is, beállítottságának megfelelően, különböző irányból. A kolozsvári *Korunk* cikkírója Ligeti hegeli idealizmusát marxista alapon kritizálta, és kifogásolta, hogy az öncélú hullámelmélettel elfedi az osztályellentéteket, illetve a jövő zálogát nem a szocializmusban, hanem a faszizmusban látja.⁵⁹¹ Bierbauer Virgil a Taine-i milieu-elmélet híveként kifogásolta, hogy Ligeti rendszere nem veszi figyelembe a földrajzi különbségeket egy adott korban.⁵⁹² Rózsaffy Dezső az épületek klasszikus hármastagolását fedezte fel Ligeti determinisztikus gondolati konstrukciójában,⁵⁹³ Marsovszky Miklós, a *Nyugat* kritikusa szintén önkényesnek látta a kultúrák fejlődésének misztikus hármastagolását.⁵⁹⁴ A második könyvről írt bírálat szavá tette, hogy Ligeti úgy manipulálta a művészettörténeti tényeket, hogy illeszkedjenek a maga

⁵⁸⁷ Moravánszky Ákos: „Ligeti Pál és a korszakok hullámverése”, A 2004-es Velencei Biennále magyar pavilonjához tartozó honlapon. <http://www.biennale04.hu/?m=10&nyelv=magyar&menu=m2>

⁵⁸⁸ Ligeti Pál: A világháború és az új stílusra való törekvésünk, *Építő Ipar – Építő Művészet* 1919. 4. sz. 27-30. és 1919. 12-14. sz. 91-110. „S így ma egy háromszoros végnél tartunk. A XIX. század kis hullámának és az óriási hullámnak is a végénél, melynek kezdete a piramisok idejébe nyúlik vissza. De éppen így következik mindebből – az energia-megmaradás fizikai törvényének alapján – hogy ez a háromszoros vég: egyszermind háromszoros kezdetet is jelent. Egy új építészetnek az a megalapozása, amelyet ma átélünk, nemcsak azért olyan fontos, mert egész általánosan szólva, ébredést, feltörekvést jelent, hanem mert ezekben a törekvésekben egy gigantikus újakezdsnek előre való megsejtése jelentkezik; valami hasonló, mint ami a piramisok idejében történt. S ez olyan tudat, mely a ma építészetét hatalmas tettekre sarkalhatja”. Ligeti Pál, „Az építészet útja a művészettörténelmen keresztül. Napjaink építészeti mozgalmának kulturtörténeti jelentősége.” *Városkultúra* 7. évf. 7. sz. (1934. április 10), 117-120.

⁵⁸⁹ Ligeti Pál (1926), *Új Pantheon felé. A kultúrák élete a művészet tükrében*. Budapest: Atheneum.

⁵⁹⁰ Paul Ligeti (1931), *Der Weg aus dem Chaos: Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*. München: Verlag Georg D.W. Callwey.

⁵⁹¹ Benedek István: „Kivezető út a káoszából”, *Korunk* 6. évf. (1931) 322-324.

⁵⁹² Bierbauer Virgil, „Ligeti Pál könyve és úti benyomások”, *Magyar Művészet* 2. évf. 7. sz. (1926) 422-424.

⁵⁹³ Rózsaffy Dezső, „Ligeti Pál: Új Pantheon felé”, *Magyar Művészet* 2. évf. 7. sz. (1926) 421-422.

⁵⁹⁴ Marsovszky Miklós: „Új Pantheon felé. Ligeti Pál könyve”, *Nyugat* 19. évf. 21. sz. (1926. november 1.), 721-724.

felállította hullám-sémába.⁵⁹⁵ Profécijája közvetlenül a világháború után még feltűnést keltett, de a húszas évek végén, a modern építészet rohamos térhódításának idején már kevésbé tűnt érdekesnek. A modern mozgalom hívei és teoretikusai a múlttal való gyökeres szakítást hangsúlyozták, így a folytonos fejlődés elmélete iránt túl nagy megértést nem lehetett várni tőlük. Hasonló érvekkel magyarázza egy mai belga történész, hogy Ligeti – német nyelvű könyve ellenére – miért nem vált a modernizmus történetével foglalkozó kutatók kedvelt témájává.⁵⁹⁶

A szakmai és politikai különbségek magyarázzák a Ligeti műtermében találkozó fiatalok fokozatos kiábrándulását mesterükből. Erről a folyamatról így ír Fischer József emlékezésében: „Ligeti indította a vitákat, az egy évvel korábban megjelent könyve, az „Új Pantheon felé” témája fejtegetésével. Ligeti kitűnő előadó volt, szuggesztíven vetette fel a „hullálméletét” bizonyító művészettörténeti és egyéb adatok végtelen sokaságát, nagy műveltségének tárházából. (...) A társadalmi és művészeti jelenségek periodikus visszatérésével igyekezett bizonyítani Marx társadalomtörténeti elméletének helytelenségét, és ugyancsak szembeszállt Spengler néhány évvel korábban nagy visszhangot keltett könyve, az „Untergang des Abendlandes” konklúziójával. – A Marx elleni fejtegetései állandóan borzolták a jelenlevők érzelmeit, mert hiszen egyikük sem mélyedt el a marxi vagy spengleri irodalom tanulmányozásában. Így Ligetinek könnyű volt a felmerült ellenvetéseket objektív érvekkel elhárítani. Azonban érzelmi kötődést nem lehet tárgyi érvekkel megbolygatni, a résztvevők zavartalanul kitarítottak a kollektív társadalomról vallott ideális elképzeléseik mellett. Ligetivel egyetértettek abban, hogy elején vagyunk egy kezdődő új építészeti periódusnak, ami összefügg a kollektív társadalmi rend utáni vágyakozással. (...) A hónapokig tartó művészettörténeti viták egyoldalúságát tarkították ugyan Ligeti nagyszerűen előadott viccei, de hovatovább a fiatalokat türelmetlenné tették. Hazamenet Molnár Farkas emlegette az estek meddőségét, de ő, mint Ligeti alkalmazottja, nem tehette szóvá”.⁵⁹⁷

Molnár tehát 1927-től dolgozott Ligeti alkalmazásában egészen addig, amíg kamarai felvétele (1930. szeptember 19-én)⁵⁹⁸ és saját megrendelése lehetővé nem tették önállóságát. Ez alatt a 3-4 év alatt tervpályázatokon vett részt és épületeket tervezett. Első megvalósult munkái is ebből az időszakból valók. A kamarai felvételhez Molnárnak szüksége volt referenciára, s Ligeti – noha ekkor még ő sem kamarai tag – kellően ismert és köztisztelőben álló építész volt. Az sem számított, hogy nem annyira építészeti munkái, mint inkább közéleti tevékenysége, írásai és könyve révén tett szert hírnévre, ajánlása mindenképpen sokat nyomott a latba. Másrészt, szinte ő volt az egyetlen a hazai építésztársadalomban, akitől Molnár megértést várhatott a Bauhausból hozott szemlélete iránt. Mint láttuk, 1926-os könyvében Ligeti szinte prófétai hevülettel jósolta meg az „új architektúra” eljövételét. Nyilván szívesen fogadta a neves iskolából hazatért fiatal építészt, aki éppen olyan egyenes és lényegre törő tervekkel állt elő, amilyeneket ő várt az elkövetkezendő évek fejlődésétől. S ha nem is akadt sok munkája a húszas évek második felében, azok mindenképpen elegendőek voltak arra, hogy Molnár megismerje a szakma iskolában meg nem tanulható fogásait, a beadványi terv és költségvetés készítésétől a művezetésen és a kivitelezőkkel való egyezkedésen át egészen a munkaszerzés

⁵⁹⁵ Gombosi György, „Ligeti Pál: Der Weg aus dem Chaos. München, 1931. Callway-Verlag”, *Nyugat* 25. évf. 17. sz. (1932. szeptember 1.). 224-227.

⁵⁹⁶ „Hogy Ligeti a modernizmus árnyékos oldalára került, azt gondolkodásának köztes volta is magyarázza. Gondolatai a senkiföldjén helyezkednek el múlt és jelen között: úgy próbált fölkerülni a térképre, hogy egy gigantikus rendszert fejlesztett ki. A modernizmus háború utáni történetírásának narratívái ezzel szemben világosan elválasztották a jelent a múlttól, s a modern mozgalmat részesítették előnyben: az új társadalom új építészetének magyarázata mindig a jelenből indult ki, és saját fogalmait vetítette vissza a múltba. Ligeti pont fordítva működött. A történelem szövetét akarta fölfejteni, és fokozatosan mozgott ciklusaival a jelen felé. Elemzésének eredménye inkább instabil konstrukció, mint a gondolkodás biztos bázisa. Ligeti elméjében a múlt uralkodik a jelen fölött. Ezért nem tűnhetett fel a modernizmussal foglalkozó kutatók horizontján”. Rajesh Heynickx (2008), „Obscure(d) Modernism: The Aesthetics of the Architect Pal Ligeti”, *Modernist Cultures* 3. évf. 2. sz. 139-152

⁵⁹⁷ Lapis (1995), 329.

⁵⁹⁸ A Budapesti Mérnöki Kamara közleményei. Hirdetés tagfelvétélről. *Magyar Mérnök és Építész-Egylet Közlönye*, 64. évf. 39-40. sz. (1930. szeptember 28.) 340.

fortélyáig. A tervezőirodai gyakorlat megszerzésén túl, Ligeti nagy segítséget jelentett a pályakezdő ifjúnak abban, hogy bekerülhessen a szakmai és társasági élet megfelelő köreibbe. Itt nem csak a műteremben zajló vitakörre gondolunk, hanem a Mérnök és Építész-Egylet rendezvényeire, ahol Ligeti tag volt, sőt gyakori és népszerű előadó.

A pályakezdő fiatal építész és idősebb mestere kiegyenlítődő hírét jelzi, hogy Bortnyik Sándor 1928-ban együtt kérte fel őket arra, hogy építészeti tanítsanak magániskolájában, a hivatalosan Műhelynek nevezett, de a „magyar Bauhaus”-ként reklámozott intézményben, mely valóban a weimari iskola pedagógiáját vette alapul.⁵⁹⁹ Ligeti Pál az építés és a kultúrtörténet témáit adta volna elő, Molnár az „elementáris építészet” tanára lett volna, de anyagi okokból végül is az iskola csak az alkalmazott grafika és a reklám témáival foglalkozott.⁶⁰⁰

Nézzük meg tehát, milyen munkákon és milyen feltételek között dolgozott Molnár Ligeti-irodájában! Egy Marie-Luise Morgenrothnak írt levelében olvassuk: „Ligeti Pálnál vagyok alkalmazásban, egy ismert művészettörténésznél és teoretikusnál, aki elég modernül gondolkodik, és viszonylag jól épít. Állandó fizetés és kényelmes élet. Van, amit társként csinálunk, egyszóval két néven. Legutóbb a nyáron egy pályázati tervet. Bár kiestünk, de nem harc nélkül, ami számunkra kedvező volt, mert nagyon sokat írtak róla”.⁶⁰¹ Ez a tervpályázat nem lehet más, mint a már említett Németvölgyi úti fővárosi bérház, melynek tervét közös néven adták be. A tervezett épületet Forgó cikke és Fischer József írása, illetve vázlat alapján tudjuk nagyjából rekonstruálni.⁶⁰² Forgó kifogásolta az épület átforduló sarkait, a derékszögtől való eltérést és az „opportunistá magasságú tetőt”. Fischer szövegéből és skicceiből megtudjuk, hogy a Ligeti-Molnár terv meandervonalban építette be a hosszú lejtős telket (szemben az ő korszerű sávós beépítésével). Sajnos a pályázati terv nem maradt fenn, de a Molnár által rendezett 1927-es kirakatban⁶⁰³ látható egy négyszintes bérház terve, amelynél a párhuzamos szárnyakat meanderre emlékeztető vonalban köti össze egy kereszt szárny. Igaz, a homlokzat lapos tetős épületet mutat, ennek ellenére feltételezhetjük, hogy a tervet Molnár a pályázatra készítette, s talán éppen Ligeti volt az, aki a séma szigorú racionalizmusát magas tetővel és a helyszínhez igazodó ferde vonalakkal puhította. 1928-ban Molnár már önállóan indult tervpályázatokon. Ezek közül a Mátészalkai közkórház és a Hajdúszoboszló gyógyfürdő és szálló pályázatán való részvételét tudjuk igazolni.⁶⁰⁴

Wichmannal ellentétben Ligeti elég nagyvonalú főnök volt ahhoz, hogy alkalmazottja nevét a közösen tervezett munkák esetében feltüntesse a publikációkban. Az első közösen jegyzett munkájuk egy ipari épület volt az akkor már Romániához tartozó Medgyesen (Medias). A tervezés és kivitelezés pontos dátumát nem ismerjük, de mivel 1930 elején közzölték folyóiratokban,⁶⁰⁵ feltételezzük, hogy az előző – 1929-es – év termése. Ezt az évszámot támasztja alá annak az üvegyárnak – Vitrometan – a bővítése, melyet Ligeti a húszas évek elején tervezett Medgyesre.⁶⁰⁶ Az egyemeletes gépház, melynek

⁵⁹⁹ TF 1928. 6. 243.

⁶⁰⁰ A Műhely 1928-as plakátját lásd Vadas József (2007), *A magyar konstruktivizmus*, Budapest: Corvina. 53. (43. kép)!

⁶⁰¹ Molnár Farkas kézírásos levele Marie-Luise Morgenrothnak Budapestről Zágrábra, 1927 október 26-án. Bethheim (2010), 170.

⁶⁰² Fischer kézírásos szövege a Németvölgyi-úti tervpályázatról, a Forgó Pál által elemzett három pályamű beépítésmódjának vázlatával. MDK C-I-16/1212./1-4.

⁶⁰³ MÉM 74.01.35

⁶⁰⁴ Molnár 1928. május 5-i levelében írt Marie Luise Morgenroth-nak egy nem sokkal korábban beadott kórházpályázatról. Lásd: Bethheim (2010), 171. A szolnoki kórház beadása később volt, a mátészalkai zsűrízése áprilisban lezárult. Lásd: *MMÉEK* 62. évf. 17-18. sz. (1928. április 29.) és 62. évf. 19-20. sz. 120; (1928. május 13.) 128.. A hajdúszoboszlói pályázat anyagát a KÚT 1929. januári, Nemzeti Szalonbeli kiállításán mutatta be.

⁶⁰⁵ *Új Szín* 1930. 1. 31.; TF 1930. 9. 409.

⁶⁰⁶ A két medgyesi üvegyár közül a *Vitrometan* üvegyárról lehet szó (mai címe: Soseaua Sibiului 31-33), melyet a Csáki testvérek 1922-ben telepítettek Budapestről Medgyesre. A gyár mellett munkáslakótelepet hoztak létre. Az üzemet 1929-ben, német tőkével bővítették. Ez is amellest szól, hogy a Ligeti-Molnár féle hőközpont ennek a gyárnak épült. Az 1930-as években, mint Délkelet-Európa legnagyobb üvegyára, termékei jelentős részét külföldre, a Közel- és a Közép-Keletre,

rendeltetése hőközpont lehetett (az egyik fénykép hátoldalán a *Maschinenhaus*, *Kraftzentrale* megjelölésekkel találkozunk⁶⁰⁷), biztosan az üzem bővítésével együtt valósult meg. A tiszta hasáb forma, a vasbetonváz szerkezet, az acélszerkezetű nyílások szép arányú hálós osztása, a sarkon átforduló ablakok mind Molnár kezére utalnak, egyedül a kiugró földszintes tömeg szimmetrikus elhelyezése ellenkezik akkori elveivel (ez lehet, hogy a technológia miatt, vagy Ligeti kívánságára lett ilyen). Előképként egy raktárépület merülhet fel, amelynek távlati képét Molnár készítette Weimarban: Gropius és Meyer terve (munkatárs: Forbát Alfréd) a Kappe-testvérek és társai mezőgazdasági gépgyára számára (Alfeld an der Leine, 1922-25). A raktárépület tömege bonyolultabb, de ha csak a vázas szerkezetű részt nézzük sűrű osztású fém ablakaival, akkor nem nehéz felfedezni a rokonságot a medgyesi gépház homlokzati arányaival. A fennmaradt barna tónusú fényképen az épület színesnek tűnik: falai sötétebbek mint a lábazat, s a fém ablakok kerete, illetve osztóbordái különböző színűek. Ez a vonása is Molnár egyidejű, vagy kissé korábbi terveivel kapcsolja össze az épületet.

A gyárépülettel párhuzamosan a Ligeti-iroda néhány lakóházterven is dolgozott. Molnár még 1928 tavaszán írta barátjának Zágrábba: „Ligetinél vagyok alkalmazva, de alig van megbízása, s a nekünk járó pénzt csak nagyon nehezen tudja összeszedni. Vannak azonban saját megbízásaim. Majd minden héten jön valaki hozzám, hogy új, modern épületet rendeljen. Sajnos mind túl fiatalok még, különösen pénzügyi téren kezdők. Idővel módosabbak lesznek, és fokozatosan a megrendelőmmé nővük majd ki magukat. A két utolsó tűnik most esélyesnek. A tervek természetesen még készülöben vannak, telket keresünk és azután küzdünk az építési hatósággal”.⁶⁰⁸ E megbízók egyike lehetett Delej Géza, akinek a Gellérthegy északnyugati oldalán találtak jó adottságú telket, és bérvillája terveit még ugyanazon év végéig elkészítették. Az engedélyezési tervek 1928. novemberi dátumot viselnek, s az építési engedély december 15-én kelt. Nem telt bele egy év és az építések már az ötlakásos bérvilla látogatására invitálták a közönséget. A tervlapokon csak Ligeti Pál neve és aláírása szerepel tervezőként, de a KÚT 1930. januári kiállításán falra került tervek és fotók alatt már mindkettőjük neve olvasható, ahogyan a különböző folyóiratokban megjelent ismertetésekben is.⁶⁰⁹ Ligeti addigi terveit és megvalósult munkáit ismerve egyértelmű, hogy a ház valódi tervezője Molnár volt, ő legfőljebb „visszaszelídítette”, megépíthetővé tette fiatal kollégája tervét. Molnár kezét dicséri az ötszobás lakások kiváló alaprajza és a ház csupasz kubusokból álló bontott tömege. Az igényes polgári lakások alaprajzát sikerült hall nélkül megoldani: a tágas nappalihoz az egyik oldalon ebédlő és dolgozó, a másikon a gardrób-fürdő csoportot közrefogó két hálószoba csatlakozik. A két, egymásra merőlegesen fordított hasábot a lépcsőház fogja össze, fél szintes eltolással illesztve az épületet a lejtős terephez. Az eredeti elképzelésekből a szerkezeteket illetően Molnárnak takarékosabból engednie kellett: a vasbeton váz helyett téglafal, illetve belső téglapillérek, az acél tolóablakok helyett kettő- és négyszárnyú kapcsolt gerébtokos faablakok készültek, és a lapos tetőn sem volt mód tetőteraszt kialakítani.

A kompromisszumok ellenére a Delej-villa teljesen modern hatást keltett párkány nélküli lapos tetejével, csőkorlátos vasbetonlemez erkélyeivel és a funkciókat őszintén tükröző ablakkiosztásával. Molnár következőképpen jellemezte az épületet: „5 ötszobás kultúrált beosztású lakás, mindegyiknek 4 szabad frontja a nap és kilátás felé. Teljesen az alaprajzból adódó, formalizmusmentes, szakszerű homlokzat”.⁶¹⁰ Az épület újszerűségét jól érzékeltetik Bánó Ernő átadásakor készült felvételei, különösen a keleti homlokzat ortogonális fényképe, amelyen a ház a csőkorlátos kerítésfal mögé húzódik. A bérvilla programszerűségét és demonstratív szándékát a későbbi értékelések többnyire elismerik,⁶¹¹

illetve az Egyesült Államokba exportálta. Lámpaburákat, műszaki üveget, illatszeres flakonokat, ólomkristályt gyártott. A korábbi, Ligeti által tervezett építkezésről lásd: *Nemzeti Újság* 1927. április 24. 28

⁶⁰⁷ MÉM 74.01.38

⁶⁰⁸ Molnár Farkas kézírásos levele Marie-Luise Morgenrothnak Budapestről Zágrábba, 1928 május 5-én. Betlheim (2010), 170-171.

⁶⁰⁹ *TF* 1930. 1. 1-3 ; *MI* 1930. 1. 22-23 ; *Új Szín* 1931. 1. 37.

⁶¹⁰ *Új Szín* 1931. 1. 37.

⁶¹¹ Mezei (1987), 18.

mégis, inkább csak Molnár saját lakását tartják a „klasszikus funkcionalizmus” képviselőjének, nem a ház egészét. Janáky István írja: „Ligeti kitűnő elme, Molnár remek építész, a villa mégsem túl sikerült”.⁶¹² Ha a nemzetközi modern mozgalom eredményeihez hasonlítjuk a Delej-villát, vagy akár Molnár saját későbbi munkáihoz, Janákyknak igaza van. Kétségtelen, hogy van ebben az épületben valami darabosság és – talán a kétszárnyú ablakok miatt – valami régi vágású. No nem a tradicionális architektúrára gondolok, hanem olyan modern épületekre, amelyeket Gropius és Meyer a húszas évek közepén terveztek, vagy szétválásuk után Adolf Meyer önállóan. Említhetném Otto Haeslert, vagy Peter Behrens lakóházát a stuttgarti Weissenhof-telepen, vagyis csupa olyan példát, melyek a maguk idejében már nem számítottak újdonságnak. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy a Delej-villa volt az első modern épület a budai Hegyvidéken, amely csupasz, tárgyilagos homlokzataival annak idején nagy feltűnést kelthetett szecessziós és neobarokk környezetében. Nyilván nem véletlen, hogy Bortnyik Sándor éppen a Delej-villa nyugati loggiáján fényképezte le Molnárt, saját magát és feleségét, Klárit az új tárgyiasság szellemében.⁶¹³ A Moholy-Nagy és Rodcsenko épületfotóihoz hasonlóan, erős alulnézetből készült fényképen a ház sokkal modernebbnek tűnik, mint Bánó hagyományosabb felvételein.

Ezután Molnár még két budai családi házat tervezett Ligeti irodájában: az egyiket a Rózsadombra, a másikat pedig a pasaréti kislakásos mintatelepre. A terveket mindkét esetben egyedül Ligeti Pál írta alá, de a megvalósult házak a nyilvánosság előtt már kettenük nevével jelentek meg. Közös bennük, hogy viszonylag kicsi, egyemeletes családi házakról van szó, melyek tömegét nagyon egyszerű, zárt, téglalap alapú hasáb alkotja. Különböző mértékben, de mindkét épület magán viseli az útkeresés jegyeit.

A rózsadombi ház (II. Bimbó utca 75, régen 71) Angyal Árpád, a Magyar Általános Hitelbank cégvezetője számára épült. „A feladat az volt – írta a *tér és forma* szerkesztője –, hogy egy kisebb család részére a legnagyobb takarékosággal kényelmes lakás építtessék”.⁶¹⁴ Az első, 1930-ból való terv egy 7x9,5 m befoglaló méretű téglalapra emelt hasáb volt, melynek földszintjén lakószoba, konyha, cselédszoba, emeletén két hálószoba, fürdő és vendégszoba, alagsorában házmesterlakás kapott helyet. Úgy tűnik, ezt a megoldást a házaspár túl takarékosnak találta, mert hamarosan módosított terv készült: a nappali félkör alakú terasza helyére ugyanolyan kontúrú zárterkély került, s a lakószoba szélességét is sikerült megnövelni. Így a kétszintes lakás összes alapterülete mintegy 120 m²-re nőtt. Ez a méret szabadon álló ház esetében akkor egyáltalán nem számított nagynak, a rózsadombi villák között pedig kifejezetten szerénynek tűnt. Megjelenésében viszont annál feltűnőbb volt. A környék jórészt még beépítetlen volt, a már álló házak pedig magas tetősek, hagyományosak. Az Angyal-ház tisztán metszett tömege és absztrakt homlokzatai élesen elütöttek ettől a környezettől. „A törekvés az volt – összegezte a korabeli tudósító –, hogy minél egyszerűbb kubus létesüljön. E célt az építészek el is érték és a ház tömegét az ablakok foltjaival artisztikusan elevenítették meg”.⁶¹⁵ Megjegyzem, ehhez a hatáshoz a teljesen sima, világos színű homlokzatok (sajnos nem tudjuk, fehér volt-e vagy színes) és az üveg sötét foltjaihoz igazodó, sötét tónusú ablak- és ajtótokok, illetve szárnyak (sötétkék vagy vörös lehetett a színük) is hozzátartoztak. Itt jelenik meg először a Molnár épületeire később olyannyira jellemző négyszárnyú sávablak és a terasz drótfonatos korlátja. Az épület „főhomlokzatán” (az utcára néző déli homlokzaton) a fiatal építész két idézetet is elhelyezett. Az egyik a vendégszoba kis erkélye, mely a dessauai Bauhaus műteremházán (Prellerhaus, 1925-26) alkalmazott erkélyek pontos mása, beleértve a korlát részleteit és az erkélylemez lehajló peremét is. A másik a bejárat előtti kis terasz, ahol a vízszintes vasbetonlemez és a rá merőleges mellvédfal találkozása a csőkorláttal Rietveld Schröder-házának (1924) bejárat fölötti erkélyét idézi, vagy legalább is – Mezei Ottó szavaival – „de Stijl-

⁶¹² Ifj. Janáky István: *Molnár Farkas élő hagyatéka* (kézirat) 1966. 27.

⁶¹³ *Magyar Grafika* 11. évf. 3-4. sz. (1930) [106].

⁶¹⁴ Családi ház a Rózsadombon, *TF* 1931. 327.

⁶¹⁵ Uott.

reminiszcenciákra utal”.⁶¹⁶ E modorosnak is nevezhető homlokzattal ellentétben, a négyzetes arányú nyugati homlokzat elementáris erejű: a nyílások mesteri módon kiegyensúlyozott aszimmetrikus kompozíciója a Vörös kockaházéra emlékeztet, különösen az egyik homlokzatról készült linóleummetszetre.

A másik családi ház a II. Napraforgó utca 15 (régén 17) szám alatt áll. A Fejér és Dános vállalkozók által létrehozott pasaréti mintatelep (a mai Napraforgó utca) története közismert.⁶¹⁷ A szervezők a külön engedéllyel parcellázott telepen, különböző felfogású építészek által tervezett családi- és ikerházak révén egyrészt a hatóságoknak akarták jelezni, hogy az övezetre előírt 300 négyszögöles telek harmadán kényelmes családi házakat lehet építeni, másrészt a nagyközönséget kívánták megnyerni a korszerű építés számára. Az eredetileg az 1930-as budapesti Nemzetközi építészkongresszus megnyitására átadni szándékozott telepet a bürokrácia lassúsága és óvatossága miatt csak egy évvel később sikerült tető alá hozni. A mintatelep házainak képe meglehetősen vegyes lett: a konzervatív műegyetemi professzortól (Wälder Gyula), a befolyásos államtitkáron (Kertész K. Róbert) át az ismert nevekig (Kozma Lajos, Vágó László, Bierbauer Virgil) mindenki bemutathatta, milyen lakást ajánl a polgári középrétegek számára. A telep legmodernebb házait a magyar Cirpac-csoport vezetői, Molnár, ifj. Masirevich György és Fischer József tervezték. Masirevich és Fischer lakóépülete csupasz kockaház (utóbbi részben fedett tetőterasszal), Molnár azonban – meglepő módon – nem a korábbi kockaház terveinek egyikét valósította meg. Az ő épülete is zárt kubus, de téglalap alaprajzon. A harántfalas szerkesztés Le Corbusier Maison Citrohan (1922) típusára emlékeztet, bár nincs benne galériás tér, és Molnár a végfal felnyitására nem üvegfalat, hanem ablakokat és ajtókat használt. Mégis, az egyszerű téglatest, a tetőterasz és felépítményei, a ház irányultsága a kert felé – mind olyan vonások, melyek a francia mester sorozatgyártásra szánt háztípusával rokonítják. A személytelen típus-jelleg létjogosultságát egy mintatelepen nem szükséges különösebben indokolni. Ugyanakkor – és ebben szintén Le Corbusier házára hasonlít – egyes elemek a ház típuson belüli egyediségét hangsúlyozzák. Ilyen elem a bejárat előtti tornác, melynek fele a ház tömegéből van kivágva, másik felét konzolos vasbeton lemez fedi, a tetőteraszra vezető kijárat konzolos előtető-lemeze, vagy a terasz körbekerítése félig mellvéddel, félig sodronyfonatú korláttal. A hálószoba kis erkélyének előképe Le Corbusier párizsi Cook-házának (1926) és Garches-i Stein-de Monzie villájának (1927) főhomlokzatán található meg.

Az első terv itt is 1930-ból való, a következő évben pedig az ilyen kis épületeknél akkoriban szokatlan, 1:50 léptékű terv készült. Ebből következik, hogy ennek a háznak tisztább az alaprajzi szervezése. A lakószoba és a konyha között megjelenik a tálalóablak és pult, a kétkarú lépcső következménye az emeleten a tágasabb előtér. Ahogyan a Bimbó utcai háznál, a külső falakat itt is jó hőszigetelő képességű Isoton kovaföld falazóelemekből építették, kívül-belül vakolva. Az alaprajz tanúsága szerint a fűtés központi légfűtés volt épített légcsatornákkal. Az ablakok egyesített szárnyú faablakok, mind a kétszárnyú, mind a négyszárnyú vízszintesen eltolható Halaman-rendszerű tolóablak. A korabeli leírásokból kiderül, hogy a Ligeti-Molnár ház „nagyon érdekes színezésű munka”⁶¹⁸ volt. Mezei Ottó forrás megjelölése nélkül „élénk kék színű falakról” ír,⁶¹⁹ de lehetséges, hogy Molnár 1926 körül készült terveire hasonlóan gazdag színek kompozícióról volt szó. Annyi a fényképeken is látszik, hogy az ablakok és ajtók a homlokzaton különböző színűek lehettek. Igazi hírnevet ez az épület hozott Molnár számára, hiszen a pasaréti mintatelepnek óriási visszhangja volt: a legkülönbözőbb pártállású napilapok foglalkoztak vele, s bekerült a társasági lapokba és művészeti folyóiratokba is. Az 1931. november 8-ki megnyitó után a berendezett házakat a közönség is megnézhetette, a következő év elejére pedig mindegyik épület tulajdonosra talált.

⁶¹⁶ Mezei (1987), 17.

⁶¹⁷ Gábor Eszter (1997) *Budapesti villák. A Kiegyezéséstől a második világháborúig*. Bp.: Városháza, 41-50; Ferkai András (1995), *Buda építészete a két világháború között*, Bp.: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet. 122-128.

⁶¹⁸ (ky) [Bresztovszky Ede], „Házkiállítás a Pasaréten”, *Népszava* 1931 november 8. 15.

⁶¹⁹ Mezei (1987), 17.

3.8 Gróf József háza, Kavics utca 1931.

Molnár önállóulását néhány családi ház tervezésére szóló megbízás tette lehetővé. Közben 1931-ben még a Ligetivel közösen jegyzett épületeken dolgozott, tervek készített és művezetni járt, párhuzamosan már a saját nevében tervezett házakkal is foglalkozott. Közülük a Kavics utcai villára lehetett a legbüszkébb, mert a munkáiról 1933-ban megjelent füzet címlapjára e ház déli homlokzatának a fotóját helyezte.⁶²⁰ Ez az épület valóban a fiatal építész első korszakának emblematikus példája, hiszen régóta érlelődő gondolatok valóra váltására adott módot. Molnár is utal erre az említett füzetben, amikor egy 1926-os tervével kapcsolja a villát össze, amely lejtős terepen álló vasbetonvázás lakóházat ábrázol.⁶²¹ A rajz a tornácos-tetőteraszos házat 60 fokos axonometriában, felülnézetben ábrázolja, és a következő magyarázat tartozik hozzá: „A légi közlekedés új nézőpontot adott. A házak formáját tehát felülnézetben is tudatosan kell alakítani, minél egyszerűbb, nyugodtabb, azért mértánias alapidomra hozni. Az építész nem szép homlokzatot rajzol többé, hanem térbeli tárgyakat tervez, amelyek alkotó elemeinek térbeli összefüggése, méreteinek viszonya adja a kellemes összhatást. A madárperspektíva megmutatja az épület elemeit, a tömör és üres mértani testeket, a vonalakat és síkokat, a teli és áttört felületeket”.⁶²²

A megvalósult épület pontosan ezt a gondolkodást tükrözi. Befoglaló formája szabályos téglatest, amelyből az 1926-os tervhez hasonlóan a három pillérrel tartott földszinti tornác van kivágva. A tömbből kimetszett tetőterasz ugyan itt elmaradt, de a csupasz homlokzatot ugyanúgy három- és négyszárnyú ablakok tagolják, a vázas rendszer érzékeltetésével. A homlokzatok önmagukban akár igénytelennek is mondhatók, az épületről azonban valódi képet csak körüljárása során nyerhetünk. A lejtős terepen mozogva hol szembe kerülünk a homlokzatokkal, hol alulról, hol felülről látjuk őket, és szinte soha sem ortogonálisan, hanem változó szögekben, amikor nem is egy, hanem egyszerre két homlokzati felület láthatunk. Így válik a látvány részévé az 1926-os terven még nem szereplő külső lépcső, amely ferde, illetve íves vonalával hatásosan ellenpontoszza a ház szigorúan derékszögű világát. Nem véletlen, hogy Molnár egész sorozat fényképet készíttetett a házról Escher Károllyal, amely pontosan a fent említett módon, körüljárással ad képet az alkotásról. A fénykép-sorozat alapján nyilvánvalóvá válik, mit értett Molnár azon, hogy „a jó épület átlátszó tárgy a szó átvitt értelmében, kívülről érezzük belső beosztását, belülről külső formáját”.⁶²³ A homlokzati nyílások mérete, alakja sejteti, hogy a mögötte lévő helyiség milyen célt szolgál. Megfigyelhetjük, hogy északra csak kevés és kis ablak nyílik, ezek a mellékhelyiségek (konyha, kamra). A keleti homlokzaton viszont lépcsőzetesen nő a nyílások mérete dél felé, pontosan tükrözve a helyiségek (cselédszoba, ebédlő, nappali-, illetve dolgozószoba) méretét, jelentőségét és fényigényét. Ez az oldal fordul a kilátás és a város felé, s noha a modern építész számára valamennyi homlokzat egyformán fontos, mégis, ezt tekinthetjük a ház főhomlokzatának. A déli homlokzat, amelyre a nappali és dolgozó mellett két hálószoba néz, keskenysége miatt oldalhomlokzatnak tűnik. A nyugati oldal a felső szomszéd közelsége, a rálátás miatt szinte teljesen tömör. Alárendelt szerepét a bejáratok visszahúzása és a megemelt falnak támasztott plasztikus lépcsők oldják.

Mindenütt a legegyszerűbb és legcélszerűbb megoldás, amit csak a rendelkezésre álló korszerű technika lehetővé tesz. Mégsem „lakógép”, a szélsőségesen funkcionalista nézetekkel ellentétben, Molnár esztétikai igényekkel is számol. „A mi épületünk egy abszolút tér-test, amely esztétikailag is megindokolt méretviszonyaiban, ellentétbe helyezett alkotóelemeivel mint egyensúlyban lévő dinamikus formajelenség hat. Nem tűr magán semmi olyan elemet, amely ezt a kimondott egyensúly állapotot zavarná. Nem enged meg semmiféle profilírozást vagy dekorációt, amely formáját csak ismételné vagy

⁶²⁰ Molnár (1933)

⁶²¹ Uott . 11.

⁶²² Uott.

⁶²³ Molnár Farkas, „Építészet mint művészet” *Új Föld* 1. évf. 1. sz. (1927. február) 19-20.

hatásában gyöngítené. A haszontalan szépítgetést nem csak a gazdaságos felfogás tiltja meg, hanem a szigorúan esztétikai elmélet is. (...) Az épület kvalitása nem egyéb, mint legegyszerűbb eszközök leghatásosabb alkalmazása”.⁶²⁴

Az 1933-as füzetben Molnár kiemeli, hogy a villa kompromisszumok nélkül megvalósult korszerűsége jórészt a megrendelő támogatásának köszönhető. „A kavicsuccai háznál az építető lelkes közreműködése tette lehetővé – írja –, hogy csak modern anyagokat, korszerű szerkezeteket használjunk fel”.⁶²⁵ Ez az ember Gróf József, a kor jeles bútortervezője és belsőépítész volt.⁶²⁶ Gróf húszas évekbeli tevékenységét ismerve, kissé furcsa lelkesedése az akkori Budapesten mindenképpen radikálisnak számító építészeti felfogás iránt, hiszen bútorait és grafikai munkáit a Kozma Lajoséhoz hasonló art déco neobarokk stílus jellemezte. Igaz, 1930 körül már modernebb tárgyakat alkot, s így értékelte mindazt, amit a nála fiatalabb építész a korszerű építés és a szociális kérdések megoldása érdekében tett. A ház építetője hivatalosan mégsem ő, hanem felesége, László Irén, és anyósa, László Izidorné volt. Az alsó szint háromszobás, teraszos lakásában a szülők laktak, a felső, ugyancsak háromszobás lakásban pedig lányuk és vejük. A felső lakás nagy, virágablakos sarokszobája szolgált dolgozószobaként Gróf József számára.

Érdekes, hogy miközben az alaprajz nem sokat változott, a ház külső megjelenése módosult az első tervekhez képest. Az első engedélyezési terven a lapos tető teljes felülete járható terasz, ezért csőkorlát fut körbe a homlokzat peremén. A tetőterasz északi része fedett: a vékony vasbetonlemez tető a kéményeket is magukba foglaló szélvédő falakra támaszkodik. Az építési hatóság nagyon nem szerette a nyitott lépcsőt, a beadványi tervre piros tintával rárajzolták a fél henger alakú zárt lépcsőházat, amit Molnár szerencsére nem vett figyelembe. Arra hivatkozott, teljes joggal, hogy ha „a telekhatárig a lépcsős Kavics uccán jutunk”, akkor „természetes és olcsó megoldásnak kívánczolt a szabad lépcső építése az emeleti lakáshoz is”.⁶²⁷ A másik változás a tornácnál és a magasföldszinti terasznál következett be. A terven még hengeres oszlopok támasztják alá a kiváltott épületrészeket, melyek a kivitelezés során szögletes pilléreké váltak. A változásnak nem esztétikai, hanem szerkezeti okai voltak. A terv a ház szerkezetét még acélvázként jelölte meg, ehhez a kibetonozott acélcső oszlop illett. A végleges szerkezet viszont – valószínűleg anyagi és praktikus okokból – vasbetonváz lett. Így ír erről a tervező: „A lejtős és csuszamlós talaj, a telek nehéz megközelíthetősége különösen indokoltá tette a könnyű, kitűnően izoláló és gyorsan feldolgozható kovaföld alaktestekből álló falak készítését, amelynek üregeibe öntött karcsú vasbetonváz különös szilárdságot, monolitikus összetartást biztosít a kényes helyen álló épületnek”.⁶²⁸ Ez a szerkezet gyakorlatilag a Molnár által több cikkben méltatott német Jurko-elemes építési rendszernek felelt meg,⁶²⁹ melyet ő a Bauhaus weimari mintaházánál ismert meg, de Gropius a dessau-történi sorházak építésénél is hasonló rendszert használt. A szerkezeti váltás azt eredményezte, hogy a Kavics utcai ház kompozícióját a hasábforma tiszta geometriája határozta meg. A tornác és a magasföldszinti terasz a szabályos téglatestből van kimetszve (ezt a hatást erősíti a hátfalak sötét tónusú festése is), miközben a világos színű homlokzati síkok – a lyukasztások ellenére – hártaként feszülnek éltől-élig. Ebből a didaktikus módszerből adódik, hogy a ház nem házszerű, inkább tárgynak, vagy saját maga makettjének tűnik. Talán éppen emiatt választotta ifj. Janáky István ezt az

⁶²⁴ Uott. 20.

⁶²⁵ Molnár (1933), 22.

⁶²⁶ Gróf József (Zenta, 1894. március 4. – ? 1944), belsőépítész, bútortervező, grafikus. A Magyar Királyi Iparművészeti Iskolán végzett 1912-ben. A tízes és húszas években Kozma Lajoshoz és Kaesz Gyulához hasonlóan a népies neobarokk képviselője volt, a harmincas években viszont a bécsi Josef Frank és Oskar Strnad modern felfogásával rokonítható enteriőröket tervezett, főként társával, Faragó Sándorral, akivel közös lakberendező vállalatot vezetett.

⁶²⁷ Molnár (1933), 22.

⁶²⁸ Uott.

⁶²⁹ „Új lakástípusok”, *Magyarság* 1924. október 26. 2; „Az építkezés kezdete”, *Pécsi Napló* 1924. november 9. 1; „Németország új és olcsó építkezése”, *Dunántúl* 1924. november 1. 5; „2 ház három nap alatt”, *Új Föld* 1. évf. 3. sz. (1927. április) 66.

épületet a Molnárról szóló korai cikkének illusztrálására.⁶³⁰ Ebben a példában fedezhette föl – ha jól értem okfejtését – azt a hagyományos teljességre *nem* törekvő alkotást (s ez bizonyára nem véletlenül rímel Walter Benjamin 'aura nélküli' mű gondolatára), azt a tárgyyszerű épületet, amely hivatkozási alapként szolgálhatott akkori ideájához, a „semleges tárgyzónák” létrehozásához.⁶³¹

Éppen ezért zavarhatta annyira a ház akkori, szomorúan leromlott állapota. A szinte absztrakt, színes síkokkal határolt „abszolút tér-test” hirtelen valóságos házzá vált, ahogyan az idő feltárta a festék alatt húzódó valódi anyagokat és épületszerkezeteket. Márpedig Molnártól mi sem állt távolabb, mint házat építeni, a szó hagyományos értelmében. A modern építészet általában nem tudott mit kezdeni a romlással, miközben mindent megtett, hogy gyorsan leromló szerkezeteket hozzon létre. A modern épületek köztudomásúan nem öregsznek szépen. Az időjárás romboló hatását csökkentő hagyományos épületszerkezetek (eresz, lábazat, előtető, tartós homlokzatburkolat stb.) elvetése, a technika vívmányainak tapasztalatok és kritika nélküli átvétele, törvényszerűen vezettek oda, hogy a modern házak – állandó karbantartás nélkül – gyorsan és száználmasan pusztulnak.⁶³² Örökké fiatalnak akarnak tűnni, a makulátlanul tiszta és hibátlan felületeket, a higiénikus megoldásokat szeretik (hűen leképezve a modern ember tudatalattiba szorított félelmét az öregedéstől, betegségtől és a haláltól), s ezért nem képesek természetesen öregedni. „Ennek az épületnek a legépítészebb vonása éppen a leromlottsága” – írta Le Corbusier híres Villa Savoye épületének hatvanas évekbeli állapotáról Bernard Tschumi.⁶³³ A romlás, a felbomlás, a halál összeegyeztethetetlen a modernitás ideológiájával és a tiszta esztétika szempontjaival. A modern építészek nem szeretik a „romlás virágait”, különösen nem, ha a saját épületeik pusztulásáról, felbomlásáról van szó. Márpedig, ahogyan azt Tschumi Georges Bataille gondolataira támaszkodva állítja, az ész és az érzékiség, az élet és a halál egymástól elválaszthatatlan fogalmak, e pólusok egyikének a kirekesztése, tudatalattiba süllyesztése bajt okoz. Molnár későbbi munkái arról tanúskodnak, hogy valamit megértett ebből a dilemmából, s változtatni próbált.

3.9 Pályakezdés önálló építészként: lakóházak barátoknak és támogatóknak

Azok a modern gondolkodású fiatal értelmiségiek és szakemberek, akikről Molnár Marie Luise Morgenrothnak írt 1928-ban, mint jövődjö megrendelőiről, a harmincas évek elejére kerültek olyan anyagi helyzetbe, hogy saját ház építésére gondolhattak. Sorra kopogtattak az önálló – egyszemélyes – irodáját éppen megnyitott építész ajtaján és vele terveztették minimális méretű, ám a lehető legcélszerűbb kialakítású és legkorszerűbb szellemű családi házukat. Szinte demonstratív módon vállalták a korszerűség provokatív jegyeit, nem törődve azzal, mit gondol róluk a neobarokk reprezentációhoz szokott közvélemény. A fiatal építésznek így két év alatt csaknem tucatnyi lakóház építésére nyílt lehetősége. A Giedionnak 1932. augusztusában írt levelére öt kis fotót ragasztott: elsőként újszülött leányának fényképét, majd négy további „kedves gyermeke”, a frissen elkészült György-, Kende-, Steinfeld- és Csuka-ház képét. Hogyne lett volna büszke ezekre a kis házakra; oly sok év papíron maradt elképzelései után végre a valóságban, anyagban és térben megtestesülve hirdették az „új építésről” vallott elveit. E korai művek bemutatásakor két szempontot kell kiemelnünk. Meg kell vizsgálnunk, mit sikerült Molnárnak valóra váltania tíz év kísérleteiből, ideális és típuserveiből, vagy milyen aktuális témákhoz kapcsolódnak, milyen csoportokba sorolhatók. Másrészt, azt is érdemes megnéznünk, hogyan feleltek meg elképzelései az építetőknek, s egyáltalán, kik voltak ezek az emberek, miért fordultak éppen ehhez a radikális fiatal építészhez.

⁶³⁰ Janáky (1967), 54-59.

⁶³¹ Janáky (1999), 14-29.

⁶³² Lásd erről a következő kiváló könyv esszéit: Moshen Mostafavi and David Leatherbarrow (1993), *On Weathering. The Life of Buildings in Time*, Cambridge and London: The MIT Press.

⁶³³ Bernard Tschumi, "Architecture and Transgression" In: K. Michael Hays (szerk.), 1998, *Opposition Reader*, New York: Princeton University Press. 355-363.

Először is fel kell hívnunk arra a nem túl jelentősnek tűnő adatra a figyelmet, hogy az 1931-es tervek egy része a Rózsadombi Házépítő Részvénytársaság közreműködésével készült. Ilyen volt már a Ligeti Pállal közösen tervezett Bimbó-úti Angyal-ház (1930-31), ahol a Részvénytársaság a telek tulajdonosa volt, a Cserje utcai 4. (1931) és 4/a (1931-32) esetében viszont a külön engedéllyel egy telekre épülő két családi ház terveit is a társaság rendelte meg. Ha a három épület első tervváltozatát egymás mellé tesszük, azonnal kiderül, hogy egységes tervcsaládról van szó, amelyhez még a Napraforgó utcai ház is hozzátartozhat. Közös bennük az egyszerű hasábforma tömeg, a harántfalas szerkesztés, az alul nappali-étkező, felül két hálósobás elrendezés. Ahogyan korábban már megállapítottuk, nem annyira Molnár kockaház terveinek továbbfejlesztéséről van itt szó, ennek a típusnak több köze van az 1928-as év ideális terveihez, közvetve pedig Le Corbusier Citrohan-házához (1922). Úgy tűnik, Molnárnál élénken élt még a sorozatban előállítható házak vágya, melyeket annyi írásában népszerűsített. A szép fekvésű telkekkel gazdálkodó, illetve a szerényebb jövedelmű polgári rétegek számára is elérhető, kisebb méretű telkeket parcellázó Rózsadombi Házépítő Részvénytársaság reményt kelthetett benne arra, hogy ha a közületek és a nagyvállalatok nem is csaptak le a lehetőségre, ez a cég lát fantáziát mintaházak építésében és utólagos értékesítésében. Sajnos, a kezdeményezésnek nem lett folytatása. Sőt, a Cserje utcai telekre szánt két egyforma épület közül is csak az egyik követte az eredeti tervet, a másikat a jövőbeli tulajdonos igényei szerint át kellett tervezni. Hiába adott lehetőséget a típus terv egyedi eltérésekre, a környezethez illesztésre (bejárati tornác a Napraforgó utcában, félkörös terasz a Bimbó úton, teraszozó házfforma a Cserje utcában), az egyformaság láthatólag nem vonzotta az egyéni tulajdonosokat. Márpedig a Részvénytársaság nem vállalta annak kockázatát, hogy fiktív családra tervezett házra keressen hasztalanul vevőt, ezért már a tervezés fázisában igyekezett bevonni a komoly érdeklődőket. A különbség jól leolvasható a Cserje utcai ház-párról: a hátsó a mintaterv szerint épült meg, az utca felőli a tulajdonos „három fivér” kívánságai szerint módosítva. A funkcionális változtatásokat Molnár szó nélkül végrehajtotta, de a ház külsejével kapcsolatban nem rejtette véka alá véleményét: „Mi legyen egyéb, a napsütés és természet felé kinyitott házon, mint ablak, ajtó és terasz? A legkisebb kétes hivatású dolog, mint párkány a túloldalon, már csökkent a vizuális hatás tisztaságát, a ház hivatása kifejezésének egyértelműségét”.⁶³⁴

Az építész eredeti elképzelését tehát a Cserje utca 4 tükrözi ideális formában. Nem csoda, hiszen a beköltöző házaspár jól ismerte Molnárt és értékelte modernségét. Hevesy Iván⁶³⁵ és Kálmán Kata⁶³⁶

⁶³⁴ Molnár (1933), 26.

⁶³⁵ Hevesy Iván (Kapuvár, 1893. dec. 7. – Bp., 1966. jan. 29.): művészettörténész, kritikus, esztéta. A budapesti tudományegyetemen művészettörténetet tanult, a Tanácsköztársaság művészeti életében való szereplése miatt nem engedték doktorálni. A világháború éveiben megismerkedett Kassák Lajossal és az avantgárd művészetével, melynek híve és aktív támogatója lett. Szerkesztette a Jelenkor című lapot, első munkatársa volt a Magyar Írás és a Nyugat folyóiratnak. Írásai jelentek meg Kassák lapjában, a Mában és a kolozsvári Korunkban. Könyvsorozatban mutatta be az európai izmusokat. Az Országos Filmiskolában (1924–1934) film dramaturgiát, a Madzsar Aliz-féle Mozgásművészeti iskolában (1925–33) művészettörténetet tanított. Ott ismerte meg az orkesztikát tanuló Kálmán Katát, akit 1929-ben feleségül vett. Gyakorló fotográfusként sokat foglalkozott a fényképezés technikájával és történetével, a fotóművészet esztétikai kérdéseivel. 1947-től négy éven át az Iparművészeti Főiskolán tanított művészettörténetet. 1951-ben változatlanul hangoztatott elvei miatt kényszernyugdíjba küldték, írásai 1957-ig nem jelenhettek meg.

⁶³⁶ Kálmán Kata, Hevesy Ivánné (Korpona, 1909. ápr. 25. – Bp., 1978. márc. 31.): fényképész, fotóművész, Balázs Béla-díjas (1969), érdemes művész (1976). Budapesten érettségizett. Madzsar Józsefné Jászi Alice torna- és mozdulatművészeti iskolájában tanult, itt ismerkedett meg férjével, Hevesy Ivánnal, akinek az ösztönzésére kezdett el fényképezni (1931). A fényképezést kezdettől fogva a társadalmi elkötelezettséggel művelte. Országjárása közben nem csak tájakról készített felvételeket, hanem parasztokról, munkásokról, gyermekekről. A Horthy-rendszer szegény sorsú embereit ábrázoló fényképeiből állította össze *Tiborc* című kötetét (1937), melyhez Móricz Zsigmond írt előszót és Boldizsár Iván kísérőszöveget. Az album sikere tette lehetővé a *Szemtől-szemben* c. kötet kiadását (1939). A II. világháború után újra felkereste 1937-es könyvének még élő modelljeit, és megváltozott helyzetüket a *Tiborc új arca* c. kötetében (1955) mutatta be. A képeken átütött a politika hivatalos optimizmus, de kiváló kompozíciós tudása és a fényfelvétel történelmi modellálás készsége ebben a kötetben is megnyilvánult. Képei nemcsak önálló fotóalbumokban, hanem illusztrációként, más könyvekben (pl. Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban, Bp., 1972), valamint folyóiratok és képeslapok hasábjain is megjelentek.

1929. márciusában házasodtak össze, és 1931-ig albérletben laktak. Hevesy és Molnár nézetei közel álltak egymáshoz, pályájuk több ponton keresztezte egymást. Mindketten az első világháború vége felé, egyetemista korukban fedezték fel az avantgárd művészetet a maguk számára, s mindketten lelkes hívei voltak a Tanácsköztársaságnak. A bukás után vidékre menekültek, de míg Molnár külföldre ment tanulni, addig Hevesy visszatért Budapestre. Ennek ellenére szoros kapcsolatot tartott a bécsi és berlini emigrációval, s itthon – az ellenséges légkörrel dacolva – bátran képviselte tovább az avantgárd szellemet. A bécsi *MA* és a budapesti *Magyar Írás*, később az *Új Föld* folyóirat adott újabb lehetőséget számukra a találkozásra, 1925 tavaszán pedig együtt bolondoztak a Zöld Szamár színház kabaréjában. Érthető hát, hogy Hevesy Molnárt kereste meg, amikor házépítésre szánták el magukat.

A napfény és természet felé megnyíló ház, két szintjén egy-egy tágas szobával, teljes tetőfelületén pazar kilátást nyújtó terasszal bizonyára tetszett a gyermektelen házaspárnak. Sötétkamra is volt a fürdőszoba mellett a régóta fényképező Hevesynek és a fotográfiát tőle tanuló fiatal feleségének, akinek végül is ez a művészeti ág lett a hivatása. A két ember egy házvezetőnővel kényelmes otthonra találhatott az épületben. Nemsokára megszülettek gyermekeik, és a két lánnyal bizony már nehéz elképzelni, hogyan férhettek el. 1939-ben Molnár alkalmi társát, Popper Ferencet⁶³⁷ bízták meg a bővítéssel, aki a ház északkeleti oldalához épített egy kétszintes toldalékot. Így sikerült a gyerekeknek külön szobát biztosítani az emeleten, míg a földszint a szülőké lett. Az átépítés, miközben tönkretette Molnár művének arányait, nem oldotta meg teljesen gondjaikat. A kisebb lány, Hevesy Anna idézi fel szülei véleményét: „A Rózsadombon lévő Cserje utcai házukat – az elbeszélés szerint – nem szerették. Kétszintes lakás volt, terhesnek érezték a lépcsőzést, a nagy üvegfalak nyáron meleggé, télen hideggé tették a lakást. A kisebb átalakítások, szigetelések sem segítettek. Nagypám örökségének megmaradt részéből egy másik, szerényebb házat építettek, 1941-ben költöztek át ide. Úgy érzem, ez a ház jelképezi itt töltött, későbbi életüket. A modern, újszerű megoldásoktól visszakanyarodtak a hagyományoshoz”.⁶³⁸ A Búzavirág utca 4. szám alatt épülő házhoz a tervező Popper Ferencnek egy balatonöszödi ház fotóját adták mintának, s a földszintes nyeregtető, kétszoba-tornácós ház valóban parasztházra emlékeztetett. Ez a történet sokat elmond a korai modern házak használhatóságáról, az otthonosság fogalmáról, de az ízlés harmincas évek végi megváltozásáról is. Az avantgárd művészetek híve és értő teoretikusa népies házba költözött a „lakógépből”, ahová mellesleg az aktivista és konstruktivista festményeit magával vitte, miközben a „Cserje utcai, élénk színű (kék és sárga) bútorok[at] (...) az új lakásban egyszer csak átkenték fekete festékkel”.⁶³⁹

1931-32-ben Molnár három másik rózsadombi házat is épített, amelyek nagyobbak lévén, időtállóbbnak bizonyultak. A két harántfal közé szorított korai (egytraktusos) házakkal ellentétben, ezek az épületek másfél- (Kende-, és Balla-ház), illetve kétraktusosak (György-ház), így a helyiségeik tágasabbak és a térkapcsolatok gazdagabbak. A két első épületnél a szélesebb nappali és a keskenyebb, hátrébb csúsztatott ebédlő összekapcsolása egy széles nyílással szinte teljesen megegyezik. Hasonló a nagy tetőterasz is, bár az egyik házon a hálósínt fölött, a másikon a hálószobák előtt húzódik. Lehatárolásuk a kilátás és az uralkodó szélirány miatt különböző. A harmadik épület négyzethez közelítő alaprajzon kétraktusos, és a lakás három szintre terjed ki. A Kende- és a György-háznál a nappali oldalfalát nagyméretű virágablak nyitja fel. A négyszárnyú Halaman-tolóablakok mindegyik épületen megjelennek. A hasonlóságok ellenére mindhárom háznak megvan a maga összetéveszthetetlen karaktere. Ezeket az épületeket már nem lehet egyetlen típus változatainak tekinteni. Bizonyára nagyobb költségvetésből is készültek, de esetükben Molnár kétségtelenül jobban figyelt a helyszín adottságaira és a megrendelők kívánságaira.

⁶³⁷ Popper Ferenc (1894-?) építészmérnök, építőmester. A M. Kir. József Műegyetemen 1916-ban szerzett diplomát. A modern építészeti harmadvonalához tartozott, főként kisebb lakóházakat és átalakításokat tervezett.

⁶³⁸ Hevesy Anna, „A fényképalbum. Emlékeim. Búcsú. Örökség”. In Hevesy Anna, Hevesy Katalin, Kincses Károly (1999), *Hevesy Iván és Kálmán Anna könyve*, h.n.: Magyar Fotográfiai Múzeum – Glória Kiadó. 21.

⁶³⁹ Kincses Károly, „Avantgárd korszaka” In: Hevesy Anna és Katalin, Kincses Károly (1999), 37.

A „könyvbarát háza” (II. Vérhalom utca 24. 1931-32) dr. György Ernő jogász⁶⁴⁰ és felesége Kende Paula számára épült. Eredetileg Popper Ferenc készített tervet a házra, de az a terv inkább modernista volt, mint valóban modern.⁶⁴¹ Valószínű, hogy az asszony rokona, dr. Kende János ajánlhatta a házaspárnak Molnárt, aki nem sokkal korábban tervezte számukra a Cserje utcai házat. Molnár cikkében diplomatikusan hallgat a tervezőtársak viszonyáról („Popper Ferenc kartársam felfogása, mint első elgondolás, igen közel állott az enyémhez, illetve az építetetőéhez”), csak arra gondolhatunk, hogy Molnár később kapcsolódott be a munkába, és teljesen áttervezte a házat. Popper kárpótlásul megkapta a statikai munkarészt. Mindenesetre az építetető és az utókor jól járt a tervezőváltással. Érdekes, hogy Molnár mit tartott érdemesnek kiemelni a szokásos funkcionális és műszaki adatok ismertetésén túl. „Teljesen ki van küszöbölve az építkezésből a hivalkodó reprezentáció” – jelentette ki a társasági hetilapban megjelent cikkében, nyilván a jómódú polgári közönség nevelése céljából.⁶⁴² „...az egész földszint egyetlen egy nagy szoba – folytatta –, amelyben társalog, szórakozik, zenél, étkezik, szóval lakik az egész familia. Vendégekkel, vagy vendégek nélkül, amint tetszik. A vendégfogadás semmiféle módosítást nem okoz a családi életben... Nem kellene hátsó kijáratok, ahol a házbelielt eltűnhetnek és nincs tágas dekoratív hall, ahol a vendég megilletődik a gazdagság előtt. A vendég számára éppen az a legnagyobb tiszteletadás, mikor nem alakoskodunk előtte”. Molnár, bevezetőjéhez híven, legalább ekkora figyelmet szentelt a családtagok szobáinak: „Az emeleten minden családtagnak demokratikus alapon meg van a maga helye, apának, anyának, két felnőtt számba menő komoly gyermeknek. Minden szoba egyenlően jó fekvésű és kellő formájú. (...) Mindegyik helyiség nem csak hálószoba, hanem alkalmas arra, hogy egyedül, csendben olvasni, dolgozni lehessen benne, szóval az egyéni életre való”.⁶⁴³ A demokrácia odáig megy, hogy a házaspár hálószobájában nincsen franciaágy, helyette két heverő, de azok sem egymás mellett: az egyik a szoba ablaktalan fala mentén, a másik a kis teraszra nyíló, elfüggönyözhető ágyfülkében. A család fő dolgozószobája a legfelső szinten kapott helyet, a tetőterasszal szoros kapcsolatban. A nagyméretű dolgozó egyben könyvtár is: két falán L-alakban könyvespolcok húzódtak a padlótól a mennyezetig. Molnár még azt is megjegyezte, hogy a mobiliák között itt-ott antik bútordarabok is vannak, melyek „zavartalanul illeszkednek a nyugalmas családi életet szolgáló egységes térhatásba”.⁶⁴⁴ Sajnos a térhatás és a nagyvonalú funkcionális szervezés rég a múlté, a családi házat a háború után több kis lakásra osztották fel.

Az „orvos házának” (II- Cserje utca 12, 1931-32) dr. Kende János⁶⁴⁵ és felesége Popper Anna volt a megrendelője. Az épület olyan tisztán és harmonikus formában képviseli Molnár építészeti

⁶⁴⁰ György Ernő (Nagyvárad, 1888. ápr. 13. – Bp., 1977. okt. 14.): jogász, szakíró, az állam- és jogtudományok doktora (1968). Jogi tanulmányait a nagyváradai jogakadémián és a kolozsvári tudományegyetemen végezte. Utána Budapesten ügyvédjelölt, 1912-től Nagyváradon ügyvéd, az I. világháborúban katona (1914–18) volt. A Tanácsköztársaság idején a Közellátási Népbiztosságnál működött. 1919-től Budapesten ügyvéd, 1926-tól az Országos Hitelvédő Egylet ügyvezető igazgatója. A gazdasági jog egyetemi magántanárává képesítették (1946). Szervezője (1948), majd első elnöke volt a Közületi Egyeztető Bizottságnak (később döntőbizottság). 1950-től budapesti felsőbb bírósági (volt ítélőtábla) tanácselnök, 1951-től legfelsőbb bírósági bíró, 1952-től a Bp.-i Központi Járásbíróságnál csoportvezető bíró. 1953-tól 1957-ig, nyugállományba vonulásáig jogtanácsos. A Magyar Jogász Szövetség nemzetközi jogi osztályának vezetőségi tagja volt. Szakirodalmi munkásságában a hitel biztosítékainak, a szerzői- és a kiadói jognak, 1945 után a külkereskedelmi szerződések, a gazdasági verseny új jogi szabályozásának kérdéseivel foglalkozott.

⁶⁴¹ Perspektivikus képét lásd: M. F. „Harmonikus polgári lakóház”, *Tűzhely* 2. évf. 14. sz. (1933. július 15.) 3.

⁶⁴² Uott. 2.

⁶⁴³ Uott 2-3.

⁶⁴⁴ Molnár (1933), 32.

⁶⁴⁵ Kende János (1863-1961) fogorvos, tanulmányait a budapesti Orvosi Egyetem Árkövy-klinikáján végezte, majd azt követően, néhány évig ott is működött. Komolyabb szerepet a háború után kapott, amikor az Országos Társadalombiztosítási Intézetben belül létrehozott önálló fogászati ügyek osztályának (1947) vezetését bízták rá. Az OTI megszűnése után, kezdeményezésére felállították a Központi Fogászati Rendelő és Továbbképző Intézetet (1955-től Stomatológiai Intézet), melynek legfőbb feladata fogorvosi továbbképző tanfolyamok szervezése volt. Ezt az intézetet haláláig vezette. 1952-től megszervezte a megyei és városi szakfelügyelő-főorvosi hálózatot.

elképzeléseit, hogy Mezei Ottó címlapképnek választotta monográfiájához.⁶⁴⁶ Kevésbé ismert, hogy volt a tervnek egy korábbi változata. A Fővárosi Levéltárban található tervlap más házformát mutat, mint a megvalósult épület. Az 1931-ből való változatban a ház tömegét két, egymáson keresztbe vetett hasáb (s harmadiknak a lépcsőház álló, szinte lebegő hasábja) alkotja, mintha a weimari „könnyű vázas ház” terv (1922) kompozíciója elevenedett volna fel. Molnár ügyesen használta ki az emelet konzolos kiugrását a bejárathoz vezető út és a terasz részleges lefedésére, az alsó hasáb szabadon maradt tetejét pedig a hálósobák előtti teraszra. A nappali-ebédlő térbeli kapcsolata már a végleges megoldást előlegezi, és a virágablak is ott van az ebédlő délnyugati oldalán, csak itt még sarokablakként befordul. Az áttervezést minden bizonnyal az építetők kérték. A második tervben az alaprajz jobb lett: a földszint fölvette az emelet legnagyobb szélességét, így helyiségei tágasabbak lettek. A mellékhelyiségek tömörödtek a lakóhelyiségek javára. Az emeleten ugyanez a tömörödés, illetve a ház kontúrjának kiegyenesítése olyan fülkés szobákat eredményezett, amelyek – a Györgyházhoz hasonlóan – kombinált lakó- és hálósobaként tudtak működni. A külső ugyan elveszítette izgalmas térbeli bonyolultságát, de a másik oldalon nyert eleganciában és nagyvonalúságban. A téglány alakú hasáb, sávablakaival, a déli sarkából kivágott csőkorlátos teraszokkal és tetőkertjével, közelebb áll Le Corbusier munkáihoz (különösen a Bordeaux melletti Cité Frugès telep Quinconce és Zig-zag háztípusaihoz, 1925/26), mint Molnár saját korábbi terveire. A nap felé felnyíló délkeleti és délnyugati homlokzat aszimmetrikus kompozíciója különösen finom arányokat mutat. A karcsú Eternit-cső oszlopokra kiváltott sarok mintha arra lett volna kitalálva, hogy a növényzet a felkússzon egészen az emeleti terasz pergoláig.

Molnár nem veszteget túl sok szót erre a házra a *tér és forma* folyóiratban. Egyedül az ebédlő és a konyha között beépített, az étel átadására is szolgáló tálalószekrényt emeli ki. Az ebédlő felé feketére lakkozott ajtókkal és üvegezett vitrinfelületekkel megjelenő bútordarab a dessau Bauhaus mesterlakásaiban (1926) látható szekrényre emlékeztet. Ezt az asszociációt erősíti a tálaló előtt álló, Breuer-tervezte krómozott acélső ebédlő-garnitúra is. Hogy ez a ház, s ez az enteriőr mennyire szokatlan lehetett az akkori Magyarországon, jelzi a Tűzhely folyóiratban megjelent cikk, melynek ismeretlen szerzője minden erővel arról igyekezett meggyőzni olvasóit, hogy nincs ebben a villában semmi rendkívüli, semmi „forradalmi”. A következőket olvassuk az épületről: „Ha van, amit ki akar fejezni, az legfeljebb: az orvos és családja egyszerű, mindennapos kényelmi törekvéseinek foglaltja. Vidámságuk, természetbarátságuk. Sem több, sem kevesebb ennél. Aki benne holmi nagy szólamok jelképes kifejezését keresné – 'vasbetonformanyelv', 'asszimmetria mint világkép' stb. stb. – azt meglepő csalódás éri. Itt minden egy pesti középosztályú és kevéstagú család egészséges életét szolgálja. (...) Vajjon mi lehet az ilyen lakásformában nevetséges vagy éppen 'forradalmi'? A ház belsőleg akar érvényesülni, kifelé beéri az őszinte feltárásával annak, ami lényeges. Az orvos villáját bejárhatod kétszer-háromszor és alig fogsz benne olyasmit találni, amire a nyárspolgári ízlés azt mondhatná ma már, hogy 'hypermodern'. A fémcsőbútor talán? Kényelmes ülést, könnyű tisztogatást biztosít. Az ebédlőben levő edényszekrény és tálaló? Egyszerű favázával, kitűnő polcbeosztásával pompásan simul a falba, míg átadó ablaka megkönnyíti az ételek átadását. De leghamarább a széles, mosolygós kaktuszablakokkal fog megbarátkozni a 'konzervatív kedély', hiszen az nem dekoratív külsőség, hanem egy alul fűthető, pompásan zárható intim kis melegház, amelynek földig érő nyílása a meleg tenger mellék varázsát juttatja eszünkbe”.⁶⁴⁷

Az orvos házához hasonlóan, a Hankóczy utcai Balla-ház is az 1922-es vázas házterv tömegalakításához nyúl vissza. Míg előbbi a korai terv felső részét, addig utóbbi annak alsó részét veszi alapul, vagyis nem merőlegesen elfordított hasábokat alkalmaz, hanem egymás fölött párhuzamosan elcsúsztatottakat. Ugyancsak előzményének tekinthetjük Molnár egyik ideális lakóháztervét 1928-ból ('Egyes lakóház 2830'), melyen a magasföldszint konzolos kiugrása és az

⁶⁴⁶ Mezei (1987)

⁶⁴⁷ (anonym), „Egy orvos villája. Molnár Farkas építészete,” *Tűzhely* 2. évf. 9. sz. (1933. május 1.), 2-3.

emelet visszahúzása a tetőterasz mögött emlékeztet a megvalósult villára. A II. Hankóczy (régén Darányi Ignác) utca 3/a szám alatt álló családi házat Balla Szigfrid Frigyes és neje Schwarcz Ibolya építtette 1932-ben. A megrendelőről nem sokat tudunk. Kereskedő volt, s a ház építése idején a Magyar Kereskedelmi és Iparcsarnok főtitkára. Nevét az irodalomtörténet őrzi, mert József Attila Külvárosi éj című kötete az ő anyagi támogatása révén jelenhetett meg.⁶⁴⁸ Ebből sejthető, hogy a modern művészetek iránt nyitott, felvilágosult szellemű ember lehetett. Számára fontos volt, hogy lakóházát is a legkorszerűbb elvek szerint tervezzék meg. A ház az előző két példához hasonlít abban, hogy a lakás alsó szintje gyakorlatilag egy tér. Igaz, a lakóteret itt nem csak a Kende-házéhoz hasonlóan elhelyezett étkező gazdagítja, hanem a térbe állított kétkarú lépcső és a mennyezet szintváltása. Molnár a következőképpen jellemzi ezt a teret: „Az alaprajz az építető életfelfogása szerint alakul, pontosan követi az ösztönös igényeket, amelyeket az elv és a gyakorlat ellenőrzött. Az új társadalmi életforma kötetlenséget kíván, nyíltságot szeret, a régi merev reprezentációk helyett. A termek szimmetrikus ünnepélyességét, a hivatás szerint tagolt, felbontott, áttört, szabadon alakított tér váltja fel”.⁶⁴⁹ Horányi Évának köszönhetjük, hogy a ház nappalijáról fényképekkel rendelkezünk – Kozma Lajos hagyatékából, mert az egyedi bútorzatot furcsa módon nem Molnártól, hanem Kozmától rendelték meg.⁶⁵⁰ Ez a tágas tér déli irányban konzolos zárterkélyvel fordul a Svábhegy felé. U-alakban elhelyezett ablaksorán át a teljes panorama élvezhető. Hátrafelé pedig szárnyas ajtókkal kapcsolódik a ház tömegéből kivágott, ezért fedett és szélről védett teraszhoz. A felső szinten a két keletre forduló hálószoba előtt hatalmas tetőterasz húzódik, s a ruhatár-öltöző helyiségből egy alacsonyabb szinten lévő, háromszögű tetővel fedett teraszra nyílt kijárat, melyet üvegfal óvott az uralkodó szélirány felől. Utóbb ezt a teraszt szobává építették át. A garázs-toldalékot még Molnár tervezte az épülethez 1936-ban.

Ezekben az években nyílt lehetősége Molnárnak arra, hogy a tízéves múlta visszatekintő kockaház tervsorozatából egy példányt megépítsen.⁶⁵¹ A ház a Balaton partján áll a mai napig (Balatonakarattya, Damjanich utca 4), a nyaraló terveit dr. Haidegger Ernő gépészmérnök⁶⁵² rendelte meg, s a ház 1933-ra készült el. A Vörös kockaházról az akarattjai nyaralóig vezető sorban az utóbbi közvetlen előzményét Molnár az 1928-as 40 m² alapterületű ház tervében jelöli meg, amelyről nagyméretű, 1:50-es léptékű makettet is készített.⁶⁵³ Az alaprajzban kisebb változások történtek: a kocka éle 6,5 méterről 7 méterre nőtt, tükörképbe fordult át, az egyik hálószoba mérete megnőtt, s a földszinti hálófülkéből cselédszoba lett. Megszűnt a tetőterasz, az előtető a bejárat fölött, és nagyobbak lettek a kilátás felé néző nyílások. „Az elkészült épület már nem konstruktivista alkotás – értékelte Gábor Eszter –, hanem inkább a harmincas éveket meghatározó internacionális stílus körébe tartozik”.⁶⁵⁴ Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a nyaraló egy konkrét család igényeit kielégítő egyedi épület, szemben a korábbi tervek sorozatos előállításra utaló tipikus jegyeivel. Normális, működő ház, szemben a spekulatív és esztétikai alapon tervezett ideális kockaházakkal. Látván az ideiglenes tartózkodásra szolgáló nyaraló helyiségeinek szerény méreteit, nehéz elképzelni, hogyan gondolhatta Molnár, hogy ennél kisebb befoglaló méretű ház állandó lakása legyen családoknak. Az akarattjai nyaraló a bejárat felől nézve zárt kockaház, déli homlokzatát viszont a horizontális ablakok, a drótfonatos korlátú, nagyméretű erkély és a földszinti terasz U-alakban felhajló vasbeton mellvédje a villáknál és családi házaknál használt építészeti eszköztárhoz kapcsolja.

⁶⁴⁸ A közkeletű adat, hogy Balla Szigfrid Frigyes a Medvetánc kötet mecénása lett volna, téves. Lásd Murányi Gábor (2005), „József Attila-kötetek első kiadásai és kiadóik” *KönyvHét* 9. évf. 5-6. (tematikus) sz. (2005. március). http://www.konyv7.hu/index.php?akt_menu=511

⁶⁴⁹ Molnár (1933) 41.

⁶⁵⁰ Lásd: Somlai (2008), 144-145.

⁶⁵¹ Erről lásd részletesebben Gábor (1981)!

⁶⁵² Haidegger Ernő (1888-1945) okl. gépészmérnök, m. kir. főbányatanácsos, főiskolai tanár. A harmincas évek végén a Magyar Villamos Művek Országos Szövetségének ügyvezető igazgatója. Tudományos publikációi az elektromos hálózatok, a vasút villamosításának kérdései mellett főként a magyar energiagazdaság racionalizálásával foglalkoztak.

⁶⁵³ Molnár (1933), 12.

⁶⁵⁴ Gábor (1981), 281.

E fejezet utolsó példája, egy jelentéktelennek tűnő kis vidéki ház, nem korábbi tervekhez, hanem egy aktuális témához, a „növekvő ház” problémájához kapcsolódik. A Jugoszláviából Magyarországra települt író, Csuka Zoltán,⁶⁵⁵ Molnár régi pécsi társa, a *Krónika* és az újvidéki *Út* szerkesztője kért Molnártól segítséget valamilyen Budapest közeli lakóhely szerzéséhez. Érden akkor kezdték Károlyi Imre birtokának parcellázásával a kertvárost létrehozni, s Molnár ezen a területen keresett alkalmas telket. Majd megtervezte rá szerény jövedelmű barátja minimális igényeknek megfelelő házát (Érdliget, Sárd utca 35, 1932). A kétszobás lapos tetős családi ház alaprajzát úgy szervezte meg, hogy minimális beavatkozással, a fürdőszoba helyén kialakított lépcsővel, alkalmas volt egy emelet ráépítésére. A bővítés után alakult volna ki a budai villáknál megszokott rendszer: a földszinten a nappali használatra szolgáló közös helyiségek, az emeleten pedig az egyéni lakó-hálószobák. Csuka és családja élete valahogy úgy alakult, hogy soha nem jutott pénz és energia a ház továbbfejlesztésére. Megmaradt földszintesnek, s ma az érdi könyvtárhoz tartozik. A ház elnevezésével Molnár az 1932-ben Európa két városában – Bécsben és Berlinben – körülbelül egy időben megépült kísérleti telep házaira utalt. A „wachsende Haus” (növekvő ház) a válságra válaszként született gondolat: lényege egy minimális „mag” létrehozása, amelyet az építető olyan ütemben és mértékben épít tovább, ahogyan arra anyagi lehetősége nyílik. Az osztrák és a német építészek számára külön meghirdetett pályázatok legjobb terveit építették meg egyfajta építészeti kiállítás formájában, Bécsben⁶⁵⁶ és a berlini Vásárterületen.⁶⁵⁷ A kor legjobb modern építészei vettek részt ezen a két bemutatón, szinte az utolsó pillanatban a hitleri hatalomátvétel előtt.

Építésekor Csukáék háza volt az első a környéken, s lapos tetejével, sima, dísztelen homlokzataival és nagy ablakaival máig idegen maradt a köré települő hagyományosabb, magas tetős, majd egyre vegyesebb családi házakból álló környezetben. Molnár fontosnak tartotta kiemelni a *tér és formában*, hogy „horzsakőbeton alaktestekből, vasbetonvázalattal épült, a ráépítésre előkészített csomai-rapid födémmel, Halaman tolóablakokkal, rétegelt ajtókkal stb., szóval ugyanolyan kivitelben, mint az előző villák” (kiemelés FA).⁶⁵⁸ A ház utcai homlokzatán hamarosan megjelent a „Napház” felirat, a napfény felé való feltárlására utalván, majd az utcai telekhatárra a ház szellemének némileg ellentmondó falusias léckerítés került, lugasos kapukerettel. A régi amatőr fényképeken, a házaspár büszkén álldogál a kapuban, vagy a gyümölcsfák közt, valahol – a szó konkrét és szimbolikus értelmében is – a város és a falu között. A házban modern bútorok voltak, s az egyik szoba falán Molnár San Miniato al Monte című bekeretezett rézkarca függött az Itália-mappából.

3.10 Dálnoki Kováts-villa a Lejtő utcában 1932.

Az 1933-as milánói Triennale díjának köszönhetően, ez a villa Molnár legismertebb, legszélesebb nemzetközi körben publikált alkotása, híre egészen Japánig eljutott. A korai házak útkeresése, egyszerűsége, olykor darabossága után az első igazán kiforrott mű. Míg azok a kockaház-témát variálják, vagy hasábformák egymásra helyezésével, eltolásával kísérleteznek, addig ez a villa a kockát „dekonstruálja”, illetve hengeres tömegekkel egészíti ki. Az eredmény egy gazdagabb és rendkívül harmonikus kompozíció.

Leírásában Molnár utal arra, hogy a tervezőnek könnyű dolga van, ha a „gazda igazán szereti a házát”, ha az „érzés és értelem kiegyensúlyozott nyugalmával állapítja meg az összes igényeket”, ha „szabad

⁶⁵⁵ Életrajzát lásd az 1.3 fejezetben, a 33. sz. jegyzetben!

⁶⁵⁶ Eisler, Max (1932), „Das 'Wachsende Haus' in Wien”, *Moderne Bauformen* 31. évf. 6. sz. (1932. június) 289-308.

⁶⁵⁷ Wagner, Martin (1932), *Das wachsende Haus: ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*, Berlin: Bong; Behne, Adolf (1932), „Das wachsende Haus”, *Die Umschau* 36. évf. 25. sz. 490-494. In: Ochs, Haila (szerk.), *Adolf Behne Architekturkritik in der Zeit und über Zeit hinaus. Texte 1913-1946*. Basel: Birkhauser, 1994. 163-167.

⁶⁵⁸ *TF* 1932. 12. 408.

kezet ad az építésznek”,⁶⁵⁹ mert akkor ő is a maximumot tudja kihozni a lehetőségekből. A Lejtő utcai villa tervezésénél ilyen ideális kapcsolat alakult ki építész és megrendelő között. Dálnoki Kováts Jenő, a hazai iparfejlesztés energikus képviselője, az ipari termelés és a korszerű szellemű tervezés egymásra utaltságának felismerője,⁶⁶⁰ értékelte a funkionalista építészet célkitűzéseit és kezdettől pártolta Molnár, illetve a Cirpac-csoport törekvéseit. Neki köszönhető, hogy Molnárék kétszer is kiállíthattak az Őszi Háztartási- és Lakberendezési Vásáron. Ezek után magától értetődő, hogy a saját háza építésekor is teret adott a modern gondolatoknak. Együttműködésük eredménye a méreteiben talán szerény, de újszerűségében és művészi kvalitásában annál jelentősebb alkotás.

Bizonyos értelemben ennek a villának is előzménye az 1926-os vázas lakóházterv. Molnár fel is hívja erre a figyelmet 1933-ban megjelent füzetében.⁶⁶¹ Mi kapcsolja össze a két tervet egymással? Először is a vasbetonváz: a Lejtő utcai ház éppen úgy üreges kovaföld alaktestekből épült, mint a Kavics utcai ház, a sarkain és a homlokzatok felező vonalában az üregekbe betonozott vasbeton vázzal és két irányban vasalt födémlemezekkel. Azután a lábakra állítás, ami itt elsősorban a tér felőli lejtős oldal tornácát jelenti, s végül a tetőterasz, amely a legfelső szintnek pontosan úgy hasítja ki a felét, mint a '26-os terven (igaz, a kubust kijelölő pillér-gerenda rácsozat itt hiányzik). A kompozíció azonban már nem olyan merev, a helyszín adottságai és az építető által pontosan megfogalmazott igények élettellel telítették. A keskeny telek az északra néző lejtővel, például, meghatározta azt, hogy a ház a tér felé a hátát fogja mutatni, s lakóhelyiségei a felső szint kertjével állnak kapcsolatban. Mivel a kilátás a Duna, a Gellért- és Sashegy felé keleti irányban tárul fel, a bejárat csak a nyugati oldalra kerülhetett. Eredetileg a Németvölgyi lejtő (ma Apor Vilmos tér) felőli bejáratot használták, így a tornácról induló lépcsőn lehetett a lakás ajtaját elérni. A meredek rézsű lehetővé tette, hogy a tornácról nyílóan egy cselédlakást is elhelyezzenek az alsó szinten.

A család lakása a felső két szinten kapott helyet, a szokásos elrendezésben: a földszinten a nappali funkciók, az emeleten a hálószobák a fürdőszobával. Az amúgy nem túl nagyméretű ház (befoglaló mérete falakkal együtt 9,09x10,10 méter) kényelmes otthon nyújtott a háromfős családnak.⁶⁶² A földszinti helyiségekből Molnár, amennyit csak lehetett, egybenyitott. A télikerttel bővített dolgozó-nappalihoz nyugati irányban függönnyel elválasztható társalgó kapcsolódott, északra pedig a hajdan tolófallal elválasztható ebédlő. Az ebédlőfülke és a konyha között kétoldalú tálalószekrény volt beépítve, amely az 1931. őszi Kolház-kiállítás mintalakásában látható, Bakos István által tervezett bútor megoldását követte. Sajnos a lakótér egészéről nem maradt fenn fénykép, csak leírás alapján próbálhatjuk meg az enteriőrt rekonstruálni. A tér kétségtelenül leghatásosabb eleme a félkör alaprajzú télikert-ablak, amely többé-kevésbé eredeti formájában fennmaradt. Így ír róla Molnár: „A földszinten egész napon át napos 5 m átmérőjű 80 cm mély télikert, külön temperált és szigetelt beton virágvályúval, permetező szökőkutakkal, rejtett színes világítással, kívül napvédő ponyvával, bévül

⁶⁵⁹ Molnár (1933), 39.

⁶⁶⁰ Dálnoki Kováts Jenő (1884 -1945k.) jogi és kereskedelmi főiskolát végzett. A Kereskedelmi Múzeum referenseként kezdte pályáját, majd tíz éven át részvénytársasági titkár volt. 1919-től 1925-ig az Országos Iparegyesület titkára, majd ezután ügyvezető igazgatója volt. Az országos kézművesipari és az őszi lakberendezési és háztartási vásárok szervezésével és igazgatásával felbecsülhetetlen érdemeket szerzett a magyar iparnak. Felelős szerkesztője a *Magyar Ipar* című folyóiratnak és a *Közgazdasági Figyelő*nek. 1920-tól rendszeres készítője a magyarországi létfenntartási és életszínvonal indexeknek. Igazgatósági tagja volt az OTI-nak, a MABI-nak, a Magyar Közgazdasági Társaságnak, a Népegészségügyi és Munkavédelmi Szövetségnek, a Magyar Statisztikai Társaságnak. Több kereskedelmi és iparkamara levelező tagja, szakipari egyesületek tiszteletbeli elnöke, kormányfőtanácsos. Irodalom: Keresztény Magyar Közéleti Almanach I. kötet, Bp., 1940. Pátria. 556.

⁶⁶¹ Molnár (1933), 11.

⁶⁶² Az engedélyezési terven építettként három név szerepel: Dálnoki Kováts Jenő, a feleség és Slepinger Feri. Az utóbbi név – nyilvánvalóan gyermeké – talán a házaspár fogadott gyermekét fedheti. Ugyanakkor az emeleti alaprajzon a szülői háló mellett nem gyermekszoba, hanem vendégszoba megnevezés szerepel, ami arra utalhat, hogy ez a gyerek nem lakott állandóan a házaspárral együtt.

hajlított üveg toloajtókkal”.⁶⁶³ Mindez nagyon szépen hangzik, és kézenfekvő a „Bauhaus-beli scenikai kísérletek” emlékére gondolni,⁶⁶⁴ de nem tudjuk, mi valósult meg a látványos elemekből. A télikert ablakát ábrázoló fényképeken jól látszik a függőleges üvegcsíkokból álló külső réteg, s mögötte a belső üvegfal alul-felül befogott, kétoldalt szabadon futó hajlított üvegtáblából álló tolófala, ám nyoma sincs szökőkútnak, s a beton vályú nem virágföldet, hanem a temperáló fűtőtesteket rejtette. Erre utalnak a vályút felülről lezáró perforált fémlemezok. A rejtett színes világítás valószínűleg csak szándék formájában létezett. Az üvegfal külső árnyékolását szolgáló ponyva egyetlen fotón sem látható, bár a tartására szolgáló acélrúd alul-felül végigkíséri az üvegfalat.

Az emeleti hálózobákhoz hatalmas tetőterasz tartozik a télikertes nappali, az ebédlő és a konyha fölött, nagyszerű kilátással kelet és észak felé. A betonlapokkal burkolt napozóterasz három irányban nyitott. Kelet és dél felől kellemes, délelőtti napfényt kap, észak felől viszont védelemre szorul a szél ellen. Az engedélyezési terv és a leírás szerint e célra a vendégszoba speciális vasalattal kihajtható ajtaja szolgált, a több helyen publikált emeleti alaprajz azonban már befele nyíló kétszárnyú ajtót jelöl. Az ellentmondást egy északi irányból készült fotó oldja fel, melyen világosan látszik a konzolos terasz alá fixen beépített üvegfal. Ez biztosított tehát egy kis szélvédett zugot a terasz sarkában, melyet a felső tetőre vezető lépcső konzolos pihenőlemeze fedett. A második terasz nem szolgált állandó tartózkodásra, a feljárást csak a nagyszerű kilátás miatt biztosította Molnár. Mellesleg a vaslépcső és a csókorlát – az óceánjáró hajók világából kölcsönzött fedélzet motívuma, mely a modern építészet kedvelt eleme volt a húszas-harmincas évek fordulóján – jót tett a villa határozott kontúrú, de amúgy egyszerű északi homlokzatának. A Böszörményi út felől már messziről feltáruló homlokzat így lett igazán izgalmas látvány, szinte az „első gépkorszak” építészetének hazai jelképe. A korabeli fényképfelvételek tanúsítják, mennyire elütött ez a villa nem csak a környék régebbi magas tetős, hanem az újabb, modern házaiktól is.

A Dálnoki-Kováts villát a mindössze egy évvel korábban elkészült Kavics utcai házzal összevetve, komoly fejlődést állapíthatunk meg. A hasábforma elemi egyszerűségét és erejét hangsúlyozó tervvel szemben, ez a villa rafináltan megkomponált, összetett tömeget mutat. Alapvetően a kockából indul ki, de azt részben a terephez idomítja, részben pedig kimetszésekkel és hozzákapcsolt hengeres tömegekkel gazdagítja. A hasábhöz kapcsolt alacsonyabb félhenger ekkor már nem számított újdonságnak, sőt, mondhatnánk, közhelyszerű megoldás volt a modern építészetben. A villa elkészültének évében csak a *tér* és *forma* folyóirat öt hazai és két külföldi lakóházat közöl ezzel a megoldással.⁶⁶⁵ Molnár épülete tiszta szerkesztésével és gondosan mérlegelt arányaival emelkedik a hazai példák fölé. Az alaprajz négy négyzetből álló struktúrája a felépítményben bonyolultabbá válik. Ha a déli és a nyugati homlokzatot vizsgáljuk (s nem véletlen, hogy ezekről az oldalakról készültek a legszebb fényképek), fölfedezhetjük, hogy kompozíciójuk szintén a négyes osztást követi. A nyugati homlokzaton a lépcsőház hengere a függőleges felezővonalra illeszkedik, s a bal alsó és jobb felső sarkot összekötő átló metszi ki a hengerpalást alsó részét. A déli homlokzaton a függőleges felezővonalat az emelet keleti homlokzati fala rajzolja ki, s az átló fordítva rajzolható be. Mindkét homlokzat kompozíciója átlóra szervezett, vagyis aszimmetrikus. Eszünkbe juthat Molnár fejtegetése az aszimmetrikus komponálás létjogosultságáról. „Az épület pozitív és negatív formákból, falakból és nyílásokból áll, amelyek ellentétes irányban: függőlegesen és vízszintesen helyezkednek el. Ezeket tekinthetjük vizuálisan ható erőknak, amelyek különböző irányokat, különböző méretekben, anyagi és színes hatásokkal hangsúlyoznak. Ahol ez a vizuális erőrendszer egyensúlyban van, ott meg van a harmónia, a szépség új szemléleti esztétikájának egyenértéke. Minél kifejezettebb egy épületen ezen

⁶⁶³ TF 1932. 12. 405.

⁶⁶⁴ Mezei (1987), 23.

⁶⁶⁵ TF 5. évfolyam (1932): Árkay Bertalan gellérthegyi villája (2-3), Sven Markelius háza Stockholmban (17-18), Otto Zollinger villája Zürich mellett (25-31), Komor János és Marcell: Bimbó úti családi ház (33), Kaffka Péter pasaréti családi háza (246), Árkay Bertalan: Branyiskói-úti ház (350) és Széll László családi háza (369).

elemek ellentétessége, minél feloldottabb a szimmetria, minél erősebb a feszültség ezen erőviszonyok között, annál magasabb az alkotás kvalitása, művészi értéke”.⁶⁶⁶

Miközben képe bejárta a harmincas évek nemzetközi sajtóját, a Lejtő utcai villa ritkán került be a modern építészet történetével foglalkozó nagy összefoglaló munkákba. Az egyetlen kivétel Leonardo Benevolo könyve,⁶⁶⁷ amely nem önértéke miatt választotta ki, hanem egy jelenség illusztrálására. Az egész oldalt kitöltő tablóképen az épület nyugati homlokzata látható, angol, belga, görög, román villák és Fischer József Csatárka utcai házának társaságában. A képaláírásból kiderül, hogy Benevolo a „racionális stílus” példáit Alberto Sartoris negyvenes években megjelent hatalmas albumából⁶⁶⁸ vette át, s közreadásukkal az volt a célja, hogy az internacionális stílus általános elterjedtségét bizonyítsa, a ködös Albiontól a napfényben úszó görög szigetvilágig. A megidézett országok közül egyedül Nagy-Britanniában és Magyarországon ütközött komolyabb ellenállásba a modern építészet meghonosítása. A konzervatív ellenzők érvelése is hasonlított: bolsevizmusról beszéltek, meg „láda-stílusról”, uniformisba öltöztetett házakról, amelyek semmi teret nem adnak az egyéniségnek. A lapos tetős betonház funkcionális értéke állandó, mégis, „vannak tájak, ahol jobban harmonizál a környezetével, mint máshol. Angliában például kevésbé meggyőző, mint egy laposabb országban, s ezért talán itt kevésbé népszerű, mint máshol”- vélte a *The Studio* évkönyvének írója.⁶⁶⁹ Angliában a vidéki ház archetípusa élt makacsul tovább az Arts & Crafts építészei (Voysey, Ashbee, Baillie-Scott) által kifejlesztett korszerű családi ház-típusokban. Ez az ideál Magyarországon is népszerű volt a 20. század elején, de csatlakozott hozzá a paraszti hagyományokra építő népi mozgalom, illetve az urizáló neobarokk. Ezek a minták itt is, ott is klisévé merevedtek, s nem tudtak továbbfejlődni. A modern külföldről hozott importként robbant be az ellaposodott konzervatív közegbe, és paradox módon éppen az idegensége tette vonzóvá. Alan Powers így magyarázza ezt a jelenséget: „Az építési hatóságok reakciója mutatja a harmincas években, hogy a be nem avatott számára a modern ház érthetetlen volt, fenyegető gondolat, bár nem tudták megmagyarázni miért. A modern házat védők érvelése azon alapult, hogy azt természetszerűnek állították be, de a valódi, be nem vallott szándéka nem az volt, hogy provokáljon? A modern program funkcionális igényeit kevésbé ellentmondásos esztétikai következményekkel is ki lehetett volna elégíteni, s az építészek által választott eszközök... gyakran a józan észnek is ellentmondtak”.⁶⁷⁰

Furcsa, s a harmincas években végképp szokatlan, hogy egy modern építész, ahelyett, hogy objektív módon, tudományos érvekkel próbálná igazolni, sőt, a haladásból levezetve, szükségszerűnek állítaná be azt, amit jónak tart, őszintén bevallja irányzatának szubjektív, esztétikai alapozását. Márpedig Molnár Farkas ezt teszi: „Gyerek fejjel, de tisztán láttam annak idején, hogy az egész új irányzatot nem a mostan vallott szükséglet, hanem a régi iránt érzett abszolút undor indította meg. Az a múlt megvetés és új akarás csak alkotásra vágyó művészegyéniségekben lehetett ilyen erős”.⁶⁷¹ Ez a felismerés ugyanakkor nem akadályozta meg abban, hogy maga is provokáljon, hogy a „geometrikus forma egyértelmű tisztaságát”, a „szellem tiszta szépségét” állítsa a középpontba.⁶⁷² Könnyebb lesz megértenünk ennek a gondolkodásnak a lényegét, ha a Dálnoki Kováts-villát összehasonlítjuk egy vele azonos évben épült skóciai családi házzal. Egy kevésbé ismert Edinburgh-i építész, William Kininmonth

⁶⁶⁶ M.F., „Szimmetria, aszimmetria” *KUT* 1927. 3., 15-16

⁶⁶⁷ Benevolo, Leonardo (1977), *History of Modern Architecture (Volume two: Modern Movement)*, Cambridge MA: The MIT Press. 496.

⁶⁶⁸ Sartoris, Alberto (1941), *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano: Hoepli Editore.

⁶⁶⁹ „Domestic architecture and decoration in 1932-33” in C.G.Holme (Ed.) *Decorative Art 1933, Yearbook of the Studio*. London: The Studio Ltd. 12.

⁶⁷⁰ Alan Powers (1996), „A Zebra at Villa Savoye: interpreting the Modern House”, in *The Modern House Revisited*, London: The Twentieth Century Society. 15-26.

⁶⁷¹ M.F., „Az új építés kétes értékű győzelme”, *Ipari Jövő* 1. évf. 3. sz. (1930. december 15.) 4-6.

⁶⁷² M. F., „Építészet mint művészet”, *Új Föld* 1. évf. 1. sz. (1927. február) 20.

(1904-1988) saját házáról van szó,⁶⁷³ melynek kerti oldala, a nappali félkörívben húzódó virágablakával, kísértetiesen hasonlít a Lejtő utcai villára, csak éppen tükörképe annak. A télikert fölött itt is terasz van, amit a hálószobák lapos tetős tömege szegélyez. A nappalit és az ebédlőt függöny választja el egymástól. A virágablak sokszögben követi a hengeres mellvédet, igaz, a bordák itt távolabb vannak egymástól, mint Molnár épületén. A legszembetűnőbb különbség, hogy a lapos tetős tömeg és a modern formák ellenére, a skót épület mégsem olyan absztrakt tárgy, mint a Dálnoki Kováts-villa. Nyers téglafalakkal készült, eredetileg okkersárgára meszelve, világossárga faablakokkal. A homlokzat nem anyagtalan hatású vakolt sík volt; a téglá textúrája átütött a meszelésen. A másik lényeges eltérés az épületek környezethez való viszonyában rejlik. A Lejtő utcai ház magába fordul, nem kapcsolódik a kerthez, még ott sem, ahol ez természetes lenne: a nappali előtti terasznál, vagy a bejárathoz vezető lépcsőnél. Szinte taszítja magától a növényzetet, mintha az veszélyt jelentene a ház tiszta geometriájára.⁶⁷⁴ A skóciai ház lábuzatát virágos cserjék takarják, sőt, futónövények kúsznak fel falaira. Támfalak, tereplépcsők veszik körül, s a ház bejáratát pergola köti a garázs tömegéhez. Nincs éles határ, finom átmenetek mossák egybe a tájat az épülettel. Így lesz belőle, a csupas, geometrikus tömegek ellenére, mégis – ház.

Molnár épületét az időközben megnőtt, elvadult növényzet sem tette „házzá”. A szürkésfehér vakolat, a hideg kék ablak- és ajtókeretek még ma is az egykori „tiszta szépségre” emlékeztetnek, a tetőre vezető vaslépcső pedig annak az idegenségnek a mementója, melyre Alan Powers hivatkozik. Idegen területtől – a járművek világából – kölcsönzött motívum, ahogyan az acélablak eredetileg a gyárakhoz, a fehér falak és higiénikus burkolatok a kórházhoz és szanatóriumhoz tartoztak. A „lakógép” metaforáját erősítő kölcsönzések logikusan természetesen nem magyarázhatók. Önkényességüket a művelt és világosan látó kortárs, Sós Aladár pontosan felismerte.⁶⁷⁵ Mi az oka, hogy mégis Molnár házait tartjuk számon, s nem feltétlenül azokét, akik lakható otthonokat, házszerű házakat építettek? Alan Powers így válaszol: „A modern ház, a szerkezeteket, a tervezést és gazdaságosságot érintő szándékai ellenére, senkit sem érdekelne ma, ha nem vonzana minket az idegenségből eredő poétika. Nincs más magyarázat arra a mély szakadékra, ami a vállalt szándékok (melyeket egyébként csak részben sikerült teljesíteni, ha egyáltalán) és az épületek aktualitása között feszül, melyek forradalmi hatásukat a látványon keresztül fejtik ki”.⁶⁷⁶

A méltán műemléki védettséget élvező Dálnoki Kováts-villa akkor kelne újra életre, ha visszanyerné idegensége teljes palettáját. Látszólag nem sokat változott az idők során, de minden apróság számít. A vakolat felületi minősége, az eredeti színek, a párkánylezárások, a nyolcvanas években kibontott konyha-étkező helyiségek, a télikert hiányzó tolóablakai, a kilincsek, lámpák stb. A ház építészeti-művészettörténeti értéke a teljes rekonstrukciót és a ház-múzeum státuszt indokolná, ahogyan ez a

⁶⁷³ William Kininmonth: 46A Dick Place, Newington, Edinburgh, 1932. (A szövegben egyébként 1934-es évszám szerepel az építés dátumaként. Ha ez igaz, még az is elképzelhető, hogy a skót építész a nemzetközi publikációkban szereplő magyar villa hatása alatt tervezte saját házat.) In: Alan Powers (2005), *Modern. The Modern Movement in Britain*, London-New York: Merrell Publishers. 158-159.

⁶⁷⁴ Megjegyzem, a futó növényzet (pl. vadszőlő) iránt a modern mérsékeltébb hívei, mint például a dél-német iskolával szimpatizáló Kotsis Iván is érthetetlen ellenszenvet mutatott. Lásd Dr. Kotsis Iván (1941), „A növényzet helytelen alkalmazása a városképekben” *Építészet* 1. évf. 2. sz. 39-43.

⁶⁷⁵ „...meg kell állapítanunk, ha a jelszavak nem is újak, az épületek kétségtelenül újszerűek. Ez az újszerűség azonban nem most felismert új igazságok logikus következménye, tehát semmiféle okfejtéssel nem is igazolható. Ezt az újszerűséget, amint már említettük, gazdasági viszonyok, életmódok, ízlések, világnézetek, politikai konstellációk, anyagok és szerkezetek változásának ellenezhetetlen és ellenőrizhetetlen kihatásai produkálják és ezek formálják a róluk szóló ítéleteket is. Hiú erőlködés tehát az új építészeti irodalmának az a törekvése, hogy ennek eredményeit logikusan igazolja. Ehhez egész csomó olyan axiómára van szüksége, amelyek már magukban foglalják rejtett előítéletképpen azt, amit levezetni és bizonyítani kívánnak. Így például (...) nem áll az, hogy a gépek és járművek mintául szolgálhatnak az építészetnek. Nem áll az, hogy háznak hajófedélzethez vagy automobilhoz kell hasonlítania, már azért sem, mert az autóknak és hajóknak sem kell házhoz hasonlítaniok. Sós Aladár (1930), „Az új építészeti”, *A Toll*, 2. évf. 10. sz. 7-12.

⁶⁷⁶ Lásd 12. jegyzet! Alan Powers (1996), 19.

Haus-am-Horn, a Villa Savoye, a Tugendhat-ház, az utrecht Schröder-ház, vagy a rotterdami Sonneveld-ház helyreállításánál történt. Erre a jelenlegi tulajdonos hozzáállását ismerve, lehetőség is lenne. A Magyar Építészeti Múzeum igazgatójának régi terve a historizmus, a szecesszió és a modern építészet és lakberendezés múzeumát egy-egy védett lakóházban létrehozni.⁶⁷⁷ Érthetetlen, miért nem nyílt már meg a magyar Bauhäuslerok emlékháza a Lejtő utca 2/a szám alatt...

4. A harmincas-negyvenes évek viszontagságai között

4.1 Önállóan a pályán, majd Fischer József és Breuer Marcell társaként

Mi sem jelképezhetné jobban Molnár következő korszakát, mint az a fénykép, amelyet az Est fotósa készített 1934. februárjában! A képen Molnár egykori mesterét, Walter Gropiust és feleségét látjuk egy pizsamás „kisfiúval” – aki nem más, mint Molnár másfél éves lánya, Éva – új lakásuk nappalijának sarokablaka előtt. Molnár büszkén mutatta meg a Budapestre látogató Gropiusnak mindazt, amit a Bauhausból való hazatérése óta elért: az általa és a Cirpac-csoport által tervezett modern villákat és lakóházakat, saját kétszintes lakását a Lotz Károly utcában és immár három főre növekedett családját. A nagy német építész látogatása kettős célt szolgált: Gropius, budapesti kiállítása és előadása révén, a hitleri Németországnak akart üzenni (van, ahol szívesen látnak és megbecsülnek, ahol meghallgatják, mit gondolok a modern építészet helyzetéről), Molnár meg abban bízott, hogy tekintélyes mestere segíthet a hazai közvéleményt meggyőzni a modern építészet igazáról és megértést kelteni a hazai élcsapat iránt. Ebbéli várakozásukban utóbb mindkettejüknek csalódnuk kellett.

A lakás, amelyben a fénykép készült, az előző év terméséhez tartozik. Újdonsága jól látszik a szinte üres nappalin, csillogó linóleumpadlóján, a krómozott Breuer-bútorokon, a hófehér falakon és radiátoron. Kívülről nézve a ház legalább ennyire szokatlan lehetett, pedig 1933-ban a modern építészet a PasaRéten már nem számított ritkaságnak. A jórészt beépítetlen gyümölcsfás telkek közül magasan kiemelkedő négylakásos társasház azonban szűkszávúságával, tiszta szerkesztésével és plasztikai erejével mégis elütött környezetétől. Haár Ferenc ragyogó napsütésben készült fényképei jól érzékeltetik ezt a tiszta harmóniát. Az épület tömegkompozíciója a Delej-villáéra emlékeztet: az egymáshoz képest átlósan eltolt négyszintes utcai és háromszintes hátsó épületszárnyat a lépcsőház köti össze a sarkukon, így a két tömbben a lakások fél szinttel eltolódnak egymáshoz képest. A hátsó szárny magasföldszintjén és emeletén egy-egy kétszobás lakás van, az elsőben pedig két kétszintes lakás volt egymás fölött. Többlakásos házban ez a típus akkor még meglehetősen ritkán fordult elő. A felső a Molnár-családnak készült, a nappali oldalfalán a híres fekete tolófallal, mely alternatív módon kapcsolt hozzá egy étkezőt vagy egy könyvtárfülkét (lásd még a 4.3 fejezetben!). A hálószobák előtti tér bordásfalával az egészséges életnek, a sportnak a modern életben betöltött szerepét hirdette. Egy csigalépcső eredetileg közvetlen kijárást biztosított a lapos tetőre, de a napfürdőzésre inkább a nappaliból és a fürdőből elérhető két erkély biztosított helyet. Ez az egyetlen Molnár-ház, amelyikről háború előtti színes felvétel maradt fenn. A dia alapján tudjuk, hogy a fehér nemesvakolathoz világoskék ablak- és ajtókeretek tartoztak. Nem olyan „szemkiverős” sötétkék, mint ma, hanem tompább, párizsi kék. A társasház Molnár egyik legismertebb, legtöbbet reprodukált munkája, méltán élvez ma műemléki védeltséget. Úgy tűnik, hogy tervezőjének nem okozott gondot a Lejtő utcai villa sikere után tovább lépni és hasonló minőségű alkotást létrehozni.

A folyamatos fejlődés azonban csak látszat, legalábbis mennyiségi értelemben. Molnár 1931-32-es sikertörténete (két év alatt tizenkét kisebb-nagyobb megvalósult lakóház) 1933-ban megszakadt. Nyilván a világgazdasági válság is hozzájárult ahhoz, hogy megbízásainak száma jelentősen csökkent.

⁶⁷⁷ Lásd N. Kósa Judit, „A fényre épített ház. A Bauhaust mutatnák be a Lejtő utcai villában”, *Népszabadság* 2004. november 22.

A balatonakarattyai Haidegger-nyaraló építése még áthúzódott az előző évről, új ügyfél azonban nem nagyon tűnt fel a látóhatáron. Az év elején Szegedről keresték meg egy kisebb kétlakásos ház tervezésének feladatával, tavasszal pedig a *tér és forma* folyóirat kiadóival, Lakatos Mihállyal és Mészáros Edgárral (továbbá kiterjedt rokonságukkal) együtt vágtak bele a fent említett Lotz Károly utcai társasház építésébe. Azután hosszú ideig semmi. Az év második felében alakította át Molnár Vázsonyi Endre újságíró Keleti Károly utcai régi polgárlakását Bakos István bútortervező közreműködésével. Az év vége felé pedig újraéledt az OTI 1932-ben kiadott, kislakások tervezésére szóló megbízása, amikor négy építész között Molnárt és Fischer Józsefet is felkérték telekvásárlást előkészítő tervek szolgáltatására. Ennek folytatásaként írt ki az OTI 1933 végén országos névaláírási pályázatot a Tisza Kálmán (ma Köztársaság) téri és Hungária körüli telkeinek beépítésére. Fischer az előbbi, Molnár az utóbbi helyszínben volt érdekelt. Összességében, a korábbi évekhez képest igen kevés feladat és jóval kisebb bevétel, s ez azért jelentett hatványozottan gondot Molnár számára, mert háromfős családot kellett eltartania megcsappant tervezői díjából.

Ez lehetett az oka annak, hogy az év végén, amikor az OTI-pályázatok nagy munkák reményével kecsegtettek, Molnár megállapodott barátjával és Cirpac-os küzdőtársával, Fischer Józseffel,⁶⁷⁸ hogy a megszerzett OTI-munkákat közösen tervezik.⁶⁷⁹ A megállapodást követő napon (1933. december 21-én) pedig társas építészeti céget hoztak létre.⁶⁸⁰ A közös cég 1934. január 1.-től kezdett működni 'Molnár Farkas és Fischer József építészek' néven. Az alapító okiratban rögzítették, hogy az előkészítés alatt álló és folyamatban lévő munkák közül melyiket végzik egyedül, melyiket közösen (a Palánta-utcai Szenes-ikerháznál például megállapodtak, hogy ha az épület létrejön, Molnár 2/3 arányban részesül belőle), s a továbbiakban érkező megbízások munkáit és bevételét fele-fele arányban osztják el. A cégnek még egy szép reklámlapot is terveztek,⁶⁸¹ a fekvő formátumú, kétrét hajtott lap egyik oldalán Fischer Csátárka utcai Bresztovszky-háza, a másik oldalon Molnár Lotz Károly utcai társasházának fényképe volt látható. A feliratról kiderül, hogy a közös cég irodája Molnár lakásának felső szintjén működött.

Ám alig kezdett a két építész munkához a társas vállalkozásban, felcsillant annak reménye, hogy cégük egy prominens harmadik taggal gyarapodik. Molnár egykori Bauhaus-beli társa, Breuer Marcell⁶⁸² jelezte, hogy hazatelepülésén gondolkodik. Breuer 1931-ben munka híján bezárta berlini irodáját, és beutazta Dél-Európát és Észak-Afrikát. Csak akkor tért vissza Németországba, amikor megkapta a wiesbadeni Harnischmacher-ház tervezésére szóló megbízást. Miután befejezte első építészeti művét, kereste, hová is mehetne Németországból, ahol a nemzeti szocialisták térnyerése, majd Hitler kancellárrá választása után reménytelennek látta jövőjét. Ahogyan az országok között cikázó Forbát Alfréd szülővárosában, Pécsen talált menedéket 1933-ban, úgy Breuerben is felmerült ez a gondolat,

⁶⁷⁸ Fischer József (Bp., 1901. április 12. – Bp., 1995. február 23.), építész, szerkesztő, szociáldemokrata politikus. A Felső-építőipariskola elvégzése után különböző építészeti irodájában tanulta a mesterséget, majd építőmesteri vizsgát tett. 1927-ben ismerkedett meg Molnárral és Ligetivel, s attól kezdve az „új építés” egyik legelkötelezettebb harcosa lett. A Cirpac-csoport alapító tagja, 1932-től felosztásáig másoddelegátusa, a kiállítások egyik fő szervezője. Pályája elején családi házakat, nyaralókat, villákat tervezett, később bérházakat és szállodabérházakat is, mindig következetesen modern szellemben. 1942-től 1948-ig a *tér és forma* folyóirat szerkesztője volt. 1945-ben a Fővárosi Közmunkák Tanácsa elnökének és az újjáépítési kormánybiztosság vezetőjének nevezték ki. A fordulat évének végén minden tisztségéről leváltották. Az ötvenes években költségvetés kiíróként dolgozott az állami tervezésben. 1956. november elején a Nagy Imre-kormány minisztere lett. A hatvanas évek közepétől az Egyesült Államokban élt, s csak felesége halála után tért vissza.

⁶⁷⁹ Molnár Farkas kötelevénye Fischer Józsefnek, 1933. december 20. MDK-C-I-16/79

⁶⁸⁰ Társas építészeti céget alapító okirat, 1933. december 21. MDK-C-I-16/80

⁶⁸¹ Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában őrzik egy példányt a reklámlapból. MDK-C-I-16/109

⁶⁸² Breuer Marcell (Pécs, 1902. május 21. – New York, 1981. július 1.), építész, bútortervező. A weimari Bauhaus sztalos műhelyében tanult, majd végzése után, 1925-28 között, a desszau Bauhaus mestere volt. Ehhez az időszakhoz számos híres bútortervező és néhány építészeti terv kapcsolódik. Ezután Berlinben, Zürichben és Budapesten működött bútortervezőként és építészként. 1935-37-ben, Angliában F.R.S. Yorke építész társa, majd Gropius hívására Amerikába települt át. A Harvard-on tanított, és mesterével közös építészirodában tervezett. 1941-ben független irodát nyitott New Yorkban, s a következő évtizedek során az ország egyik legsikeresebb, nemzetközi híru építészévé vált.

hiszen édesanyja és nővére akkor itthon élt. Őt azonban más helyek is vonzották: bútorterveit inkább nyugaton próbálta szabadalmaztatni és forgalomba hozni, mint Magyarországon. 1933-ban Budapest, Berlin, Bécs és Zürich között ingázott. Svájcba Sigfried Giedion, a CIAM főtitkára hívta, hogy dolgozzon az érdekeltségébe tartozó Wohnbedarf-bútorgyártó és kereskedő cégnek, az év végén pedig felkérte, hogy kapcsolódjon be a Zürich-Doldertal-i telkén építendő társasházak tervezésébe, a svájci Alfred és Emil Roth munkatársaként. Ennek ellenére fontolgatta, hogy Budapesten is megveti a lábát.

Molnár 1933 szeptemberében – tehát még jóval a Fischerrel közös cég alapítása előtt – kapta Breuertől a hírt. Azonnal elküldte a befejezés előtt álló Lotz Károly utcai társasház fényképét, és felskiccelte lakásuk második szintjét az iroda melletti kis garzonlakással, amit feleségével egyetértésben, átmeneti szállásként felajánlott Breuernek. Örült az együttműködés lehetőségének, de nem rejtette véka alá fenntartásait sem. „Megkapó, hogy haza akarsz jönni – írta –, nekem éppen egy jó lelkiismeretes, szolid, pontos, hogy úgy mondjam, konstruktivista társ kellene. Ebben a pillanatban azonban nem ártana, ha munkát is tudnál szerezni. (...) nem hiszem, hogy egy holtomiglan lehetséges lenne, de amíg a viszonyok visszaválóznak, vagy megtudsz egyedülösödni, jó lesz. Hitetlenségem oka a természetünk ismerete”.⁶⁸³ Majd kitért Breuer hazatérésének arra a kritikus pontjára, ami miatt nyilván neki is komoly kétségei voltak: „Kamaratagságot bizonyos egészen kivételes esetekben diplomátlan is kaphat”.⁶⁸⁴

Később egyre lelkesebben invitálta Breuert, és egyre több ötlete támadt, világlátott társuk hogyan lendíthetné fel a kis hazai elit üzletmenetét. „Ahogy írod, jössz és világ cég megfifene. Nagyon rendben van, csak gyere minél hamarabb, a részleteket majd megbeszéljük. A telet szépen kihúzzuk és tavaszra meg bauleitolsz [művezetsz] Giedion házánál. Én is azt hiszem, hogy a te jövedeled nagy munkaszerzésre lesz alkalmas, csak az adókedvezmények megvonása ne okozzon pangást. De akkor meg a raumszervezés [térszervezés, belsőépítészet] jön megint divatba. Mindenesetre néked kell megtanítanod az ittenieket tisztességes percentek nyújtására”.⁶⁸⁵ A legérdekesebb ötlet 1934 derekáról való, Molnár levelében ezt a gondolatot Breuer is aláhúzással emelte ki: „Ha itt akarsz maradni, akkor *alapítsál itt egy wohnbedarf boltot. Amellett és benne működne egy Cirpac munkaközösség*, amelynek alkotmányát ki kellene gondolni. Egy centrálisan elhelyezett iroda, blikfangos külsővel és belsővel hozna a mai viszonyok között is munkát. (...) A Cirpacnak most itt jó neve van, csak nem találják meg, akiknek szükségük van rá”.⁶⁸⁶

Breuer a zürichi nehézségek⁶⁸⁷ miatt végül is 1934 őszén határozta el, hogy csatlakozik Molnár és Fischer társas cégéhez.⁶⁸⁸ Megállapodásukat november 8-án (november 10-i hatállyal) öntötték jogi formába.⁶⁸⁹ Együttműködési szándékuk rögzítése után megnevezték közös munkálkodásuk három alapelvét: a.) a kölcsönös kritika és munkamegosztás alapján a munka minőségét emelni, b.) a közös irodai szervezettel mindhárom építész munkáját leegyszerűsíteni, c.) az egymás közötti versenyt mindenekelőtt anyagi téren kiküszöbölni. Leszögezték, hogy „az együttműködésnél a személyi iniciatíváknak szabad teret kell biztosítani”.⁶⁹⁰ Ezt fejezte ki, hogy a cég közös neve – Kooperatív építésszek – után mindig az adott munkáért felelős építész neve szerepelt az első helyen, utána a másik kettő. A befolyó jövedelmet egyenlő arányban kívánták felosztani, kivéve a folyamatban lévő munkákat,

⁶⁸³ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek, é.n. (1933. szeptember 16-20. körül) Breuer Papers 191.092

⁶⁸⁴ Uott.

⁶⁸⁵ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek 1933. október 11, Breuer Papers 191095.

⁶⁸⁶ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek, é.n. (1934 nyarán) Breuer Papers 191087

⁶⁸⁷ Az 1933. novemberi párizsi pályázaton díjazott, alumínium lemezből hajlított bútortársalád gyártása nem bizonyult rentábilisnak, a készlet alig fogyott. Breuer 1934 májusában beismerte, hogy ötlete nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A doldertali házak megvalósítását pedig a tervezőtársakkal és az engedélyező hatóságokkal folytatott vita késleltette nem várt mértékben.

⁶⁸⁸ Magdalena Droste tévesen egy évvel előbbre datálja a közös iroda alakítását. Lásd: Droste, Magdalena – Luedwig, Manfred (1992), *Marcel Breuer Design*, Köln: Benedikt Taschen Verlag. 26.

⁶⁸⁹ Megállapodás, 1934. november 8. (négy oldal gépirat). Fischer-hagyaték, MDK-C-I-16/91

⁶⁹⁰ Uott.

melyeket tételesen felsoroltak. A cég irodája Budapesten, a II. Kisrökus utca 5-7. számú házban működött (félúton Molnár és Fischer lakóhelye között), ahol a bérelt lakás második szobája Breuer szállásaként szolgált.

Alig hozták létre a közös céget, máris módjuk nyílt kipróbálni az együttműködést. 1934 őszén ugyanis a Budapesti Kereskedelmi és Iparkamara nyilvános pályázatot hirdetett – először a BNV történetében – a vásár teljes területének és az ideiglenes pavilonoknak a megtervezésére.⁶⁹¹ A kiírás mintha direkt nekik szólt volna: hangsúlyozta, hogy a pályázat célja „a mai kor szellemének megfelelő magyar kiállítási stílus kialakításának elősegítése, de részt vehet azon minden olyan pályázat is, amelyben a legmodernebb építészeti elvek éppúgy érvényesülhetnek, mint a népies elemek, vagy a teljesen egyéni utakon járó invenció”.⁶⁹² Molnár korábban már tervezett szülő pavilonokat a BNV-re,⁶⁹³ ez a feladat azonban jóval nagyobb léptékű volt, és másfajta gondolkodást kívánt. Úgy tűnik, a tervező kollektíva kiválóan működött, mert nagyvonalú és szellemes tervet vetettek papírra. Gyökeresen szakítottak a vásárok szokásos elrendezésével, amikor a kisebb-nagyobb pavilonok szigetszerűen, egyedileg megformált építményként álltak a Városliget zöldjében, az Iparcsarnok tömbje előtt.⁶⁹⁴ A pavilonokat ők egy többé-kevésbé folytonos térfal részeként képzelték el, melyek az Iparcsarnok és a szökőkút által meghatározott fő tengelyben egyfajta díszteret hoztak létre. A zárt kompozíciót a gyalogos áramlás vonalához és a növényzethez igazodó, hajlított, mondhatnánk organikus formákkal oldották. A vásárterületet egyetlen logikusan vezetett útvonalon lehetett végigjárni, pavilonról-pavilonra, s ezt az utat a pavilonok egymás felé fordulása, vagy a közönségforgalomból adódó formája (például kör- vagy Y-alakú, kígyózó forma) is hangsúlyozta. Az Iparcsarnok eklektikus architektúráját hatalmas csíkos kulisszafallal takarták el, és álperspektívikus nyílással hangsúlyozták a főbejáratot. A térfalakon kívül azért helyet adtak néhány látványosan formált épületnek, de ezek nem kiállító-, hanem vendéglátóhelyek voltak (hengeres csárda és pillangó alakú étterem), a díszter tengelyében pedig egy találkozó- és kilátóhelyül is szolgáló jelkép-építményt helyeztek el, melynek kettős spirál alakú rámpája játékos formában mutatta, mire képes a korszerű építéstechnika. Egyszóval, modern eszközökkel dolgoztak, de a kiállítás látványosságokat igénylő, szórakoztató szerepére és a liget természetes környezetére az addigi magyar építészetben ismeretlen oldottsággal és játékosággal válaszoltak. Ebben a világlátott Breuernek bizonyára nagy része volt.

Talán maguk lepődtek meg a legjobban, amikor kiderült, hogy a zsűri nekik ítélte az 1000 pengős első díjat. A díjazás nagy megtiszteltetést és jó reklámot jelentett a három építésznek és az általuk képviselt Cirpac-csoportnak. Breuer úgy érezhette, jól döntött, amikor hazajött. A terv megvalósulása azonban már nem ment ilyen simán. Major Máté, a Cirpac-csoport tagja, aki festőművész barátjával, Fekete Bélával vett részt ezen a pályázaton és második díjat nyert, így emlékezik vissza: „Ennek a pályázatnak első díját lényegesen jobb tervükkel a Breuer Marcell - Molnár Farkas - Fischer József-trió, a Bauhaus, illetőleg a CIAM jeles tagjai nyerték el. A megbízást a tényleges megoldásra – azt hiszem, ismét Lengyel Géza javaslatára – az első és második díjas építészek közösen kapták (...) de az eredmény jóval alatta maradt az első díjas terv színvonalának. Ez főleg amiatt történt így, mert a BNV műszaki irodájának vezetője, Kanics Miklós építész, jórészt a konkurensok iránti ellenérzésből, az egységes terv megvalósítását minden módon megakadályozta. Így csak egyes pavilonok épültek meg a „Cirpac”-csoport tervezésében”.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Az országos, titkos (jeligés) tervpályázat kiírása 1934. november 22-i dátummal jelent meg. *Magyar Mémök- és Építész-Egylet Közlönye* 68. évf. 49-50. sz. (1934. december 2.) IV. oldal.

⁶⁹² Uott.

⁶⁹³ Molnár (a társulás miatt biztosan Fischerrel közös néven) építette az előző évben a Pécsi brikett, továbbá a *tér és forma* – Vállalkozók Lapja közös pavilonját. Lásd: *Pavilon* (2000), 201-202. (40.2.7 tétel), MÉM 74.01.54.

⁶⁹⁴ Az egyetlen kivételt az 1932-es BNV jelentette, amikor a fő tengelyt kísérő pavilonokat a vásárhoza építész, Kanics Miklós tervezte egységesen modern stílusban. Lásd Kozma Lajos (1932), „Budapesti Nemzetközi Vásár 1932” *TF* 5. évf., 154-158.

⁶⁹⁵ Major Máté (1978), *Férfikor Budapesten*, Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó. 232-233.

Kisebb kompromisszumokkal épült meg a főbejárathoz közeli, a forgalmat két irányban megosztó nagy Textilcsarnok, és az Iparcsarnok előtti teret szegélyező Olasz-pavilon. Egyedül ezek az épületek vitték tovább az eredeti koncepciót, vagyis a zárt térfalat alkotó kulisszafalat, mögötte szabványos csarnokszerkezettel. Az olasz pavilonnál ez a színes homlokzati kéreg hajtogatva a térbe lép, másutt síkfelület, melynek tornác és rácsozatra szerelt reklám (Ruházati csarnok), illetve nagyméretű feliratok és a függőleges csíkozás (Textilcsarnok) ad egyedi karaktert. „...már sok mindent megcsináltak a vásáron – tájékoztatta a Zürichben tartózkodó Breuert Molnár – A csíkozás frenetikus hatású, akár egy óriási cirkusz, zebra-háznak nevezik”.⁶⁹⁶ A térfal azonban csak az Olasz pavilon mellett folytatódott, a más által tervezett tornyos Elektromos-házzal, a másik oldalon a Falus-Staudhammer építészpáros Goldberger-pavilonja újra a kiállítási architektúrában megszokott szoborszerű hatással élt. Két hatalmas pilonnal hangsúlyozott áramvonalas formájának semmi köze nincs a díjnyertes pályázat bejárt mellett elindított, másfajta kiállítás-szervezési elgondolásához. A spirális rámpa helyére a Gyáriparosok Országos Szövetségének egyszerű hengeres pavilonja került (tervező: Major Máté), mögötte pedig a Dohányjövődék érdekes, de inkább Art Déco hatású tornya (tervező: Erdély István) állt. A közös munkán kívül Molnárnak sikerült még egy kis pavilont önállóan és egy másikat Fischerrel közösen tető alá hozni a vásár távolabbi pontjain.⁶⁹⁷

A vásárterület főbejárata sem a Cirpac-csoport elképzelése szerint valósult meg. Ennek okát, s az egész vásár-történet mögöttes eseményeit újra Molnár levele világítja meg: „Megint baj van a vásárral. A kaput nem csinálják, mert Kecse 1000 pengővel többet kér érte, mint Kanicséért. Ugyanúgy vagyunk a többi ügyekkel is. A dolog háttere, hogy a Hungária bajtársi egyesület küldöttségileg kéri Gömböst meg, hogy tiltakozzék megbízatásunk ellen, ugyanazon túlzott vádakkal, mint a névtelen levélben volt. Képzelted milyen baj ez megint, és sok időbe kerül a kiküszöbölése. (...) Különben, mint a fentiekből láthatod, nagyon nagy személyek vagyunk, építészek százai mozgatnak meg minisztereket, hogy 200 pengős járandóságukat letiltsák. Kevés cirpacer dicsekedhetik ilyen sok ellenséggel”.⁶⁹⁸ Breuer nem kért ebből a dicsőségből. Meg sem várva elhúzódó kamarai tagfelvételének lezárultát,⁶⁹⁹ úgy döntött, inkább külföldön keresi boldogulásának útját. Egyre többet tartózkodott Zürichben, majd nyáron Londonba utazott, ahol Gropius és Giedion tanácsára F. R. S. Yorke-kal, egy fiatal, de nagyon agilis építésszel kezdett tárgyalni az együttműködés lehetőségeiről. Egyes források szerint 1935. augusztusától,⁷⁰⁰ mások szerint novembertől⁷⁰¹ már közös irodában dolgoztak. A Kistrókus utcai irodát felszámolta, a lakás kiürítése, a bútorok elhelyezése és az adósságok rendezése Molnárra és Fischerre

⁶⁹⁶ Molnár Farkas kézírásos levelezőlapja Breuer Marcellnek (Zürich, Doldertal 7). 1935. április 30. Breuer Papers 191.720-721

⁶⁹⁷ Molnár és Fischer: Pécsi brikett-pavilon; Molnár Farkas: a *tér és forma* és a Vállalkozók Lapja pavilonja. *TF* 8. évf. 6. sz. (1935) 171, 173.

⁶⁹⁸ Molnár Farkas gépiratos levele Breuer Marcellnek, é.n. (1935. húsvétján) Breuer Papers 191.086.

⁶⁹⁹ Breuer kamarai tagfelvételi ügye hosszan elhúzódott. Kérése 1935. szeptember 20-án került a Budapesti Mérnöki Kamara választmányára elé, de akkor levették a napirendről. Október 10-én tárgyalták újra, s akkor – Walter Gropius és Kotsis Iván támogatása ellenére – elutasították. Breuer a Mérnöki Rendtartás 70. § 2. bekezdés 2. pontja alapján kérte a mérnöki nyilvántartásba vételét, ami hosszú időn át végzett, magas színvonalú szakmai munkához, vagy kiváló tudományos eredményekhez kötötte a kedvezmény megadását diplomával nem rendelkező tervezők számára. A választmány határozata szerint Breuer Marcell magasépítési tervező „nem igazolt megfelelő módon olyan gyakorlatot, vagy tudományos munkásságot, amely a mérnöki hivatottságot kétségtelenül igazolja”. (A Budapesti Mérnöki Kamara 1935. október 11-i választmányi ülésének jegyzőkönyve, Magyar Országos Levéltár MOL P 1071. 41 d) Az elutasítás elsődleges oka tehát az építész diploma hiánya (a Bauhaus asztalos mesterlevelét természetesen nem fogadták el építész végzettségnek) és az akkor még valóban nem túl jelentős építészeti munkássága. Terveken túl egyetlen megvalósult villát és az épülő Doldertal-i házakat tudta felmutatni, az utóbbit ráadásul nem önállóan tervezte. Zsidó származása az eljárásban közvetlenül nem merült fel, bár tudunk róla, hogy 1933-ban a Kamara választmányára foglalkozott a Németországból tömegesen Magyarországra települő, főként zsidó származású mérnökök kérdésével. Az előterjesztővel ellentétben azonban a választmány akkor nem volt hajlandó ezt a kérdést zsidókérdésként tárgyalni. Lásd a választmány 1933. május 12.-i ülésének jegyzőkönyvét!

⁷⁰⁰ Droste – Luedwig (1992), 149.

⁷⁰¹ Cobbers, Arndt (2007) *Marcel Breuer 1902-1981. A 20. század formatervezője*, Bp.: Taschen-Vince. 9.

maradt. A „kooperatív építészek” itthon maradt két tagja sem tartotta fenn sokáig az együttműködést. „Közös irodáról, szóval többletköltségről egyelőre hallani sem szeretek”⁷⁰² – írta Molnár Breuernek Londonba. 1935 nyarától gyakorlatilag mindannyian újra önálló tervezőként működtek tovább. Molnár Fischerrel még összekötötte a pestújhelyi OTI-kórház személyzeti épülete, melyet eredeti megállapodásuk értelmében – a munka elhúzóda ellenére – közös néven terveztek. A Breuerrel való közös munkára emlékeztetett még egy kis enteriőr, melyet az Országos Magyar Iparművészeti Társulat (OMIT) Iparművészeti Múzeumbeli 50 éves jubileumi kiállítására tervezett Molnár. A minta-irodahelyiséget saját jávorfa rétegelt lemezből szerkesztett bútoraival rendezte be, melyek hajlított laposvas lábaikkal formailag kapcsolódtak az enteriőrbe illesztett hajlított alumínium Breuer-székhez.

A társulás ideje alatt (1933-1935) Molnár és Fischer – minden nehézség ellenére – azért mégis tető alá hozott néhány épületet, melyek tervein, megállapodásuk szerint, mindkettejük neve szerepel. Érdemes megnézni ezeket abból a szempontból, hogyan viszonyulnak a külön-külön tervezett munkákhoz; melyik partner hatott inkább a másikra és miben; találunk-e olyan tulajdonságokat, amelyek csak az együtt készített tervekre jellemzők? Négy ház tartozik ide, közülük kettőt csak egy-egy néven publikáltak: a Szenes-féle ikerházat Fischer nevére, a Tyroler-házat pedig Molnár nevére. Ha a megállapodás ellenére így adták a publikációt a *tér és forma* folyóiratnak, el kell, higgyük, hogy a nevezett az érdemi szerző.⁷⁰³ A másik két épület közül az egyiket – a Csévi közti Sommer-villát – közös néven közölték le, végül az Árnyas úti Sávoly-házat soha nem publikálták. Fischer emlékiratában az OTI-munkákon kívül csak a Sommer-házról tesz említést.⁷⁰⁴

A Sommer Alfréd ügyvéd számára épült villa (II. Csévi köz 7/a, 1934) tehát az egyetlen, minden szempontból és biztosan közösnek tekinthető alkotásuk. Induljunk hát ki ebből! A földszintes, négy szoba-hallos villa lejtős terepen áll, ezért a déli főhomlokzat négy oszlopra van állítva. Azonnal feltűnik a rokonság közte és a Tyroler-villa (lásd 4.4 fejezet!) között: nem csak a tornác megoldása hasonlít (az alagsori helyiségek mennyezethez húzott hálós osztású acél szalagablaka szó szerint megegyezik), hanem a föllette lévő „piano nobile” jobbról balra növekvő nyílásrendszere is. Igaz, a Tyroler-ház homlokzata ki-be mozog, a Sommer-villáé pedig fokozatosan visszalépcsőzik, de a négyszárnyú tolóablak s a hozzá csatlakozó terasz szinte azonos. A különbség egyébként a tájolásból és a kilátás irányából adódik: a Tyroler-ház főhomlokzata telibe kapja a nyugat felé felnyíló panorámát, a Sommer-ház pedig merőlegesen, vagyis a balra feltároló tájra csak a helyiségek fokozatos hátrahúzásával lehet mindegyik szobából rálátni. Az alkalmazott eszköztár, a finom arányok és részletek, sőt az engedélyezési tervek rajzmodora is egy kézre vall, s ez csak Molnár keze lehet. Fischer korábbi épületei vaskosabbak, nehézkesebbek, még akkor is, amikor lábakra vannak állítva (Schächter-ház, 1932, Hoffmann-ház, 1933-34). Egyébként az a vélemény sem igazolható, hogy Molnár Fischertől vette volna át a corbusiánus oszlop használat,⁷⁰⁵ hiszen az mindkettőjükénél ugyanabban az évben, 1932-ben jelent meg. Minőségben a Szenes-ikerház (II. Palánta utca 15. 1934-35) áll az említett házakhoz mérhető nívón, de abban is ott sejthetjük a biztosan közreműködő társ keze nyomát, különösen a teraszok és a sarokablakok kapcsolatánál. Ezek a megoldások Fischer néhány későbbi villájánál is visszaköszönnek (pl. Schild-ház, 1936). A Sávoly-házra (II. Árnyas út 10, 1934) sok szót nem érdemes vesztegetni, szerény 3,5 szobás, földszintes épület, különösebb építészeti karakter nélkül. Molnár valószínűleg csak a tervezési díjért vállalta el. A sokkal jelentősebb OTI-munkákról a következő fejezetben esik majd szó.

⁷⁰² Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek Londonba, é.n. (1935. május 15. után, talán júniusban) Breuer Papers 191.082.

⁷⁰³ Molnár egyik levelében ugyan „a mi ikervilla építkezésünk”-ről ír (lásd M. F. levele Breuer Marcellnek 1934. április 11. Breuer Papers 191.093), és a cég megállapodásában az szerepel, hogy 2/3-ban részesedik a bevételből, de ez még nem bizonyíték Molnár egyenrangú szerzőségére. Fischer más esetekben is hajlandó volt tervezési díjából nagyvonalúan támogatni azt, aki, úgy érezte, rászorul.

⁷⁰⁴ Fischer (1995), 318.

⁷⁰⁵ Janáky István szóban képviselt véleménye.

Végül néhány szót Molnár és Fischer elválásának okairól. Sokan szakmai féltékenységre, az alkati különbségekből adódó feszültségekre gondolnak. Nyilván ebben is van igazság. Fischer a következőképpen magyarázta: „Molnár összekötése révén a Föv. Elektromos Művektől megbízást szerzett. Miután addig is rejtetten ugyan, de érezhető volt, hogy Molnárék nehezményezik a nagyobb jövedelmet, melyhez feleségem statikai megbízásai révén jutok,⁷⁰⁶ - szerencsémre – éppen nem volt munkám, nem akartam az általa szerzett munkából részesedni. Ez volt a döntő ok, amiért a vele való társas viszonyt felbontottam”.⁷⁰⁷ Ez az utólag megfogalmazott magyarázat kissé szépíti a helyzetet. Fischer Mesteriskolán tartott előadásában az 1980-as évek elején azt mondta, hogy Molnár a megállapodásuk ellenére eltitkolta előle az Elektromos Művek-munkáját, s ő ezt a szerződésük megsértésének tekintette. Ezért mondta fel vele az együttműködést.

4.2 A pestújhelyi kórház személyzeti épülete 1933-36

Az Országos Társadalombiztosító Intézet pestújhelyi munkáskórházának⁷⁰⁸ személyzeti épülete 1936-ban épült Molnár Farkas és Fischer József tervei szerint. A hajdani szanatórium szecessziós épületeit a húszas és a harmincas években folyamatosan korszerűsítették, és új pavilonokkal bővítették. A harmincas évek elején már 15 épületből álló, kiválóan felszerelt és szép francia parkkal körülvett kórház egyetlen gyengeségét az alkalmazottak szállásviszonyai jelentették. A személyzeti lakások egy része a régi épületek alagsorában, tarthatatlan állapotban volt. Hogy az intézet dolgozóit és tisztviselőit emberibb lakáskörülmények közé juttassák, az OTI 1933-ban zártkörű tervpályázatot írt ki a leállított Hungária-körúti bérházak pályázat díjnyertes építészei között. Molnár ezt a fordulót is megnyerte, s hosszas viszontagságok után megkapta a megbízást a tervezésre. Mivel akkoriban Fischer Józseffel közös cégtben működött, melynek alapításakor megegyeztek abban, hogy minden OTI-munka közös, kettejük nevéen futott a tervezés.⁷⁰⁹ A dokumentumok alapján és a tervek elemzésével azonban könnyen megállapítható, hogy a közös munkából Molnárra esett a nagyobb rész, alapvetően ő határozta meg az épület karakterét.⁷¹⁰

Az épület a kórház hatalmas parkosított telkének hátsó frontján, a mai Pestújhelyi út és Adria utca sarkán áll, az előbbiről nyíló bejárat mellett. A kétemeletes lapos tetős ház földszintjén öt másfél szobás altiszti lakás kapott helyet, az udvarról közvetlenül nyíló bejáratral. A két emeleten az egyedülálló alkalmazottak kétágyas szobái sorakoztak a középfolyosó két oldalán, közös vizes csoporttal, teakonyhával és étkezővel. A lépcsőház pihenőjéről három szinten igényesebb kétszobás tisztviselői lakások voltak elérhetőek. Az intézet (és a minisztérium) szabta korlátok ellenére, a tervezők mindhárom

⁷⁰⁶ Fischer felesége, Pécsi Eszter (Kecskemét, 1898. március 8. – New York, 1975) volt, az első női statikus mérnök Magyarországon (1920-ban kapta diplomáját a M. Kir. József Műegyetemen). Kiváló képességeinek köszönhetően, a legnehezebb időkben is bőven volt munkája.

⁷⁰⁷ Uott. 337.

⁷⁰⁸ A pestújhelyi Niedermann-féle ideggyógyászati szanatórium 1903-ban épült Baumgarten és Herczeg tervei szerint szecessziós stílusban. Az Országos Munkásbetegsegélyző és Balesetbiztosító Pénztár 1912-ben vásárolta meg és munkáskórházzá alakította. A speciálisan az ipari ártalmakra és balesetekre felszerelt munkáskórházat 1927-ben teljesen a tuberkulózisban szenvedő betegek kezelésére szervezték át. 1928. szeptemberében nyílt meg újból az OTI Dr. Vass József Munkáskórháza néven. A 450 ágyas kórház vezetésével Dr. Pekanovich István egészségügyi tanácsost, kórházigazgató főorvost bízták meg. 1945-91 között szovjet katonai kórházként működött. Azóta a 15 pavilonból csak kettőben folyik gyógyászati munka, nagyobb részük üresen áll és állapotuk folyamatosan romlik. Mai címe: Budapest, XV., Őrjárat utca 1-5.

⁷⁰⁹ A szociáldemokrata Fischer Józsefnek jó kapcsolatai voltak az OTI vezetéséhez, különösen párttársához, Peyer Károlyhoz fűzték baráti szálak, így vehetett részt például a kezdet kezdetétől a Tisza Kálmán téri OTI kislakásos házak tervezésében.

⁷¹⁰ Molnár szerzősége mellett szól az is, hogy Fischer József emlékiratában ezt a házat csak a Peyer Károllyal támadt konfliktus kapcsán említi, miközben a másik OTI-munkáról, a Tisza Kálmán-téri házak ügyéről részletesen beszámol. Lásd: Fischer (1995), 316-319.

lakástípusnál a lehető legcélszerűbb elrendezésre és legnagyobb kényelemre törekedtek. Az altiszi lakásokban a konyha és a nappali között a villákban kipróbált tálalóablakot alkalmazták, a keskeny hálószobát kétszárnyú ajtóval lehet a nappalival egybenyitni. Mind az öt lakásnak széles, a parkra nyíló fedett terasza volt a nyugati oldalon. A kétszobás lakások szobái is összenyithatók voltak, s a hálószobához erkély tartozott. Az egyedülálló férfi és női alkalmazottak számára külön szinten elhelyezett 14-14 kétágyas emeleti szobához csak egy kis előtér járt mosdóval és beépített szekrényvel. Lakóikat a kellő tér hiányáért tágas és világos közös helyiségek kárpótolták. A főzőfülkék melletti ebédlők társalgóként is működhettek. A fényképek mutatják, hogy a középfolvosó – részben tört vonalvezetése, részben a közös helyiségek matt üvegfala miatt – a szokásosnál jóval világosabb és barátságosabb volt. A lépcsőház felvezetett a tetőre, ahol egy pergolával fedett napozóterasz állt a lakók rendelkezésére.

Molnár cikke nyomán Gábor Eszter⁷¹¹ és Mezei Ottó⁷¹² is utal a kollektívház tervre. A középfolvosó mentén sorakozó szobák és a külön közös helyiségek ugyan emlékeztethetnek Molnárék 1931-es Kolház elképzelésére, az „utópiának a valóságos igényekhez transzponálásról”⁷¹³ beszélni azonban túlzásnak tűnik. Ezen az alapon bármelyik kollégiumot, munkásszállást, vagy szállodát kollektívháznak nevezhetnénk. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a személyzeti épület felette állt a kor szociális intézményei megszokott színvonalának. Ez nem csak az egyedülállóknak nyújtott komfortra vonatkozott, hanem az altiszi lakásokra is. Igaza van Gábor Eszternek abban, hogy Molnárék differenciált alaprajzú, kabinkonyhás-fürdőszobás, külön hálófülkés lakása jóval magasabb lakóértéket adott, mint az a szoba-konyhás típus, amit ennek a rétegnek a városi építkezések keretében abban az időben ajánlani tudtak, s akkor még nem is beszéltünk a nagy ablakokról, a teraszról és a kertkapcsolatról. Az egészséges életkörülmények biztosításával ez az épület valóban például szolgálhatott – ahogyan ezt Molnár cikke⁷¹⁴ végén kiemelte – a szociális jelleg kialakulására a társadalombiztosító intézet építkezéseinél. Furcsa, s nem éppen szociális érzékenységre utal, hogy a felügyelő minisztérium akarta az OTI által elfogadott paramétereket rontani, feltehetőleg a költségek csökkentése érdekében. Így ír erről Molnár: „Az eredeti terv az intézet elnökségének teljes mértékben megfelelt, csupán a felettes miniszteri hatóság kívánta meg az egyes épületszerkezetek módosítását. Megtiltotta például a vasbetonváz alkalmazását és előírta az ablakfelületek csökkentését”.⁷¹⁵ A vasbeton oszlopok helyett alkalmazott harántfalaknak voltak előnyei, de az ablakfelületek csökkentése ellen a tudóspecialista kórházigazgató szakmai érveit kellett bevetni. A tiltakozás eredményes volt, viszont cserébe a helyiségek belmagasságát kellett csökkenteni 20 centiméterrel. A beavatkozás mértékét jelzi, hogy a minisztérium a külső vízvezetést is előírta, s csak azért nem került a homlokzatokra függő ereszcsonna, mert az drágább lett volna, mint a belső vízvezetés.

A minisztérium akadékoskodásának bizonyára nem csak műszaki és pénzügyi okai voltak. A villák és bérházak építésénél már megszokott modern szellem a harmincas évek közepéig nem tudott áttörni a közületi építkezésekben. A pestújhelyi kórház személyzeti épülete veszélyes precedens volt, ahol az új építés internacionális stílusa kompromisszumok nélkül megvalósult. Molnár a hosszú homlokzatokon a szegedi Schwartz-háznál kipróbált szalagablakot transzponálta nagyobb léptékbe, a tisztviselő lakások homlokzatánál pedig szinte egy az egyben a Lotz Károly utcai társasház zárterkély-nyitott erkély megoldását vette át. A nyugati homlokzat földszinti fedett teraszai a rákosligeti kertváros sorházairól kerültek ide át. Az épület így a korábbi munkák szintézisének is tekinthető, és egyben annak bizonyítéka, hogy a kis családi házakon kikísérletezett eszközöket középület léptékében is kiválóan lehet alkalmazni. A hófehér kubusokból formált, fény-árnyékhatásokkal játszó aszimmetrikus

⁷¹¹ Gábor Eszter (1977), „Az OTI pestújhelyi munkáskórházának modern személyzeti háza”, *Budapest* 15. évf. 5. sz. 31.

⁷¹² Mezei Ottó (1987), 27.

⁷¹³ Gábor Eszter (1977), 31.

⁷¹⁴ M. F., Az O.T.I. pestújhelyi munkáskórházának személyzeti háza *TF* 10. évf. 1. sz. (1937. január) 15-18.

⁷¹⁵ Uott.

kompozíció méltán állítható a korabeli külföldi középületek mellé. Legközelebbi rokonai a modern építészet szempontjából nálunk szerencsésebb Csehszlovákia iskolái, kollégiumai és egészségügyi épületei között található. Magyarországon azonban ez a radikális – a Harmadik Birodalomból átvett terminológiával „zsidó, bolsevik, kozmopolita” – architektúra nem volt kívánatos. Különösen a közmunkák terén nem, ahol a nemzeti érzelmű építészek minden eszközzel igyekeztek kiszorítani a nem kívánatos konkurenciát. Ennek az érdekharcnak váltak terepévé a társadalombiztosítók építkezései is. Ezért mindenképpen tanulságos egy kicsit a színpalak mögé nézni.

Az általános kötelező betegség-, baleset- és öregségi biztosítást a szociáldemokrata szakszervezetek követelésére egységesítették 1927-28 folyamán.⁷¹⁶ A törvényi szabályozással kapcsolatban alakult meg 1928-ban a korábbi munkásbiztosító pénztárak jogutódaként az országos hatáskörű OTI (Országos Társadalombiztosító Intézet). Az OTI önkormányzati alapon működött: helyi szerveinek működését a munkaadókból és munkavállalókból – paritásos alapon – összeállt választmányok ellenőrizték melyek konkrét ügyekben is eljárhattak. A központi választmány elnökét az államfő nevezte ki, az igazgatótanácsban szintén 50%-os arányban vettek részt a munkaadók és a munkavállalók képviselői. A betegbiztosítás egész rendszere felett az 1927. évi XXI. tc. értelmében a Népjóléti és Munkaügyi Minisztérium, majd 1932-től a Belügyminisztérium gyakorolt felügyeletet. Az OTI és a MABI (Magánalkalmazottak Biztosító Intézete, 1928-) önkormányzatában jelentős erőt képviseltek a szakszervezetek és a szociáldemokrata párt, ezért építészeti tervpályázataikon jó eséllyel indulhattak azok a baloldali gondolkodású, vagy politikával nem foglalkozó, de modern szellemben dolgozó tervezők, akiknek egyébként nyeresre és megbízásra nem sok reményük volt. Eleinte közvetlenül kértek fel építészirodákat, mint például a Barát és Novák építészpárost az albertfalvai OTI-kertváros (1929) tervezésére, de a szakma tiltakozása és a világgazdasági válság kitörése miatt hamarosan áttértek a meghívásos, majd később a nyilvános pályázatok rendszerére. Az első alkalom, amikor nagyobb feladatot hirdettek meg zárt, többfordulós pályázaton, 1933-ban volt, és a Tisza Kálmán-téri, illetve a Hungária körüli kislakásos épületek tervezésére szolt. Molnár az utóbbin vett részt, de Fischer József társaként az előbbi munka tervezésébe is bekapcsolódott. Mint láttuk korábban, a Hungária körüli építkezést a minisztérium leállította, s a pályázat díjazottjait az OTI a pestújhelyi kórház személyzeti épületének pályázatára való meghívással akarta kárpótolni.

Innen kezdve kövessük az eseményeket Molnár tudósításai alapján! „A pestújhelyet zártkörű pályázat után is nekem ítélte a kétségkívül igazságszerető elnökség az OTInál, az igazgatóság is mint egy hang hozzájárult. de a minisztérium még húzza-vonja továbbra is az ügyet” – írta Breuer Marcellnek.⁷¹⁷ Októberben arról adott hírt, hogy az „OTI megbízásokat a miniszterek helyben hagyták, a tervezés rövidesen megindul”.⁷¹⁸ Ám nem így lett. A megbízást visszavonták és a minisztérium újabb pályázatot rendelt el. Molnár a következő év februárjában töretlen optimizmussal készítette el a következő tervét. „Az egyszer már megkapott kórházszemélyzeti házra tegnapelőtt adtam be a pályatervet – újságolta a Berlin és Zürich között ingázó, és hazatérését fontolgató Breuernek – döntés ?-es, de mint afféle javíthatatlan rajzolgató örülök, mert a terv szebb, mint volt”.⁷¹⁹ Gropiusnak írt leveléből még több derül ki: „Egy héttel ezelőtt nyújtottam be versenypályázatot a pestújhelyi OTI-kórház bővítésére. Megbízásról van szó, amelyet egyszer már közvetlenül én kaptam, ahogy erről meséltem már. A rajzokat dupla nagyságban csináltam meg, aztán pedig fotografiai úton 1:200-as arányban kicsinyítettem és színeztem. Tehát mindent előkészítettem. Tegnap bontották a terveket, egyidejűleg egy minisztériumi kísérő iratot is, ebben a következők voltak olvashatók: 1. nem tervezhető szelekt-épület, 2. a lépcsőháznak a tengelyben kell állnia, és 3. az ablakfelület nem haladhatja meg a szobafelület 1/9-ét.

⁷¹⁶ 1927:XXI. tc. a betegségi és baleseti kötelező biztosításról; 1928:XL. tc. az öregség, rokkantság, özvegyesség és árvaság esetére szóló kötelező biztosításról.

⁷¹⁷ Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek, 1933. június 5. Breuer Papers 191599.

⁷¹⁸ Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek, 1933. október 11. Breuer Papers 191095.

⁷¹⁹ Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek, 1934. február 22. Breuer Papers 191085.

Tehát az áttörés megtörtént. Most egy erős 51%-os többséget kell szereznem, és a következő csütörtökön új rohamot indíthatunk”.⁷²⁰ Az engedély a beruházásra azonban nem nagyon akart megérkezni. Az okokról Molnár következő levele tájékoztat: „A Pestújhely lassan megy. A minisztérium a hiteligenylést alaki okokból megtagadta, az új határozatot pedig elfelejtették felküldeni és csak alig két hete ment el, kell annak bizony még négy, akkor talán döntenek a tervezés felől. Ott persze nem lehet utánajárni, mert nincs rá megbízás. Viszont az a tapasztalat, ahol meg már megbízás van, ott, mint a mi ikervilla építkezésünkénél, elrenyhül a vele való foglalkozás”.⁷²¹ Gropius-nak még az év nyarán is arról panaszkodott, hogy a sikeres pályázat után a jóváhagyást várja, s minden hét egy új tervet és fals reményt hoz.⁷²² Az engedélyezési tervek készítése így átcsúszott 1935 tavaszára, s a kivitelezés munkába adására májusban került sor.⁷²³ Az építkezés folyamatáról egy újabb Gropius-nak címzett levélből kapunk hírt: „A másik OTI építkezés olyan messze van, hogy több mint egy órát kell autóbusszal utazni, hogy odaérjen az ember. Így minden más kötelességet el kell halasztani”.⁷²⁴

A történetből úgy tűnik, a felügyelő minisztérium mindent megtett, hogy ne Molnár és Fischer terve valósuljon meg. Ha belegondolunk abba, hogy Molnárékat 1933-ban ítélte el a bíróság izgatásért, akkor talán érthetőbbé válik ez az igyekezet. Azonban nem egyedi esetről volt szó. Az 1933-as OTI-tervpályázatok kapcsán fordult a Magyar Mérnökök és Építészek Nemzeti Szövetsége a belügyminiszterhez azzal a kéréssel, hogy „a végleges tervek megbízásában a keresztények legalább a díjnyertesek számaránya szerint részesedjenek”.⁷²⁵ Mivel azt tapasztalták, hogy „az OTI önkormányzatában uralkodó keresztényellenes szellem más esetben is megnyilatkozott”, komolyabb ellenlépéseket követeltek: „Ismételt felterjesztésben, sőt személyes eljárásban is arra kértük a belügyminiszter urat, hogy az OTI önkormányzatát függessze fel, és annak élére kormánybiztost nevezzen ki”.⁷²⁶ Az önkormányzat megszüntetésének gondolata nem ekkor merült fel először. Az ellenforradalomban hatalomra jutott erők folyamatosan arra törekedtek, hogy befolyásukat és ellenőrzésüket kiterjesszék a társadalombiztosítás területén. 1919-ben és 1920-ban, az akkori kormányok már felfüggesztették az autonómiát, amit a Bethlen-kormány állított helyre a Bethlen-Peyer paktum (1921) nyomán. A jobboldal azonban nem törődött bele, hogy a népjóléti igazgatás nem kormányzati, hanem társadalmi, önkormányzati feladat. A köztisztviselői kar úgy igyekezett befolyását növelni, hogy bizonyos rétegeket kivont a pénztár fennhatósága alól, illetve megfelelő állami kontroll nélkül nem biztosítottak forrásokat az OTI és a MABI számára.

Ha az OTI önkormányzatának felfüggesztését a Nemzeti Szövetségnek nem is sikerült elérnie, céljukat megvalósították más úton. A második Gömbös-kormányban Bornemissza Géza mérnök, a műegyetemi bajtársi egyesületek és a Hungária Magyar Technikusok Egyesülete alapító tagja lesz kereskedelemügyi-, majd később iparügyi miniszter (1935. március 4. és augusztus 1.), s az 1935-ös választásokon az ellenforradalmi ifjúság által alakított Reformnemzedék Pártja is mandátumot szerez. A miniszter a tervpályázati szabályzatot úgy módosította, hogy a pályázatok jelíges helyett névaláírásosak lettek, továbbá a MÉSZ helyett a Nemzeti Szövetség jelölhetett tagot a bíráló bizottságba. A Szövetség által delegált zsűritagok garanciát jelentettek arra, hogy „illetéktelen” pályázó ezen az úton nem juthatott munkához. A szociáldemokrata befolyás alatt álló társadalombiztosító intézetek megbízásait a minisztériumi felügyelet révén sikerült ellenőrizniük. Hogy ez a rendszer jól működött, arra bizonyíték, hogy sem a Círpac-tagok, sem a zsidó származású építészek 1935 után nem nyertek nyilvános

⁷²⁰ Bodri Ferenc (1975), 499-507.

⁷²¹ Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek, 1934. április 11. Breuer Papers 191093.

⁷²² Molnár Farkas gépiratos levele (bélyegzővel) Walter Gropiusnak, 1934. június 5. 14/190. BHA Korrespondenznachlass Walter Gropius 1937-1969.

⁷²³ Molnár Farkas kézírásos levelezőlapja Breuer Marcellnek, 1935. május 15. Breuer Papers 191730.

⁷²⁴ Molnár Farkas gépiratos levele (bélyegzővel) Walter Gropiusnak, 1935. december 8. 14/188. BHA Korrespondenznachlass Walter Gropius 1937-1969.

⁷²⁵ Magyar Mérnökök és Építészek Nemzeti Szövetsége XV. évi rendes közgyűlése, 1934. 17.

⁷²⁶ Uott.

pályázatot és nem kaptak közületi megbízást. Molnár abban az évben több jelentős tervpályázaton indult, de még megvételt sem kapott. A posta nyugdíjotthonának pályázatán elszenvedett vereségről panaszkodva írta az akkor már Londonban dolgozó Breuernek: „Londoni köd borította el jövőnket. A kistrablók⁷²⁷ megnövekedett hada átkaroló mozdulattal elvágja utunkat a közfeladat elől. Csúfos vereség a postapályázatnál! Még az összes dicséreteket is kistrablók kapták, a posta nem tudta behozni a saját embereit! És ráadásul cinikus gúnyolódások a bírálati jegyzőkönyvben! OTI lehetőségek elvágva, Mabi elnyilvánosítva, még csak zártat [t. i. pályázatot] sem engednek a minisztériumok!⁷²⁸ Ez a helyzet a későbbiekben sem javult, sőt, inkább romlott. Amikor Molnár hosszas előkészítő munka után újra nagyobb OTI-megbízáshoz jutott volna 1938-ban, nem késett az ellenlépés, és sokkal keményebb volt, mint addig valaha.

4.3 „Helyiségeinket magukat tegyük elmozdíthatókká, használatukat alakíthatóvá”: a flexibilis tér

Molnár Farkas egész életművén végighúzódo gondolat az új építés dinamikus jellege. Az ő esetében nem az építészeti formákban megnyilvánuló dinamikáról van szó, miként az expresszionista vagy az organikus építészeknél, hanem a tér nyitottságáról és átalakíthatóságáról. Ha akarjuk, már a KURI-manifesztum rejtélyes utalásában – „a helyét és formáját változtató architektúra” – is ezt az igényt fedezhetjük fel.⁷²⁹ Későbbi írásaiból teljesen egyértelművé válik, hogy a flexibilitás igénye két különböző síkon jelenik meg gondolkodásában: a racionális tervezés szintjén, melynek elsődleges szempontja az alapterület legjobb, leggazdaságosabb kihasználása (főként a tömeges lakásépítésben), illetve általánosabban, a modern építészeti gondolkodásban, ahol a nyitottság és a szabadság a hagyományos építés zártságával és rugalmatlanságával szemben érték kategóriát jelent.

Az előbbi gondolat azokban az írásaiban jelenik meg, ahol a célszerű tervezésre és a hely maximális kihasználására a járművek példáját hozza fel. „A legrövidebb út elve kívánja meg – szögezte le –, hogy a helyiségeket magukat tegyük elmozdíthatóvá, használatukat átalakíthatóvá, a termes nagy lakószobát betolható válaszfalakkal hálófülkékké. Csodálatos, hogy mindebben a konvenciók nélkül dolgozó ipar már mennyivel előbb megtalálta a helyes utat. A Zeppelinek, repülőgépek, óceánjárók építésénél ez a probléma már régen megoldódott”.⁷³⁰ A korszerű járművek a helytakarékos, könnyen változtatható, átalakítható bútorozásban is mintául szolgálhatnak. „A hajókajütők, gyorsvonatok berendezéséből is eltanulhatunk sok praktikus rafinériát. Ilyenek például a lecsapható asztalok és székek. Az ablak alá például, szerelhetünk ilyen asztallapot, ha az ablak széles, csinálhatjuk eltolhatóra, hogy a világítás vagy az elhelyezkedés kedve szerint jobbra-balra mehetünk vele”.⁷³¹

Később, a mozgatható falak által nyújtott flexibilitás már nem csak praktikus, tértakarékos megoldásként merül fel, hanem általánosabban, mint a modern építészet lényegéhez tartozó nyitottság és változóképesség záloga. „A szobákat falak határolják, ez a stabil elhatárolás adta meg jellegüket. A mai lakóterek falait nagyrészt elmozdítható üvegfelületek és eltolható ajtók helyettesítik. A nyíltság és szabadság érzése a formai és technikai megkötöttségek nélkül alakított tér eredménye. A lezárt negatív kubuszok helyett, kifelé nyitott, befelé variálható tereket építünk, amelyek tökéletes kapcsolatot teremtenek a természettel és a szomszédos helyiségekkel. A szobák fogalma lejáróban van. Életfunkcióinknak megfelelően tágas térségekre és nyugalmas fülkékre van szükségünk”.⁷³²

⁷²⁷ A nemzeti érzelmű építészek egyik informális társasága, mely törzshelyükről, a Zenta utcai Kistrabló vendéglőről kapta a nevét. Vezetőjük Padányi Gulyás Jenő volt, tagjai közé tartozott Janáky István, Rimanóczy Gyula, Lauber László, Wanner János és sok más tehetséges építész.

⁷²⁸ Molnár Farkas kézírásos levele Breuer Marcellnek, é. n. (1935 júniusában) Breuer Papers 191082.

⁷²⁹ M. F., KURI-manifesztum, *Út* 2. évf. 1. szám, (1923. április 15.), 2.

⁷³⁰ M. F., „A racionális építkezésről”, *TF* 1. évf. 5. sz. (1928) 198

⁷³¹ M. F., „Új lakásberendezések”, *Magyarország* 1925. március 22. 9.

⁷³² M. F., „Lakótér a Lotz K. uccai társasvillában”, *Építőmunka*. 2. évf. 3. sz. (1934). 60.

Amikor Molnár ezeket a gondolatokat papírra vetette, azok már korántsem számítottak újak. A lakószobák egybenyitása tolóajtókkal, s a nagy térhez kapcsolódó fürkék, alkóvok rendszere az angol Mackay Hugh Baillie Scott-nál (1865–1945) és Charles Francis Annesley Voysey-nél (1857–1941) már az 1890-es években épített vidéki házakban megfigyelhető. Frank Lloyd Wright (1867-1959) nem csak ismert organikus épületeinél, hanem a 20. század első évtizedében készült prériházainál is súlyt fektetett a „dobozszobák” felszámolására, a lakóterek összekapcsolására, azáltal, hogy külső-belső falait 'screen'-né, vagyis áttört, rácsozatra emlékeztető felületté alakította.⁷³³ Az angolszász példák hatására kezdett a bécsi Adolf Loos tolóajtókat, a teret bővítő alkóvokat és fürkét alkalmazni az 1910-es években. A járművek tértakarékos megoldásaira először a Deutsche Werkbund 1914-es évkönyve hívta fel az építészek figyelmét.⁷³⁴

A nyitottság és flexibilitás absztrakt, szellemi igényt kifejező fogalma az első világháború utáni avantgárd építészeti manifesztumokban – mindenekelőtt a De Stijl kiáltványaiban – jelent meg. Theo van Doesburg „Plasztikus építészet felé” című kiáltványában olvassuk az alábbiakat: „Az új építészet nyitott. Az egész szerkezet egyetlen térből áll, amely a különböző funkcionális igények szerint osztható fel. A felosztás elválasztó felületek (a belsőben), illetve védő felületek (a külsőben) révén valósul meg. Az előbbi, amely a különböző funkcionális tereket különíti el egymástól, mozgatható, vagyis a korábbi válaszfalakat mozgatható közbelső felületek vagy panelek válthatják fel (ugyanaz a módszer használható ajtóknál is). Az építészet fejlődésének következő fázisában az alaprajz teljes mértékben eltűnhet”.⁷³⁵ Szinte szó szerint ezek az elvek valósultak meg Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964) híres utrechti Schröder-házában (1924), pontosabban annak emeletén, ahol az egyéni szobákat három tolófal segítségével egyetlen összefüggő térré lehetett összenyitni nappalra. A lakás módját Rietveld szerint automatizmusból újra tudatos cselekvéssé kell alakítani. „Bármilyen tevékenységbe kezd a lakó – fürdőzés, alvás, főzés – arra mindig figyelnie kell, és valamilyen tettet kell végrehajtania, például egy fal kihajtogatásával létrehozni a zárt fürdőszobát, felállítani a heverő-ágyat, vagy kihajtani egy asztalt”.⁷³⁶ Bár soha nem hivatkozott rá, Molnár nyilván ismerte ezt a házat és az előzményének tekinthető 1923-as Doesburg – van Eesteren lakóházterveket. Tudjuk, hogy Doesburg 1922-es weimari tanfolyama mély nyomokat hagyott a Bauhaus-tanítványokon, köztük Molnáron, semmi okunk kételkedni abban, hogy még évekig figyelemmel kísérte a De Stijl körének munkáit. Rietveld idézett gondolata nagyon közel áll ahhoz, ahogyan Molnár gondolkodott a korszerű lakásról, ezt írásai, tervei és megvalósult enteriőrjei egyaránt tanúsítják.

Szerepel viszont cikkeiben Le Corbusier, aki a húszas évek vége felé szintén kísérletezett a flexibilis terekkel. A nagy francia építész tehetségét, formaalkotó fantáziáját Molnár készséggel elismerte, de lakóház-terveiben „a mai nap egyedül jogos racionalizmusával nézve” számos hibát talált. A Pessac-i lakótelepet „túlhajtott funkcionalizmusa” miatt bírálta,⁷³⁷ a stuttgarti Weissenhof-lakótelep házait „propaganda jellegű kísérletnek” nevezte „verseny ötletekkel és formákkal”,⁷³⁸ más tervekben a pazarlást és az egyedi, gyakran önkényes és formalisztikus megoldásokat kifogásolta.⁷³⁹ Furcsa módon egyetlen írásban sem említette Le Corbusier tolófalakkal egyesíthető tereit, pedig bizonyíthatóan a

⁷³³ F.L.Wright, „Prairie Architecture 1893-1910”, (From Modern Architecture, 1931) in: Kaufmann, Edgar and Raeburn, Ben (szerk.), *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, Cleveland and New York, 1960, The World Publishing Company. 38-55.

⁷³⁴ *Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, 1914, Verlag Eugen Dietrichs

⁷³⁵ Theo van Doesburg, *Plasztikus építészet felé. De Stijl XII*, 1924, 6-7. In: Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, The MIT Press, 1977. 79.

⁷³⁶ Küper, Marijke and van Zijl, Ida (1992), *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. The Complete Works*. Utrecht: Centraal Museum. 98.

⁷³⁷ M. F., „A lakásépítés racionalizálása. Bauhaus-telep Dessau-Törten”, *TF* 1. évf. 3. sz. (1928). 99-102.

⁷³⁸ M. F., „Das Werk Le Corbusiers 1910-1929”, *TF* 3. évf. 2. sz. (1930). 89-90.

⁷³⁹ Uott. 90.

birtokában volt a Le Corbusier és Jeanneret két stuttgarti házáról készült kiadvány.⁷⁴⁰ Ebben a kötetben olvasható: „A nagy terem tolófalakkal van ellátva, melyeket csak éjszakára húznak be, hogy a házat egyfajta hálókocsivá alakítsák. Nappal a ház nyitott, egyik végétől a másikig, hatalmas csarnok formájában: éjszaka az alváshoz tartozó dolgok – az ágyak, beépített szekrények – rendelkezésre állnak, valamennyi cella megfelelően lezárt részén. Egy kis hosszanti folyosó – melynek szélessége éppen a Wagon-Lit Nemzetközi Társaság hálókocsi-folyosóinak szélességével egyezik meg – szolgál éjszaka a cellák megközelítésére”.⁷⁴¹ A Schröder-ház ötlete ismétlődik itt meg technicista változatban, ahol a vasvázás ágyak és szigetként álló beépített szekrények, a toló-szárnyú szalagablakkal együtt valóban a járművek, adott esetben a vasúti hálókocsik világára emlékeztetnek. A Loucheur-törvény nyomán tervezett Maison Loucheur-tervben (1929)⁷⁴² Le Corbusier a nappali és éjszakai használatot már nem csak a gyerekszobákat nappalra összenyitó s a szülői hálófülkét lezáró tolófallal, hanem szekrénybe csukható ágyakkal gazdagította. Utóbbi ötlet Molnárnál – amerikai előképekre hivatkozva – már 1925-ben megjelent.⁷⁴³

A stuttgarti Weissenhof-telepen egyébként Adolf Rading Breslau-i építész házának belső tere is variálható volt: a szélfogó utáni közlekedő folyosót két tolófal révén össze lehetett nyitni a nappalival és az ebédlővel, s a két utóbbi helyiség között merőlegesen húzódott a harmadik tolófal. Az 1931-es berlini Építészeti kiállítás „Korunk lakása” részlegében Breuer Marcell építette fel munkatársával egy „sportember házának” modelljét életnagyságban.⁷⁴⁴ A hatalmas, harmonikafallal osztható nappali teret hátsó hosszfa mentén ugyancsak harmonikafallal lezárható fülkék sora kísérte, sorrendben ebédlő, dolgozó, háló, fürdő, majd öltöző. Ebben a térben hagyományos válaszfalat szinte egyáltalán nem talált a látogató, a fülkéket többnyire beépített szekrények választották el egymástól.

Függőleges irányban mozgatható falat csak homlokzati üvegfal formájában találunk, például Lois Welzenbacher westfáliai családi házánál (1928),⁷⁴⁵ ahol a nappali hatalmas üvegfala elektromos motorral a pincébe süllyeszthető. Hasonló megoldást alkalmazott Ludwig Mies van der Rohe a híres Brno-i Tugendhat-háznál (1928-30), igaz, ott csak minden második üvegtábla süllyeszthető az alagsorba.

A Molnár Farkas által tervezett lakóházakban és lakásokban 1932 táján jelenik meg a helyiségek kapcsolásának új módja. A Cserje utca Kende-villában (1932) a nappali és ebédlő közötti nyílásban még csak függöny volt, de az ebédlő és a konyha közé egyedi tervezésű, beépített tálalószekrény került. Alsó tömör ajtós és felső üvegezett vitrines sávja között vízszintesen eltolható lap nyitotta meg a tálaló rekeszt, amely az étel átadására szolgált. Ennek a beépített bútornak az előképe Gropius dessau mesterházában található meg (tervező: Breuer Marcell). A Dálnoki-Kováts-villában (1932) a két lakóhelyiséget még szintén függöny választotta el egymástól, a konyha és étkező között beépített tálalószekrény volt, ám az ebédlő és a nappali között megjelent az első tolófal. Sajnos ma már nincs meg és fénykép sem készült róla, így nem tudjuk, hogyan is nézhetett ki. Az alaprajzból annyi derül ki, hogy nyitott állapotban a konyha nappali felőli fala elé gördült. A fal maga rétegelt lemezből készülhetett festett-lakkozott felülettel, kivitele a Lotz Károly-utcai tolófalhoz lehetett hasonló. Az utóbbi Molnár legismertebb enteriőrjében található: saját kétszintes lakásának (1933) alsó szintjén, a nappaliban. A tágas és világos lakószobához két fülke – az ebédlő és egy olvasófülke – csatlakozott az oldalán, s a

⁷⁴⁰ Az 1927-ben a Molnár által rendezett kirakat (melyet korábban az 1925-ös Mentor-könyvesboltbeli kiállítása kirakatával azonosítottak) bal alsó sarkában jól látható a *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, (Stuttgart: Akadem. Verlag Dr. F. Wedekind & Co. 1927) című könyv címlapja.

⁷⁴¹ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète de 1910-1929*, Zürich, 1929, Girsberger. 150.

⁷⁴² Uott. 198-199.

⁷⁴³ Lásd 3. számú jegyzet!

⁷⁴⁴ Marcel Breuer und Hassenpflug: Haus für einen Sportsmann. *Innendekoration* 42. évf. (1931), 258-61.

⁷⁴⁵ Lois Welzenbacher: Haus Schulz, Recklinghausen, Westfalen (Németország), 1928. Lásd: L. Welzenbacher: Ein Landhaus in Westfalen. *Innendekoration* 42. évf. (1931), 424; *TF* 3. évf. 7. sz. (1930. július), 330-335.

tolófal alternatív módon hol az egyiket, hol a másikat zárta le. Középső állásában mindkét helyiségbe bejárást engedett. A fülkék az egyébként sem túl kicsi (5,24x6,90m) nappali terét funkcionálisan és vizuálisan egyaránt bővítették. A lakószobának így két fő motívuma van: a zárterkélyszerűen, U-alakban felnyíló ablaksora és keresztirányban a fülkék, ahol az önállóan megvilágított kis helyiségek tágítják a teret, a fekete tolófal viszont szűkíti. A mozgó fal fényes fekete felülete a szemközt álló zongorára rímel. Úgy tűnik, a tolóajtó még jóval később is képes volt felidézni a Bauhaus játékos és dinamikus szellemét. Molnár felesége emlékezett így férjére: „Egyszer egy kicsit becsipett otthon, és jókedvében a fekete tolóajtó előtt lejtett egy különleges, ritmikus táncot. Amikor eltolta az ajtót valamelyik irányba, vendégeink a könyvtárunkat, vagy az ebédlőnket látták. Ő pedig minden mozdulatnál egy picivel lejjebb engedte a nadrágját, amire persze az asszonyok veszettül elkezdtek sikítozni. Az utolsó pillanatban azzal mentette meg a helyzetet, hogy a nadrág alatt vékony sortot viselt. Lehet, hogy ez volt nálunk az első sztriptíz”.⁷⁴⁶ A nappaliban a család visszaemlékezése szerint volt még egy furcsa megoldás: a bejárati fala mellett álló heverőt egy nyíláson át lehetett tolni a szomszédos vendég- vagy pihenőszobába.

A kis felsőgödi nyaralóban (1934) nem belül, hanem a homlokzatán volt tolófal. Így ír erről az építész: „A két szoba homlokfalát két mélyen üvegezett tolófal választja el a verandától. Ezeket egy falrész közé tolhatjuk, amelynek a ház jobb oldalán tisztítónyílása van. Ily módon a helyiségek a terrasszal tökéletesen egyesíthetők”.⁷⁴⁷ A leírással ellentétben, az alaprajzról és a fényképekről az olvasható le, hogy csak a nappali üvegfala volt elmozdítható. Ennél az épületnél egyébként előképként merülhet föl Lois Welzenbacher említett vidéki háza (1928), mert kerti homlokzatának elrendezése és üvegfala nagyon hasonló (azzal a különbséggel, hogy a westfáliai ház fekete klinkertégla homlokzatú és a nappali üvegfala nem vízszintesen mozog, hanem lefelé süllyed).

A régi bérházban átépített Vázsonyi-lakás (1933-34) férfi és női szobáját kapcsolja össze nagyméretű tolófal, melynek felülete az előbbi helyiség felől fényes fekete, az utóbbi felé fehér. Független élett a fogantyú mellett tíz-tíz centiméter széles krómozott lemez sáv borítja, nyitott állapotban a női szoba felől csak ez a csillogó csík látszik belőle (a másik szobában állandóan jelen van a fekete felület, mert a fal elé szerelték). Felső függesztésű, sínjét ezüstszínű borítás takarja. Alul nincsen vezetősín, a linóleumpadló szabadon átfut egyik helyiségből a másikba. A tolófal fekete-fehérje és krómozása teljes összhangban van a Bakos István közreműködésével tervezett bútorokkal: azok többnyire fekete-fehér és szürke lakkcsiszolt felületével, krómozott szegélyeikkel és csőlábaikkal. Szín csak jól megválasztott helyekre kerül (a női szobában az ágy kárpitozása narancssárga, az ágyneműtartó, öltöző- és dolgozóasztal citromsárgára lakkozva, a csőszékek textil része valószínűleg kék), az asztalalapon a padlóval azonos, meleg színű jaspé linóleum jelenik meg.⁷⁴⁸ A higiénikus burkolatokkal teljesen ellentétes a női fésülködő asztal alatt látható puha felületű természetes anyag: a jegesmedvebőr lábszőnyeg. Ebben a férfias ráció által uralt enteriőrben mindössze ennyi tér jutott a nőiségnek. Az összefüggés a tervező neme és a modern építészet hideg racionalizmusa között nem szükségszerű. Van olyan férfi építész, mint például Adolf Loos, aki – érzékenyebb lévén a nők világára és igényeire – képes volt puha, meleg fészket tervezni számukra. Felesége, Lina Loos csupa fehér textillel és szőrmével bélelt hálószobája a bizonyíték erre.⁷⁴⁹

Az egyik legszebb flexibilis tér a Harangvirág utcai Tyroler-ház (1934) második emeleti lakásban valósult meg. Molnár a következőképpen ír róla: „A négy többféle használatú lakóhelyiséget tolófalak választják el egymástól, amelyek tizenkétféle térkombinációt tesznek lehetővé. Bármelyik teljesen

⁷⁴⁶ Molnár (2004), 8-9.

⁷⁴⁷ M. F., „Ablakok és ajtók szerepe az utolsó tíz évben”, *TF* 11. évf. (1938). 150-153.

⁷⁴⁸ „Molnár Farkas és munkatársa Bakos István”, *Építőmunka* 2. évf. 3. sz. (1934) 61.

⁷⁴⁹ Colomina, Beatriz (1992). "The Split Wall: Domestic Voyeurism" in: *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press. 73–130.

elzárható, vagy a mellette lévőekkel egybenyitható. A falakkal azonos jellegű, mennyezetig érő tolóajtók szétnyitása esetén az összes helyiségek 100 m²-es lakótérre egyesíthetők”.⁷⁵⁰ A mindkét oldalukon sima és fehér tolófalak közül három a közepén álló kéménypillérhez csatlakozik, a negyedik pedig az egyik tolófal oldalára csukódik. Molnár a kéménypillért a hall felől krómozott keretbe foglalt opálüveg burkolattal takarta, rejtett világítással. Ennek a lakásnak a térkompozíciója áll legközelebb Rietveld utrechti Schröder-házának nappalról éjszakára átalakítható lakóteréhez. Ott három, itt négy tolófal állt a lakók rendelkezésére: a praktikus hollandok csak két állapotban gondolkodtak (nappal nyitott, éjszakára behúzott falak), Molnár viszont a térrel való játék lehetőségét ajánlotta fel megrendelőinek. Elvileg valóban tizenkét, igazából csak nyolc használható térvariációt lehet a tolófalak segítségével létrehozni. Ha ehhez hozzávesszük az egyik hálószoba terrasszal való kapcsolatát (teljesen felnyitható üvegezett ajtók révén, akkor fogjuk fel igazán, milyen gazdag és szokatlan térélményt nyújthatott ez a lakás.

A Mese utcai kis házban (1937) Molnár három teret kapcsol össze tolófalakkal. „A férfi és női szobát a halltól két vasvázis tolófal választja el, amelyek Insulit-lemezből készültek és világoszöld bőrszerű lgraffal vannak bevonva”. A korábban alkalmazott rétegelt lemez tolófalaknál ez jóval könnyebb és ezért könnyebben kezelhető volt. Előképe a japán paraván volt, „ahol egyszerűen csak a tér tagolására és az áttekintés meggátlására szolgál”.⁷⁵¹

Meglepő térkapcsolási módot eszelt ki a Pasaréti úti társasház mögött álló, azzal egybeépített Bajai-villa lakószintjére. „Ezen épület magasföldszintjén egy térbelileg tagozott lakóhelyiség van, amelyen keresztül vezet az emeleti lépcső. A lépcsőt a halltól az alaprajzon bejelölt S alaprajzú ajtó átnyitásával és a képen látható 3 m átmérőjű félkörű tárcsa átfordításával tökéletesen el lehet szeparálni”.⁷⁵² Az említett lakóter gyakorlatilag három helyiséget foglal magába: a virágablakos hallt, a nappalit az erkéllyel, és a konyhához a szokásos tálalófallal kapcsolódó ebédlőt. A fő attrakció mellett, az ebédlő és a nappali között is tolófal működött. Mivel a tolófal ablaknak futott, a felső vezetősínt takaró lemezt merőlegesen be kellett fordítani, mielőtt nekiment volna az ablakoknak. A „fölsleges” profilt Molnár valószínűleg a mennyezetre szerelt világítótest-sor takarására használta. Az enteriőr különlegességét azonban kétségtelenül a tárcsa adja. Frappáns megoldás arra a problémára, hogyan lehet a lépcső ferde vonala és a mennyezet között maradó háromszögű felületet nyithatóvá-csukhatóvá tenni. Konstruktív szempontból is bravúros, hiszen a padló és mennyezet közé befeszülő nagyméretű tárcsa felét könnyedén nyithatóvá teszi a kör alakú tokhoz golyócsapágyakkal csatlakozó belső gyűrű révén. Mozgatásához nem magát a fél-tárcsát kell megfognunk, hanem a belső gyűrű „üres” felére erősített fogantyúkat. A szerkezet acélvázis, a Mese utcánál megismert Insulit-lemezekkel és lgraffal pergamentapétával.

A két pozícióban csukható ajtót azért kellett – szokatlan módon – vízszintes metszetében S-vonalba hajlítani, hogy széle ne íves, hanem egyenes vonalat írjon le nyitáskor, különben beleütközött volna az első lépcsőfokba. Több helyzetben záródó pántolt ajtóval eddig egyetlen modern építésznél, az orosz Konsztantyin Melnyikovnál (1890-1974) találkoztam, aki az Arbaton álló hengeres lakóházának (1927-29) földszintjén használta a szélfogó, a lépcsőtér és az ebédlő között.⁷⁵³ Két merőleges tok között mozgó ajtó volt abban a párizsi műteremlakásban, amelyet Marcel Duchamp bérelt 1926-27-ben.⁷⁵⁴ Ismerve *Fresh window* (1920) és *Austerlitz csetepaté* (1921) című műveit, ez az ajtó is megjelenhetett volna bármelyik kiállító teremben ready made-ként, autentikus Duchamp-alkotásként. Nem hiszem, hogy Molnár találkozott volna ezzel a fényképpel. Az ő ajtaja egyébként sem dadaista ötlet, formatervezett kilincsel és tapétázott felületével inkább a korszerű gyári termék státuszára tart igényt.

⁷⁵⁰ TF. 9. évf. 1. sz. (1936) 14.

⁷⁵¹ Lásd 19. jegyzet! 153.

⁷⁵² TF 10. évf. 12. sz. (1937). 369-370.

⁷⁵³ Ferkai András (1988), Konsztantyin Melnyikov, Budapest: Akadémiai Kiadó. 51. ábra alaprajzai.

⁷⁵⁴ Rue Larrey 11. Lásd Chalupeczky, Jindřich (2002), *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Budapest: Balassi Kiadó. 170. 55. kép.

Hozzá képest Melnyikov üvegezett fa ajtaja hagyományosnak tűnik (az elmaradottabb orosz szakipar nem volt többre képes), de invencióban nem marad el mögötte. Molnár és Melnyikov (neve magyarul ugyancsak Molnárt jelent) állandóan újító, a kísérletezést középpontba állító magatartása nagyon közel áll egymáshoz. Melnyikovot is foglalkoztatta a változásra alkalmas térrendszerek problémája. Munkásklubjaiban és színházterveiben a terek összenyitására és szétválasztására, a befogadóképesség vagy a használat megváltoztatására sokféle, néha meghökkentő javaslattal állt elő.⁷⁵⁵ Többnyire vízszintes tolófalakat és felhajtható vagy elfordítható paneleket tervezett, de a moszkvai Szabadság-klub (1927-31) épületénél függőleges irányban felhúzható fallal osztotta meg a nagytermet.

Egyik lakóházánál Molnár Farkas is élt ezzel az eszközzel. A Barcsay-féle ikerház (XII. Vércse utca 4/a-b, 1938-39) mindkét lakását a sokat emlegetett nagyter és csatlakozó fürkék elve alapján tervezte meg. A nagyobb lakásban a magasföldszint szobájához két fürkét (egy férfi, egy női szobát), a kisebb lakásban egyet kapcsolt. A nappali szobák és a fürkék között függőleges irányban mozgó tolófalakat helyezett el, melyek az alagsori dupla falak közé voltak leereszthetők. Ezek a szerkezetek megvalósultak és legalább egy közülük még 2000-ben is működőképes volt.⁷⁵⁶

A flexibilis téralakítás újabb, talán még az eddigieknél is szokatlanabb módját vetette fel Molnár egy újságcikkében.⁷⁵⁷ Az osztott légtérű, karzatos (ma galériásnak mondanánk) lakás tervéhez (1939) egy perspektivikus metszetet is mellékelte illusztrációként. A Le Corbusier Marseilles-i lakóegységéhez (1946-52) nagyon hasonló kétszintes lakás nappali szobája előtt loggia húzódik, melynek tere az üvegfal előrehúzásával télen bevonható a lakótérbe. Molnár a vízszintes és függőleges tolófal, az elforgatható tárcsa után az addig még ki nem használt irányt, a fal saját síkjával párhuzamos mozgatást javasolta ebben a tervében. Elvileg nem megoldhatatlan, a valóságban azonban komoly műszaki problémákat vetett volna fel a két szint magas üvegfal egészének az eltolása. Igaz, hogy a vázas szerkezet tehermentesíti az üvegfalat, de a méretek miatt a szerkezet önsúlya tetemes. Ráadásul az üveg nem bírja a csavaró igénybevételt, márpedig a fal síkjára merőleges mozgást igen nehéz úgy szinkronizálni, hogy minden pontja tökéletesen egyszerre mozduljon el. S akkor még nem is beszéltünk a lég- és vízzárás nehézségeiről. Mezei Ottó úgy vélte, hogy Molnár ezt az ötletét a Pentelei Molnár utcai társasházban (1940) kivitelezte: „az üvegfal az emeleti fogadóteremhez kapcsolta az emeleti teraszt”.⁷⁵⁸ Ezt az állítását részben a szituációnak az 1939-es tervvel való hasonlatosságára, részben az építetével folytatott levelezésére alapozta.⁷⁵⁹ Ha azonban figyelmesen elolvassuk a leveleket, és alaposan megnézzük a terveket, akkor kételyeink támadhatnak. Míg Mezei „előre-hátra mozgatható üvegfalról” ír levelében, addig a megrendelő hölgy válaszában „ki-be nyitható üvegfalat” említ a nagyszámú vendég fogadásával kapcsolatban, amit inkább lehet két irányban nyitható erkélyajtónak érteni, mint mozgatható falnak. Mezei feltételezését az engedélyezési tervdokumentáció sem támasztja alá. A metszet a verandánál hagyományos téglafalat mutat, melybe erkélyajtót illesztettek, az alaprajzon pedig egy kétszárnyú ajtó szélességével egyező nyílás látható. A veranda oldalfalából kiálló kéménypillér és kandalló amúgy is az üvegfal mozgásának útjában állnának. Korábbi terveiben Molnár mindig jelölte a mozgatható falakat – még a legmeghökkentőbb függőleges tolófalait is – miért éppen itt

⁷⁵⁵ Lásd 25. jegyzet! 26-29.

⁷⁵⁶ A Vércse utcai ikerház vertikális tolófala Madzin Attila és Vámos Dominika Molnár Farkas-filmjében (Bauhaustól a Szentföldig, 2000) működés közben látható.

⁷⁵⁷ Új lakástípus Budapesten. Szakértők nyilatkoznak a karzatos lakás előnyeiről, hátrányairól és jövőjéről. *Nemzeti Újság* 1939. január 22. 14.

⁷⁵⁸ Mezei (1987), 30.

⁷⁵⁹ Mezei felvetése: „A terv e kérdésben nem tud pontos eligazítást adni, az újságcikk azonban – épületre való pontos utalás nélkül – igen. Ebben ugyanis azt írja, hogy lakástípus foglalkoztatja, amelynél a szobát a verandától elválasztó üvegfal előre-hátra mozgatható, s így a szoba terjedelme tetszés szerint kisebbíthető vagy nagyobbítható.” Mezei Ottó gépirásos levele Papp-Kökényesdnyé Szeőke Izabella részére, 1983. november 4. A válasz pedig így szól: „Az én ötletem volt, hogy a verandát, illetve az erkélyt a fogadó szobától egy ki-be nyitható üvegfal válassza el.” Papp-Kökényesdnyé kézírásos levele, 1983. november 24. Mezei Ottó-hagyaték, MKI-C-I-214. Dossziék: 4. számú.

tett volna kivételt? Azt hiszem, az első monográfiát író művészettörténész annyira szerette volna Molnár ötletét megvalósulva látni, hogy a levélből önkéntelenül a kívánt választ olvasta ki.

A háborús években az anyagihiány és az építetők szerényebb, gyakran konzervatívabb igényei miatt Molnár nem épített több flexibilis térrendszerű házat. Térkapcsolást eltolható falakkal csak igényes polgári villákban és lakásokban alkalmazott, pedig ahogyan korábban többször, úgy még 1938-ban is azt hangsúlyozta, milyen nagy szerepük lehetne a szociális lakásépítésben. „En nagyon gyakran alkalmaztam ezeket... – írta – különös, hogy ez a példa nem talált követőkre. Pedig a korszerű lakásépítésben, sőt a szociális kislakásoknál is ezekre volna szükség. Hogy a lakóhelyiségek köré csoportosuló kis fürkét tetszés szerint a nagy térhez kapcsolhassuk, vagy tőle elzárhassuk. Elképzelhető, hogy éppen a minimális igényt kielégítő hálófűlkék ezzel nappalra hasznavehetővé válnának és kicsiny légterek ily módon növelhetők lennének”.⁷⁶⁰

Összefoglalásként le kell szögezzük, hogy noha Molnár nem úttörő a változtatható terek alakításában, terveiben és megvalósult épületeiben a térkapcsolásnak annyiféle változatát dolgozta ki, és olyan elképesztő fantáziával talált ki újabb és újabb megoldásokat, hogy ezzel a modern építészet egyetemes történetében is figyelemre tarthat számot.

4.4 A Tyroler-ház 1934

„A Harangvirág utcai lakóháznál – annak ellenére, hogy két lakásról van szó – *Molnár Farkas arra törekedett, hogy a házat a természettel a legszorosabb kapcsolatba hozza* (kiemelés FA): nem csak formai szempontból, hanem a falak, ablakok és fűtéstechnika új szerkezeti lehetőségein keresztül, vagy a tornázó hely és a napozó terasz tetőre helyezésével.” – jellemezte az épületet a pozsonyi *Forum* folyóirat cseh nemzetiségű cikkírója.⁷⁶¹ Ha visszaemlékszünk a Kavics utcai vagy a Lejtő utcai házakra, ahol az absztrakt formanyelv idegenségéről volt szó, meglepő most azt olvasni, hogy mindössze két, illetve három év elteltével, Molnár fő törekvése már nem a „geometrikus forma egyértelmű tisztasága”, hanem a ház és a természet kapcsolata lett volna. Azt hiszem, ebben az állításban a *természet* szó alatt nem az épület konkrét környezetét kell értenünk. Bár a cikk 1937-ben íródott, amikor már ezt is jelenthette volna, a mondat folytatása mégis inkább a természet általánosabb, funkcionalista értelmezését támasztja alá: ahogyan a húszas és harmincas évek fordulóján „fény”-ről, „levegő”-ről és „napsütésről” beszéltek.⁷⁶² A Tyroler-ház, miközben folytatja a korábbi villáknál és családi házaknál megkezdett kísérletezést, valóban eltér azoktól. Mezei Ottó úgy fogalmazza meg ezt a változást, hogy a korábban is használt architektonikus elemek ennél az épületnél „együttesen formai érettséget, klasszikus nyugalmat sugallnak”.⁷⁶³ Kétségtelen, hogy a harmincas évek közepére Molnár érett korszakához érkezett, eszközei finomodtak, és épületei harmonikusabbak lettek. De tényleg csak természetes fejlődésről van szó? Nem lehet, hogy ez az épület korszakhatár, hogy új hatásokat, Molnár stílusának változását jelzi?

A Pasarét fölött 1934-ben épült Tyroler-ház (II. Harangvirág utca 11) megrendelője Tyroler József⁷⁶⁴ szakmabeli: építész és építőmester, aki főként kivitelezéssel foglalkozott (ő építette többek között

⁷⁶⁰ Lásd 19. jegyzet! 153.

⁷⁶¹ K[alivoda], F[rantišek] (1937), „Farkas Molnár und die moderne Architektur in Ungarn“ *Forum* (Bratislava) 7. évf. 2. sz. 35.

⁷⁶² Lásd a Licht, Luft, Oeffnung szavakat Giedion, Sigfried (1929), *Befreites Wohnen*, Zürich-Leipzig: SB könyve címlapján; vagy Nádai Pál (1932), *Ház, kert, napfény*. Bp. könyvét! A téma friss feldolgozását lásd: Overy, Paul (2008), *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*, London: Thames & Hudson.

⁷⁶³ Mezei (1987), 26.

⁷⁶⁴ Tyroler József 1898-ban született Békéscsabán, ahol ipariskolába járt és építőmesteri jogosultságot szerzett. A M. Kir. József nádor Műszaki Egyetemen 1924-ben kapott építészmérnöki oklevelet. Ezután önálló építési vállalkozóként kivitelezéssel foglalkozott. 1938-ban, az első zsidótörvény parlamenti tárgyalása idején elhatározta, hogy kivándorol.

Molnár felsőgödi nyaralóját). A terveken építettként hivatalosan Tyrolerné sz. Epstein Klára neve szerepel, tervezőként pedig Molnár Farkas és Fischer József (mivel ebben az időben közös cégben működtek). A ház háromszintes: az alagsorban házmesterlakás, kiszolgáló helyiségek, garázs és előcsarnok volt, a magasföldszinten egy 2 szoba-hallos lakás, továbbá iroda (főnök és várószoba), az első emeleten pedig az előző fejezetben bemutatott 3 szoba-hallos tolófalas lakás kapott helyet. Mindkét felső szintet a Tyroler-család használta, sajnos nem tudjuk, pontosan hogyan. Elképzelhető, hogy – a régi angol házak mintájára – a magasföldszint az irodával a férfi birodalma volt, s az emelet a feleségé, de működhetett úgy is, hogy az alsó szinten volt a lakásuk (a külön bejáratú irodától elválasztva), és a felső szintet teljes egészében reprezentációs térként, vendégfogadásra használták. Utóbbi lehetőségre utal, hogy bár az emeleten van fürdőszoba, a tolófalas szobák egyike sem számít hagyományos értelemben vett hálószobának, ami egy önálló lakásnál szokatlan lenne. A reprezentáció hagyományos formája jelenik meg a szobák antik bútorzatában, amely egyébként éles kontrasztban áll a terek és tolófalak modern szellemével.⁷⁶⁵ A szintek a ház déli végén elhelyezett lépcsőházból külön-külön megközelíthetők. A lépcsőház felvezet a lapos tetőre, ahol a ház keskenyebb traktusa napozó (és kilátó) teraszként működött, kis vízmedencével, zuhanyozóval, a fedett részen ülőpaddal és beépített bordásfallal – az egészséges élet nélkülözhetetlen relikviáival.

Az utcával és a lejtéssel párhuzamosan álló ház helyiségei kisebb részben keleti, nagyobb részben nyugati irányba néznek. Az utóbbi a fontosabb, nem annyira az utca, mint inkább a budai hegyek széles feltehető panorámája miatt. A ház tömege két, alaprajzban a négyszeghez közeli tömbből áll. A lejtőre néző tömb a keskenyebb, ebben alárendelt funkciók (közlekedő, kiszolgáló és üzemi helyiségek) kaptak helyet. A felső, az Orsó utcával határos tömb a hátsókertbe nyúlik, hogy elegendő területet adjon a két traktusban elhelyezett lakóhelyiségeknek. A kettős tömeg az utca felől nem észlelhető, az építész egységes kompozícióba foglalta őket. A felső két szint lábakra állítása egy lebegő hatású, horizontálisan tagolt tömeget eredményezett, melyen a homlokzati nyílások mérete – a mögöttes funkciót tükrözve – jobbról-balra növekszik. Ezt a megoldást először a Kavics utcai házon láthattuk, de ami ott sík felületen zajlott, az itt most térben és gazdagabb plasztikai értékekkel ismétlődik meg. A konyha-cselédszoba, illetve iroda alacsonyabb szalagablakát a hallok magasabb négyszárnyú tolóablaka folytatja, zárterkélyként kiugratva, mint Molnár oly sok más munkájánál, s a nyílások növekvő sorát a balra kifutó teraszok zárják. Míg függőlegesen folyamatosan növekvő sorról van szó, vízszintesen a mozgás összetettebb. Ha a szalagablakos részt tekintjük alapsíknak, akkor a középső zárterkély hozzá képest előre lép, de a baloldali terasz újra visszahúzódik az alapsíkra. A kompozíció mégsem szimmetrikus, mert a teraszok mellvédje továbbviszi a zárterkély síkját. Az is a szimmetria ellen dolgozik, hogy a teraszok északi végét nem fal zárja le, vagyis a lábakra állított tömeget az építész nem foglalta gépiesen keretbe. A vízszintes osztású szélvédő üvegfalak szépen rimelnek a déli homlokzat lépcsőházi acélablakainak ugyancsak horizontális bordáira. A déli homlokzat vertikálitása egyébként jótékonyan ellensúlyozza a főhomlokzat vízszintes tagolását. Ennek a véghomlokzatnak a patikamérlegen kimért aszimmetrikus arányai Molnár 1923 körüli linóleummetszeteire emlékeztetnek. Sajnos az eredeti színezésről itt sincsenek adataink. Az építési engedély-okiratokból tudjuk, hogy 1960-ban a homlokzatokon teljes vakolatcserét hajtottak végre, s később ablakokat is cseréltek. A falak törtfehér vagy halványsárga színe elképzelhető, de az ablakok egészen biztosan nem sötétbarnák voltak, ahogyan ma kinéznek. A korabeli fekete-fehér fényképeken közepes tónusokat látunk, tehát inkább sötét, mint világos színűek lehettek, s az alapszínek közül a kék, esetleg a vörös jöhet szóba.

Hosszas próbálkozás után végül Chilében talált menedéket. Santiagóban telepedett le, ahol Eduard Arandával, a helyi egyetem tanárával közösen alapította meg az ország első szakmai folyóiratát *Espacio y Forma* (tér és forma) címmel.

⁷⁶⁵ Az absztrakt flexibilis tér és a tulajdonos által hozott antik bútorzat közötti ellentmondás jól mutatja, mennyire felszínes volt az „új építés” iránti megértés (vagy másként fogalmazva, mennyire erős volt az otthonosság megszokott formáihoz való ragaszkodás) még a Molnárékkal szimpatizáló építetők körében is.

A Tyroler-ház furcsa módon nem annyira a korai Bauhaus éveit vagy a Gropius-iroda munkáit idézi, sokkal inkább Le Corbusier hatását tükrözi. A lábakra állítás, a napozóterasz a lapos tetőn, a főhomlokzat vízszintes szalagablakai – mind olyan elemek, amelyek megfelelnek Le Corbusier öt pontjának. Annak ismeretében, hogyan vélekedett Molnár korábban a francia mesterről, ez bizony meglepő fejlemény. „Le Corbusier munkái, a mai nap egyedül jogos racionalizmusával nézve, telve vannak hibákkal” – szögezte le Molnár határozottan egy recenziójában.⁷⁶⁶ Majd így folytatta: „A zseni korlátlan és önkritika nélküli teremtvényei ezek, melyekben, mint egy buja őstelevényben, együtt terem a jó és a gonosz”. Indulatát elsősorban a frankfurti CIAM-kongresszusra beküldött terv váltotta ki, a minimál-lakásnál elfogadhatatlan, pazarlóan méretezett vizescsoportjával és a sorozatgyártásnak ellentmondó ciklopkő falával. De szóvá tette a Villa Savoye „teljes álhomlokzatát” és az „egyre szaporodó parabola vonalú falakat” is. A nézeteik közötti különbséget így összegezte: „Ezekon kívül egy nagy életfelfogásbeli szakadék választ el engemet. Valahogy úgy érzem, dacára annak, hogy ő jár legközelebb ahhoz az alkotáshoz, melynek tisztasága, aktivitása és értelmessége a jövő generációk társadalmának új emberét kielégíti, mégsem az, amit jómagam szeretek. Van benne sok reprezentatív, luxusos és elegáns történelmi. Sok más sajtóság, ami a tehetős, valami William Clissold-szerű⁷⁶⁷ nagypolgárisodáshoz [sic!] köti”.⁷⁶⁸ Mi történt hát, hogyan változhatott meg néhány év alatt Molnár véleménye annyira, hogy a szigorúan megbírált Le Corbusiertől kölcsönzött formákat? Továbbá azt a kérdést is meg kell válaszolnunk, mit vett át Molnár Corbusier-től, hogyan viszonyul Harangvirág utcai háza a húszas évek második felének híres párizsi és Párizs-környéki villáihoz.

Molnár már 1930-ban felismerte, hogy a modern mozgalom kezdeti lendülete kifulladt. „Az első generáció nagy egyéniségei, akik a mozgalmat megindították, mind holtpontra jutottak – írta az Új építés kétes értékű győzelme című írásában –, Építményeik a múlt évről ugyanolyanok, mint az azelőttiről, ugyanazokkal a szépségekkel, de ugyanazon hibákkal is. (...) Odakint megtörtént az első eredmények utáni megállás és szélteben érzik a revízió szükségességét. Ez a megtorpanás közelebről nézve és diszkrétan mondva olyan mértékű, hogy az eredmények egész sora mögé kérdőjelet kell tenni. A kérdőjeleket pedig részben maguk az első újítók tették fel a feleletre várva azoktól, akik még fiatalabbak és eddig teljes erejükkel nem lehettek kint a megvalósítások terepén”.⁷⁶⁹ Akkor még azt gondolta, hogy az úttörők szubjektívizmusával, „intuitív, művészi tervező módszerével” a fiatalabb nemzedék objektív, tudományos módszerét és etikai magatartását kell szembeállítani, valahogy úgy, ahogyan ezt az *ABC Beiträge zur Gestaltung* folyóirat nemzetközi szerkesztő- és szerzőgárdája – többek között Hans Schmidt, Mart Stam, Hannes Meyer és Ernst May – képviselték.⁷⁷⁰ A racionális, iparosított építésnek viszont elsősorban a szociális lakásépítés terén lett volna értelme, de ezen a területen Molnárék – utópikusnak bizonyult terveken kívül – semmilyen eredményt nem tudtak felmutatni. Az 1932-es Cirpac-kiállítás ügye után pedig óvakodtak is bármilyen, izgatásnak minősíthető akciótól. Ahogyan azt egy későbbi írásában Molnár megjegyezte, „a magyar csoport, elméletével ellentétben, többnyire tágas polgári lakásokat és luxusvillákat épített”.⁷⁷¹ A polgári megrendelőt pedig nem a „tértakarékos alaprajzi megoldások” érdekelték, hanem sokkal inkább a modern életmód kifejeződése a lakásban: a szabadon áramló vagy változtatható tér élménye, a korszerű technika és az ipar által nyújtott új szerkezetek és kényelmi berendezések, és akár tetszik, akár nem, a reprezentáció, amit a modern építész – elvi alapon – elsőként vetett el a múlt építészetéből. Amikor azonban villa tervezésére kapott megbízást, egyetlen modern építész sem kerülhette el, hogy a reprezentáció új

⁷⁶⁶ M. F. „Das Werk Le Corbusiers 1910-1929”. *TF* 3. évf. 2. sz. (1930). 89-90.

⁷⁶⁷ Utalás H. G. Wells (1926), *William Clissold világa* című regényének főhősére

⁷⁶⁸ Lásd 6. jegyzet!

⁷⁶⁹ M. F. „Az új építés kétes értékű győzelme”, *Ipari Jövő* 1. évf 3. sz. (1930. december 15.) 4-6.

⁷⁷⁰ A Baselen, illetve Zürichben kiadott folyóirat két sorozatban jelent meg: hat szám 1924/25-ben és négy szám 1926-1927/28 között. Szerkesztői a svájci Hans Schmidt és Emil Roth, illetve a holland Mart Stam volt, munkatársként közreműködött az orosz El Liszickij. A szerkesztők az építés fő céljának a tömeges társadalmi igények kielégítését tartották, és ennek érdekében szigorúan racionális tervezést, tipizálást és az iparosított technológiák bevezetését követelték.

⁷⁷¹ M. F. „Pro és kontra”, *TF* 9. évf. 1. sz. (1936). 15-17.

formáin gondolkodjon. Egyeseknél a nagyvonalú térkapcsolatokban mutatkozott ez meg, másoknál a modern (üveg, krómnikkel, linóleum stb.) vagy nemes anyagok (márvány, ónix, bronz, drága faburkolatok) használatában, meglepő világítási vagy egyéb technikai effektusokban, és természetesen az új absztrakt vagy minimalista esztétikában. A modern villa státuszsimbólum lett, a felvilágosult, a haladással lépést tartó kozmopolita polgár jelképe. Egy luxusvillához nem illett a korai modern aszkétizmusa: látványos formákra és a jómód kifejezésére volt szükség. Le Corbusier ehhez mesterien értett, sokkal jobban, mint a tömeges lakásépítés és az építésiparosítás problémáin rágódó Gropius. Nem véletlen, hogy a Bauhaus magyar tanítványai a harmincas években kivétel nélkül elfordultak német mesterüktől. Breuer a kezdetektől sokkal szabadabb és invenciózusabb szellem volt, Forbátot Pécsre hazatérve inkább a kisvárosi környezethez, a tájhoz és a hazai életmódhoz való illeszkedés foglalkoztatta, s a Lejtő utcai háztól kezdve Molnár is a gazdagabb formálás lehetőségeivel kísérletezett. Ezen a téren volt mit tanulnia a szigorúan megbírált francia építőművésztől.

Molnár jól ismerte Le Corbusier munkáit. Recenziót írt az életmű-sorozat első kötetéről,⁷⁷² és könyvtárában megvolt a *Vers une architecture* első német nyelvű fordítása.⁷⁷³ Korai családi házainál – a saját kockaház-forma mellett – fölmerül a Maison Citrohan típus hatása, ahogyan a Villa Stein de Monzie tetőkilátója az acél csigalépcsővel szintén inspirálója lehetett a Dálnoki-Kováts ház tetőterasz-megoldásának. A Tyroler-ház az első, ahol Le Corbusier öt pontjából több is megvalósult egyszerre: a lábakra állítás, a tetőterasz, (részben) a sávablak, sőt – a tolófalas emeleti tér révén – a szabad alaprajz. A korábbi családi házakhoz képest nagyobb méretű és magasabb igény szintű épület lehetőséget adott erre. Természetesen Molnár a maga képére alakította a kölcsönzött elemeket. A lábakra állítás részleges: a felső két szintet tartó oszlopok csak az utcai oldalon vonulnak végig, és mivel nem sokkal mögöttük fal van, inkább tornácra emlékeztetnek. Tetőterasz csak a kisebb épülettömegre került, és a szalagablak sem húzódik végig a homlokzaton. A hazai szerényebb pénzügyi és műszaki lehetőségeket tükröző, nem doktriner épület született. Önálló szellemi és művészi teljesítmény, amely szervesen illeszkedik Molnár folyamatosan változó építészeti világába, de azért Le Corbusier hatása letagadhatatlan rajta.

Egy lényeges különbséget Molnár háza és Le Corbusier villái között azonban világosan látnunk kell. Molnár csak ahhoz kapcsolódott Corbusier építészetéből, ami abban új volt. Elfogadta a purizmus szellemét, a „lakógép” metaforát, a járművek – általa is fölvetett – analógiáját (működésben és formákban egyaránt), vagyis mindazt, ami a modern technikai civilizációra utalt, de – ahogyan láttuk – idegenkedve utasította el a villák történeti reminiscenciáit. Mert Corbusier, miközben látványosan szakított a történeti stílusokkal, ezer szállal kötődött a múlthoz. Építészetének ezt a szokatlan, paradox vonását csak a háború utáni elemzések – mindenekelőtt John Summerson, Colin Rowe és Alan Colquhoun tanulmányai – kezdték feltárni.⁷⁷⁴ A Corbusier-villák és Palladio manierista villái közötti szerkesztésbeli hasonlóságok,⁷⁷⁵ vagy a 18. századi francia városi paloták *poché* térszervezésének⁷⁷⁶ modern szellemű interpretálása az 1920-as évek második felében⁷⁷⁷ egyedülálló volt a modern mozgalomban. Az újabb kutatás még számos kapcsolódási pontot mutatott ki Corbusier művészetében

⁷⁷² Lásd 6. jegyzet!

⁷⁷³ Le Corbusier (1926) *Kommende Baukunst*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Hildebrandt. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. A könyv borítója felismerhető a Molnár által 1927-ben rendezett kirakat jobb alsó sarkában.

⁷⁷⁴ Summerson, John (1947), „Architecture, Painting and Le Corbusier” in: J. Summerson (1963), *Heavenly Mansions*, 177-194; Rowe, Colin (1947), „The Mathematics of the Ideal Villa” in C. Rowe (1982), *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge MA: The MIT Press. 1-22; Colquhoun, Alan (1972), „Displacement of Concepts in Le Corbusier” in: A. Colquhoun (1985), *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge MA: The MIT Press. 51-66.

⁷⁷⁵ Lásd Colin Rowe id. m.

⁷⁷⁶ A *poché* francia eredetű építészeti szakkifejezés: az akadémikus szellemű rajzokon az elmetszett felületek feketítésére vonatkozott. Tágabb értelemben: a fő és a kiszolgáló helyiségeket elválasztó és formailag megkülönböztető tervezési módszer a francia kastélyok és városi paloták építésénél.

⁷⁷⁷ Lásd Alan Colquhoun id. m.

az antik egyiptomi és görög építészethez, a romantikus hagyomány különböző rétegeihez,⁷⁷⁸ és természetesen a népi építéshez, elsősorban a Földközi-tenger melléki és a balkáni vernakuláris építésmódokhoz.⁷⁷⁹ A mai szemlélő számára hallatlanul izgalmas, hogyan ered a festői romantika szemléletéből a *promenade architecturale* (építészeti séta), hogy mi köze a Maison La Roche-Jeanneret-nek a Camillo Sitte-féle várostervezéshez, hogyan találkozik a Maison Cook-ban a francia *hôtel* alaprajza a szintetikus kubizmussal, vagy az egyiptomi pilon-templom az óceánjáró hajó fedélzetével a Villa Steinnél.⁷⁸⁰ Ez az ellentmondásos, összetett jelleg, amely Corbusier lakóházaiban máig tartó aktualitást ad, teljesen hiányzik Molnár Farkas lakóházaiból – legalább is a harmincas évek közepéig. Akkor benne is fölébred a vágy a szabálytalanságra, a változatosabb és összetettebb komponálásra. A történeti elem továbbra is tabu marad számára, de a természetes anyagok használatában, a primitív építés felfedezésében és a játékos homlokzatképzésben tovább közeledik Le Corbusier-hez.

4.5 Pro és kontra, avagy hogyan folytatható az „új építés”?

A *tér és forma* 1936-os Cirpac-számában Molnár egy igen érdekes írást tett közzé.⁷⁸¹ A cikk címe, „Pro és kontra”, nem csak az írás tartalmára, hanem megjelenésére is utal: Molnár a modern építészet mellett és ellen szóló érveket, véleményeket tipográfiai eszközökkel is hangsúlyozva állította szembe egymással. A párbeszéd vagy vita dramatizált formájával más írásaiban is szívesen élt.⁷⁸² A kritikus vélemények (a minimállakások ellen, az új építőanyagok ellen, az új esztétikáért címmel) az újításoktól idegenkedő építész-kollégák, a Cirpac-ot támadó ellenfelek és a nagyközönség fenntartásait gyűjtik csokorba. E fejezeteket az teszi ambivalenssé, hogy sok említett hibát maga Molnár tett szóvá korábbi cikkeiben, szinte szó szerint úgy, ahogyan azok most, ebben az írásban szerepelnek. A cikk tehát úgy is olvasható, mintha Molnár magával készített volna számvetést, saját vívódásait adta volna közre, mintha önkritikát gyakorolt volna. Volt idő, a modern revízióját hirdető posztmodern korszak vége felé, amikor ezt az olvasatot fogadtam el, amikor abban szerettem volna hinni, hogy Molnár külföldi kortársait jóval megelőzve ismerte fel a modern mozgalom tévedéseit, s próbálta korrigálni a hibákat.⁷⁸³ Újraolvasva az írást, ma úgy gondolom, hogy tévedtem, s be kell látnom, hogy Molnár valódi véleményét, hitvallását a „pro” fejezetek tartalmazzák. A racionális alaprajzokért, az ipari építésmódokért és a modern formalizmus ellen című fejezetek ugyan megismétlik a modern mozgalom és a magyar Cirpac-csoport ismert elveit, de reagálnak a bírálatokra, s tárgyilagosan számot vetnek az adott helyzetben lehetetlennek bizonyult célkitűzésekkel, miközben rögzítik az elért eredményeket. A szöveg mai értelmezése tehát arról szól számomra, hogy Molnár, a kudarcok és támadások ellenére, nem adta fel elveit, sőt, a modern építészetben kihasználatlan lehetőségek sorát látta. „Még csak az első kísérleteknél tartunk. Meg vagyunk győződve, hogy ez nem múlandó divat, hanem hosszú időkre való célkitűzés”⁷⁸⁴ – írta cikke végén, miután újfent tiltakozott a valódi modern szellemet lejárató modernista követők tevékenysége ellen. Nézzük meg, hogyan változott ebben a válságos helyzetben Molnár építésze, hogyan módosult épületeinek formája – az elvek deklarált változatlansága mellett!

⁷⁷⁸ Kiváló összefoglalás Etlin, Richard A. (1987), „A paradox avant-garde. Le Corbusier's villas of the 1920s”, *The Architectural Review*, 108. évf. 1079. sz. (January 1987), 21-32.

⁷⁷⁹ Vogt, Adolf Max (1998) *Le Corbusier, the Noble Savage, Toward an Archeology of Modernism*, Cambridge-London: The MIT Press.

⁷⁸⁰ Lásd Richard A. Etlin id. m.

⁷⁸¹ M. F. (1936), Pro és kontra. *TF* 9. évf. 1. sz. 15-17.

⁷⁸² M. F. (1924), „Vitatkozás az új művészetéről”, *Új Írások Könyve* 3. sz. 16-19.; M. F. (1936), „Az otthon válsága”, *Újság* (1936. január 26). 9-10.

⁷⁸³ Ferkai András (1988) „Farkas Molnár 1897-1945. Der Klassiker des ungarischen Funktionalismus.” *Architese* 18. évf. 1. sz. 29-32.

⁷⁸⁴ Lásd 1. jegyzet! 17.

A harmincas évek közepén, mint Breuernek írott levelében olvashattuk, Molnár nagyobb munkákra, kihívást jelentő középületek tervezésére vágyott. Ezért ekkoriban számos tervpályázaton vett részt. Az egri érseki tanítóképző (1934) és a postás nyugdíjas otthon pályázaton (1935) Fischerrel közösen indult (az utóbbiba Breuert is próbálták bevonni), a budaörsi repülőtér pályázaton (1936), a balatonlellel MABI-üdülő (1936) és az óbudai Árpád-gimnázium (1937) pályázatán már önállóan. Eredményt egyetlen esetben sem tudott felmutatni: még megvételt sem nyert, nem hogy megbízást. A balatonlellel pályázat⁷⁸⁵ kapcsán panaszkodott Gropiusnak: „Hetven terv futott be, melyek közül húszat díjaztak és az enyém nincsen közöttük! Annak ellenére, hogy most az egyszer igazán kivettem magamért. (...) A többiek terve mind modernista! De van más gondunk is: a közönség újra ornamentikát követel. A mi dolgainkat már egy kissé unalmasnak tartják. Azt kérdezik: te még mindig ugyanazt csinálod? Azt hittem, az építészet már túl van ezen”.⁷⁸⁶ Ez a pár mondat is jelzi, hogy Molnár komoly konfliktusba került elveivel. Nem csak a közönség nyomása és a konkurencia sikerei miatt, hanem saját alkotói becsvágya, szemléletének természetes fejlődése következtében is. Ezt a változást jól dokumentálják pályázati tervei, melyek közül pillanatnyilag hármát ismerünk. Az egri tanítóképző és a postásotthon terv két lapját (fotó: Haár Ferenc) Major Máté fényképgyűjteményéből H. Sipos Edit őrizte meg, a balatonlellel üdülő anyagából pedig egy ezüst kartonra kasírozott három fotó maradt fenn a Magyar Építészeti Múzeumban.

A Magyar Királyi Posta Nyugdíjárulék Alapja nyugdíjas postások és özvegyeik számára akart otthont építeni a zuglói Szent Domonkos (ma Cházár András) utcában. A nyilvános, névaláírásos pályázat beadása 1935. április 30.-án volt, az eredményt május 15-én hirdették ki. A zsűriben a Posta tisztikarának küldöttein kívül Hüttl Dezső műegyetemi tanár, továbbá a Mérnök- és Építészegylet, illetve a Nemzeti Szövetség egy-egy delegáltja vett részt. A pályázatot Rimanóczy Gyula és Hönsch László nyerte. Molnár és Fischer terve a keskeny és mély telket L-alakú, oldalfolyosós épülettel építette be, ahol a házaspárok nagyobb, illetve az özvegyek kisebb szobái szinte kivétel nélkül a csendes udvari szárnyba kerültek, a teraszosan visszalépő első és második emeletre. A lépcsők és vizes helyiségcsoportok a folyosó másik oldalán találhatóak. A magasföldszinten kaptak helyet a közös használatú helyiségek. Az L-alak rövidebb szára, az utcára néző szárny, karcsú vasbeton oszlopokra emelve alkotta a bejárat tornácát, az első emeleten irodákkal, a másodikon udvarra néző szobákkal, fölöttük tetőterasszal. Az alaprajz tiszta szerkesztésű, racionális elrendezésű, a tömegek és homlokzatok viszont Molnár és Fischer korábbi munkáihoz képest sokkal könnyedebb, elegánsabb kompozíciót alkotnak. Az utcai szárnyon teljesen egyértelmű Le Corbusier hatása: a lábakra állítás, a végigfutó szalagablakok és a pergolás tetőterasz a Maison Cook (1926) vagy a stuttgarti Weissenhof Siedlung 14-15. számú ikerházának (1927) homlokzatát idézik. Az egyetlen elem, amelyik kilóg ebből a rendszerből, az a második emelet kidomborodó zárterkélye. Semmilyen belső funkció nem indokolja, szimmetriája ellentétben áll az épület eredendő aszimmetriájával – egyszóval érthetetlen. Talán az utcai homlokzat radikalizmusának visszafogása, monumentálissá tétele lehetett a tervezők szándéka. Mindenképpen kompromisszum az egyébként következetes terven. Az udvari szárnyon Molnár egyik korai kórháztervének a teraszos elrendezése köszön vissza.

A másik pályázatról Molnár a következőképpen számolt be Gropiusnak: „Ma került nyilvánosságra egy tervpályázat bíráló bizottságának döntése. A feladat egy üdülő tervezése volt a MABI biztosító társaság (MABI az OTI testvérszervezete) alkalmazottainak a Balaton partjára. (...) A feladatot így fogalmaztam meg magamnak: minden szobának legyen kilátása a tó felé, s mindegyik kapjon megfelelő árnyékolást nyáron, illetve elegendő napfényt télen. A jól ismert napdiagramot használtam és teljes mértékben

⁷⁸⁵ „Farkassal csaknem véglegesen befagyott a barátság – hozzá kell tennem, hogy semmiféle összeveszés vagy nagy jelenet nem volt – a kegyelemdőfést az adta meg, hogy ő jött, hogy pályázzunk együtt arra a bizonyos balatoni üdülőre – és én a bierbauerrel pályáztam”. Fischer József kézírásos levele Breuer Marcellnek Londonba. 1936. június. 2. Breuer Papers 191314

⁷⁸⁶ Molnár Farkas levele Walter Gropiusnak 1936. február 29. No. 41/435. BHA Korrespondenznachlass Walter Gropius 1937-1969.

igazoltam, hogy a cél teljesült. (...) Minden igényt teljesített a tervem, és ráadásul a lehető legkisebb kubatúrán belül”.⁷⁸⁷ A tervben sok minden szokatlan volt: kezdve a Balaton-parthoz képest ferdeszögű telepítésén, egészen a vázas szerkezetben fölfelé szélesedő szintekig. A ferde elhelyezés oka a pontosan észak-déli tengelyű tájolás, a szintek lépcsőzését pedig a benapozás és árnyékolás magyarázza. Egymás fölött lépcsőzetesen eltoló szintekből felépülő, teraszozó szerkezettel sokaknál találkozhatunk. Breuer Marcell Gustav Hassenpfluggal együtt szignált kórházterve (Elberfeld, 1929), Breuer és S.F.R. Yorke *Garden City of the Future* tervének egyik teraszháza (1936) és Le Corbusier algíri lakótömb terve (Durand-Alger 1933-34) közös abban, hogy az instabil lépcsőző tömböt hátulról támasztják meg vasbeton vázszerkezettel. Molnár mintha két ilyen tömböt tolt volna egymásba, úgy, hogy a hátuk fordul kifelé. Az alul keskeny és fölfelé szélesedő, a függőleges tartószerkezet szélességét a legfelső szinten elérő épület ötlete negyven évvel később valósult meg Magyarországon Ungár Péter és Nagy Bence rózsadombi számítóközpontjában (II. Bég utca 3-5, 1978), amely sajnos ma már csak csúnyán átépített formában látható. Molnár szerkezeti ötlete a nyugati építészetet is megelőzte húsz-harminc évvel. Tudomásom szerint ehhez hasonló konstruktív középület nem épült a világon a metabolizmus és az új brutalizmus színrelépése előtt. Ha megvalósul, amire a harmincas évek Magyarországnál semmi esélye nem volt, ma az egyetemes építészettörténet része lenne. Ez a pályázati terv tanúsítja, hogy Molnár tehetsége, invenciója nem maradt el korosztálya legkiválóbb képviselőitől, s ha szerencsésebb körülmények között adatott volna dolgoznia, a Breuer Marcelléhez hasonló pályát futtatott volna be.

Lajkó, ahogyan maguk között nevezték Breuert, egyébként külföldre távozása után is inspiráló forrás maradt Molnár számára. 1936 szeptemberében, amikor a La Sarraz-i CIAM konferenciára utazott ki Fischerrel és Forbáttal, módja nyílt meglátogatni az Alfred és Emil Roth-tal közösen tervezett zürich-doldertal-i lakóházakat. A három építész tervezésben való részesedése sokáig vitatott volt. Való igaz, hogy Breuer menet közben kapcsolódott be a munkába, de jelentősen módosított a terveken, s a szerkezeti megoldások és a részletek meghatározásában fontos szerepe lehetett. A magyar delegáció La Sarrazban kényszerült tiltakozó nyilatkozatot fogalmazni és Moholy-Nagy közvetítését igénybe venni, hogy a házak nyilvánosság előtti megjelentetésékor (sajtóban és kiállításokon) Breuer nevét a szerepéhez illően tüntessék fel, a két Roth ugyanis következetesen „megfeledezett” magyar munkatársáról. A Sigfried Giedion megrendelésére készült két luxus igényű társasház végigjárása mély benyomást tett Molnárra. „Szemem felejthetetlen élménye marad a pillanat – írta a *tér és formában* –, amikor a zürichi villák zavaros látványa után autónkkal a doldertali házak elé kanyarodtunk. Az őszi délutáni napfényben leírhatatlan tisztaságban, könnyedén és határozottan tárult elénk a kép... Lehet leírni egy építészeti alkotást, amely már magában, mint látvány annyira szép és új, az elég szép és elég új épületekhez szokott szemnek is?”⁷⁸⁸

A mondatokon átütő lelkesedés és meghatottság figyelemre méltó egy olyan kifinomult értékítéletű embernél, amilyen Molnár volt. Mi ragadhatta meg ennyire ennél a két épületnél? Ismertetése nem nagyon segít minket a válaszadásban, mert az írás nagy része konkrét műszaki és szerkezeti részletek bemutatásában merül ki. Persze ez is a Breuer-életmű egyik értéke lesz: megbízható szerkezeteivel és gyönyörűen megoldott, kézműves igényességű részleteivel neki sikerült időtálló modern épületeket létrehozni, ami a modern úttörőiről nem volt mindig elmondható. Molnárt valószínűleg lenyűgözte az építőtechnika és a kivitelezés itthon elképzelhetetlen magas színvonala, de legalább annyira a tervezés profizmusa: „a nyíltság, tisztaság és természetesség ezen érzése kísért bennünket a házak belsejében is. Világosan tagolt helyiségek, funkcionálisan helyes sorrendben, korrekt tájolással, helyes méretezéssel. Mindezek egy teljesen kiforrott, biztos tervezni tudásról tanúskodnak”.⁷⁸⁹ Ennyit lehet a cikkből kihámozni, de meggyőződésem, hogy a lényeg ezeken a megállapításokon túl van. Kockázatos

⁷⁸⁷ Uott.

⁷⁸⁸ M. F. (1937), „bérvillák (zürich-doldertal)” *TF*. 10. évf. 1. sz. 3-5.

⁷⁸⁹ Uott.

próbálkozás rekonstruálni az élményt, ami Molnárt érte honfitársa, barátja, vetélytársa megvalósult munkája előtt állva. Erre nem is vállalkozhatok, de arra mindenképpen, hogy összevessem a weimari Bauhausban éveken át egymás mellett dolgozó, majd 1934-35-ben újra összetalálkozó két építész alkotói habitusát, gondolkodásmódját, művészi módszereit.

Születési évük alapján mindketten a modern mozgalom második generációjához tartoztak. Ez meglehetősen hálátlan szerepet jelentett, hiszen szinte beszorultak az úttörő első generáció és a kritikus harmadik nemzedék közé. Az előttük járó nagy mesterektől készen kapták a funkcionalista gondolkodást és a modern formákat, szerepük alig lehetett több, mint az átvétel, a formák gazdagítása, legjobb esetben a racionális, technicista modern humanizálása. Ezt a generációt olyan nevek fémjelzik, mint Philip Johnson, Paul Rudolf, Charles Eames, Arne Jacobsen, Egon Eierman, Giuseppe Terragni, akik – különböző irányokban és színvonalon – mind a modern építészet és design továbbfejlesztésén dolgoztak. Ettől eltérő, kiemelkedő produkcióra csak egy-két kivételes művészegyenység (például Alvar Aalto és Louis Kahn) volt képes. A kettejük közül fiatalabb Breuer tipikus képviselője ennek a generációnak. Nem érdekelték az ideológiák és a teóriák, pragmatikusan állt a mesterségéhez. Ebben gyökeresen különbözött Molnártól, akiben tovább élt az első generáció programalkotó buzgalma és társadalomalakító elhivatottsága. Molnár manifesztumokat gyártott, ideális terveket készített, elméleti cikkek sorát írta, politikai természetű akciókba bonyolódott, miközben Breuer a későbbi sikerét megalapozó, szabadalmaztatható bútorok és épületek tervein, vagy prototípusain dolgozott. (Figyeljünk fel arra az apró, de sokatmondó tényre, hogy Breuer nem csatlakozott Molnár KURI-csoportjához!) Molnár hátrányos helyzetből próbált felzárkózni az első generációhoz. Tíz-tizenöt évvel fiatalabb lévén, reménytelen volt bekerülnie az úttörők közé, mégis megpróbálkozott vele ahelyett, hogy tudomásul vette volna, hogy az ő feladata más. Breuer ezt a feladatot ösztönösen érezte: kísérletezni, újítani, de nem magas szociális célok érdekében, hanem egy elfogadható, sőt szerethető modernizmus megteremtéséért. Nem akarta megváltani a világot – tetszeni akart, sőt, ha lehet, jól megélni művészetéből. Így óhatatlanul szembekerült az első generáció intellektuális beállítottságával és elitizmusával. Őt a tervezésben sokkal jobban érdekelt a kényelem és a szépség, a kivitelezésben pedig a részletek artikulálása és gondos kidolgozása. Éppen ezért téved Major Máté, amikor a Breuer 1934-es zürichi előadásában⁷⁹⁰ kifejtett gondolatokat Gropius budapesti előadásával állította párhuzamba, s úgy vélte, hogy Breuer „vallomása az új építészetről... teljesen harmonizál Gropius elveivel”.⁷⁹¹ Zürichben Molnár valószínűleg az övétől nagyon eltérő hozzáállást érezte meg: azt a laza természetességet, jóleső kényelmet, életörömet és játékosságot, amiben neki a hazai küzdelmek közepette aligha lehetett része.

Annak ellenére, hogy a doldertali házak sem születtek meg könnyen (tudjuk, Breuernek tervezőtársaival legalább annyi gondja volt, mint a helyi hatóságokkal), bennük van mindaz az érték, ami Breuer későbbi, főként amerikai alkotó korszakát jellemzi. Ilyen például az ellentétek elfogadása és felhasználása. Idézet a zürichi előadásból: „a jogosan elűtő jelenségek összekapcsolása olyan feszültséget ad, melyet a modern élet igen lényeges vonásának tekintünk”.⁷⁹² A dél-európai utazásain felfedezett elv (sol y ombra: nap és árnyék) később ars poétikává kristályosodik. „Természet és lakás, munka és magánélet, tömeg és levegő, csillogó fém és puha szövet, élő szerves lények, emberek, növények, szemben a sima fal merev felületével”⁷⁹³ – sorolja Breuer az ellentétpárokat és megjegyzi: „Legtöbb megoldandó kérdésünk eredendő kettősséget hordoz magában. (...) Nem megoldás sem az egyoldalú egyszerűsítés, sem pedig az ellentéteket tompító kompromisszum”.⁷⁹⁴ A doldertali házakon

⁷⁹⁰ Ritka előadásainak talán legjelentősebbjét Breuer Wo stehen wir heute? címmel tartotta a Schweizerischer Werkbund szervezésében Zürichben, 1934. április 27-én. Magyarul Szentkirályi Gyula fordításában olvasható a *tér és forma* 1935. 1. számában (27-32).

⁷⁹¹ Major Máté (1970), Breuer Marcel, Budapest: Akadémiai Kiadó. 28.

⁷⁹² Lásd 10. jegyzet! 32.

⁷⁹³ Uott.

⁷⁹⁴ Blake, Peter (1955), Marcel Breuer: Sun and Shadow, New York, Dodd Mead & Co. 1955.

több elem is illusztrálja ezt a törekvést (vakolt fal – Eternit burkolatú tetőemelet; tömör fal – üvegfal; kemény üveg és csikos ponyva; kézműves technológia – ipari szerelt elemek stb). Ugyancsak ilyen tulajdonság a szabályos és szabálytalan geometria együttes használata: ahogyan a házak a tájolás és a kilátás miatt ferde szöveget zárnak be az utcával, vagy ahogyan a teraszok kilépnek a derékszögű koordinátarendszerekből.

A Zürich fölötti domboldalon megtapasztalt fesztelenség és gazdagság Molnár számára felszabadító erőt jelentett. Az 1936-ban elkészült munkái közül a Pasaréti úti társasházon, a Trombitás utcai villán és egy következő évben tervezett, de meg nem valósult kétlakásos házon (XII. Levendula utca 4, 1937) megjelent a Doldetalban látott, csavarozott Eternit-lemezzel burkolt redőnyszekrény. Egy cikkében meg is nevezi a forrást: „Breuer Marcel zürichi épületeinél láttam először az Eternit lemezek külső alkalmazását”.⁷⁹⁵ A Bajai-villa bejárata, a vasbeton oszlopok és a visszahúzott homlokzati fal közé ékelődő üvegezett dobozzal szintén a svájci ház hatására nyerhette el végső formáját. Breuernek őszintén bevallja inspiráló hatását: „Nemes művészeted áldásait még csak látom néha és elmerülök termékeny elméd alkotásaiban és apró csínytevésekkel el-ellopogatok egy-egy találmányodból valamicskét. Így beburkoltam az átkozott eternit lemezekkel nemcsak az esslingenieket, hanem tetőtől talpig egy egész házat is”.⁷⁹⁶

Természetesen nem csak a doldertali házak (és nem csak Breuer) szolgálhattak mintául Molnár formai és taktilis gazdagodáshoz. Breuer másik munkája, amit a *tér és forma* Cirpac-száma⁷⁹⁷ leközölt, a Bristol melletti Királyi Mezőgazdasági Kiállításra F.R.S. Yorke angol építésszel közösen épített Gane-pavilonja (1936), melyet a bútorgyáros megbízásából Breuer által tervezett fabútorok bemutatására építettek. A kis ideiglenes épület alaprajza és térrendszere első pillantásra a De Stijl és Mies van der Rohe áramló térrendszerére emlékeztet. A derékszögű vonalhálót azonban ferde és finom ívben hajló falak bontják meg, az absztrakt síkok és a sima kő helyett taktilis anyagok – durva terméskő, fa és fafurnér – veszik át a szerepet. Humanizált geometria, inkább Klee mint Mondrian – mondja Allen Cunningham⁷⁹⁸, s nyugodtan hivatkozhatunk St. John-Wilson „fenomenológiai” modernizmus fogalmára is. Ez után jelennek meg Molnár tervein is a ferde vonalak, mint például a Mese utcai kis családi házon (1937), amelyről a következő fejezet szól részletesen, vagy a terméskő fal, melyet többnyire kontrasztba állít vakolt felületekkel, esetleg más anyagokkal (például a pécsi Kallivoda-házon, 1940). Az *Eternit Szemlé*ben megjelent cikkében Molnár más neveket is említ: „Le Corbusier adott új értelmet a terméskőnek, Howe és Lescase hozták az üvegbetont...”⁷⁹⁹ A természetes anyagok visszatérése egyébként nem csak Corbusier vagy Aalto nevéhez kapcsolódik, a harmincas évek svájci, skandináv és angol modern építészetében használatuk szinte általánosnak mondható. Végül, az oldódás jeleként, meg kell említenünk Molnár társasházainak játékosabb homlokzatát: a sakktábla mintában váltakozó loggiák és sávablakok (Pasaréti út 7, 1936; Pentelei Molnár utca 3, 1940; Istenhegyi út 9/a, 1938-39 terv) újra Le Corbusier korai homlokzati megoldásait idézik (Immeuble-villa a Cité-jardin tervben, 1925).

4.6 A Mese-utcai ház 1937

⁷⁹⁵ M. F. (1938), „Eternit” a homlokzaton. *Eternit Szemle* 5.. évf. 2. sz. 4-5.

⁷⁹⁶ Molnár Farkas gépírási levele Breuer Marcellnek, 1936. december 13. Breuer Papers 191.967 Reel 5709 Frame 910.

⁷⁹⁷ *tér és forma* 1937. 1. 5-6.

⁷⁹⁸ Cunningham, Allen, „Marcel Breuer 1902-1981. How was the agenda of heroic modernism transformed by one of its second generation inheritors?” (1995. novemberi előadás, kézirat). Allen Cunningham (1932-) angol építész Breuer New York-i irodájában kezdte pályáját. Ezúton is köszönöm, hogy rendelkezésemre bocsátotta Breuer-ről szóló előadásának szövegét.

⁷⁹⁹ Lásd 15. jegyzet! 4.

„Az ösztönös ellenszenv, amellyel kezdettől fogva a vakolattal szemben viseltettünk, egyformán magyarázható a tudatalatti esztétikai megérzésekből és abból a tapasztalati ismeretből, hogy a vakolat, különösen a védtelen felületen, előbb-utóbb elszíneződik, letáskásodik és lehámlik. Milyen veszélyes volt tehát épületeink egész vizuális hatását az üvegfelületek és vakolt síkok viszonyba állítására bízni, mikor a két úgyszólván kizárólagos alakító tényező közül az egyik az első szeszélyes télen, kiléphet a játszából! (...) Érthető tehát, ha keressük a módokat, miként lehet minden tényező figyelembe vételével, az épületeink külső felületét okosan, olcsón és szépen megoldani”. – írta Molnár 1938-ban egy szakcikkből, melyet többek között a Mese-utcai családi ház fényképével illusztrált.⁸⁰⁰ A kis budai ház meglepetés Molnár művei sorában – több szempontból is. Egyrészt, a fenti idézetben említett problémák kiküszöbölésére, vakolat helyett Eternit-lemezek burkolják homlokzatát, másrészt alaprajza kilép a derékszögű rendszerből: trapéz, vagy még inkább legyező alakú. Ezekkel a tulajdonságaival tagadni látszik a korábbi Molnár-házak racionalitását, absztrakt, majd később plasztikus formálását. A közös nevező e művek között ugyanis a vakolt homlokzat volt.

Nem mondhatjuk, hogy Molnár túl korán jutott erre a felismerésre. Sándy Gyula már 1931-ben, a Napraforgó utcai telep avatásakor figyelmeztetett arra, hogy a hazai éghajlat nem kedvez a párkány nélküli vakolt homlokzatoknak: az eső és a fagy hatására gyorsan tönkremennek.⁸⁰¹ Padányi Gulyás Jenő a hazai modern építészet túlhajtásait bíráló cikkéhez⁸⁰² csatolt képeket annak igazolására, hogy néhány évvel korábban készült családi- és társasházak homlokzata meggy tönkre, mert tervezőik nem vették figyelembe a hazai klímát, amikor tiszta geometriai formáikhoz anyagot választottak. Hozzá kell tennünk, hogy a harmincas évek közepén a *tabula rasa* modern itthon is, külföldön is kezdett háttérbe szorulni. Itthon a modern revíziójáról cikkeztek,⁸⁰³ Európában az új építés elfogulatlanságáról és humanizálásáról beszéltek. A merev, derékszögű vonalak oldódtak, újra előkerültek a természetes anyagok (tégla, kő, fa), s az építészek jobban figyeltek a helyszín adottságaira, olykor a helyi hagyományokra is. Molnár érzékelte a változásokat és reagált is rájuk, de a rá jellemző formabontó magatartással. Nem fordult vissza a kulturális tradíciókhoz, sem a homlokzatképzés hagyományos anyagaihoz. Egy viszonylag új mesterséges anyagot használt⁸⁰⁴ – nem a megszokott módon. „A képek maguk elmondják – írta említett cikkében –, mekkora lépést tettünk az elavult szerkezetekből keletkezett ház jelleg kiküszöbölésével a funkcionális forma felé”.⁸⁰⁵

A budai Virányos északi lejtőjén álló családi ház (XII. Mese utca 8.) 1937-ben épült Kovács Andor gépészmérnök és felesége, Schöpflin Edit, illetve gyermekük részére. A lapos tetős kis ház földszintes, alagsorában kazánnal, mosókonyhával és házmesterlakással. A felső szinten három szoba (női-, férfi- és gyermekszoba) és egy nappali kapott helyet virágablakkal. „A jó égtáj és a szép kert felé miért ne legyen szélesebb a ház, mint a szeles északnyugat és a magasan fekvő utca felé? – magyarázta a tervező – Az alaprajz azért lehet egészen szabályos, sőt a vasbeton pillérvázat is sikerült geometrikusan kiosztani”.⁸⁰⁶ Az alaprajz mintha egy sokszögű gyűrű szelete lenne: sugár irányban szélesedik délnyugati irányban. A terep lejtése egyébként keresztirányú, a nyugati oldal csatlakozik szintben a kerthez virágablakkal, előtte virágágyással, a teraszra vezető erkélyajtóval. A másik (keleti) oldal kétszintes és zárt. A kertre néző déli homlokzaton faltól-falig szalagablak fut végig. A ház

⁸⁰⁰ M.F. (1938) „Eternit a homlokzaton”, *Eternit Szemle* 5. évf. 2. sz. 4-5.

⁸⁰¹ „Budapest klímája nem igen alkalmas a homlokzatok színes megoldására. (...) Az időjárás is megcibálja ezeket az építményeket, amelyek nagy vakolt felületek vannak, minden hézagosszítás nélkül. Majd pedig, ha nem nemes anyagból készül a felület, igen hamar mutatkoznak az időjárás rombolásai.” *VL* 53. évf. 11-12. sz. (1932. február 11.) 3.

⁸⁰² Padányi Gulyás Jenő (1937), „A háborút követő évek építőművészetének tanulságai” *MMÉEK* 71. évf. 45-46. sz. (1937. november 7.) 305-312.

⁸⁰³ (anonym), „A korszerű építészet revíziója”, *Perspektíva* 1. évf. 1. sz. (1935. március), 2-3.

⁸⁰⁴ Az Eternit márkanévű azbesztszálal cementlapot az osztrák Ludwig Hatschek szabadalmaztatta 1900-ban.

Magyarországon 1903-ban kezdték gyártani Nyergesújfalun, s a gyár a család tulajdonában működött egészen az 1948-as államosításig.

⁸⁰⁵ Lásd 1. jegyzet!

⁸⁰⁶ *TF* 1937. 12. 372.

szerkezete vegyes: a széttartó falak téglából falazott tartófalak, a sokszögű homlokzatok könnyű kitöltő falazatok, s a belsőben karcsú vasbeton pillérek tartják a vasbetonlemez födémét. A tartófalak átlósan rakott piros palalemezekkel, a kitöltő falak, mellvédek és kiváltók pedig hullámpalával vannak burkolva. A rombuszpalát régen is használták házfalak borítására, különösen Németországban és Ausztriában, nálunk inkább a balatoni nyaralóknál fordult elő, az északi oldal „viharálló” burkolatként. Molnár éppen azért kombinálja hullámpalával, hogy ne a palaburkolatú ház megszokott képét kapja. A bordáival függőleges helyzetbe állított hullámpala meglepően újszerű hatást kelt. Nem emlékeztet semmiféle ismert falburkolatra, inkább csomagolásnak tűnik.

A belső terekről a tolófalak miatt korábban már ejtettünk szót. A flexibilis térrendszerrel kapcsolatban azt kell még hangsúlyoznunk, hogy ez az elrendezés nagyon jól szervezett és gazdaságos. A férfi és a női szoba szélessége együttesen a nappali szélességét adja ki, így a két tolófal nyitásával a három helyiség egyetlen tágas térnek tűnik. Egyedül a gyermekszoba válik külön: az anya szobájából nyílik, de a fürdőszoba előterén át önállóan is megközelíthető. Mindhárom hálószoba a kert zavartalan hátsó részére néz. Kijárat a kertbe csak a nappaliból nyílik. A derékszögtől való eltérés belül sehol sem érezhető kellemetlenül. A sokszögű, trapéz alakú rendszertől két részlet üt el erősebben: a női szoba íves vonalban kidomborodó beépített szekrénye és a virágablak melletti íves fal. A virágablak és a terasz fölé napellenző sáterszerkezet nyúlik, ferde vonalú acélvázal, míg a felemelt virágágyás újfent íves vonalban, terméskő támfalal zárul.

A Mese utcai ház formája, a tájhoz és napfényhez való viszonya a nemzetközi modern építészet egy másik irányához kapcsolja, mint a korábbi Molnár-épületeket. A Bauhaus és Le Corbusier hatása után itt az organikus gondolkodás jeleit fedezhetjük fel. Ne az organikus építészet ismert képviselőire, Frank Lloyd Wrightra vagy Alvar Aaltora gondoljunk, hanem a modern mozgalom olyan kevésbé ismert figuráira, mint Lois Welzenbacher,⁸⁰⁷ vagy az inkább az expresszionizmus és a modern lakótelepek építészeként számon tartott Bruno Tautra.⁸⁰⁸ Taut 1926-ban Berlin-Dahlewitzben építette meg saját családi házát – körkikk formájú alaprajzzal. Magyar monográfusa, Winkler Oszkár szerint azért választotta ezt a lakóháznál kissé erőltetett formát, hogy „megmutassa, nem kell feltétlenül a már-már dogmává merevült négyszög alaprajzhoz ragaszkodni”.⁸⁰⁹ Hogy ennél azért többről volt szó, azt Bruno Taut maga bizonyítja a házáról írt könyv⁸¹⁰ „Építészet és táj” című fejezetében. „A táj a ház számára ma már nem a legfontosabb meghatározó elem, legalább is abban az értelemben nem, ahogyan a régi parasztnak egykor volt. Pontosabban nem hangulati értelemben meghatározó, hanem szélesebb, konstruktív és műszaki értelemben. A ház helyzete a tájból, a kertből és a napsütés irányából, szinte számítással levezethető, formája pedig a lakással kapcsolatos igényekből. (...) Az erkély vonalainak ferde vezetése a legközvetlenebb módon párhuzamba állítható a táj vonalaival: a ház szinte belehasít a

⁸⁰⁷ Lois Welzenbacher (München, 1889. január 20. – Absam, 1955. augusztus 13.), német-osztrák építész. Münchenben született kőfaragó fiaként, ipariskolába járt Bécsben (1903-8), majd a müncheni Iparművészeti iskolába (1910-11) és a müncheni Technische Hochschulé-re, Theodor Fischer és Friedrich Tiersch tanítványaként (1912-14). A diploma megszerzése nélkül Innsbruckba ment vissza, ahol 1918-32 között dolgozott építészként. 1929-30-ban a Plauen-i építési hivatal vezetője, 1931-től Münchenben magánépítész. A klasszikus modern építészet sajátos, alpesi változatát fejlesztette ki, lendületes, íves formákkal. Egyetlen résztvevőként képviselte az osztrák építészetet a MOMA híres 1932-es International Style kiállításán.

⁸⁰⁸ Bruno Taut (Königsberg, 1880. május 4. – Isztambul, 1938. december 24.), építész, várostervező, szakíró. Königsbergben és Berlinben tanult építőipari iskolában, nem volt felsőfokú végzettsége. Dolgozott Bruno Möhring és Theodor Fischer mellett, s 1908-ban önálló irodát nyitott Berlinben. Ebből az időszakból berlini bérházai, kiállítási pavilonjai és kertvárosi lakótelepe (Am Falkenberg, 1913) ismert. Az 1914-es kölni Werkbund-kiállításra épített Úvegháza az 1917-től kibontakozó expresszionista felfogás előfutára lett. A háború végén három nagy hatású könyvet adott ki, köztük az utópikus elvagyodást tükröző, saját rajzaival illusztrált *Alpine Architektur* (1919) kötetet. 1921-24 között Magdeburgban, 1924-től Berlinben épített modern lakótelepeket és lakóházakat. 1932-33-ban a Szovjetunióban vezette egy állami tervező iroda műtermét. 1933-ban Svájc, majd Japán következett, ahol 1936-ig élt, amikor meghívták az isztambuli Művészeti Akadémiára az építészet professzorának.

⁸⁰⁹ Winkler Oszkár (1980), *Bruno Taut*, Budapest: Akadémiai Kiadó. 18.

⁸¹⁰ Taut, Bruno (1927), *Ein Wohnhaus*, Stuttgart: Franck'sche Verlagshandlung W. Keller & Co.

mezőbe és a friss levegőbe, mint egy hajó orra, és ez mégsem csupán esztétikai értelemben vett forma. Az alaprajz ferde vonalai azzal az előnnyel járnak, hogy egyetlen ablak sem néz szembe a szomszéd ablakaival: sem a már létező házéval, s még kevésbé a másik oldalon, ha oda egy vagy két hasonló házat építenek”.⁸¹¹ Ezek a mondatok a húszas években uralkodó funkcionalista gondolkodásról tanúskodnak, de a ház formája mégsem felel meg az akkor szokásos kánonnak. Taut hozzáállása elfogulatlan és dogmáktól mentes. Kortársaitól elsősorban az különbözteti meg, hogy komolyan figyel az adott környezet minden kis részletére. „A ház formája az atmoszférikus körülményekből kristályosodik ki” – állítja, és ez nem csak az épület elhelyezésében és tömegformájában nyilvánul meg, hanem például a színezésében is.⁸¹² Tauttal ellentétben, Molnár másfél évtized formailag kötöttebb kísérletezése után jutott el a harmincas évek második felére ahhoz a szabadsághoz, ami német kollégájának már a húszas évek közepén sorsrésze volt. Az életkoruk közötti generációnyi különbség viszont jól érezhető abban, hogyan és mire használják ezt a szabadságot. A Mese utcai családi ház csak geometriájában vethető össze a Dahlewitz-i házzal. A belső terek és a homlokzatok kezelése gyökeresen különbözik. Taut háza, szokatlan formája ellenére, nem esik kívül a modern építészet szintaxisán, Molnár háza viszont feszegeti a határokat.

Az ívelt forma jellemzi az osztrák-német Lois Welzenbacher harmincas évekbeli családi házait és nyaralóit is. Nála a hegyvidéki táj rétegvonalai, a ház megnyitása a napfény és a kilátás felé magyarazza a dinamikus, áramvonalas formálást. „A modern ember – magyarazza Welzenbacher – lakásában érvényre akarja juttatni a természetre való igényét és természetérzését. Természetesen nem csak a házat körülvevő világot értjük, hanem magát a házat is, mint a napfényt magába szívó organizmust, az alaprajzok tagolásában közrejátszó, a napszakokhoz tartozó 'szerveivel', a tájra nyíló kilátással, – a házat, mint az összes külső szépség lényegi metszéspontját”.⁸¹³ A Zell am See fölötti hegyoldalon épített Haus Buchroithner (1928-30) hajlított vonalával, a nap és a kilátás felé felnyíló helyiségeivel a Mese utcai ház rokona. Nem csak formai, hanem szellemi rokonság ez: Welzenbacher – Molnárhoz hasonlóan – a modern ember életérzéséből, célszerűség és kényelem iránti igényéből indul ki. A tájhoz való kötődés mindkettejük számára inkább a topográfiára, az általános domborzati és klimatikus viszonyokra való reagálást jelenti, mint bármilyen hagyományhoz, regionális kultúrához való kapcsolódást. Mindketten az avantgárd magatartás folytatói: ahogyan Molnár fontosnak tartotta a „házszerű” megjelenés elkerülését, úgy Welzenbacher is szemben állt az Ausztriában erős Heimatstily nyomással. A regionalizmussal szemben erősen kritikus építészettörténész, Friedrich Achleitner így jellemezte Welzenbacher helyzetét: „Nyilvánvalóan félt a konvencióval való találkozástól, nem tudott nyelvi kötöttségekből kiindulva gondolkodni, szemlátomást eltávolodott a regionális kulturális normáktól. Welzenbacher házai az új életformával, egy új táj- és kultúra-fogalommal kapcsolatos egzisztenciális kérdéseket vetnek fel. Egy új világot állítanak szembe a megszokottal, amely logikáját és dinamikáját saját magából fejleszti ki, és nem a kulturális hagyományból, mint Holzmeister. Welzenbachernél minden részlet, minden elem az egész művészi, építészeti program hordozója. Ő nem ismeri a kollázst, az idézetet, az emlékeztet, vagy pontosítsunk, munkásságának legtermékenyebb éveiben igyekezett radikálisan elfojtani ezeket.”⁸¹⁴

Ez a magyarázata annak, hogy Welzenbacher lendületes, „áramvonalas”, érzéki-taktilis élményekben oly gazdag házait könnyű felismerni, tervezőjét azonosítani: következetes, személyes stílust alakított ki.

⁸¹¹ Uott. 18-19.

⁸¹² Taut saját házának bejárati oldalán a domború homlokzatot feketére festette, hogy a reggeli nap melegét begyűjtse. A kertre néző ferde homlokzati felületek viszont hófehérek, hogy a természet zöldje, a lemenő nap fénye, illetve a felhők játéka tükröződhessen rajtuk. Lásd Taut id. m. 19-20.

⁸¹³ Idézi: Achleitner, Friedrich (1980), *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, (Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Vorarlberg), Salzburg/Wien: Residenz Verlag. 243.

⁸¹⁴ Achleitner, Friedrich (1988), „Aufstand der Provinz. Zur Architektur der österreichischen Bundesländer in der Zwischenkriegszeit” in: F. Achleitner (1997), *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser. 19-20.

Ez Molnárról korántsem mondható el, harmincas években készült házai nem alkotnak homogén stilsztikai egységet. Többféle irányultság, modor fedezhető fel az évtized termésében, és a Mese utcai ház mindegyiktől különbözik. Ahogyan előzménye nincs, úgy folytatása sem lesz. Nagy kár, mert ebben az épületben számos előremutató vonást, értéket fedezhetünk fel. Kis mérete ellenére formákban és anyaghatásokban igen gazdag. A formai elemek és textúrák nem állnak össze egységes műalkotássá: a ház több nyelven beszél, és ezek ellentmondásos viszonyban állnak egymással. A keleti homlokzat az esetlegesnek tűnő (ám hallatlan gondossággal kiegyensúlyozott) lyukszerű nyílásaival és szabvány rombuszpala burkolatával hagyományosabb jellegű. A kerti homlokzat ezzel szemben a modern építészet egyik toposzát, a corbusiánus szalagablakot alkalmazza (soha ilyen radikálisan, faltól-falig, nem jelent meg korábban), de teljesen kiforgatva magából: nem sík, hanem domború, és nem absztrakt fehér, hanem Eternit-hullámlemezzel burkolt felületbe vágva. Molnár ezáltal akaratlanul is azt az elidegenítő hatást éri el, amellyel Rem Koolhaas élt a Villa dal’Ava (St.Cloud, 1991) tervezésekor. Koolhaas a Villa Savoye parafrázisának tekinthető kerti homlokzaton ugyanis olcsó alumínium hullámlemez burkolattal „szennyezi be” az előkép ártatlan fehérségét. „Ha a Villa Savoye a kanti értelemben vett tökéletesség=szépség eszme megvalósulása, akkor a Villa dal’Ava a kontamináció (beszennyezés), a marginálisához közelítés műve”.⁸¹⁵ Nem tudjuk, mennyire vetett számot Molnár azzal, hogy a hullámpala az olcsóság érzetét kelti, hiszen akkor is, azóta is főként barakkok, fészerek, ideiglenes építmények és ipari létesítmények fedésére használják. Igaz, ő nem a szokásos formában, tetőn használja, hanem függőleges felületen, és a kerti homlokzat nagyvonalúsága elűzi a banalitás érzését. A maradék két homlokzaton azonban nehezen tudjuk túltenni magunkat az esetlegesség élményén. A nyugati homlokzaton ráadásul a rombusz- és a hullámpala síkban találkozik, s a látványba belejátszik a télikert-ablak, a virágágyás terméskő fala és a napvédő ponyva acél tartórácsa is. Ez az oldal valódi montázs, más-más szabályoknak engedelmeskedő anyagok-szerkezetek feszültségteljes kompozíciója. Ennél a kis épületnél Molnár a spontaneitás olyan fokát érte el, amire műépítész ritkán képes. Gondosan tervezett, modern igényeket és életformát szolgáló ház, amely ugyanakkor jótékonyan hétköznapi, sőt, a bejárat felől pimaszul igénytelen képet mutat. Összetett és ellentmondásos (nem ezeket a fogalmakat hiányolta Robert Venturi a hatvanas években a modern építészettől?), friss, játékos és innovatív. Méltó párja a Bauhausbeli társ és vetélytárs, Breuer Marcell angliai és korai amerikai lakóházainak.

4.7 Építés nagyobb léptékben: tájtervezés – országtervezés

A harmincas évek közepe táján Molnár tervezői ambícióját a kis lakóházak már nem elégítették ki. „Apukám – írta Breuer Marcellnek –, nagyobbat és középületté akart csinálni. A lakóházikók nem csiklandozzák szervemet, amely a fantáziát táplálja”.⁸¹⁶ Ha középület-megbízást a nyilvános pályázatokon nem is szerezhetett, volt egy olyan terület, amely nagyobb léptékű gondolkodásra adott lehetőséget: az urbanizmus területe. Molnárt már Weimarban foglalkoztatta a jövő városának elképzelése, s 1931-ben az első Cirpac-kiállításon újabb ideális várostervvel (Kolváros) és egy újszerű beépítési tervvel (Rákosi kertváros) állt elő. Az utóbbi esetben joggal feltételezhetjük, hogy figyelmét a CIAM-kongresszusok terelték a beépítésmód irányába, és a továbbiakra nézve is igaz, hogy a CIAM nagymértékben tematizálta a magyar csoport elméleti munkáját. Jól megfigyelhető, hogy a funkcionális város kérdéseit vizsgáló negyedik athéni kongresszus (1933) után (melyen a magyarok felfüggesztett büntetésük és a valuta-zárlat miatt nem tudtak részt venni)⁸¹⁷, hogyan alakult ki fokozatosan az ötödik,

⁸¹⁵ Klingmann, Anna (1999), „Rem Koolhaas népszerű(ségének) értelme(tlensége)” *ARC* 3, 23.

⁸¹⁶ Molnár gépiratos levele Breuer Marcellnek 1934. április 11. Breuer Papers 191.093. Reel 5709 Frame 36.

⁸¹⁷ A magyar Cirpac-csoport a funkcionális város témával kapcsolatos városvizsgálatot elvégezte, de az eredményt nem sikerült a tervezett formában Budapest-térképeire felhordani. (A CIAM-archívumban egyetlen 4 lapból álló térkép található). A magyar csoportot az athéni kongresszuson az éppen Görögországban tartózkodó Forbát Alfréd képviselte.

párizsi kongresszus (1937) téma-csokra, és a magyar csoport hogyan találta meg e témák között a leginkább testre szabottat.

Az athéni kongresszus azt szabta a Cirpac-csoportok feladatául, hogy konkrét példákon vizsgálják a városépítési elvek megvalósíthatóságát, de lehetőleg tágabb összefüggések rendszerébe állítva azokat. A módszerre az 1934-es londoni delegátus-értekezleten a lengyel Praesens + U csoport (a Syrkus-házaspár és Jan Chmielewski) „Funkcionális Varsó” tervét ajánlották,⁸¹⁸ mely a város fejlesztését a környező régióval, illetve európai összefüggésben irányozta elő. A lengyelek tizenöt táblán mutatták be azokat a tényezőket (domborzati, földrajzi, vízrajzi adottságok, transzkontinentális és regionális közlekedési útvonalak, beépített-, beépíthető és megőrzendő természeti zónák stb.), amelyek a főváros és környékének fejlesztését szerintük meghatározta, illetve az ezekből következő döntéseket. A CIAM-delegátusok amsterdami konferenciáján (1935) három újabb témát ajánlottak a munkacsoportok figyelmébe: Josep Lluís Sert Le Corbusier-vel és Jeanneret-vel közös Barcelona-várostervét, Zürich egy városrészének szanalási tervét (R. Steiger) és az angol MARS-csoport javaslatát az építési és várostervezési szabályzatok vizsgálatára. A javaslatokat végül három fő témakörben egyesítették: 1.) Regionális tervezés (Sz. Syrkus vezetésével), 2.) Várostervezés (L. Sert), 3.) Városrész szanalása (Steiger). Molnár Sigfried Giedion kérdésére közölte, hogy a magyar csoport a három témakör kapcsán Budapest regionális tervét, az óbudai Duna-part újjáépítését (Földes Róbert terve alapján) és a Rókus-kórház melletti negyed (Belső-Józsefváros) szanalást akarja feldolgozni.⁸¹⁹ Az 5. kongresszus végleges irányelveit Mart Stam és Rudolf Steiger öntötték formába s küldték meg 1935 decemberében a munkacsoportoknak. Ebben rendszerbe foglalták a feladatokat az országtervezéstől a regionális tervezésen át a várostervezésig és városrész-szanalásig. Molnár fantáziáját felgyújtotta a Land in Weltmaßstab (az ország világ-léptékben), Landesstruktur (országstruktúra) és Rayon im Lande (régió az országon belül) témák nagy léptéke. Azonnal eszébe jutott barátja, Halmos Béla, aki kollégiumi diáktársai – Olt Károly, Gunda Béla és Elek Péter – hatására már évek óta foglalkozott a tájorganizáció és az országtervezés kérdéseivel.⁸²⁰ Egy levél tanúsága szerint 1936 januárjában találkoztak Pesten, és megállapodtak, hogy Halmos részt vesz a Cirpac-munkában.⁸²¹ Ez után tudatta Molnár Giedionnal, hogy a lengyel javaslatnál jobb alapnak tartja a munkához a spanyol-francia csoport munkaprogramját. „Ez nagyon nagy feladat, részben túl is megy a mi lehetőségeinken. Más szakembereket is be kell vonnunk. A 'Land in Weltmaßstab' fejezetről azt gondolom, hogy a szomszédainkkal össze kellene fogni, és a dunai államokra együtt kidolgozni a tervet. Sajnos hiányzik az osztrák és a román csoport, és Weissmannról is régóta nem hallottam. Sok múlik azon, hogy kapcsolatainkat kiszélesítsük ezeknek az országoknak az irányában. Ezért jó lenne, ha Ön legalább egy delegátus-gyűlést össze tudna hozni a mi tájékunkon. Egy ilyen találkozóhoz támogatást is tudnék szerezni hivatalos oldalról, talán még ingyen ellátást is egy balatoni üdülőhelyen”.⁸²² Megjegyzem, ez az első utalás a kelet-európai Cirpac-csoportok együttműködésének szükségességére, bizonyíték arra, hogy a későbbi CIAM-Ost gondolata egyértelműen Molnártól származik.

⁸¹⁸ Jan Chmielewski és Szymon Syrkus: *Warszawa Funkcjonalna. Przyczynę do urbanizacji regionu waesawskiego*. (A funkcionális Varsó. Javaslat a varsói régió urbanizálására) Az első kiadás lengyel nyelven jelent meg (Varsó, 1934), a második N. Kelen mérnök (Zürich-Moszkva) német nyelvű bevezető tanulmányával és Helena Syrkus francia nyelvű szövegével (Varsó, 1935).

⁸¹⁹ Molnár levele Sigfried Giedionnak 1935. április. 22. CIAM-Archívum, Zürich ETH-gta

⁸²⁰ Halmos Béla (1909-1980) rövid bemutatását lásd Ferkai András: „»A jövő nemzedék egészsége fontosabb minden stíluskérdésnél.« Építészek a falukutatásban és a népi szociográfiában a két világháború között.” *Kommentár* 2009. 1. p. 33-34. Témánkba vágó főbb publikációi: Halmos Béla (Hódy Bertalan álnéven): „Tájorganizáció” I-II. *Korunk* 1932. 1. szám p. 2-5 és 2.szám p. 95-100; Halmos Béla: „A közép-európai tájegységek problémái”, *Apolló* 1934. 1. szám; Halmos Béla: *Középeurópai tájszervezés*, Bp. 1935. Apolló-könyvtár.

⁸²¹ Molnár Farkas gépíró levele (a CIAM-Ost fejlődés levélpapírján) 1936. március 15. A Halmos-család tulajdonában.

⁸²² Molnár levele S. Giedionnak 1936. január 16. CIAM-Archívum, Zürich ETH-gta. A „vidék világ-léptékben” témát Le Corbusier javasolta, aki 1934-től a szövetkezeti falu kapcsán foglalkozott a vidék újraszervezésével.

1936 februárjában Molnár kétrészes cikkben ismertette a párizsi kongresszusnak a francia és spanyol csoport által közösen kidolgozott munkatervét. Az elképzelés szerint minden Cirpac-csoport négy munkacsoportot (1. Országtervezés, 2. Vidék-tervezés, 3. Várostervezés, 4. Városrész-szanálás) alakít, melyek témájuk vizsgálatát nagyobb, regionális, vagy akár kontinentális összefüggésben végzik. Ehhez a munkához várta mérnökök, rokon szakmák és gazdasági szakértők jelentkezését. Újra leszögezte, „a magyar csoport tervbe vette, hogy a szomszédos csoportokkal együttműködve a Dunai államok gazdasági életét összefüggően fogja tanulmányozni”.⁸²³ A következő lépést ezen az úton a CIAM La Sarraz-i konferenciája jelentette 1936 szeptemberében, ahol Molnár megismerkedett a cseh csoportot újra szervező brünni František Kalivodával.⁸²⁴ Kettejük beszélgetéséből bontakozott ki a kelet-európai CIAM-szekciók összefogásának gondolata, s jött létre az első találkozó Budapesten 1937 januárjában.⁸²⁵ A budapesti megbeszélésen dr. Bierbauer Virgil a kelet-európai sajátosságokra hivatkozva azt javasolta, hogy az Amsterdamban elfogadott 3.-4. pontokat (táji környezet – tájstruktúra) egészítsék ki, és fordítsanak fokozott figyelmet a „mezőgazdaság termelő módszereinek újjászervezésére, a falusi telepítés és lakás kérdéseire”.⁸²⁶ Molnár helytelenítette, hogy Bierbauer indítványa határozati javaslatként kerüljön jegyzőkönyvbe, mert az a legfontosabb résztvevők tiltakozását váltotta ki, másrészt pedig új irányba terelte volna a közös munkát. „Teljesen helytelennek tartom – írta Giedionnak –, hogy egy új dologba kezdjünk, mielőtt lerónánk a penzumot, és nagy ígéretet tegyünk, mielőtt biztosan tudhatnánk, hogy belátható időn belül teljesíteni tudjuk-e azt”.⁸²⁷ Ezért Forbáttal és Fischerrel egy reális programot állított össze a magyar csoportnak, ami – mint megjegyezte – „máris lelkesedést váltott ki”. A munkaterv hat pontból állt: az országstruktúra fejezetért Halmos Béla volt felelős, a telepítés témáját Bierbauerre bízta, a főváros környékével (nyaraló-, üdülő- és kiránduló helyek) Pajor Zoltán, az ipari telepítéssel Rácz György, egy budapesti városnegyeddel Molnár, a városközpont problémáival pedig Ligeti Pál foglalkozott.⁸²⁸

Halmos Béla örömmel üdvözölte a munkatervet, és külön kiemelte, hogy a Cirpac-csoportok kelet-európai együttműködése pontosan azt a regionális gondolkodást tükrözi, amelyre ő a Kárpát-medence morfológiáját és gazdaságföldrajzát tanulmányozva jutott, hiszen a természetes régiók nem igazodnak sem a létező közigazgatási egységekhez, sem az aktuális országhatárokhoz.⁸²⁹ Gondolkodásukban megerősítést kaptak a CIAM-Ost második konferenciáján, ahol a résztvevők megismerkedhettek a brünni és zlini regionális intézetek működésével. A Ba'ta-művek által finanszírozott regionális tervezés a Bohuslav Fuchs és Jindřich Kumpošt által készített országterven alapult,⁸³⁰ mely gazdasági körzetekre, régiókra osztotta az országot, súlypontjukban helyi tájszervezési feladatokkal megbízott intézetekkel. A munka alapja a legfontosabb adatok, adottságok (földrajzi, geológiai, éghajlati és időjárás viszonyok, termelési- és elosztási módok, közlekedés stb.) tudományos felmérése és közérthető ábrázolása térképeken. „A belépéskor cca 8 méter hosszú plasztikus térképek ragadták meg a figyelmet – írta

⁸²³ Molnár Farkas: „Az V. CIRPAC-kongresszus munkaterve”, VL 57. évf. 1936. február 12. 4; VL 1936. február 19. 4.

⁸²⁴ František Kalivoda (1913-1971) brünni építész, grafikus, publicista, a cseh Cirpac-csoport újjászervezője a harmincas évek közepén, s a CIAM-Ost egyik szellemi atyja. Az Ekran (1935) és a Telehor (1936) című, fotóval és filmmel foglalkozó folyóiratok kiadója, a Magazin-AKA (1937-39) szerkesztője, a brnói Index és a pozsonyi Forum folyóiratok szerzője.

⁸²⁵ A CIAM-Ost a január 29. és február 3. között Budapesten tartott konferencián alakult meg, Molnár Farkas vezette budapesti titkársággal. A konferencián a magyarokon kívül csehek, lengyelek, egy horvát és egy osztrák építész, illetve Sigfried Giedion, a CIAM titkára vett részt.

⁸²⁶ K.M. (Komor Marcell): „C.I.R.P.A.C.” VL 58. évf. 1937. február 4. [3]

⁸²⁷ Molnár levele S. Giedionnak 1937. február 17. CIAM-Archívum, Zürich ETH-gta

⁸²⁸ A magyar c.i.a.m. csoport munkaterve 1937. (gépirat) Molnár Farkas Halmos Bélának írt leveléhez (1937. február 12.) csatolva. Halmos Béla hagyatékában.

⁸²⁹ „Ahogy kicsit belegondolkoztam magam a dologba, úgy világosodott meg egyre szebben, hogy milyen életrevaló, szerves gondolat volt külön középeurópai Cirpac-csoport megalakítása: ebben a szervezeti egységben és tagozódásban önkéntelenül is a feldolgozandó terület (a Duna középső medencéje) földrajzi egysége és tagozódása fejeződött ki.” Halmos Béla kézírásos levele Molnár Farkasnak 1937. március 1. Halmos-hagyaték.

⁸³⁰ Fuchs, Bohuslav, Kumpošt, Jiří, Sklenář, F., *Cesta hospodařské obrodě ČSR. Schéma dopravního plánu a jeho hospodařské důsledky. Výskum brněnského regionu.* (A Csehszlovák Köztársaság gazdasági tervjavaslata. A közlekedési terv vázlatja és hatása a gazdaságra. A brnói régió kutatása) Brno, 1935.

Molnár a zlin-i regionális intézet meglátogatásáról – amelyek közül az egyik a meglévő állapotot, a másik az országrendezési terv gigantikus plasztikus műtete után következő állapotot mutatta meg”.⁸³¹ A rendezési terv gerincét az új országos autóutak adják, de ez önmagában nem elég. Foglalkoznak a vízi- és légi közlekedéssel, az ipar decentralizálásával. A gazdaság fellendítésére raktárbázisokat, konjunktúrakutató intézeteket és altruista pénzintézeteket hoznak létre, vizsgálják a mezőgazdaság reorganizációs lehetőségeit és a városi lakosság rekreációjának fejlesztési területeit. A magyarokat és különösen Molnárt lenyűgözte a racionális tervezésnek ez a korábban nem ismert léptéke, és az építész szerepének nálunk elképzelhetetlen kitágulása. Molnár Brünnben javasolta, hogy a szomszédos országok hangolják össze ez irányú tevékenységüket, itthon pedig azt emelte ki ismertetésében, hogy a tisztán racionális és funkcionális szempontokat vizsgáló kelet-európai Cirpac-csoportok talán tehetnek valamit a határokon átívelő régiók és gazdasági egységek integrálására.⁸³² A hazai tájszervezés és országtervezés időszerűségét a mezőgazdasági telepítés és az ipari decentralizálás elodázhatatlan feladatában látta. Kiemelte, hogy a tudományos adatok, felmérések részben rendelkezésre állnak, de „hiányzik a részeredményeknek az egész problémára vonatkoztatott összefoglalása”, s erre az összefoglalásra szerinte leginkább az építész hivatott, mert „hivatása gyakorlása közben igen sok tapasztalata van az egyes tényezőknek a nagy egészre vonatkoztatott viszonyának megállapítása tárgyában”, továbbá „kiválóan képesek arra, hogy a felsorolt számos tényezőt grafikai módon közérthetően ábrázolják”.⁸³³

Így kapott Halmos Béla kulcsszerepet a magyar Cirpac-csoport párizsi kongresszusra való felkészülésében. Akkor már évek óta foglalkozott a Kárpát-medence földrajzi-domborzati és ezzel összefüggésben gazdasági-társadalmi viszonyainak megértésével, és nem csak írt ezekről a kérdésekről, hanem kidolgozott egy eljárást arra, hogyan lehet az adatokat térképeken szemléletesen ábrázolni. „Van tehát egy emberünk, aki építész is és geográfus – nyugtázta Molnár –, először ez országban egy személyben. Mint ilyen, az országstruktúrát nem csak ábrázolni tudja, vagy tanítani akarja, hanem megváltoztatni is szándékozik. Ő nevezte el azokat a gigantikus műtetteket tájszervezésnek, amelyek a sivatagokat termőfölddé változtatják, a vadvizeket öntözéssé szabályozzák, az úthálózatot átszervezik stb”.⁸³⁴ A Párizsba kivitt anyag⁸³⁵ azonban még nem a tájorganizáció beavatkozásairól szólt, sokkal inkább az országstruktúrával kapcsolatos információk vizuális ábrázolásáról, mely problémára az amsterdami konferencia hívta fel a figyelmet. A magyar vidék reorganizációjának alapjai című, tizennyolc darabból álló táblasorozatból Halmos négy térképet készített.⁸³⁶ Az országos adatokat Magyarország térképén bemutató táblák mellett fotomontázs technikájú lapok is szerepeltek (például a népesség megoszlása város és falu, illetve foglalkozási ágak szerint; statisztika a magyar agrártermelés volumenéről és pénzértékéről; a mai falusi életről), melyeket valószínűleg a Munka-kör grafikusainak és szociófotósainak közreműködésével készítették. Végül tíz

⁸³¹ M.F., „A II. keleteurópai CIRPAC-konferencia” VL 58. évf. 22. sz. (1937. május 26.) 3.

⁸³² M.F.: „Országtervezés – tájtervezés” *Műszaki Világ* 1. évf. 5. sz. (1937. május 29.) 5.

⁸³³ Lásd 16. jegyzet!

⁸³⁴ M.F.: „Új építés – nagyobb léptékben (a c.i.r.p.a.c. magyar csoportjának ezévi munkája a tájszervezés és a falusi építkezés tárgykörében)” TF 10. évf. 12. sz. (1937. december) 353

⁸³⁵ A párizsi kongresszuson Ligeti Pál és Forbát Alfréd képviselte a magyar Cirpac-csoportot a 18 tablóval és a csoport írásos jelentésével, melynek lényege az volt, hogy a falusi lakásigény nagysága igényli a tipizálást és az iparosított építést, de ez csak állami beavatkozással, vagy építő szövethatározatok révén valósulhat meg. Ligeti és Forbát részt vett a Sert vezette Város-bizottságban, utóbbi a Szyrkus és Bézard vezette Régió és vidék bizottság munkájában is. Forbát önálló javaslatot is tett a földterület felszabadításával (kisajátításával) kapcsolatban, és felhívta a figyelmet arra, hogy a törvénykezésnek ilyen esetekben a köz érdekét a magánérdek elé kell helyezni. *Logis et loisir. 5e Congres CIAM Paris 1937*, Párizs, 1938. Édition de l'Architecture d'Aujourd'hui. pp. 79, 101, 115-119.

⁸³⁶ „V. CIAM kongresszus Paris 1937. Les bases de la reorganisation rurale hongrois”. Gépirat a Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárában. Fischer József-hagyaték. MDK-C-I-16/118. A Halmos által készített térképek: 1. Magyarország helyzete Európa térképén, 2. Magyarország hegy és vízrajzi térképe, 4. A földbirtokviszonyok megoszlása, 5. A megyénkenti munkakapacitás ábrázolása a népsűrűséggel együtt. Ebből az utolsó tételt (két térkép) közölte a *tér és forma* folyóirat 1937. 12. száma, a többit nem ismerjük.

tábla a vidéki városok és mezővárosok (Szeged, Kecskemét, Debrecen, Makó, Szentes, Hódmezővásárhely, Hajdúböszörmény, Szarvas) morfológiájával és genetikájával, valamint – Kunszentmárton példáján – az alföldi tanyavilág kialakulásával és gazdasági jelentőségével foglalkozott. Egyetlen tabló címe sejtet reorganizációs javaslatot (17. Az intenzív kertgazdálkodás példája – resolutio), s ez nem lehet más, mint a *tér* és *formában* reprodukált terv a Körösszög öntözésével kapcsolatos telepítési elképzelésekről.⁸³⁷

Mint látjuk, az 1937 februárjában tervezett hat témából a csoport csak az első kettővel tudott foglalkozni. A várostervezés, a városok környékének fejlesztése és a városrészek szanálásának témakörét idő és energia hiányában kénytelen voltak mellőzni. Viszont a vidéki mezővárosok és a tanyavilág kialakulása, a telepedés és életmód szempontjait és a gazdálkodás módját pontosan tükröző morfológia, vagyis a vidéki települések „funkcionalitásának” felfedezése bőséges kárpótlást jelentett mindezt. Minden bizonnyal Halmos Béla hozta össze Molnár Farkast Elek Péter közgazdász-mérnökkel, Teleki Pál tanítványával, s gazdaságföldrajzi intézetének tanársegédjével. A fiatalember a Pro Christo diákszövetség Hársfa utcai diákotthonában szobatársa volt Halmos Bélának és Gunda Bélának, s tagja lett a „Kemsei munkaközösségnek”, amely a magyar falukutatás egyik legelső és legértékesebb monográfiáját alkotta meg.⁸³⁸ Ezután a Szentes és Szarvas közötti terület tájrajzával és gazdaságföldrajzával foglalkozott.⁸³⁹ Vele együttműködve, tapasztalatait felhasználva dolgozta ki a Cirpac-csoport erre a területre vázlattevét a telepítésre, amit a Körösre állami erőből tervezett duzzasztómű és a vele kapcsolatos öntözőrendszer tett aktuálissá. Igyekeztek az öntözés és a telepítés szempontjait összehangolni, úgy, hogy a kistelepések „földjének, házhelyének legmegfelelőbb méretét és alakját” találják meg, s közben arra is figyeltek, hogy a „kis tanyák népe ne csak »virtuális községekben«, hanem gyalogszerrel elérhető szövetkezeti központokon kielégíthesse összes anyagi, testi és szellemi szükségleteit”.⁸⁴⁰ Sajnos, a kis léptékű térképvázlat alapján nem tudjuk, hogyan is képelték el az említett szövetkezeti központokat s a gazdálkodás épületeit. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy a nagy összefüggésekből indultak ki, s jutottak el 1937 őszén egy Békés-megyei kiscsajházi megtervezéséig. Nem csak Halmos tájorganizációs módszerére ismerhetünk a körösszögi tervben, ahol „a termelésterv, településterv és forgalomterv szintetikus egységével” szervezik meg a tájban „az emberi élet összes funkcióit”,⁸⁴¹ hanem a népi írók szövetkezeti gondolatára, vagy akár Somogyi Imre és Németh László Kert-Magyarország utópiájára.

A tárgyilagosság kedvéért le kell szögezzük, hogy nem a Cirpac-csoport volt az első Magyarországon, aki az országtervezés gondolatát fölvetette. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet a Magyar Mérnökök és Építészek Nemzeti Szövetségével karöltve már 1933 tavaszán ankétot tartott „Országrendezés mérnöki megvilágításban” címmel, mely a Gömbös-féle Nemzeti Munkaterv alapján tekintette át a mérnök- és építészársadalom közreműködésére igényt tartó feladatokat.⁸⁴² Ők is foglalkoztak a termelés ágaival (ipar, mezőgazdaság, energia), a közlekedéssel, a településekkel (város, falu, tanya, üdülőterület), és az egyes szakterületek tapasztalatai alapján tettek javaslatokat a telepítés lebonyolítására, a közigazgatás átszervezésére, a racionalizálás és egyfajta tervgazdálkodás bevezetésére. Persze siettek leszögezni, hogy ennek semmi köze az orosz központosított tervgazdasághoz, inkább a válság leküzdésére bevezetett német, olasz, angol és amerikai közmunka

⁸³⁷ TF 1937 12. 354. Képalírás: „A CIAM magyar osztályának falusi telepedésügyi táblasorozatából: a körösszögi öntöző művekkel kapcsolatos telepedési lehetőségek vázlata. Az egyenes vonalú főcsatornahálózat közötti legelő, illetve intenzív kertgazdálkodás.”

⁸³⁸ Elek Péter, Gunda Béla, Hirscher (Mády) Zoltán, Horváth Sándor, Karsay Gyula, Kerényi György, Koczogh Ákos, Kovács Imre, Pócsy Ferenc, Torbágyi László (1936), *Elsüllyedt falu a Dunántúlon*, Budapest: Sylvester Irodalmi és Nyomdai Intézet.

⁸³⁹ Elek Péter: *Gazdaságföldrajzi kutatások Szarvas és Szentes vidékén*. Bp., 1937; Elek Péter: „A Szentes és Szarvas közti terület tájrajza”. [Bp.], 1937. [Klny. a *Földrajzi Közleményekből*, 65. köt. 6/7.]

⁸⁴⁰ Lásd 19. jegyzet! 354.

⁸⁴¹ Halmos Béla (Hódy Bertalan álnéven): „Tájorganizáció” II. *Korunk* 7. évf. 2. sz. (1932) 100.

⁸⁴² *Az országrendezés mérnöki megvilágításban. A Nemzeti Munkaterv alapján*. Budapest, 1933, Magyar Egyetemi Nyomda.

programokhoz. Konkrét építészeti koncepció, vagy bármilyen vízió viszont nem tartozott elképzeléseikhez. Leginkább a mérnökök térhódításában látták a megoldást: képviselőket követeltek a közigazgatásban, az eljáróságokban, közreműködést a telepítések megvalósításában. A mérsékelt reformokban bíztak, közmunkákat és nyilvános tervpályázatokat kívántak.

A vidék problémáit elsősorban a Reformnemzedék hangadói képviselték. Molnár nem tagadta, hogy ők 1937-ig főként városi problémákkal foglalkoztak. A vidék kérdéséhez kizárólag azért szóltak hozzá, mert az 1937-es párizsi CIAM-kongresszusra készülve, olyan módszert találtak, amely, miközben tíz év tapasztalatait összegezte, a vidék problémáira is alkalmazhatónak tűnt. „Mikor tehát így az összefüggések egész rendszere ki van építve, a lakásproblémától az országstruktúráig, könnyű munka ezt a rendszert a rurális kérdések széjjeltagolására felhasználni és a falusi építkezést az összefüggések láncolatába beállítani”⁸⁴³ Furcsa módon, a táj, termelés és település szintézisében gondolkodó, a cseh, lengyel és francia regionális tervezés módszereit meghonosítani akaró „urbánus” építész társaság közelebb állt a népi szociográfia és a falukutató írók mozgalmához, mint a politikai és esztétikai téren egyaránt jóval konzervatívabb Reformnemzedék. Nekik volt víziójuk és rendszerben gondolkodtak. Bár a párizsi kongresszuson bemutatott országstruktúra és a szarvas-szentesi tájszervezési munka mellé később került az Eckhardt Tibor dévaványai akciójához készített kiscgazdaház-terv, a három szint magától értetődő logikával kapcsolódott össze. Az általuk elképzelt országtervezés és tájorganizáció azonban csak egy közösségi elven működő társadalomban (vagy egy diktatúrában) volt elképzelhető. A népi írók elleni perek és a Teleki-féle Táj- és Népkutató Központ bezárása 1938-ban azonban jól mutatták, hogy vidéken radikális változásokra nem lehet számítani, hogy a parasztság földhöz juttatása, beemelése a nemzettestbe még mindig nem aktuális. Részleges intézkedésekre (például a nagycsaládosok egy részének lakáshoz juttatására az ONCSA révén) csak a háború kitörése után került sor. Azonban ezekben az akciókban a hatalom egyértelműen a Reformnemzedékből kinőtt népi építészeti mozgalom híveire támaszkodott. Nem csoda, hogy Molnár 1937-es beadványára, melyben azt javasolta az iparügyi minisztériumnak, hogy hozzon létre hivatalos intézetet az országtervezés feladatára, semmiféle választ nem kapott.⁸⁴⁴

4.8 A dévaványai földműves ház 1937

„Az országstruktúra tehát elvezetett a települések formájáig, a tájszervezés pedig a házhelyek kiosztásáig” – állapította meg Molnár Farkas,⁸⁴⁵ s a véletlen úgy hozta, hogy ezt a sort egy konkrét kiscgazdaház tervezésével folytathatták. A képviselőház 1937. június 5-én öntözési törvényt fogadott el (1937:XX. tc. „Az öntözőgazdálkodás előmozdításához szükséges intézkedésekről”), mely szerint csatornával kötötték volna össze a Tiszát és a Hármasköröst, és ebbe a csatornába bele akarták kapcsolni a Hortobágy és a Berettyó vízrendszerét is. Így mód nyílt a szikes Békés-megyei területek földjének megjavítására. Eckhardt Tibor, a Független Kiscgazdapárt vezére – miután Dévaványán tájékozódott a helyzetről – 1937 szeptemberében országos gyűjtést hirdetett a *Magyarország* című napilapban az aszálytól és a szikes földektől sújtott dévaványai gazdák megsegítésére. Rövid idő alatt 86.000 pengő gyűlt össze, és hamarosan sikerült is a talajjavítási munkákat beindítani. A Cirpac magyar csoportját – mint Molnár írta –, megindította, hogy „végre egy politikus nem szónoklatokkal, hanem ésszerű gazdasági tettekkel akar választói tömegein segíteni”, ezért felajánlották, hogy megterveznek egy minta-gazdaházat, amit az építőipar támogatásával ingyen felépítenek egy sziktulajdonos kisbirtokos részére. A ház 1:100-as léptékű engedélyezési tervét⁸⁴⁶ megküldték a munkákat vezénylő

⁸⁴³ Lásd 19. jegyzet! 351

⁸⁴⁴ „...részletes szervezeti és munkatervet is készítettem és megjelöltem azoknak az államháztartásban, méreteihez képest szinte jelentéktelen megindítási költségeit is.” M.F., „Országtervezés”, *Országépítés* 1. évf. 1. sz. é.n. [1938], 151.

⁸⁴⁵ Molnár Farkas, „Új építés nagyobb léptékben” *TF* 10. évf. 12. sz. (1937. december) 354.

⁸⁴⁶ A tervlap dátuma 1937. november 11. Magántulajdonban.

bizottságnak, melynek tagjai – ahogyan ez a *tér és forma*ban idézett válaszelemből kiderül – teljes mértékben elégedettek voltak a tervvel. A helyi újság szerint a felépítendő háznak a község ad helyet, s a tulajdonos személyéről a bizottság dönt majd később, a méltányossági szempontok figyelembe vételével.⁸⁴⁷

A terv jelentőségét az adja, hogy a Cirpac-csoport – ha egyes tagjai írtak is néha a népi építészetéről – intézményesen addig nem foglalkozott a vidék lakáskérdésével. Ezért, nem alaptalanul, a nagyvárosi problémák iránt érdeklődő – mondhatnánk urbánus – társaságként tartották őket számon. Molnár ezt nyugtázta a *tér és forma* hasábjain, amikor arról írt, hogy a harmincas évek közepén kibontakozó falukutató mozgalom eredményeit látva, nem érezték szükségesnek bekapcsolódásukat. „Úgy láttuk tehát, hogy ez a kérdés megy a maga módján a legjobb úton a megvalósulás felé, anélkül, hogy reánk, mint számos egyéb konkrét feladatnál, szükség volna”.⁸⁴⁸ Furcsa módon, nem is annyira a hazai fejlemények fordították figyelmüket a vidék és a kisgazdák helyzete felé, hanem a CIAM 1937-es párizsi kongresszusának témája, illetve az a hír, hogy Le Corbusier egy szövetkezeti falu tervezésével járult hozzá a francia agrárreformhoz.⁸⁴⁹ Az adódó alkalmon túl, azonban egészen biztosan közrejátszottak a modern építészetre ért – és egyre szaporodó – bírálatok, továbbá a népi építészeti mozgalom által ajánlott „suta, kis, csúcsos munkás- és földművesházak”⁸⁵⁰, melyeket Molnár nehezen tudott elfogadni, mert – mint mondta – hiányzott belőlük „a technika tisztasága és a tárgyak fölötti új szellem”.⁸⁵¹ Kevésbé ismert, hogy nem sokkal korábban a népi tábor bemutatta a maga elképzelését a falusi lakóház megújítására.⁸⁵² Az 1937-es tavaszi BNV-n épült fel Padányi Gulyás Jenő tervei szerint az a mintaház, amely a Magyar Ház Barátai társaság szemléletét képviselte.⁸⁵³

A Padányi Gulyás által jegyzett négyágvas falusi lakóház alapvetően megőrizte a hagyományos magyar parasztház elrendezését és formáját, de tervezője több ponton javított azon. Az egyszerű, nyeregtetős tömegben a szokásos egymenetű alaprajz kapott helyet: továbbra is a pitvar-konyha tölt be központi szerepet, de belőle nem csak az utca felé, hanem hátra is szoba nyílik. Így a szülők a nagyszobában, két gyerek pedig külön szobában alhat. A kamra számára a megszokottnál jóval szélesebb – szinte fedett teraszként használható – tornác végéből csíptek le egy megfelelő méretű szakaszt. Az összes beépített terület 96 m². A ház fűtését hagyományos módon, az utcai szobában épített szemes kályhával, illetve a konyhai tűzhellyel oldották meg, a hátsó szobának nincs önálló fűtése. Fürdőszoba nincs, mosdási lehetőség csak a konyhában adódik. A szerkezetre csak a rajzokból következtethetünk: a lábazat, a tornác és a pitvar-konyha padlója biztosan téglá, a falak lehetnek vályogból is, téglából is. A mennyezet látszó fagerendás, a tető nyilván cserépfedésű. A belsőbe rajzolt berendezés egyszerű, rusztikus deszkabútorokat mutat, a cikkből megtudjuk, hogy a mintaház festett fabútorait Holló Valéria iparművész készítette. Ez a rusztikus hangulat csak az enteriőrökre jellemző, az épület külsején semmilyen erőltetett népies forma nem található. Az osztott faablak zsalugáterrel akkor városi családi házakon is gyakran előfordult.

⁸⁴⁷ *Déaványai Hírlap* 5. évf. 47. szám (1937. november 21.) In: Tolnay Gábor: *Föld – ember – törvény. Adatok, tények, következtetések Déaványa mezőgazdaságának és mezőgazdasági népességének történetéből a XX. század első felében (1895-1950)*. Szolnok, 2004. A Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei 59. 289-290.

⁸⁴⁸ Lásd 1. jegyzet! 351.

⁸⁴⁹ Le Corbusier 1934-ben kezdett foglalkozni előbb a „Ferre Radieuse” (Napsugaras tanya), majd a szövetkezeti falu tervezésével, melynek terveit az 1937-es párizsi Világkiállítás „Új Idők” pavilonjában ki is állította. A magyar Cirpac-csoportot Forbát Alfréd képviselte a párizsi CIAM-kongresszuson, nyilván látta ezt a kiállítást s ő hozott hírt róla Molnárnak. Lásd: *La réorganisation agricole, Le village coopérative 1934-38. Le Corbusier & P. Jeanneret Oeuvre complète 1934-38*, Zürich, 1939, Editions Girsberger. 104-115.

⁸⁵⁰ Molnár Farkas, „a cirpac 9 éve” *TF* 10. évf. 1. sz. (1937. január) 6.

⁸⁵¹ Uott.

⁸⁵² Lásd Ferkai (1993), 125-126.

⁸⁵³ (anonym) „Hogyan építsünk jó falusi házat?” *Műszaki Világ* 1. évf. 16. sz. (1937. augusztus 14.) 10.; A Magyar Iparművészet folyóirat 1937. ?. (94) pedig rövid hírben adott tudósítást a mintaházról.

A dévaványai ház szintén nyeregtetős-ormozatos épület, keskeny végigfutó tornáccal. Csak egy utcai szobája van, de abból két elfüggönyözhető fülke nyílik a tornác felé ágyakkal. A konyha-pitvar étkezőkonyhává alakul, mögötte ugyancsak függönnyel leválasztható mosdófülke van, a bejárat pedig a hátsó kamra előtt, a tornácból visszahúzott ülősarok után, egy szélfogó előtérből nyílik. A hátrafelé tovább futó nyeregtető alatt kocsisín, padlásfeljáró és istálló kapott helyet. A lakórész összes beépített területe mintegy 80 m², ehhez jön hozzá a gazdasági rész 60 m²-e. A fűtést egyetlen kályha szolgálja a szobában. A hálófülkéknek éppen az a magyarázata, hogy – mivel a parasztember takarékoságból csak egy kályhát fűt – nem célszerű külön szobát tervezni, így azonban a szülők és gyerekek hálóhelyének különválasztása megoldható. A ház szerkezetéről a rajz alapján csak annyi derül ki, hogy az oldalhatáron álló tartófallal párhuzamosan két sor pillér tartja a földemet és a tetőt. A többi külső fal vékony, feltehetően hőszigetelt fal. A középső pillérsor megjelenik a konyha oldalfalában, a szobában pedig térben: a két hálófülke közötti válaszfalat zárja le. Az ablakok négyzetesek vagy fekvő arányú, inkább modern hatású ablakok, két oldalra eltolható zsalugáterrel. A tető fedése ugyancsak korszerű anyag: hullámpala. A bútorzatra az alaprajzba rajzolt kontúrokból következtethetünk, s csak annyit állapíthatunk meg, hogy inkább könnyű, modern, mint hagyományos bútordarabokra utalnak.

Mindkét terv megőrzi tehát a hagyományos, oldalhatáron álló parasztház hosszúkás, nyeregtetős formáját, tornácos, egymenetes alaprajzát és egyszerű formáit. Ugyanígy, mindkettő újít is: igyekszik megjavítani az alaprajzot, kényelmesebbé, komfortosabbá tenni a házat. Az újítás mértékében van eltérés, kétségtelenül a dévaványai ház javára. A szemléletbeli különbség azonban nem annyira a tervekből, mint inkább az őket kísérő kommentárokból olvasható ki, illetve a tervezés körülményeiből érthető meg.

A Cirpac-csoport a hangsúlyt egyértelműen az újításra helyezte. „Szembeszállva a 'szép' falusi házak rajongóival, a modern építőanyagok és szerkezetek térfoglalását nemzeti érdeknek tartjuk” – írta Molnár Farkas.⁸⁵⁴ A hagyományos alaprajz megváltoztatását kikényszeríti az idő, az elemi komfort és intimitás igénye, az új anyagokat és szerkezeteket pedig az egészségvédelem kívánja meg, illetve az iparosított építésmód gazdaságossága indokolja. Ebből következik, hogy az ősi házforma hosszabb távon nem tartható fenn. A határozott stratégia mellett azonban rögtön taktikai engedelményre kényszerültek: „e kettős változás azonban éreztük, nem lehet olyan mértékű, hogy a tradicionális alapformát máról-holnapra félredobja”.⁸⁵⁵ Molnár ugyanakkor elégedetten nyugtázta, hogy az általuk készített terv újításait a dévaványai gazdák elfogadták. Szemmel látható büszkeséggel idézi levelüket: „a gazdálkodó tagok általános véleménye: »hogy olyan, mintha ők csinálták volna« - tehát önök egy olyan háztervet készítettek, amely bennünk is élt, csak nem tudtuk azt megfogalmazni, formába önteni”.⁸⁵⁶

Láttuk, hogy a dévaványai ház tervében valóban megjelentek új megoldások. Az első ötletek azonban ezeknél jóval merészebbek voltak. Ahogyan utaltam rá, mindkét terv kollektív munkával készült. A dévaványai ház végleges terve a Cirpac-tagok ötletpályázata nyomán alakult ki. Az egyik résztvevő így ír erről: „Készítettem hát egy földszintes megoldást, ahol a dévaványai reminiscenciáknak megfelelően a tornác vége fülkékkel van beépítve, ahol az egyik fülkében földszintes ágyak vannak a szülők számára, míg a másikkban esetleg emeletes a gyerekek számára. Újítás még, hogy nem a konyhába megyünk be, hanem egy kis előtérbe, ami mögött a konyhával egy légtérű fülke van mosogatás, mosás és horribile dictu fürdés számára. (...) Én ezt mindenképpen jó megoldásnak tartom, Farkasnak azonban nem elég extravagáns. (...) Farkas azonban mindenképpen valami extravagánst akar. Így konstrukcióban lehetőleg vasszerkezetet, mégpedig a tornác oszlopait V-alakú megoldásban, a tetőszéket pedig piramisokkal konstruálva. (...) nem tudván megegyezni, úgy találtatott, hogy talán a kollektív munka vezet majd eredményre és így aztán elkezdett az egész társaság lázasan ötletelni.

⁸⁵⁴ Molnár Farkas: Új építés nagyobb léptékben. *TF* 1937. 12. 355.

⁸⁵⁵ Uott.

⁸⁵⁶ Uott.

Amitől nékem még a gálám is kiment, amennyiben a máskülönben derék vitézek soha életükben nem voltak még falun, vagy legalábbis ott nem éltek és abszolút városi szemmel nézve a dolgot, majdnem oly melléfogásokat mondanak, mint Ligeti Dévaványán, aki a gazdák közröhejétől övezve egy tinócskát téhennek nézett. Az ötletek röviden összefoglalva a következők: Ligeti 'görbe házat' akar két utcai szobácskával, amik közül az egyik cca 6 m² nagyságú cselédszobácska-szerűség, a kamrát lépcső segítségével két etageban óhajtja elhelyezni, nem gondolván arra, hogy a cca 1 m-re süllyesztett alsó etaget előnthei a talajvíz, a felső meg meleg... A lakóház és istálló elszigetelésére közbe akarják iktatni a fészert, bár rámutattam, hogy a kiálló kocsirudja keresztbe vágja el a közlekedést a tornácon. Dóczy György] eltolható ajtókkal egy légtérre egyesíthető szoba-konyha fülkét óhajt csinálni romantikus megoldásban. Ketten új konstrukciót terveztek: íves vázat, drótozott és agyaggal tapasztott rőzsekötegekből, melyekre felül szalma, oldalt pedig vályog falkitöltés kerülne. (...) Mindezekből aztán Farkas egy közös tervet akart összekomplikálni, mindenből átvéve a legrosszabbat. Így tőlem átvette a fülkét, de nem a szoba mellé tette, hanem előre, az utca felé, teljesen elrontva a szoba kilátását, de megtartván a tiszta konstrukciót. Ligetitől átvette a le és feljáró kamrát. Pajortól a kocsirúd akadályt, úgyhogy most már, legalább is az én véleményem szerint, az egész háznak, a szó szoros értelmében véve, egyetlen használható és természetes helyisége sincsen".⁸⁵⁷ A végleges tervben tehát a vasvázas szerkezet, a hullámpala tető és az ablakok Molnártól, a mosdó- és a hálófülkék ötlete Ráczy Györgytől, a kocsiszín a keresztben álló kocsival Pajor Zoltántól való. Úgy tűnik, a levélben említett hibák egy részét a viták során sikerült kiküszöbölni vagy korigálni. A mintaház felépítésére végül is nem került sor. Egyes elemeit, mint például a hálófülkét Ráczy György három évvel később az ONCSA egyik háztípusába mentette át. A Nagytétényben megvalósult mintaház azonban már nem modern épület, kívül-belül a népi mozgalom paraszti hagyományokat követő szemléletét tükrözi.

4.9 Az országtervezéstől az Országépítés-ig

Molnár az országtervezés témáját oly fontosnak tartotta, hogy a következő években – gyökeresen megváltozott körülmények között – tovább folytatta küzdelmét elfogadtatásáért. Míg 1937-ben a magyar Cirpac-csoport keretében – sőt a szomszédos országok csoportjaival együttműködve – képzelte el a munkát, 1938-ban ezt az elgondolását föl kellett adnia. A Cirpac régóta vörös posztó volt a jobboldal szemében, s az addig a pályázatokból és közmunkákból való kizárásukra irányuló támadások⁸⁵⁸ 1938-ban a csoport vezetőjére összpontosultak, és immár létalapjában fenyegették. Az év elején írt leveleiben Molnár azt panaszolja, hogy 12 hónapja semmi munkája. Több havi előmunkálatok nyomán az OTI-től kapott ugyan egy nagy megbízást, de a minisztérium nem hagyta azt jóvá.⁸⁵⁹ Fischer József így tájékoztatta erről Breuer Marcellt: „...néhai öreg társunkat (már úgy értem, mint társunk néhai) legutóbb az OTI elnöksége 400.000 pengős megbízással tisztelte meg, azonban a felettes hatóság (minisztérium) másnak adta a munkát (úgy hallom, a politikai megbízhatóság kérdése szörnyű súlyával agyonnyomta az építészeti megbízhatóságot)".⁸⁶⁰ A Mérnöki Kamara – nyilvánvalóan a minisztérium közbenjárására – tárgyalta az ügyet, és válaszmánya az egykori bírósági ítéletre hivatkozva Molnárt

⁸⁵⁷ Ráczy György gépiratos levele Halmos Bélának 1937. november 7. (Ráczy György hagyaték, másolata a szerző tulajdonában)

⁸⁵⁸ Az előző fejezetekben olvashattuk - Molnár tudósításában -, hogyan igyekezett őt a jobboldal már 1935-ben elűzni a pályázaton elnyert munkáktól.

⁸⁵⁹ Molnár 1938. február 21-én arról ír Sigfried Giedionnak, hogy „Hitler itt van egészen a közelünkben. Egy hivatalos megbízással kapcsolatban a napokban bekérték tőlem a nagyszüleim születési dokumentumait”. (gépirat német nyelven CIAM-Ost fejléces levélpapíron) CIAM-archívum, GTA, ETH Zürich. Március 1-én: „Több hónapos előmunkálatok után kaptam a társadalombiztosítótól egy megbízást, de a minisztérium nem hagyta jóvá. Hat év után elővették a Cirpac-kiállításunk történetét, mely alkalomból, mint tudjátok, engem elítéltek. Ezen kívül a nagyszüleim születési kivonatát is be kellett mutatnom. Szóval már Hitler szomszédságában vagyunk.” Molnár levele Helena és Szymon Syrkusnak (1938. március 1. gépirat német nyelven CIAM-Ost fejléces levélpapíron) CIAM-archívum. A szóban forgó nagy megbízás valószínűleg az 1936-ban pályázatra kiírt OTI-kórház tervezésére vonatkozott.

⁸⁶⁰ Fischer József kézírásos levele Breuer Marcellnek, 1938. március 23. Breuer Papers 191.306. Reel 5709 Frame 249.

kizárta a Kamara tagjai közül.⁸⁶¹ Az április 11-én induló eljárásról Molnárnak valószínűleg sokáig nem volt tudomása, mert időközben P. Majsai Mór, ferences szerzetes, szentföldi biztos megbízásából Palestinába utazott, hogy ott felméréseket készítsen, egy zarándoktemplom tervezési feladata kapcsán, a keresztény szent helyekről.

Távolléte alatt még egy kínos közjátékra került sor. Így ír erről: „...amíg én Palesztinában ájtatos méréseket végeztem, Pajor⁸⁶² az irodámban aláírt egy zsidótörvény ellenes memorandumot a nevemben. Bartók, Kodály, Móricz Zsigmond, Apponyi Albert gróf fia és számos kiválóság írta ugyan alá, de én voltam az *egyetlen* mérnök.⁸⁶³ Minthogy ezt elküldték a Kamarának is, azok elővették az erre a célra tartalékolt fejszét és elhatározták, hogy agyonütnek. Az ügyvéd szerint (...) lehetetlen gyűlölet van a Cirpac és ellenem. Mindent elferdítve és eltúlozva ismernek. El nem képzelhető, hogy mennyire foglalkoznak minden mozdulatunkkal. A csoportot tiszta baloldali-zsidó társaságnak tartják, engem meg azok kitarítottjának. (...) Az ellenszenv eddig csak a pályázatok és közmunkáknál nyilvánult meg, elég hatásosan. Most azonban a létalapot ingatták meg, mert még *alkalmazott* sem lehet, aki nem kamarai tag. Ez bizony erőszak (terror) a javából! A Cirpacot fel kellett oszlatni.⁸⁶⁴

Molnár 1938. június 30-án a tagoknak írt körlevélben javasolta, hogy „egy akarattal mondjuk ki a magyar CIAM csoport megszűnését”. A feloszlást a „közös gondolatok összetartó erejének” megszűnése, a kapcsolatok és az együttműködés meglazulása, a közös munkára és megbeszélésekre való alkalmatlanság miatt kérte.⁸⁶⁵ A megszüntetést néhányan (Forbát és Ligeti) elleneztek, többen tudomásul vették, és csak kevesen helyeselték. A július 26-i találkozón Ligeti felajánlotta a zsidó származású tagok kilépését, de ezt Molnár, „mint a CIAM alapelveivel ellentétben állót”, helytelenítette. Még augusztus 10-én sem alakult ki egyetértés a csoport feloszlását illetően.⁸⁶⁶ Az augusztus 10-i négyes találkozó után Molnár körlevélben zárta le az ügyet,⁸⁶⁷ és tudtommal több összejövetelre nem került sor, vagyis a csoport beszüntette működését. Molnár Breuernek írt későbbi levelében megemlíti, hogy amint ez a lépése az illetékesek fülébe jutott, „enyhült az irányomban való gyűlölet”.⁸⁶⁸ A Kamara válaszmánya ennek ellenére Molnár fellebbezését elutasította, ezért ügyvédje ősszel a Mérnöki Tanácshoz fordult felülvizsgálati kérelemmel.

Ebben a kétségbeesett, egzisztenciálisan ellehetetlenült helyzetben Molnár a kivándorlását fontolgatta, és angolul kezdett tanulni.⁸⁶⁹ Gropius azonban, akit Breuer kért közbenjárásra volt tanítványa

⁸⁶¹ A Mérnöki Tanács 205/1938-M 73 számú határozatából kiderül, hogy az eljárást a Kamara 1938. április 11-én indította meg, és F-19/1938 számú határozatával törölte Molnár tagjai sorából. (KÖH Magyar Építészeti Múzeum Ltsz.: 74.01.10)

⁸⁶² Pajor Zoltán (1908-?), a bécsi Műegyetemen végzett fiatal építész 1932-38 között többé-kevésbé folyamatosan Molnár építészirodájának alkalmazottja volt. 1935-ben a *tér és forma* Cirpac-számában publikálta egy Újpesten épült családi házát. 1938-ban Párizsból kérte Breuer segítségét a kivándorlásához, s nem sokkal később már La Pazban (Venezuela) találik. Major Máté szerint 1945-ben hazatért családjával, majd néhány év elteltével újra Dél-Amerikába utazott.

⁸⁶³ Lásd: „Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz” *Pesti Napló* 1938. május 5. 4.

⁸⁶⁴ Molnár kézírásos levele Breuer Marcellnek a CIAM-Ost levélpapírján. 1938. augusztus 8. Breuer Papers, 192.226-7. Reel 5709 Frame 1169-70.

⁸⁶⁵ M. F. levele Halmos Bélának, 1938. június 30. Halmos-hagyaték. Ugyanaz a levél Fischer Józsefnek. MDK-C-I_16/136.

⁸⁶⁶ Kósa Zoltán levele Molnár Farkasnak 1938. augusztus 10. Magántulajdon.

⁸⁶⁷ „...továbbra is a feloszlítás, illetve a csoport tevékenységének szüneteltetése mellett maradtam. Ha nem is tud a csoport a feloszlítás tekintetében egyhangú határozatot hozni, az nem változtat azon a tényen, hogy az együttműködést beszüntetjük és a személyes jóviszony illetve barátság fenntartásán kívül nem köt egymáshoz bennünket más, mint az új építés mozgalmának szeretete és ennek a célnak érdekében kifejtett közös munka emléke. ezt a munkát egyenként külön-külön akarjuk tovább folytatni.” Molnár Kósának címzett levele, 1938. augusztus 15. Preisich Gábor-hagyatéka, a család tulajdonában.

⁸⁶⁸ Lásd 7. jegyzet!

⁸⁶⁹ „Az életbevágó ügyeim elhúzódomása miatt szörnyen ideges vagyok. Különben nem a legrosszabbul mennek a dolgok, a gyerekek egészségesek, Éva már iskolába jár, Hedi és én angolul tanulunk.” Molnár levele Helena és Szymon Syrkusnak 1938. október 3. (gépirat német nyelven, Molnár saját céges fejlécű levélpapírján) CIAM-archívum, gta, ETH, Zürich.

érdekében, bár tiltakozó levelet küldött a Kamara elnökének, nem bízta határozottan amerikai lehetőségekkel.⁸⁷⁰ Molnárnak itthon kellett boldogulnia, s életben maradásáért tett néhány megdöbbentő lépést. A magyar Cirpac-csoport fiatalabb tagja, Major Máté visszatekintve így írt erről: „Az a tény, hogy a fasizálódó Magyar Mérnöki Kamara megfosztotta tagságától, valójában mindennapi kenyerétől fosztotta meg. Felesége és két gyereke eltartásának gondja egyszeriben súlyossá vált. Nyilvánvaló volt, hogy a CIAM-csoport baloldalisága és az ő személyes priusza miatt került sor a kamarai tagságból való kizárására. Választania kellett tehát, hogy mit tegyen. Tudomásom van róla, hogy Gropiusnak levelet írt, mi lenne, ha ő is – miként mestere – emigrálna Amerikába. Gropius válaszában tartózkodóan írt, nem bízta Molnárt, és mindenestre, semmi garanciát nem vállalt arra vonatkozólag, hogy miként ő és Breuer, Molnár is meg tudja alapozni amerikai karrierjét. Maradt a második megoldás – egy harmadik, az, amit néhányan vállaltunk, eszébe sem jutott Molnárnak –, hogy valahogyan expiálja »bűneit« az akkori hivatalos Magyarország előtt, vagyis, hogy jobbra forduljon ő is, mint sokan mások abban az időben”.⁸⁷¹ Ennek első jele volt Molnár csatlakozása az *Országépítés* folyóirat⁸⁷² munkaközösségéhez.

Országépítés – országtervezés, rokon fogalmaknak tűnnek, s mi másról is szólhatna az első cikk, amit Molnár az *Országépítés* folyóiratban közölt, mint az országtervezésről? Csakhogy, a lap szerkesztői – Szász Béla és Szokolay Béla – az Anschluss és a müncheni egyezmény utáni „új Európában” mást értettek országépítéssel, mint az építész Molnár. Igaz, hogy a munkaközösség nagy része az egykor a bal- és jobboldali szélsőségek között ingadozó, a húszas évek ifjúsági mozgalmából kibontakozó radikális Bartha Miklós Társaság tagjaiból került ki (mely 1936 körül élesztette újra tevékenységét), de azért nem lehet elfelejteni, hogy Szász Béla mégiscsak az első hazai nemzetiszocialista párt alapítója volt,⁸⁷³ Szokolay Béla pedig már az *Építőmunka* szerkesztőjeként az olasz korporációs rendszer híve.⁸⁷⁴ Az első szám a diktatúrák és a magyarság viszonyát járta körül. Írásai sűrűn és pozitív módon hivatkoztak Hitler, Mussolini Franco és Salazar rendszerére. Utolsó oldalán azt olvassuk: a munkaközösség tagja lehet minden magyar vérű férfi és nő (ezt a szóhasználatot a szerkesztők „több oldalról érkezett kérdések” miatt magyarázni voltak kénytelenek a harmadik számban). Ugyanakkor a szerzői gárdában olyan nevekkel találkozunk, mint a népi mozgalomhoz húzó Veres Péter, Kerék

⁸⁷⁰ „Ahogyan ezt már Lajkó is megtette, azt tanácsolom Önnek, hogy sürgősen tanuljon meg angolul. Ebben az országban még nagyon sok hely van, és talán az Ön számára is akadnak lehetőségek itt. Ilyesmit azonban óvatosan kell előkészíteni, mert a csapdák ijesztően megsokasodtak.”. Gropius levele Molnárnak 1938. július 16-án. Lásd Bodri Ferenc: „Walter Gropius és Molnár Farkas levelezése” *Építés – Építészettudomány* 7. évf. 3-4. sz. (1975) 499-507.

⁸⁷¹ Major Máté (1978), *Férfikor Budapestben*. Bp.: Szépirodalmi könyvkiadó. 582-583.

⁸⁷² Nem tévesztendő össze a későbbi szélső jobboldali napilappal. Ez a „világnézetudományi szemle”, melynek szerkesztője Szász Béla és Szokolay Béla volt, mindössze három számot ért meg. Az első szám 1938. decemberében, az utolsó 1939. áprilisában jelent meg.

⁸⁷³ Szász Béla (1897 – 1974) az erdélyi Tordán született történész és politikus. A budapesti Tudományegyetemen végzett, majd bölcsészeti doktorátust szerzett. A Bartha Miklós Társaság egyik alapítója (1925), 1932-36 között elnöke. 1930-ban a szélsőjobboldali Magyar Nemzeti Szocialista Párt országos létrehozója és elnöke. A harmincas évek végén könyvtárosként a Budapesti Fővárosi Könyvtárba került, 1944-ben pedig a budapesti Tudományegyetemen az egyetemes történelem tanára lett. Történelmi tanulmányokat és politikai cikkeket írt, több könyve jelent meg. 1945 tavaszán Ausztriába települt át, majd Münchenbe költözött, ahol 1948-ban megalapította a Magyar Nemzetiségpolitikai Intézetet. Később kivándorolt az Egyesült Államokba. Clevelandben részt vett a Magyar Társaság tevékenységében, az Árpád Akadémiának osztályvezetője, majd alelnöke volt. 1953-ban megalapította a Kossuth Kiadót. 1960–63-ban a Mid-European Research Institute élén állott. Clevelandben halt meg.

⁸⁷⁴ Szokolay Béla (1891 – 1959) Belényesen született unitárius családban. Már a gimnáziumban jól rajzolt és festő szeretett volna lenni. Szülei azonban mérnöki pályára szánták, de a Műegyetemen eltöltött két év alatt is többet festett és sportolt, mint tanult. Az I. világháború után nem folytatta műegyetemi tanulmányait, festett és rajzolt, szobrokat készített, bútorokat és épületeket tervezett, verseket, novellákat és szindarabokat írt, továbbá esztétikai, művészettörténelmi és kritikai tanulmányokat közölt folyóiratokban. Csaba Rezsővel megalapította és szerkesztette az *Építőmunka* c. lapot. Titkára volt az Iparművészeti Társulatnak és főtítkára a Magyar Műhely Szövetségnek. Erdély visszacsatolásakor hazaköltözött és a havasokon gazdálkodott. A front közeledtekor visszaköltözött Budapestre. 1945 után fő tevékenysége korábbi szenvedélyével, a bábjátékkal kapcsolatos: mesejátékokat dolgozott át bábszínpadra, díszleteket és bábokat készített, könyveket írt e témáról.

Mihály, Kozocsa Sándor, Fábíán Dániel, a szaktudós Pálffy-Budinszky Endre és Hilscher Rezső, vagy a politikától magát távol tartó bölcsező, Hamvas Béla.

Molnár *Országépítés*ben megjelent első tanulmánya rendkívül korrekt, és figyelemre méltó gondolatokat tartalmaz. Az írás alapja az 1937-ben Halmos Bélával közösen kidolgozott Cirpac-os országstruktúra, de még átgondoltabban és meggyőzőbben előadva. Azzal kezd, ha házat terv alapján lehet csak építeni, mekkora könnyelműség egy egész országot terv nélkül fejleszteni. Ha a hazai állapotokat vizsgáljuk, rengeteg anomáliát, feszültséget fedezünk föl. Ezek kijavítására csak a teljes országstruktúra felvételezése után kerülhet sor, amikor az összes földrajzi, földtani, éghajlati, népességi, birtokmegosztási, gazdasági, közlekedési stb. adatot egymásra tudjuk vetíteni. A grafikus térképre vitt adatok segítenek megérteni egyes vidékek hanyatlásának, mások fellendülésének okait, és kulcsot adnak kezünkbe a megoldáshoz. A vidék gondjait ezért nem feltétlenül lehet csupán a birtokviszonyok megváltoztatásával, telepítéssel megoldani, ahogyan ezt az agrárreformerek és a népi írók képzelik, sokkal több tényezőt kell figyelembe venni. Az adatok begyűjtése és összehasonlító elemzése után következhet a tényleges tervezés. „Az országtervezés alatt tehát azt a befejező műveletet értjük, amely előírja az ország területén az előbbieken alapján létesítendő összes munkákat. Ezek a munkák meg akarják változtatni a jelenlegi országstruktúrát, hogy az egész területet gigantikus műtétek segítségével kigyógyítsák bajából. Ha ezeket nemzedékünk keresztülviszi, akkor az egész ország virágzó Kánaánná változik és a szikes sivatagok helyén termőföldek, a vadvizek árterületein gyümölcsösök születtek”.⁸⁷⁵

A tanulmányban ott rejlik a liberális kapitalizmus öncélú fejlődésének – a Heimatschutz elveire emlékeztető – kritikája, de alapvetően nem romantikus, hanem nagyon is racionális szellemben. A logikusan fölépített rendszer, a mérnöki szemlélet, a nagy léptékű építőmunka vágya az avantgárd Molnárt idézi, de terve mégsem utópista. A világgazdasági válságra sok állam tervgazdálkodással, hatalmas közmunkák beindításával válaszolt (ne csak a sztálini ötéves tervre gondoljunk, hanem az olasz tájalakító-városépítő munkákra, a német autópálya-építésre, vagy akár az amerikai New Deal-re). Molnár maga is utal a dévaványai szikes földek megjavítására, és egy friss élményére,⁸⁷⁶ a görög városépítés és környezetrendezés Athénben megismert munkájára, melynél a főváros és az attikai félsziget teljes adatfelvételét egy év alatt elvégezte egy lelkes fiatal építész, K. A. Doxiadis.⁸⁷⁷ Molnár végül újra utal egy évvel korábbi javaslatára egy országtervezési intézet felállítására, hiszen ekkora feladatot csak állami segítséggel lehet teljesíteni.

Válasz híján, Molnár kénytelen volt olyan megrendelésre dolgozni, amilyen éppen akadt. Újra kínos társaságba keveredett, mert az *Országépítés* munkaközösségét a Magyar Fajvédők Országos Szövetsége⁸⁷⁸ kereste meg, hogy az elcsatolt részekben portyázó fegyveres szabadcsapatoknak, az ú.n.

⁸⁷⁵ Molnár Farkas: „Országtervezés”, *Országépítés* 1.szám é.n. [1938. december], 136-152.

⁸⁷⁶ Molnár palestinai felmérése és egyiptomi kirándulása után, hazafelé útba ejtette Athént, ahol június 5-6-án részt vett a CIAM-Ost harmadik, a görög szekció által szervezett nemzetközi konferenciáján.

⁸⁷⁷ Konstantinos Apostolos Doxiadis (1913-1975) az athéni Műegyetemen végzett építészmérnökként 1935-ben, s a következő évben doktorált a Berlin-Charlottenburg-i egyetemen. 1937-ben kinevezték a Nagy-Athén övezet várostervező főtitviselőjévé, 1940-45 között a Közmunkaügyi Minisztérium regionális és várostervezési ügyosztályának vezetőjeként működött. A megszállás alatt a nemzeti ellenállási csoport vezetője volt, és az egyetlen illegálisan megjelenő szakmai folyóirat (Regionális tervezés, várostervezés, ekisztika) kiadója. 1945-51 között minisztériumi tisztviselőként szolgált az újjáépítés és lakásépítés ügyét. 1951-ben magánirodát alapított, amely később széleskörű nemzetközi várostervezői és szakértői praxissá fejlődött. Az Ekisztika általa kidolgozott tudománya (1942) egy rendszerelvű, organikus módszert jelentett, amely a biológiai és evolúciós elméletekre támaszkodva a regionális és várostervezést és a lakásépítést próbálta átfogni és a hatvanas években fejtett ki jelentős hatást világszerte az urbanista gondolkodásra.

⁸⁷⁸ A Fajvédők Országos Szövetsége – húszas évekbeli előzmények után – hivatalosan 1938. április 29-én alakult meg Héjjas Iván vezetésével.

Rongyosgárdának tervezzenek új falut. Alapul Erdődi Mihálynak⁸⁷⁹ az *Országépítés* első számában megjelent kísérleti magyar falu elképzelése (Magyarújfalu terve) szolgált. A Molnárhoz hasonló módszeres adottság- és igényfelmérést követően a kollektíva által elkészítendő mintafalu-tervet ingyen ajánlották fel: „jöjjön a kormányzat, részvénytársaság, szövetkezet, gróf Nemtudjukki, csak valósuljon meg”.⁸⁸⁰ Molnár újra lelkesen fogott munkához, s ha az adott kontextustól el tudunk vonatkoztatni, megint érdekes cikket olvashatunk.⁸⁸¹ Elismerően idézi a falukutató építészek gyűjtőmunkáját, ám tanulmányát mégis a falu egészségügyi- és lakásviszonyait feltáró szociográfiákkal kezdi, s a Turul Szövetség és a Nép- és Tájékutató Központ mellett, finom iróniával megemlíti a saját 1932-es betiltott Cirpac-kiállításuk falura vonatkozó adatait is.⁸⁸² Ez után határozottan leszögezi, hogy a népi építés anyagait-szerkezeteit ma már nem lehet használni, ezért formáit sem lehet gépiesen átvenni. Okosan érvel azzal, hogy maga a paraszt is el akarja vetni régi házát, új mintákat keres, és gyakran nyitott a modern építészet célszerűségére. Újra fölveti a tájak és a településformák sokféleségét, és Erdei Ferenc könyveire, illetve a régi telepített falvakra hivatkozik az újdonság elfogadhatóságát illetően. A tervszerű faluval foglalkozóknak az alföldi hajdúvárosok organikus formáját ajánlja figyelmébe, de nem formai, hanem funkcionális és szociális szempontból. Az általa tervezett mintafalu nem is hasonlít egyetlen régi példára sem (talán még leginkább a Mária Terézia-kori telepített falvakra), mintha a modern várostervezés zónás elvét alkalmazná a középületsávval megszakított ikerházas porták raszterében.

A Rongyosújfalu nevet viselő települést a rongyos gárda „arra érdemes hősei számára” szándékoztak megalapítani szövetkezeti faluként, egyes adatok szerint a visszacsatolt Kárpátalján. Molnár Erdődi Mihály gazdasági és szociális elgondolásaira alapozta építészeti tervét.⁸⁸³ A falut 320 telepesnek tervezte, a 2773 hold külterületből csak a szőlőket és gyümölcsöst osztották volna fel, a szántót, a legelőt és az erdőt közös művelésre egyben tartották. A falu alatti patakot gáttal akarták duzzasztani, hogy az így kialakuló víztározó biztosíthassa az öntözést. A falut a kelet-nyugati tengelyű bekötő útra szervezte Molnár, s a téglalap alakú belterületet merőlegesen 150 méter széles parksáv osztotta ketté. A lakótelkek így négy egyforma méretű tömbben kaptak helyet, a bekötőútról nyíló lakóutcákkal feltárva, szabadon álló, ikerházas beépítéssel. A parksávba kerül a falu összes középülete. A főutcától délre szövetkezeti ház, tűzoltóság, egészségház, nyolcosztályos iskola, óvoda és napközi otthon áll, a lejtő aljában pedig a sportpálya található természetes tribünnel és öltözőépülettel. A főutcától északra emelkedő parksávba szánta Molnár a községházát, a kultúrházat, majd egy imaházat és templomot, fölöttük a falu temetőjével. A 20x40 méteres parcellákon az ikerházak észak-déli tengellyel állnak, vagyis mindkét homlokzatuk jó tájolású. A melléképületek négy telek közös sarkában, egy tömbbe fogva épülnek. A főutca mellett kis üzletek, műhelyek kapnak helyet, míg a főutca két végén a kertgazdasági és gyümölcsstermelő szövetkezetek tárházai és feldolgozó üzei. A cikk tervezett folytatása elmaradt, így sosem tudjuk meg, milyen házakat tervezett volna Molnár a takaros parcellákra, illetve hogyan néztek volna ki a falu középületei. A helyszínrajz és a távlati kép alapján többnyire lapos tetős modern épületnek tűnnek.

⁸⁷⁹ A Soltvadkerten született Erdődi Mihály (1899-1962) életéről és tevékenységéről keveset tudunk. A háború utáni telefonkönyvekben újságíró-fotóriporterként szerepelt. Leginkább a fotózás történetével foglalkozók tartják számon, mint a hazai színes fényképezés egyik úttörőjét. Két könyvét (vitéz Horthy Miklós é. n., és Felszabadult Erdély 1941) valószínűleg címük, illetve témájuk miatt a háború után tilalmi listára tették.

⁸⁸⁰ soltvadkerti Erdődi Mihály: „Magyarújfalu. Egy új magyar falu” *Országépítés* 1.szám é.n. [1938. december], 156.

⁸⁸¹ M.F.: „Magyar gazda háza, falva” *Országépítés* 3. szám é.n. [1939] 400-408

⁸⁸² Az építészet és szociográfia viszonyát illetően lásd: Ferkai András: „A jövő nemzedék egészsége fontosabb minden stíluskérdésnél” *Építészek a falukutatásban és a népi szociográfiában a két háború között* *Kommentár* 2009. 1. p. 21-35.

⁸⁸³ Az Erdődi Mihály vezette munkacsoport tagja volt Molnáron kívül Szokolay Béla szociológus, dr. Szász Béla író, dr. Kneppó Jenő agrokémikus, dr. Jancsó Ferenc orvos, Temesvári László szakíró-szerkesztő, dr. Varga Lajos ügyvéd. Erdődi Mihály, „Milyen lesz Rongyosújfalu?”, *Sorakozó* 1939. május 5. 6.

A folyóiratban közölt harmadik tanulmány elméletibb jellegű, a modern építészet és a magyar szellem viszonyát tárgyalja.⁸⁸⁴ Az indítása Molnár korábbi cikkeinek érvelésével kezdődik: a modern építészetrel szembeni ellenérzések oka az, hogy értékeket pusztít, s ezt a jobboldal a nemzetközi, bolsevik, zsidó szellemmel kapcsolja össze.⁸⁸⁵ Molnár ehhez a politikai értelmezéshez egy újabb szempontot társít: azt állítja, hogy a modern cégér alatt megjelenő üzleties bérházépítésnek legalább ekkora szerepe van a modern építészet elutasításában. Ebben az állításában semmi új nincs, hiszen már 1934-ben leírta, hogy az Újlipótvárosi park és az újonnan épült bérházak csak látszólag tűnnek modernnek, a valódi modern elveknek semmilyen szempontból nem felelnek meg.⁸⁸⁶ Újdonságnak számít viszont, hogy Molnár a korábbi szakmai és szociális érvek mellé most felsorakoztatja a faji szempontot. „A modern építészet belső elvi része össze van forrva a szociális szellemmel és így a nemzet érdekeivel – írja –, külső álmegvalósulása viszont idegen tőke érdekeit szolgálja és így nemzetietlen.” Miközben azt ígéri, hogy a modern és a magyar szellem összefüggését fogja vizsgálni, az írás nagyobb része a magyar építészetet veszélyeztető „idegen befolyásokat” tárgyalja. Az első fejezetben a falusi, a modern és a „maradi” építészetet hasonlítja össze, megismételve Breuer 1934-es zürichi előadásának ismert tételét a népi és a modern építészet mély belső rokonságáról. A következő fejezetben, miközben önkritikát gyakorol a nyugati megoldások kritikátlan átvétele és a látványos megoldásoknak tett engedmények miatt, hasztalan próbálja meghatározni a magyar szellemet. Ezért fordul inkább a negatívumok felé, és azt mutatja ki, ami nem felel meg a magyar karakternek. Két fő veszélyt lát: a zsidó és a német szellem befolyását. Ezután körülményes fejtegetésbe kezd, megkísérli leírni a zsidó, illetve a német mentalitásból adódó művészet jellemzőit. Röviden utal arra, hogy a hazai piac erősen megosztott, s a túlnyomó részben zsidó kézben lévő magán pénztőke saját felekezetének építéseit foglalkoztatja. Ez után gyorsan témát vált, és azt magyarázza, hogy a zsidók nem képesek a gondolat és az érzés egységét megvalósítani munkáikban: hol az intellektus vezérli őket, s akkor az eredmény „rideg, számító mérnöki munka”, hol pedig az érzések, akkor viszont „tisztán érzéki hatást keltő formalizmust” kapunk. Említi friss palesztinai élményét, ahol az új városrészekben ugyanazzal a közép-európai álmodern építészetrel találkozott, mint ami nálunk az Újlipótvárost uralja. A német veszély ecsetelésekor beleütközik abba a problémába, hogyan lehet közös „germán” vonásokat találni a Weimari Köztársaság modern, illetve a Harmadik Birodalom tradicionális építészetében. A különbségeket úgy próbálja áthidalni, hogy mindkét korszak építészetében a monumentalitás és a szentimentalizmus kettősségét igyekszik kimutatni. Nagyszabású együttesek, üres és monoton formálással, ahol a hiányzó érzést valamiféle kicsinyes és hatáskeltő látvány akarja ellensúlyozni. Végül a cikket két statisztikával zárja: közreadja, hogy az előző évi *tér* és *forma* évfolyamban publikált épületek hány százalékát tervezte zsidó, idegen nevű és magyar nevű építész, illetve a Margit körút új építkezéseiből hány jutott keresztény építésznek.

Molnár bevallja a cikk végén, hogy figyelmeztették, sok ellenséget szerezhet írásával. „Mint aki először fogalmazta meg az építészeti hebraizmust, magam ellen zúdítom az összes zsidókat, akik között sok jóbarátom van. Nem vagyok elfogult antiszemita, nyíltan kimondom, vannak köztük sokan, akiket becsülök és szeretek. A zsidókérdés megoldását másokra bízom, cikkem e része nem akar érveket szolgáltatni ellenük, ebbe ne magyarázzanak egy szóval se többet, mint amennyit hosszas gondolkodás után leírtam. De ellenem lesznek barátaim, a modern építészek is, akik sohasem tettek különbséget felekezetek és fajok között...”⁸⁸⁷ Ebben teljesen igaza lett. Fischer József, tíz éven át barátja, harcostársa (és egy ideig üzlettársa is) így emlékezett a cikkekre és következményeire: „Ez évben kezembe került az *Országépítés* című folyóirat egy száma, melyben Molnár Farkas terjedelmes cikket írt. Beszámolt a jeruzsálemi útjáról, melyre egy speciális templomtervezési megbízással kapcsolatban került sor. Leírta a palesztinai modern házak hibáit, majd statisztikai összeállítást közölt a Margit körúti

⁸⁸⁴ Molnár Farkas: „Modern építészet és magyar szellem”, *Országépítés* 3. szám é.n. [1939. április], 221-234.

⁸⁸⁵ M. F.: „Fogalomzavar az építészet és politika között”. *Nyugat* 1934. október 16. (II. Kötet) 380-383.

⁸⁸⁶ M. F.: „Építész tervez – Közmunkatanács végez”. *Pesti Napló, Népszerű Tudományos Napló* 1934. június 27. 3.

⁸⁸⁷ Lásd 26. jegyzet! 233.

új bérházakról, melyeket túlnyomóan zsidó és idegen nevű építészek terveztek, no és a sorok közt nyilatkoztatta ő először volt szocialista, majd nemzeti szocialista. Amikor a cikket olvastam, az volt az érzésem, ha találkozom vele, felpofozom. Szerencsére csak mintegy fél év múlva találkoztunk. A városházi mérnöki osztályon benyitott abba a helyiségbe, melyben én éppen elvégezve ügyem, indultam kifelé. Az ajtó közelébe érve, Molnár kinyújtott kézzel közeledve, elhaló hangon üdvözölt. Én zsebembe mélyesztve kezeim elmentem mellette. Később hallottam, egész éjjel nem tudott aludni, csak reggel felé mondta el a találkozásunkat a feleségének”.⁸⁸⁸

Egyébként nem Molnár volt az egyetlen, aki a palesztinai modern építészet problémáit észrevette. Mezei Ottó utal Julius Posener egy 1938-as cikkére,⁸⁸⁹ amely a svájci *Das Werk* című folyóiratban jelent meg, s amelyben a Németországból kivándorolt zsidó származású építész a Molnárhoz nagyon hasonló érvekkel bírálta a hely klímájához és életmódjához egyáltalán nem alkalmazkodó modern épületeket.⁸⁹⁰ Azt is felvethetnénk Molnár mentségére, hogy ebben az időben más magyar építészek is a faji kérdéshez kötötték a magyar építészet gondjait.⁸⁹¹ Sőt, 1939-ben a zsidó mellett német fenyegetésről beszélni, és a német művészet egészét „elfajzottnak” nevezni, akár még kockázatosnak is nevezhető. Egyébként Molnár érvelése a két veszélyről teljesen beleillik a korabeli diskurzusba.⁸⁹² Nem csak a jobboldal, hanem a népi tábor, az antifaszizmus és németellenesség felé hajló radikálisok és konzervatívok (Szabó Dezső, Szekfű Gyula, Bajcsy-Zsilinszky Endre), sőt, a háború után antifaszistaként elfogadott közéleti emberek jó része is ezekben a kategóriákban gondolkodott. Való igaz, hogy Molnár hozzájuk képest túlzott mértékben átvette a szélsőjobb szóhasználatát és zavaros fogalmait, de ennek magyarázatát a magát elfogadtatás, és mindenekelőtt a munkalehetőség visszaszerzésének kétségbeesett vágyában lelhetjük meg. Ez az oka annak, hogy a két veszélyt nem egyenlő terjedelemben, nem egyenlő súllyal tárgyalja, és a cikket záró statisztikák éle egyértelműen a zsidók ellen irányul. Márpedig ezt a cikket nem sokkal a II. zsidótörvény (1939: IV. tc.) kihirdetése előtt hozta nyilvánosságra, amikor a „zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozása” már eldöntött tény volt, és semmi sem indokolta, hogy ezzel a témával így foglalkozzon, hacsak nem az, hogy feledtesse az I. zsidótörvény elleni tiltakozóívre került aláírását. Ezzel a lépésével emberileg, erkölcsileg védhetetlen helyzetbe hozta magát.

Major Máté írja emlékirataiban: „Tudom, hogy amit itt leírtam róla, hozzátartozóit, családját nagyon érzékenyen érinti. Mégis, higgyék el – az őszinteséget vállalva – nem tehettem másként. A hirtelen és hihetetlen fordulatot magatartásában nem tudom mással magyarázni, mint azzal, hogy a kamarai kizárásától olyan mértékben veszélyeztetve látta egzisztenciáját, hogy pánikba esett, és ez a pánik sodorta magával. Ebből a rettenő sodrásból csak 1943-ban, még inkább 1944-ben kezdett kievickélni.

⁸⁸⁸ Fischer József: Emlékezés 2. (1973. február 25.) (gépírat) 42.

⁸⁸⁹ Mezei Ottó: „Molnár Farkas és a Magyar Szentföld-templom” *Építés-Építészettudomány* 9. évf. 4. sz. (1977), 416. A cikk pontos forrása: Julius Posener: „Traditionelles und modernes Bauen in Palästina”, *Das Werk* 25. évf. 9. sz. (1938). 257-271.

⁸⁹⁰ „Elmondtuk, mit nem hoztak magukkal a zsidó építészek. Valamit azonban vittek magukkal, de legkevésbé sem a falazás legutolsó divathullámát. Németországban a lapos tetőt, a szalagablakot, az osztópárkányt, a sarokablakot, a lépcsőházi ablaksávot és az „erkélykunyhó-építészeti” dinamikus párkányait ismerték meg, és azokat a mi keleti vérünkől akarták levezetni. Valójában ezek az elemek itt idegennek és európainak hatnak. De ugyanúgy igaz, hogy a zsidó építőmesterek és a zsidó közönség vágyódott ez után az építészet után, talán mert a Közép-Európában tíz év alatt megszokottra emlékeztette. Ahogyan annak az időnek a politikai elméletei, úgy ez is »haladónak« tűnt számukra, még akkor is, ha időközben történelemmé vált. A »modern stílus« átvette az uralmat a keleti városokban és háttérbe szorította a háború előtt indult nemzeti stíluskeresést.” J. Posener idézett cikke 263.

⁸⁹¹ Lásd Rimanóczy Gyula, „Gondolatok a magyar építészetéről” (kézirat 1938 körül) Rimanóczy-hagyaték, Ltsz. nélkül, MÉM; Jánszky Béla, „A magyar formára való törekvések kritikai megvilágításban”, *MMÉEK* ? évf. 37-38. sz. (1939. szeptember); Rihmer (Granasztói) Pál, „A mai magyar építészet”, *Jelenkor* 1940. 11. sz. 10. In: Ferkai András (1993-95), 93-98.

⁸⁹² Lásd Ungváry Krisztián: „Antiszemitizmus és németellenesség – a kétfrontos harc” in Karsai László és Molnár Judit (szerk.), *Küzdelem az igazságért. Tanulmányok Randolph L. Braham professzor 80. születésnapjára*. 731-750.

Munka ügyben járt az OTI-ban is, ahol meglehetősen rezerváltan fogadtuk. Ekkor, előttem is tett olyan kijelentést, hogy megbánta, amit nyilvánvalóan maga is megbánnivalónak érzett”.⁸⁹³

A Mérnöki Kamara Mérnöki Tanácsa végül elfogadta Molnár fellebbezését, és 1939. január 31-én kelt határozatával visszavette tagjai közé. Az indoklásból egyértelműen kiderül, hogy a Kamara Választmánya eljárási hibát vétett, s a bíróság elévült ítéletére hivatkozva zárta ki Molnárt, vagyis jogsértést követett el, amit mindenképpen korrigálni kellett. Kizárását tehát az inkriminált cikke nélkül is meg kellett semmisíteni, arra valóban semmi szükség nem volt, csak magának okozott bajt vele. Molnár bizonyára érezte ezt, és szenvedett tőle. Későbbi tanulmányaiban, cikkeiben soha többet nem ütött meg ilyen hangot, még akkor sem, amikor az építészet magyarságáról írt.⁸⁹⁴

Ezután tehát újra tervezhet: megbízásokat kap, szinte minden jelentősebb pályázaton indul, és újra épülnek házai. Valami azonban végérvényesen megváltozott. Ezek a tervek és épületek már nem mutatják azt a magabiztos tervezői gondolkodást, bátor kísérletezést és egyértelműen jó ízlést, ami munkáit addig végig jellemezte. Erre utal az egykori barát, Fischer József kései emlékezésében: „Kit érdekel, hol foglalt állást Dante, a Guelfek vagy a Ghibellinek mellett. „Csak” a kortársat érdekelte, az utókornak „csak” a mű számít. Vajon tényleg nincs köze az emberi magatartásnak a műhöz? Egy fiatal építész a megillető módon méltatta Molnár modern munkáit, majd ezeket írta: »számomra máig is érthetetlen azonban az a láthatóan kompromisszumos eltávolodás addigi építészeti hitvallásától, amelyet a Szentföld-templom terveinél látunk. Az eddigiektől teljesen idegen elemekben, a sokszor megszólt szimmetriában, a furcsa patetikus formálásban nehéz Molnárra ismerni«”.⁸⁹⁵

4.10 A Szentföld-templom: torzóban maradt főmű vagy a meghasonlás szimbóluma?

Emlékszünk rá, hogy Molnár már a harmincas évek közepén nagyobb munkára, kihívást jelentő középület tervezésére vágyott. Számos pályázaton részt vett ekkoriban, de még megvételt sem nyert, nem hogy megbízást. „Csúfos vereség a postapályázatnál – írta Breuernek – még a dicséreteket is kisorsolók kapták (...) és ráadásul cinikus gúnyolódások a bírálati jegyzőkönyvben!”⁸⁹⁶ Indult a budaörsi repülőter pályázaton, az óbudai Árpád-gimnázium pályázatán – eredmény nélkül. Gropiusnak a balatonlellel MABI-üdülő pályázat kapcsán panaszkodott: „Hetven terv futott be, melyek közül húszat díjaztak és az enyém nincsen közöttük! Annak ellenére, hogy most az egyszer igazán kitemtem magamért. (...) A többiek terve mind modernista! De van más gondunk is: a közönség újra ornamentikát követel. A mi dolgainkat már egy kissé unalmasnak tartják. Azt kérdezik: te még mindig ugyanazt csinálod? Azt hittem, az építészet már túl van ezen”.⁸⁹⁷ Ezek a levelek jelzik, hogy mennyire ki volt már éhezve egy szép feladatra, de azt is, hogy változás érelődött építészeti gondolkodásában. Nem feltétlenül a közönség igénye miatt, hanem saját szemléletének természetes, fokozatos módosulása miatt is. A folyóiratokban megjelent publikációkból látnia kellett, hogy a harmincas évek modern építésze más, mint a húszas évek szigorúbb és egységesebb építésze volt. Változatosabb, oldottabb, formákban és anyaghasználatban gazdagabb, nyitott az újfajta szerkezetekre, s gyakran keveri a legmodernebb és a hagyományos anyagokat, megoldásokat.

⁸⁹³ Major Máté (1978), *Férfikor Budapest*. Bp.: Szépirodalmi könyvkiadó. 586.

⁸⁹⁴ M. F.: „Az új építészet magyarsága” In: *Új magyarság és az új Európa*, Budapest, 1942. Bartha Miklós Társaság kiadása. 60-64.

⁸⁹⁵ Fischer József: Emlékezés 2. (1973. február 25.) 42-43. Az idézett szöveg ifj. Janáky Istvántól való. A szöveg eredeti példánya Dercsényi Balázs adományaként a Magyar Építészeti Múzeumban.

⁸⁹⁶ Molnár Farkas levele Breuer Marcellnek (kézírás) dátum nélkül [1935 május-június] Breuer Papers 191.082.

⁸⁹⁷ Molnár Farkas levele Walter Gropiusnak 1936. február 29. No. 41/435. BHA Korrespondenznachlass Walter Gropius 1937-1969.

Bizonyára ezért keltette fel érdeklődését a Magyar Szentföld-templom gondolata, mely mögött Majsai János Mór (1891-1987) ferencrendi szerzetes, szentföldi biztos állt, aki 1932-es palesztinai útja óta küzdött egy budapesti zarándokhely létrehozásáért, ahol a távoli szent helyek egymás mellé épített másolatait lehetne meglátogatni. 1936-ban vásárolta meg a Heinrich István utca 5. alatti telket a Hűvösvölgyben, s a rajta álló egyemeletes épületbe ferences zárdát költöztetett. Itt nyitotta meg első helyiségeit a Szentföld Múzeum, majd amikor a szomszédos telket is megvette, és a zárdát átköltöztette az ott álló kastélyszerű villaépületbe, a régi ház teljes egészében múzeum lett. A zárdában alakították ki a Golgota-kápolnát, melybe a Szentföldről ajándékba kapott carrarai márvány Stabat Mater oltárt és az ottani kápolna XII. századból származó, 1937-ben fölszedett mozaikpadló mezőit is be akarták illeszteni. Majsai Mór ekkor kerülhetett először kapcsolatba Molnár Farkassal, akitől a relikviák beépítéséhez kért segítséget. A közvetítő, feltételezésem szerint, Molnár felesége lehetett, abban a reményben, hogy jó ideje munka nélkül álló férjét így végre megbízáshoz juttatja. Előbb kisebb feladathoz (kápolna átalakítás), később azonban tehetségéhez méltó nagyobb megbízáshoz, hiszen Majsai akkor már javában tervezgette a Szentföld-zarándokhely kiépítését. Mindössze arról van adatunk, hogy a kápolna padlójának mintáját Molnár rajzolta meg fényképek alapján. Az 1939. július 9-én avatott kápolna egészét nem valószínű, hogy ő tervezte (bár ezt sem lehet kizárni): a fotók egy jellegtelen, dobozszerű helyiséget mutatnak, melynek végfalán, a Mária-oltár két oldalán, csúcsíves vakárkádok nyílnak, a Kereszrefeszítés és a Golgota jeleneteit ábrázoló, nem túl kvalitásos pannókkal (festő: Muzsinszky-Nagy Endre). Egyedül a mozaikokat és a falképeket elválasztó fekete üveg mellvédek utalnak arra, hogy modern építész dolgozott itt.

A Szentföld templom tervezésére a Szentföld Nagybizottság megalakulása (1937) után került sor. A megbízást Molnár 1937 végén kaphatta, az első tervet 1938 februárjában készítette.⁸⁹⁸ A koncepció lényege már ebben a tervben tetten érhető: a kápolnákat és a szent helyek másolatait egy ellipszis alaprajzú, vasbeton kupolával fedett tér két hosszabb oldala mellé rendezte. A tervező a következőképpen írta le elképzelését: „Egy hatalmas méretű ovális kupolatér köré akarjuk csoportosítani ezeket a kápolnákat és pedig a Biblia időrendjében egymás mellé. A Magyar Szentföld templomában az egyházi év minden szakában, minden ünnepünk napján, más irányba fog fordulni a hívők arca. A szentmisét mindig a megfelelő helyen álló oltáron fogják mondani. Karácsonykor Betlehemben, húsvétkor a Szentsírnál. Az utolsó vacsora terme, ahol Jézus az Eucharistiát alapította, a bejárattal szemben lesz”.⁸⁹⁹ Ez az emeletes, boltozott tömb (Coenaculum) szolgált volna szentélyként.

A kupola ebben a tervben egy terméskővel burkolt masszív építményre támaszkodott, melynek oldalait öt-öt, legyező-alaprajzú és kifelé domborodó homlokzati falú kápolna alkotta, főhomlokzatát pedig egy szintén elliptikus ívű, homorú kőfal, két sor ovális ablakkal, s közepén, a főbejárat fölött a Jézus öt sebére utaló ötös kereszttel. A belső térben a kupolát tartó karcsú vasbeton oszlopok rajzolták ki az ellipszis vonalát, s a szent helyek másolatai a legyező alakú kápolnába kerültek. (Megjegyzem, itt némi ellentmondás mutatkozott a beépített, különböző alakú másolatok és a homlokzat végigfutó vertikális ablaksíkjai között.) Az azonos méretű kápolnák belső homlokzata rendkívül változatos lett volna a replikák mérete és bejárata szerint, sőt, a baloldali sorban a harmadik és negyedik kápolnatér teljesen nyitott maradt. Ezáltal egy hangsúlyos – és szimbolikus – keresztengely jött létre, amely a betlehemi barlangot (Jézus születésének helye) és a Szent Sír kápolna másolatát kötötte össze. Az ellipszis két tengelyének hangsúlyozása, a határoló falak dinamikus mozgása a teret egységesítő kupola alatt, óhatatlanul az olasz barokk expresszív irányzatának megoldásait – nevezetesen Borromini San Carlino-ját – juttatja az ember eszébe. Ugyancsak barokkos elem a bejárati homlokzat főtömeget ellensúlyozó konkáv íve, melynek vonalát modern értelmezésű kollonád folytatja a telekhatárig. A távlati képen alapvetően modern formákat látunk (a háttérben látható historizáló, keleties torony kivételével⁹⁰⁰), a

⁸⁹⁸ A Ferences Levéltárban őrzött alaprajzon 1938. II. 16. dátum olvasható.

⁸⁹⁹ M.F. „Betlehem és a pásztorok ivadékai” *Nemzeti Újság* 1938. augusztus 7. 17.

⁹⁰⁰ Mezei Ottó szerint a campanile az Antonia-erőd tornyának másolata lett volna. Lásd Mezei (1977) 420.

terméskő falak felhasítása üvegezett sávokkal, vagy perforálása ovális ablakokkal belefér a modern szótárába, a vasbeton héjkupola és a kollonád vasbeton donga-héjából szerkesztett ívsora kifejezetten újító szellemű. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az íves vonalából szerkesztett monumentális és dinamikus kompozíció újdonság Molnár életművében és a hazai szakrális építészetben egyaránt.

A második tervváltozatot Molnár egy hónappal később, 1938. március közepére készítette el. Az áttervezés nem hozott lényeges változást, inkább csak a koncepció finomítását jelentette. Elmaradt a főhomlokzat konkáv terméskő fala, a hármaskapuzat fölött az elliptikus tér domború körítőfala jelent meg, s mellette kétoldalt a kápolnasorok tömör végfala. Ez a megoldás őszintébben tükrözte a templom belső struktúráját, mint az előző változat teátrális kulisszafala. A kollonád közepén megszakadt, s két kiegyenesített szakasza kissé öncélúvá vált. Az ötös kereszt – hatalmas ablakként – továbbra is a bejárat fő motívuma maradt. A kápolnák végfalára az egyik elképzelés szerint mozaik térképek kerültek volna a Szentföld és a Kárpát-medence térképével, a másik változatban terméskő burkolatot kaptak, s a közöttük maradó felületet borította volna hatalmas mozaikkép, ahogyan ezt a modelltől készült fotón is láthatjuk. A kupola csúcsán a Golgotára utaló három kereszt jelent meg. Az első változat robusztus kőfala és lyukasított architektúrája csak a hátsó homlokzaton maradt meg. A kápolnasorok falpilléreire gótikus arányú szobrok kerültek. A központi tér megvilágítását a kupola tetején nyitott, ellipszis alakú üvegfelületen keresztül kapta volna. Szerkezeti ellentmondásnak tűnik a szentély fölött a kupola felületébe metsző függőleges sík, amely kívülről a szentély tömegét emeli ki, belülről pedig a Cenaculum oszlopcsarnoka fölötti diadalívet adja. Ugyancsak zavaró, hogy a kápolnák szerkezetét alkotó háromszintes vasbeton keretszerkezet lekerekített ívei belógnak a templom terébe, különösen akkor, amikor közvetlen mellettük a Coenaculum gótikus árkádsorának másolata látható. Molnár mégis ezt a változatot tekintette véglegesnek, és az erről készült makett fotóját publikálta a pozsonyi Forum folyóirat nyári számában.⁹⁰¹

Ez után nyílt lehetősége arra, hogy a templomba beépítendő másolatok eredetijét a Szentföldön felkeresse, és pontos felmérést készítsen róluk. Az utat Majsai Mór indítványozta és a Szentföldi Biztosi Hivatal támogatta. Nem tudjuk pontosan mikor indult útnak. Egyik tudósításában Molnár azt írja, hogy négy hetet töltött Jeruzsálemben felméréssel. Itthoni munkatársa, Pajor Zoltán viszont három hónapos távollétről beszél, amikor neki kellett főnökét helyettesítenie.⁹⁰² A rendelkezésünkre álló adatok alapján azt biztosan állíthatjuk, hogy Molnár 1938. április 23-án már elutazott⁹⁰³, először a Szentföldön dolgozott, majd átlátogatott Egyiptomba, végül hazafelé útbá ejtette a CIAM-Ost 3. konferenciáját Athénben, vagyis június 6-án még Görögországban volt.⁹⁰⁴ Ha az akkori utazási körülményeket figyelembe vesszük, legalább másfél, de inkább két hónapot vehetett minimum igénybe a teljes út. Mezei Ottó szerint Molnár a jeruzsálemi kegyhelyek felmérése közé vidéki kirándulásokat iktatott be. Ezek állomásai a következők voltak: Betlehem és Ain Karem; Betfage, Emmaus, Nazareth, Tábor hegye, Kána és Kafarnaum; végül Ráchel sírja Betlehem közelében.⁹⁰⁵ Úgy tűnik, Molnár számára a Szentföld megismerése és a kegyhelyek felmérése többet jelentett az egyébként nem is olyan könnyű mérnöki feladatnál. A hazatérése után írt cikkekből is érezni, hogy a hely szelleme erősen hatott rá, s az 1918 óta alapvetően baloldali gondolkodású emberben fölébresztette az elhagyott vallásos hitet. Első szentföldi tudósításában így írt erről: „...azt éreztem, hogy a Biblia, amelyet gyerekkoromban tanultam,

⁹⁰¹ *Forum* 7. évf. 6. sz. (1938) 111.

⁹⁰² Pajor Zoltán levele Breuer Marcellnek Párizsból, 1938. szeptember 16. (kéziratos levél Pajor fejléces levélpapírján). Breuer Papers 192244.

⁹⁰³ Forbát Alfréd ír levelet az olasz CIAM-csoportnak a „magyar csoport delegátusának távollétében” 1938. április 23-án. CIAM-archívum, Zürich.

⁹⁰⁴ A CIAM-Ost 3. konferenciáján résztvevők levelezőlapja Mykonos szigetéről Steiger és Moser svájci építészeknek, többek között Molnár aláírásával. 1938. június 6. CIAM-archívum, gta, ETH Zürich.

⁹⁰⁵ Mezei Ottó 1977. 420.

a táj ismeretével vált igazán emberi élménnyé bennem. A hitből a Szentföldön magától lesz kételkedésmentes meggyőződés”.⁹⁰⁶

Hazatérése után Molnárnak pénzhiány miatt egy időre le kellett állnia a tervezéssel. Az így nyert idő alkalmas volt arra, hogy korábbi tervét átgondolja és a friss élmények alapján átdolgozza. A munka újraindítását a Heinrich-Tömöry alapítvány nagyobb pénzadománya tette lehetővé. Az 1939. augusztusára elkészült harmadik tervben újdonság, hogy a Szent Sír oldalsó helyzetéből a középtengelybe került, s a nagyobb, vagy emeletes teret igénylő kápolnák a földszintessé vált gyűrűből kiugró két, átlósan elhelyezett tömegben kaptak helyet. Ez a két tömeg fogja közre az elliptikus templomtér hátsó, fél szinttel megemelt részét, amely így a szentély szerepét töltötte be, közepén a Szent Sír kápolna alapfalával. Egyet kell értenünk Fáy Dániellel, hogy ez a változás több szempontból is jelentős. „Egyrészt tükrözi azt a tény, hogy Molnár leginkább és legszívesebben a jeruzsálemi Szent Sír-bazilika elemeit használta fel, másrészt viszont a Szent Sír középpontba tétele eszmei mondanivalóval is bír. Az üres sír Krisztus feltámadásának legfőbb bizonyítékát nyújtja a híveknek, a zárándokoknak a megváltás vigasztalását és bizonyosságát. Nem véletlen, hogy a tervezett templom ekkor már a Megváltás temploma nevet viseli”.⁹⁰⁷ A kegyhelyek sorrendje megfordult: most balról indult a Szűz Mária születése kápolnával, és jobboldalt, ugyancsak a főbejárat mellett ért véget a Szent Kereszt kápolnával. A négyajtós főbejárat a kápolnakoszorú mélységi méretébe illeszkedett, egy a tömegbe mélyedő oszlopos tornácból és szélfogó előtérből állt. Itt oldódik fel a korábbi ellentmondás a kápolnák és kegyhelyek változatos belső formája és a kápolnakoszorú egységes külső megjelenése között. Az alacsony gyűrűn az egyes terek eltérő magassága és lefedése szabadon megjelenhet, a kompozíció egységét a folyamatos körítő fal, illetve a központi tér immár láthatóvá vált, felmagasodó homlokzati fala s a kevésbé takart kupola adja. Ebben a fázisban veszi el az épület az addig teljesen modern külső megjelenését. A kápolnakoszorú falát egyenletes ritmusban féloszlopok tagolják (tartó szerep nélküli áloszlopok), köztük helyenként szoborfülkék. A központi tér körítő falát keskeny, magas ablakok sora tagolja félköríves záródással, s a falat felül pártázat zárja. A templomteret tehát a falába vágott ablakok világítják meg, nem volt szükség felülvilágításra, így a vasbeton kupola újból tömör lehetett.

Az eddigi tanulmányokból (Mezei 1977, Fáy 2000) úgy tűnik, mintha az építkezést e terv alapján kezdték volna meg. Noha alaprajza nagyon hasonlít a véglegesre, mégsem azonos azzal: a hossz tengelyére meg kellett tükrözni, hogy a kápolnák arra az oldalra kerüljenek, ahol végül is megépültek. Ekkor, 1940 januárjában készítette el Molnár az első két kápolna (Betlehemi barlang – 5, Keresztelő Szent János kápolna – 4) kiviteli terveit, s a földmunkákat 1940. június 24-én, Keresztelő Szent János születésnapján kezdték meg. A Betlehemi barlang felszentelésére 1941. szeptember 7-én, a Szent János kápolnáéra 1942. április 12-én került sor. A munkálatokat – a szokatlan feladaton túl – az időközben kitört háború és az anyagbeszerzési nehézségek lassították. Ezután a „Máriás” szentélyek következtek (1-2-3). Hála a lelkes adakozóknak, 1942 májusában megindulhattak az újabb földmunkák, de az alapkő letételre őszig várni kellett, s csaknem egy évbe tellett, mire mindhárom kápolna tető alá került. Az építkezések megindulásával nem lehetett tovább halogatni a végleges engedélyezési terv kidolgozását, amivel Molnár 1941 januárjában készült el. A belsőben eltűnt a templomteret megosztó szintkülönbség, a kápolnakoszorú sorrendje pedig megfordult, újból jobbról balra következtek egymásra az egyes kegyhelyek. A külsőben a legfontosabb változás a főbejáratnál következett be: a széles, tornácos bejáratot a jeruzsálemi Szent Sír templomtól kölcsönzött román stílusú árkádíves, toronyszerű tömeg váltotta fel. Stark R. László és nyomában Fáy Dániel azt állítja, hogy ezt a megoldást Majsai Mór kérte Molnártól. Egy kiadványban viszont azt olvassuk: Dr Serédi Jusztinián hercegprímás „jóindulatú érdeklődéssel kísérte a készülő terveket. Azokról a kihallgatások alkalmával megmondta magas véleményét, és mi igyekeztünk is Őeminenciájának óhajához hűségesen alkalmazkodni. Mikor az utolsó

⁹⁰⁶ M. F. „Ahol a ma viharzik a kétezer éves sír körül”. *Nemzeti Újság* 20. évf. 153. sz. (1938. július 10.) 11.

⁹⁰⁷ Fáy (2000), 66.

simításokat végeztük az összervezeten, a bejárat kivételével minden tetszett neki. Mérnökünk ezért alakította úgy a főbejáratot, hogy az a Szentsír bazilikájának homlokzatát másolja le. Így az első tekintet mindjárt Jézus Sírjára és a Golgotára hívja fel a belépő figyelmét. Erre azután meg is kaptuk az engedélyt”.⁹⁰⁸

Az 1941-es terv azonban még nem teljesen egyezik a végleges tervvel. A Stark R. László által közölt 1941-es távlati képen már ott van a Szent Sír bejárat másolata, de kisebb, mint az utolsó terven, homlokzati síkja itt még nem ugrik a kápolnakoszorú elé. A templomtér elliptikus falát még keskeny falpillérek közötti vertikális ablakok tagolják, s a tömeget pártázatra emlékeztető csipkés attika zárja le. A kápolnakoszorú homlokzata viszont falpillérekkel és csúcsíves fülkékkel ritmizált régies kőfal, mely fölé helyenként lapos kupolák emelkednek. A Coenaculum tömbje alacsonyabb és pártázott falával, keleties kupoláival historizáló jellegű. Ha megnézzük a végleges tervről készült modell fényképét, azonnal feltűnnek a különbségek. A Szent Sír-másolat tömbje nagyobb, s ezért hangsúlyosabb. A földszintes kápolnakoszorú és az emeletes kápolnák homlokzata egyszerűbb és modernebb lett. Az elliptikus főfalon megszűntek a vertikális ablakok. A terméskő burkolatú fal tetején, a leegyszerűsített pártázat alatt, négyzetes rácszat vonul körbe, bevilágító ablakként, a kupola tövében vágott ablaksor kiegészítésére. Ez a modell – ahogyan a töredékesen megvalósult épület is – pontosan megfelel az előbb egyházi- majd építési hatósági jóváhagyásra beadott engedélyezési terveknek.⁹⁰⁹ A szerkezeti újdonságnak számító vasbeton héjkupolát Menyhárd István tervezte, akit a Tarcali utcai társasház statikusaként ismert meg.⁹¹⁰

A templom kápolnakoszorúja egészen 1944-ig épült. Nagyjából elkészült Szent József háza (6, felszentelve 1946. augusztus 4-én), a Kánai menyegző színhelye (7, 1946-ban áll, végleges kiképzés nélkül), mögötte Szent József műhelye (8, felszentelve 1946. szeptember 8-án), a Tábor-hegyi barlang (9, 1946-ban áll, végleges kiképzés nélkül) és fölöttük a Coenaculum, az Utolsó Vacsora terme (11, 1946-ban áll, végleges kiképzés nélkül), a hozzá vezető lépcsővel. Ezzel a templom kápolnáinak a fele már állt, és kirajzolódott az elliptikus tér egyik fala. Az ostrom szerencsére megkímélte a területet, így a háború után újult erővel láthattak neki az építkezésnek. Molnár halála után dr. Szendrői Jenő vette át a kivitelezés vezetését az addig elkészült tervek alapján. 1947-re bezárult a kápolnakoszorú, s a következő évben felhúzták a templomteret övező falakat, kibetonozták az oszlopsort és az összekötő földmésávot. Kívülről terméskővel burkolták a főfalat, megvalósult a párkány alatti betonrács-sor is. Már állt a kupola zsaluzata, és éppen a vasbeton héj vasalásának láttak neki, amikor egy éjszaka teherautók jelentek meg: összedöntötték az állványzatot, és ismeretlen helyre szállították a zsaluzóanyagot. Az ÁVH letartóztatta a ferences szerzeteseket, feloszlatták az árvaházat, és állami tulajdonba vették az ingatlant. A gazdátlan épületről hamarosan minden építőanyagot és mozdítható tárgyat elhordtak. A későbbi használók is sok kárt okoztak benne. A Fővárosi Levéltár zárt folyosót építtetett a kápolnasor

⁹⁰⁸ *A Magyar Szentföld tíz éve (1936-1946)*, Budapest, 1947. Magyar Szentföld kiadása. 27.

⁹⁰⁹ A Központi Egyházművészeti Hivatal 1942. július 6-án küldte meg a Szentföldi Biztosnak 459/1942. számú szakvéleményét, melynek alapján Serédi Jusztinián bíboros hercegprímás, esztergomi érsek a tervet 1942. augusztus 7-én engedélyezte. Budapest Székesfőváros magánépítési ügyosztálya 323.296/III-42 alatt adta meg a Magyar Szentföld megváltás templomára az építési engedélyt. Lásd: *A Magyar Szentföld tíz éve (1936-1946)*, Budapest, 1947. Magyar Szentföld kiadása. 27. (Megjegyzem a Budapest Főváros Levéltárában található engedélyezési terveken a 330.668/III-42 engedélyszám olvasható.)

⁹¹⁰ Menyhárd István (Vulkapordány, 1902. szeptember 21. – Budapest, 1969. augusztus 25.) mérnök, statikus, a műszaki tudományok doktora (1955), Ybl-díjas (1963). Mérnöki oklevelet a József Műegyetemen szerzett 1925-ben. 1933-tól 1937-ig tanársegédként működött a műegyetem mechanikai tanszékén, később adjunktus lett. 1940-ben alakított önálló irodát. Figyelemreméltó hídszerkezeteken kívül főleg héjszerkezeteket tervezett (a csepeli kikötő és a Kőbányai Sörgyár csarnokai). Legjelentősebb műve a budapesti Hamzsabégyi úti autóbuszgarázs, ahol a főcsarnok fedését vasbeton ívekre támaszkodó elliptikus paraboloid alakú héjmezők képezik. A 82 méter fesztávolságú szerkezet építésekor (1941) a világ legnagyobb fesztávolságú héjszerkezetű csarnoka volt. Ugyancsak „rekord” fesztávolságú volt a szolnoki repülőtér dongahéjfedésű hangárja is. A héjak tervezésének elméletével is foglalkozott. Lásd: Erényi Iván (1990), *Menyhárd István. Egy úttörő alkotó mérnök, tudós és pedagógus élete*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

elé, s Angyalföldre költözésük óta a gazdátlanul álló templom állapota folyamatosan tovább romlik. Sorsa bizonytalan. A ferences rend nem igényelte vissza, a Fővárosnak pedig nincs elképzelése a jövőjével kapcsolatban. Fáy Dániel a Szent Jeromos Bibliatársulat számára készített rekonstrukciós tervet 1992-ben, Kádár Bálint IV. éves építészhallgató pedig 2000-ben készítette el a templom tervváltozatainak 3D számítógépes virtuális rekonstrukcióját.

Végül térjünk vissza a fejezet címében feltett kérdésre: a Szentföld-templom torzóban maradt főmű, vagy Molnár meghasonlásának dokumentuma? Az előző fejezetben már idéztem ifj. Janáky István véleményét 1967-ből. Nem csoda, hogy a pályáját a fáradó késő-modern korszakában kezdő fiatal építész, aki Molnár tiszta gondolataiban és formáiban talált fogódzót és reményt a jövőre nézve, a Szentföld-templomban csak kompromisszumot volt képes látni, eltávolodást példaképe korábbi hitvallásától. Némi megértés, együttérzés azért felcsillan a következő mondatában: „Vagy talán, mint az őt túlélőknek, neki is meg kellett ismernie a 'felsőbb irányítás' kinyitait?”⁹¹¹

A Molnár életművét nagyra becsülő és elismertetéséért sokat fáradozó művészettörténész, Mezei Ottó jól látta az ellentmondást az archaizálás és az új építészet elvei között. Azzal is tisztában volt, hogy az előbbi elfogadása az utóbbi – legalább részbeni – feladásával jár. Mégis megpróbálta Molnárt mentetegetni. „A kötöttségek elfogadásával egyben fölébük is kerekedett” – írta nem túl meggyőző módon.⁹¹² „A Szentföld-templom tervében – folytatja – végül is figyelmünket elsősorban a zseniálisan megoldott héjkupolás csarnok s az erre felfűzött kápolnák dinamikus tagolt sora ragadja meg, amely a központi térrel egységes egészet alkot (...). A terv vitathatatlan eredetisége, ismerve a nehézségeket, e szerves egység megteremtésében rejlik”.⁹¹³

A legfiatalabb Fáy Dániel a terv első változatát tartja nagyra, a végleges tervet és különösen a torzóban maradt művet Molnárhoz méltatlannak érzi. A tragikus történet okát a „funkcionalista, modern szerkezet megmutatására törekvő” tervező és a „szentföldi térmásolatokhoz ragaszkodó megrendelő” közötti konfliktusban látja. Majd meglepő fordulattal a racionális mérnök és a szakrális feladat ellentétévé tágítja ezt a konfliktust.⁹¹⁴

Az eddigiekhez képest új szempontot vet fel Kubinszky Mihály. „A felületes ítélet hosszú évtizedeken át a Bauhaus építésze pálfordulásának, a historizmushoz való visszatérésnek tartotta. Posztmodern? Én úgy hiszem és vallom, hogy a Szentföld-templom lett volna Molnár Farkas fiatal életének addigi csúcsteljesítménye. Mert mint igaz építész, vérében érezte, hogy a Bauhaus kockáin is egyszer túl kell lépni, és a korai modern funkcionista építészet vívmányait megtartva egy differenciáltabb kompozíció és a gazdagabb részletképzés felé kell továbblépni”.⁹¹⁵

Janáky értékítélete helytálló, ha a végső változat bizonytalanságaira gondol. Mezeinek abban van igaza, hogy a lényeg a héjkupolás tér és a kísérő dinamikus kápolnasor egysége, ám azt ő sem tagadhatja, hogy ezt az organikus egységet az első két, (esetleg három) változat sokkal jobban oldja meg, mint a végső. A megrendelő szerepe a változásban kétségtelen, de megrendelőn nem csak (a bizonyára fanatikus és ezért erőszakos) Majsai Mórt kell érteni, hanem az egész egyházi intézményrendszert, hierarchikus felépítésével és alapvetően konzervatív ízlésével. Ebben a gépezetben még az Országos Egyházművészeti Hivatal volt a legnyitottabb elem. A racionális mérnök és a szakrális feladat szembeállítását szerintem elhibázott. Auguste Perret-től Karl Moseren át egészen Le Corbusier-ig számos példát lehet arra felhozni, hogy a templomtervezés nem feltétlenül korlátozza a

⁹¹¹ Janáky (1967), 59.

⁹¹² Mezei (1977), 437.

⁹¹³ Mezei (1977), 434.

⁹¹⁴ Fáy (2000), 79.

⁹¹⁵ Kubinszky (2005)

mérnöki szemléletet, vagy a következetes modern formálást. A két háború közötti Magyarországon persze más volt a helyzet. Tudjuk, milyen csatákat kellett folytatnia modern templomtervéért például Rimanóczy Gyulának és Árkay Bertalannak a harmincas évek elején, hogy „bolsevik stílusról” cikkeztek a pasaréti templom kapcsán. Ismerjük annak történetét is, hogyan puhult fel a kezdetben valóban radikális városmajori templom 1932 és 36 között.⁹¹⁶ Az alaprajzukban többnyire történeti típusokat követő római iskolás templomokhoz képest Molnár első Szentföld-templom terve felháborítóan újszerű volt. Sajnos az újító épületekhez nem csak jó tervező, hanem megfelelő közeg, értő megrendelő is kell. Kubinszky Mihállyal tökéletesen egyet lehet érteni a 'posztmodern' minősítés elutasításában, és abban is, hogy a modern korai, merev korszakán túl kellett lépni. Magam is idéztem Molnár leveleiből annak illusztrálására, hogy a harmincas évek közepétől érlelődött benne a gazdagabb formálás vágya. Attól viszont óvakodnék, hogy a „differenciáltabb kompozíciót és gazdagabb részletképzést” összemossuk a kegyhely-másolatokkal és a pártázattal. A terv végső formájában kétségtelenül összefogottabb és nagyvonalúbb lett, de a korábbi változatok újító szellemét agyonnyomták a historizáló elemek. Itt nem csupán a modern idiómán belüli gazdagodásról van szó: a valóban újító belső tér és a kupola nagyvonalúsága nem tudott érvényesülni a sok rátett motívum miatt.

A Szentföld-templomhoz mérhető szakrális épületet nem ismerünk a két háború közötti Európában. A hasonló funkciójú zarándokhelyek (az Amerikai Egyesült Államokban és Hollandiában)⁹¹⁷ historizáló stílusúak. A modern templomépítészetben vannak ugyan centrális jellegű tervek, de formaviláguk vagy expresszionista, mint például Otto Bartning Sternkirche-terve (1922), mely ráadásul a gótika szerkezeti elvére épül, vagy történeti előképekhez kötődik, mint Rudolf Schwarz Dominikus Böhm-mel közösen tervezett plébániatemploma (Menden, 1925), barokkos alaprajzon expresszív gotizáló formákkal. A kölni Pressa-kiállításra épült acélszerkezetű templom (Otto Bartning, 1928) belső tere, oszlopos körüljárójával és a tér kupolaszerű lefedésével, közel áll Molnáréhoz, de alaprajza nem centrális (parabola alakú), és térrendszere egyszerűbb. Az ellipszis, vagy az ovális formák az alaprajz szerkesztésében az 1950-es években jöttek divatba, és különösen Németországban terjedtek el széles körben. Rudolf Schwarz egymaga három-négy templomot épít ilyen formákkal. A legismertebb közülük az egyterű, két kápolnával bővített St. Michael plébániatemplom (Frankfurt, 1952-56), melynek terét síkmennyezet fedi. Molnár terve, Menyhárd héjkupolájával, ebben a mezőnyben is különlegesnek számított volna. Az ovális alaprajzi forma újabb reneszánszát nemrég, a nyolcvanas-kilencvenes években éltük meg (előkép: Peter Zumthor Sogn Benedetg kápolnája, Sumvitg, Svájc, 1988).

Molnár Farkas tehát mindenképpen egy korát megelőző térkonceptiót vázolt fel a harmincas évek végén. Hogy a zseniális korai változatokból végül egy fáradt, historizáló épület lett, az részben a feladat természetéből, részben az erőviszonyokból következett. Molnár a régóta vágyott nagy feladat, az életművét megkoronázó főmű reményében vállalta el a megbízást, de ereje szemmel láthatóan felőrlődött a megbízóval folytatott küzdelemben. Majsai Mór – a mögötte álló katolikus egyház intézményével és a hívők közösségével együtt – nem modern templomot, hanem egy „narratív” épületet várt tőle, amelyik élményszerűen fel tudja idézni a szentföldi kegyhelyeket és a zarándoklat illúzióját. Molnár eleinte megpróbálkozott azzal, hogy stilizált formában építse be a szent helyek másolatát az együttesbe, de későbbi rajzai, a szentélyeket ábrázoló belső perspektívák azt mutatják, hogy kénytelen volt a naturális látvány, a „hiteles” kópia felé elmozdulni. Ebből a szempontból szerencse, hogy az épület félig készen maradt ránk, ez az állapot sokkal modernebb, mint amilyen befejezve lett volna. Ugyanakkor szívszorító az épület és tervezőjének sorsa közötti párhuzam. A torzóban maradt, ellentmondásos főmű óhatatlanul a sokra hivatott, tehetséges építész megbicsaklott és túl korán lezárult pályájára emlékeztet.

⁹¹⁶ P. Szűcs Júlia, „A városmajori templom építéstörténete és kora”. *Ars Hungarica*, 1977. 1. 61-86.

⁹¹⁷ Franciscan Monastery of the Holy Land in America (Monastery of Mount St. Sepulchre, 1899.), 1400 Quincy St., N.E. Washington, DC 20017; Gedenkpark Heilig Land Stichting (1915), Nijmegen (utóbbi szabadtéri emlékpark).

4.11 Pálfordulás? A negyvenes évek munkái

Molnár Farkas utolsó alkotói korszakának megítélése ellentmondásos. Ebben nagy része van az 1938-39-ben tett politikai megnyilvánulásainak és Szentföld-templom tervének, mely beárnyékolta a következő éveket. Az előző fejezetben felsorakoztatott kritikus vélemények általában nem maradnak meg a templomnál, hanem kiterjednek Molnár egész munkásságára, és a politikai-világnézeti „fordulatával” párhuzamba állítható alkotói-szemléleti változásról szólnak. Mezei Ottó úgy fogalmaz, hogy „Molnár pályája 1938-ig egyenes ívű, eddig futotta abból a lendületből, amely az élénk Bauhaus-munkával indult”.⁹¹⁸ Kismonográfiájában pedig arról ír, hogy Molnár a harmincas évek második felétől az „irracionális térhatás” elvei szerint oldotta meg épületeit.⁹¹⁹ Gábor Eszter úgy véli, hogy Molnár „fokozatosan eltávolodott az addigi munkásságát meghatározó konstruktív funkcionalizmustól, saját kockaházaitól. 1938 után tervezett épületein feltűnnek olyan motívumok, amelyek teljesen idegenek korábbi munkáitól: az egykori Dormándy-villa magas nyeregtetője, zsalugáteres félköríves ablakai, szegmensívű loggiái nem következnek szervesen korábbi munkáiból, inkább azt jelzik, hogy az építész saját formanyelvétől távolodva az egyre előrenyomuló 'Heimatstyl'-hoz próbált igazodni”.⁹²⁰ Ezekből a véleményekből könnyen az a benyomásunk alakulhat ki, hogy Molnár 1938 után már semmi értékeset nem hozott létre, s a tervezői szemléletében bekövetkezett szakadás párhuzamba állítható, sőt összefüggésbe hozható jobbra fordulásával, vagy hívő emberré válásával. Ezt a feltételezést akkor tudjuk igazolni vagy cáfolni, ha módszeresen áttekintjük az 1938 és 1944 közötti építészeti terveket és megvalósult épületeket.

Kezdjük rögtön az inkriminált Dormándy-villával. Az egyemeletes házat dormándi Dormándy Géza⁹²¹ nyugalmazott tábornoknak és nejének tervezte. A forradalom idején antant összekötőként működő és a Tanácsköztársaság alatt ellenforradalmi szervezkedésért letartóztatott vezérkari tiszt ekkor már régen polgári foglalkozást űzött: a Duna Gőzhajózási Társaság egyik igazgatója volt. A hatvanadik életéve körül járó katonás férfi nyilván határozottan közölte Molnárral, hogy milyen házat szeretne, s ő 1938-39 fordulóján nem volt olyan helyzetben, hogy alkudozzon. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy az első beadványi terven 1938. májusi dátumot olvashatunk. Abban az időben Molnár nem is volt itthon, hiszen a Szentföld-megbízás kapcsán áprilistól június elejéig távol volt. A terven szerepel az irodája pecsétje, de az aláírás láthatóan nem az ő kezétől való. Ezzel természetesen nem akarom azt sugallni, hogy semmi köze nem volt ehhez a korábbi munkáitól élesen elütő tervhez. A második - megvalósult – tervváltozatot (1938. szeptember) azonban valóban Molnár szignálta. Némi jóindulattal úgy is fogalmazhatunk, hogy amit lehetett, javított az első terven. Ha csak a végeredményt nézzük, meg kell állapítanunk, hogy Molnár rendkívül járatlan volt a romantikus, tradicionális szellemű lakóházépítésben. Ez a műfaj sokkal jobban ment Kamarássy Jenőnek, Tömböly Dénesnek, Virágh Pálnak, de még Padányi Gulyás Jenőnek is, akik jól ismerték a dél-német építészeti iskola stílusát, és rutinosan alkalmazták annak megszokott elemeit. Molnár viszont egész pályafutása legkínosabb művét hozta létre: a lapos ívű áthidalások a tornácnál és a loggiánál eleve nem szerencsések egy oromfal alatt, de félköríves, zsalugáteres ablakkal kombinálni, kifejezetten megzavarodott ízlésre vall.

⁹¹⁸ Mezei (1981), 127.

⁹¹⁹ Mezei (1987), 36.

⁹²⁰ Gábor Eszter (1997), „Molnár Farkas építész”, in: Molnár (1997), 26.

⁹²¹ Dormándy Gézáról annyit sikerül kideríteni, hogy az első világháború idején a magyar Honvédség vezérkari tisztje volt őrnagyi, majd 1919-ben alezredesi rangban. 1918-ban az antant katonai összekötőjének nevezték ki, s ő a Tanácsköztársaság idején is tartotta a kapcsolatot Freeman korvettkapitánnyal, az angol antant-misszió képviselőjével, akit rendszeresen tájékoztatót a Vörös hadsereg erőiről és mozgásáról. A Tanácskormány 1919. május 4-én ellenforradalmi összeesküvés vádjával letartóztatta. Fogságából a román bevonulás után szabadult, amikor újra felvette a kapcsolatot az angol antant misszióval. 1921-ben a román-magyar határkijelölő bizottság tagja volt. Ezután hamarosan leszerelt, és a Duna Gőzhajózási Társaság igazgatójaként működött. 1925-26-ban a Magyar Úszó Szövetség elnöke volt.

A Dormándy-ház szegmensívű nyílása visszatér később a Kút völgyi-ház egyik tervváltozatán, de annak nem formai okai vannak. A Széher út 60. (ma 84) szám alatt egy pécsi ismerősnek, Kút völgyi Istvánnak épített házat már a háború éveiben (1942-43) tervezte, és a háborús anyaggazdálkodás miatt egyes stratégiai jelentőségű anyagokkal (acélgerenda, betonvas) nem lehetett számolni. Az építészeknek vagy le kellett mondaniuk a nagyobb áthidalásokról, vagy hagyományos módon, boltozatot kellett a nyílás fölé emelniük. Ez az oka (nem csak a Heimatstil divátja), hogy 1941 után a budapesti családi házaknál, de még a bérvilláknál is megszorodtak a lapos ívű boltozatok. A Széher úti ház kerti oldalán, egymás fölött eltolva, két-két ilyen boltív fedte volna a teraszokat. A tömör falfelületen nyitott zsalugáteres ablakok viszont egyenes záródásúak, a lapos tetős tömeget pedig egyenes kúpcserép sor zárta. Ebben az összefüggésben a szegmensív már egyáltalán nem zavaró. Ha valamire, akkor nem dél-német házra, hanem a mediterrán vidékek hegyi településeinek háztípusára emlékeztet. Nem csak megjelenésében modernebb ez a terv, hanem szerkezeteiben is. A lapos tető bitumenbe ágyazott, lejtésmentes üveglemez-szigetelését például Sámsondi-Kiss Béla találmánya alapján akarta Molnár megépíteni.

A székely származású konstruktőr-építésszel folytatott beszélgetése arról tanúskodik, hogy Molnár szemlélete alapvetően nem változott meg.⁹²² A Sámsondi első sashegyi házat bemutató cikkben így kommentálja a tervező számtalan újítását, találmányát: „Az egész beszélgetés alatt az járt az eszemben, hogy miért nem ismertük sámsondi Kiss Bélát már legalább tíz éve. Ma nem kellene a régi vagy az új építés kérdéseiről vitatkoznunk. Mert az ország erszénye kimondta volna a döntő szót. Lévén az építkezés elsősorban szociális kérdés. Minden embernek kényelmes lakást, minden munkához egészséges teret. Fele áron újat, vagy drágán ósdit? Ki mert volna a felelettel habozni?”⁹²³ Nem Molnáron múlt, hogy Sámsondi műszaki- és a maga funkcionális újításait nem tudta a szociális lakásépítésben érvényre juttatni. Elegendő összevetni az angyalföldi (vagy ahogyan akkor hívták: magdolnavárosi) OTI-lakótelepen megvalósult sorház-egységek (1939-40) alaprajzát az általa tervezett földszintes munkáslakás-sorozattal (mely a kétfőstől a nyolcszemélyes családig nyolc változatban oldotta meg az egészséges és funkcionális lakás típusát), hogy lássuk, sokkal jobb lakásokat lehetett volna építeni, ha az építető nem csak az átlagos, hanem a tényleges igényekre is tekintettel van.⁹²⁴

1936-tól sok gondja volt az építetőkkel, de időnként fel-felcsillant az újítás lehetősége. „Új szezon oh! Kínlódás újabb társasházakkal, veszekedés egy bérház építető jelölttel – írta Breuereknek – és egy parányi, de biztos piroskocka”.⁹²⁵ Sajnos nem sikerült a nyomára bukkanni, kinek és hová tervezte fiatal kora ideáljának, a Vörös kockaháznak újabb változatát, pedig érdekes elgondolás volt: „Kitaláltam az egyik sarkára ferdülő tetőt – írta – , amelyet (a végére odajutottam) piros kockaházra fogok illeszteni”.⁹²⁶ Az ismert tervek közül csak a Katona Gyula számára tervezett kis családi ház (1937) emlékeztet a korai kockaházakra, de lapos tetős, s a kubus tömegét csak a nappali lapos ívben domborodó télikert ablaka, illetve a fölötté S-alakban hullámzó erkély mellvéd bontja meg. Lehet, hogy ennek a kis épületnek egy korábbi változatáról van szó a levélben.

A Széher úti ház sajnos nem az eredeti terv szerint épült meg. A fővárost is fenyegető háború idején nem volt mód kísérletezésre. Üvegből lapos tetőt készíteni a közelgő légitámadások idején végképp nem tűnt értelmesnek. A megvalósult változat magas tetős ház, három oldalán terméskő burkolattal, de a kert, a kilátás felé modern teraszokkal. A boltozatok helyett végül sikerült vízszintes áthidalást, vasbeton oszlopokat és üveg mellvédeket készíteni, úgyhogy Molnár utolsó megépült házának ez a homlokzata a harmincas évek második felének társasházait idézi.

⁹²² M.F. „Székelyfurfang a vasbetonban”. *Híd* 2. évf. 16. szám (1941. április 8.) 44-45.

⁹²³ Uott. 45.

⁹²⁴ M.F. Egy építész naplójából *Híd* III. évf. 25. szám (1942. augusztus 1.) 12-13.

⁹²⁵ Molnár Farkas gépírási levele Breuer Marcellnek, 1936. december 13. Breuer Papers 191.967. Reel 5709 Frame 910.

⁹²⁶ Uott.

Ugyanebben az időben tervezett még néhány kisebb lakóházat, melyeket kényszerűségből magas tető fed, de tömegük egyszerű kocka vagy hasáb, és homlokzatuk alapvetően modern. Rab Istvánné háza (III. Remetehegyi út 72, 1943) vakolt, csak az alagsor terméskő burkolatú. A tiszta alaprajz értékét két nagy terasz növeli, s a nappalin a régi időket idéző, nagyméretű virágablak húzódik. Egykori pécsi gimnáziumi iskolatársa dr. Magyar Miklós gyermekorvos (a Pajor szanatórium orvosa) volt a XII. Labanc utca 29. számú megosztott, nyeles telekre tervezett ház (1943) megrendelője. A nyeregvetős ház homlokzatait nagyrészt terméskő, kisebb részben vakolat burkolja. A magas tető és a faszerkezetű terasz romantikus hangulatot kölcsönöz az egyébként modern, nagy ablakos háznak.

A homlokzaton, a bejárat mellett, figurális dombormű látszik. Molnár korábbi házain elképzelhetetlen lett volna a hagyományos társzművészetek megjelenése. A harmincas évek második felében azonban újra divatba jött a házak homlokzatát díszítő festmény vagy szobor. Ne csak a „kisrablós” építészek középületeire gondoljunk, hanem újlipótvárosi bérházakra és budai villákra, melyek homlokzatára gyakran fölkerült egy-egy konzolra állított női akt, vagy éppen egy szent szobra. Ez a divat a legprogresszívebb építészeket is elérte: a Weimarban Gropius mellett dolgozó Forbát Alfrédnek áll Pécsen olyan bérháza, melynek utcai homlokzatára Molnár barátja, a szintén Bauhaus-növendék Stefán (Szelle) Henrik festett nagyméretű freskót (Perczel utca 32, 1935). Molnár nem freskóban, sem rátett szoborban gondolkodott, az ő házait többnyire az épülettel szervezesebb kapcsolatban álló domborművek díszítik. Először a Trombitás utcai Bajai-villán (1936) adott helyet figurális reliefnek a bejárat mellett. Valószínűleg a tulajdonos foglalkozására utal a terrakotta mezőben elhelyezett bányász, illetve följebb a kereskedők istenének, Hermésznek a lebegő alakja, jellegzetes szárnyas pálcájával. A Kútvölgyi-házon Cinka Panna hegedűt tartó figurája látható, feltehetően a megrendelő fiatalkori zenei tanulmányaira utalva.⁹²⁷ A Tarcali utcai társasház Villányi útra néző tömör végfalán hat kovácsoltvasból hajlított figura sorakozik. Valamennyi társzművészeti alkotásnak Boda Gábor⁹²⁸ volt a szobrása, akit Molnár a Bartha Miklós Társaság művészeti szakosztályában ismert meg.

A természetes anyagok és hagyományos szerkezetek a húga családjának (Puhr Ferenc és Molnár Mária) tervezett kis mecseki nyaralón (1940) is feltűnnek. Az egyszerű tömegű, lapos tetős épület alagsora terméskő burkolatú, pillérei nyerstéglából készültek, s a Molnártól szokatlan, kiugró ereszt a fafödém gerendavégei ritmizálják. Az engedélyezési terv és a „provinciális” modern kivitelezett ház is arról tanúskodik, hogy Molnár nem fordíthatott túl nagy figyelmet erre a munkára. Talán csak vázlatot adott a helyi kőművesmesternek, aki maga dolgozta fel azt engedélyezési tervvé, és gondos művezetés híján, a maga feje után ment a kivitelezésnél.

⁹²⁷ Rosch Gábor feltételezése Kútvölgyi Katalin közlése nyomán. Lásd Molnár 2010. 196. oldal, 47. jegyzet!

⁹²⁸ Boda Gábor (Lubotény /Szlovákia/, 1907. május 13 - Budapest, 1984. január 25). Ötvös és szobrász. Az Iparrajziskolában kőfaragó-tanonc volt (1925-1926), az Iparművészeti Iskola díszítőszobrász szakán Mátrai Lajos mellett, majd a Képzőművészeti Főiskolán (1927-1930), Bory Jenő, és Sidló Ferenc növendékeként tanult. Több évig Medgyessy Ferenc műtermében dolgozott. 1934-től már a KUT művészegyesület rendszeres kiállító tagja volt. Az 1940-es években együttműködött a népi írókkal, néhányukról portrét is készített (pl. Szabó Dezső, 1940; Veres Péter, 1942). Első épületszobrászati megbízását 1937-ben kapta (Postás Nyugdíjas Otthon domborműve, Bp. XIV. Cházár András utca 6 (Rimanóczy Gyula és Hönsch László építészek alkotása). Nevét a központi Postapalota (később Közlekedés- és Postaügyi Minisztérium., Bp. Dob utca 75/81) homlokzatára készített műve, egy figurális szoborcsoport tette igazán ismerté (1940). Monumentális körplasztikai és domborművei – amelyek többnyire a történelmi múltat stílárís érzékenységgel és lírai átéléssel idézik – a magyar népi realizmus kiemelkedő alkotásai. Zárt, tömörszerű, erőteljes plasztikában egyaránt felhasználta a keleti és európai művészetet, valamint a népi faragások hagyományait. 1945 után dekoratív épületplasztikákat és figurális kompozíciókat alkotott.

Sokkal jelentősebb a másik pécsi lakóház, melyet Molnár ugyanabban az évben Kürschner Manó⁹²⁹ zeneiskolai igazgató és felesége, Kalliwoda Olga⁹³⁰ énekesnő számára tervezett (Surányi utca 18, 1940). Mendöl Zsuzsanna szerint a házaspár eredetileg Forbát Alfrédot bízta meg nyaralójuk megtervezésével. A terv el is készült (ma már sajnos nincs meg), ám a kivitelezésre akkor nem került sor.⁹³¹ Forbát 1938-ban elhagyta Magyarországot, így a megrendelők a másik Bauhaus-szellemet képviselő pécsi építészhez, Molnár Farkashoz fordultak. A házat valószínűleg nyaralóként használták, hiszen nem túl nagy. Alsó szintjét, a kiszolgáló helyiségeken túl, egy függönnyel nappalira és ebédlőre osztható lakótér és egy hálószoba foglalta el, a nappali végében elliptikus bővülettel, amely egy lépcsőfoknyival kiemelve, előadó pódiumként szolgált házi hangversenyekhez. Fölötte hatalmas tetőterasz húzódik, gyönyörű kilátással a városra. A terasz mögötti, kis lapos tetős emeleti tömegben egy hálószoba és egy cselédszoba volt. Ennek fedése ugyancsak fafödém, a kiugró eresz alatt látszó gerendavégekkel. A ház vakolt, de az utcai oldalt és a toronyszerű elliptikus tömeget terméskő burkolja.

Ez a szabad formájú, mondhatnánk organikus tömeg újdonság Molnár építészetében. Valószínű, hogy az ovális forma a Szentföld-templom párhuzamosan készülő terveinek hatására kerülhetett a Kalliwoda-házba. Lényeges különbség, hogy a templomnál ez a fő motívum, a nyaralónál viszont az alapvetően hasábokból álló kompozíciót csak kiegészíti, merevségét oldja. Így a ház érdekes montázsa lesz a szabályos és szabálytalan formáknak, a modern (vasbeton, eternit) és hagyományos (kő, fa) anyagoknak. Megjelennek rajta a modern mozgalom jól ismert sáv- és körablakai, de a terméskő mellvéd és az elliptikus „bástya” inkább az elzárkózás, a védettség igényét fejezi ki. „Meg kell azonban mondanunk azt is – nyugtázta Molnár pár évvel korábban a modern építészettel szembeni legfőbb kifogások egyikét –, hogy a könnyedségre, átlátszóságra való törekvés nem maradhat sokáig időszerű. (...) az emberek ismét a zárt, védett belső tereket fogják keresni. Nem csak gyakorlati okokból, nem csak az időjárás elleni védekezés céljából, hanem mert a háború utáni, kissé komolytalan, úgynevezett gátlás nélküli érzésvilág helyébe felelősségteljes világnézet kerül. Az ember ismét befelé fordul és munkájában a külvilágtól, de még a természettől is elzárkózni kíván”.⁹³²

Molnár 1936-ban az ellenzők véleményeként idézte a fenti mondatokat, de 1940-ben mintha már maga is ennek az igénynek kívánna megfelelni. Ugyancsak a védelmet szolgálta a ház legérdekesebb része, egy keretbe foglalt hullámeternit tábla, melyet csörlővel mozgatva két pozícióba lehetett állítani. Független helyzetben a tetőteraszt védte az utcáról való illetéktelen belátás ellen. Leeresztve, a nappali déli tájolású ablaksorát árnyékolta, védte a túl erős napsütéstől. Ez a mobil, mechanikus szerkezet (mely ma már sajnos nem működik) Molnár majd' két évtizedes programjának, a flexibilis, külső-belső változásra képes épület elképzelésének felel meg, s egyben bizonyítéka annak, hogy ha volt rá lehetősége, továbbra is e program megvalósításán fáradozott.

Épített még ebben az időszakban néhány társasházat. Két reklámprospektus tanúskodik arról, hogy megpróbált elébe menni az igényeknek: alkalmas telkekre tervet készítve, ügyvéd vagy építő cég közreműködésével, megszervezni a társasházat. A Gellérthegyre szánt *Minerva-társasház* tervei közvetlenül a pasaréti után – tehát 1937-ben – készülhettek, hiszen a kivitel minőségét illetően a szöveg a „most befejezett” Pasaréti út 7. társasházat ajánlja referenciaként. A lejtős terepet fűrészfogasan eltolt tömegekkel használta ki, így mindegyik lakásnak jut a napfényből és a panorámából. A lakások alapja kiválóan szervezett, térkapcsolataik gyönyörűek. A lapostetős épület homlokzatai teljesen modernek. A másik, az *Istenhegyi úti társasház* terve – a stílusjegyek alapján – későbbi lehet (1938 körüli). A prospektus címlapján látható távlati kép teljesen a Pasaréti úti társasházra emlékeztet, a

⁹²⁹ Kürschner Manó (Emánuel) (Nagybecskerek, 1884 – Pécs, 1952) A budapesti zeneakadémián Hubay Jenő növendékéeként szerzett diplomát. 1908-tól 1942-ig a pécsi városi zeneiskola igazgatója. Hegedűművészként Pécsen, Budapesten, Bécsben, Olaszországban és Franciaországban számos hangversenyt adott.

⁹³⁰ Kalliwoda Olga (1894- ?), Kürshner Manó felesége énekesnő volt, szintén tanított a pécsi városi zeneiskolában.

⁹³¹ Mendöl Zsuzsanna (2008), *Forbát Alfréd (1895-1972)*, Pécs: Pro Pannonia. 159.

⁹³² M.F. „Pro és kontra”, *tér és forma* 1936. 1. 15-17.

lakások alaprajza is szinte teljesen megegyezik. Ami más rajta, nem válik a terv előnyére. A sakktabla mintában raszterbe illeszkedő homlokzati mezők közül a zárt, ablakosaknál természetesen tölti ki a raszter és az ablak között maradó felületet. Könnyed, konzolos szerkezeten belül súlyos cyklop-falazatot használni, ellentmond a tektonika elvének. Modoros a raszter ferde lecsapása a földszinten, illetve kivágása a véghomlokzatoknál. Ezek a tervek nem valósultak meg. Az Istenhegyi út és a Tóth Lőrinc utca sarkán később – valószínűleg Molnár tervei szerint – épült egy társasház, de annak nem sok köze van a korábbi tervhez.

Két további, említésre méltó társasházat ismerjük: a XII. Székács utca 17. szám alatti kétemeletes magas tetős egyszerű épületet (1939), és a XI. Tarcali utca 2. számú háromemeletes, szintén magas tetős társasházat (1940-41). Az előbbi (öt lakással: a garzonlakástól a négyszobásig) külseje jellegtelen, az utóbbié viszont szokatlanul igényes. A Villányi út és a Tarcali utca által bezárt szög a főutca felőli homlokzat törésében mutatkozik meg: a klinkertéglás földszint fölött a három emelet konzolosan kiugrik. A valódi főhomlokzat azonban a jobb tájolás felé és a csöndesebb mellékutcára, előkertre néző Tarcali utcai. Innen nyílik a ház bejárata, és erre néznek a hármass ablakokhoz kapcsolt erkélyek, melyek mellvédje Eternit-lemezből készült. A bejárat üvegajtóján napsugarat és hullámokat ábrázoló, a hatvanas éveket előlegező kovácsoltvas rács van. Az előcsarnok sakktabla kockás padlóburkolata és kétféle kék Vitrax-üveg falburkolata az Istenhegyi-úti prospektus hátoldalán látható tervet idézi.

A háború végéhez közeledve, már csak a tervpályázatok (ekkoriban már több pályaművét díjazták) és a kárfelmérések jelentettek munkát. Volt azonban még egy jelentősebb megbízása, ami a korszak ünnepektől írójához, a középosztály érzés- és gondolatvilágát regényeiben és színdarabjaiban könnyed stílusban, finom humorral kifejező Zilahy Lajoshoz⁹³³ fűződött. Zilahy 1939-ben a Kelet Népeben, a népi írók folyóiratában tette közzé írását a „kitűnőek iskolájáról”,⁹³⁴ egy olyan – amerikai mintára elképzelt – intézményről, melynek hivatása a paraszti származású tehetségek felkarolása lett volna, annak érdekében, hogy a magyar közéletbe minél nagyobb arányban kerüljenek be a magyarság legősibb rétegének képviselői. Írása éveken át gyűrűző vitát váltott ki, s terve akkor jutott a megvalósulás küszöbére, amikor rózsadombi villáját 1942 szeptemberében egy váratlan szovjet bombatámadás romba döntötte. Zilahy telkét, romos házának építőanyagát ajánlotta fel a Kitűnőek Iskolája céljára, és saját vagyonából hozott létre egy alapítványt, melyhez kiterjedt társadalmi kapcsolatai révén sokak támogatását megszerezte. „Nemes ötletéhez – írja Standeiszky Éva – 1942-ben megnyerte a kormányzó feleségét (...), Kelemen Krizosztom pannonhalmi főapátot, Szombathelyi Ferencet, a honvéd vezérkar főnökét, Nagybaczoni Nagy Vilmos hadügyminisztert és még másokat”.⁹³⁵ Az elsősorban tehetséges mérnökjelöltek számára felépítendő iskolát a repülőszerecséltenségben meghalt Horthy Istvánról nevezték volna el. Az épület(ek) terveit Molnár Farkas készítette. Hogyan juthatott ehhez a

⁹³³ Zilahy Lajos (Nagyszalonta, 1891. március 27. – Újvidék, 1974. december 1.), író, drámaíró, lapszerkesztő. Jogot végzett, de már az első világháború alatt újságoknak dolgozott. A Tanácsköztársaság idején vöröskatoná volt, ezért annak bukása után menekülnie kellett. 1919 végéig Bécsben élt. 1920-tól színdarabjaival és regényeivel tűnt fel. 1927-től a Budapesti Hírlap, 1929-től az Est-lapok, 1934–1936-ban a Magyarország munkatársa. Kormánypárti, de az ellenzéki értelmiségi mozgalmakat is támogatta. 1935-ben népi írókkal együtt hozta létre az Új Szellemi Front, közvetített köztük és Gömbös Gyula között. 1939-ben Pegazus néven filmvállalatot alapított. 1940–1944-ben a Híd szerkesztője. Ekkor már szembefordult a faszizmussal, társadalmi reformokat hirdetett, és alapítványt hozott létre tehetséges fiatalok részére („a kitűnőek iskolája”). A német megszálláskor *Fatornyok* (1943) című darabját betiltották. 1945-től bekapcsolódott a hazai közéletbe, de a fordulat évében az USA-ba távozott. Később gyakran tartózkodott Újvidéken. 1973-ban haza akart települni feleségével, Bárczy Piroskával, de hirtelen halála megakadályozta ebben. Legismertebb művei a *Halálos tavasz* (1922) című romantikus regény, melyből film is készült és *A Dukay család* (Újvidék–Budapest, 1968) című nagyszabású történelmi regénytrilógia.

⁹³⁴ Zilahy Lajos: „Kitűnőek Iskolája”, *Kelet Népe* 1939. 11. 5-7. [Részletet közöl belőle: Zibolen Endre (1986) (szerk.), *Tehetségmentés az iskolában 1920-1944. Az intézményes tehetségkutatás, tehetségvédelem és tehetségfejlesztés irodalma a két világháború között*. Bp.: Oktatókutató Intézet. 88-92.]

⁹³⁵ Standeisky Éva (2002), „Honvágy és szabadságvágy szorításában. Zilahy Lajos hazacsalogatása: kísérlet és kudarc”, *2000* 14. évf. 7-8.sz. 95-98.

feladathoz, honnan ismerte őt Zilahy? Ismeretségük a harmincas évek közepére nyúlhat vissza, amikor az író a Magyarország című napilapot szerkesztette. 1934-ben Zilahy vezércikke indította el a „Magyar kövek“ vitát, amelyhez Molnár a Cirpac-nevében több ízben hozzászólt. Molnár rendszeres szerzője volt Zilahy képes hetilapjának, a Hídnak is. A Magyar Nevelő Társaság megbízása először nem az iskolaépületre vonatkozott, hanem a Zilahy-villa telkén (II. Áfonya utca 11) építendő tisztviselőházra, melyben az iskola vezető tisztviselői laktak volna két 3 szoba-hallos lakásban. A háromszintes ház és a telekre kerülő kis kápolna engedélyezési tervei 1943-ban elkészültek és építési engedélyt kaptak, a háborús körülmények közepette azonban nem kerülhetett sor megépítésükre. A tisztviselőház - melynek teljes beadványi tervanyaga rendelkezésünkre áll – modern terv, bár viszonylag kis mérete, a takarékoság és a háborús anyaghiány következtében meglehetősen szerény eszközökkel él. Hagyományos teherhordó téglafalakkal készült, közbenső födémei poroszsüveg födéme, a zárófödém fagerendás, alacsony hajlású hidegtetővel. A ház sarkai lekerekítettek,⁹³⁶ s az ablakokat műkökeret övezi, helyenként virágtartóvá szélesedve. Nem különleges, de tisztességes, józan munka. A telekre szánt kicsike kápolna viszont vállalhatatlan. A 3,5x5,5 méter belső méretű, félköríves szentélyű kis épületnek barokkos kulissza homlokzata van, a falusi pallérok stílusára emlékeztető szögletes volutákkal és falpillérekkel. Ha nem szerepelne rajta Molnár aláírása, senki el nem hinné, hogy ő tervezte. Érthetetlen, miért nem próbálkozott valamilyen elfogadhatóbb formával.

Párhuzamosan dolgozott Molnár a Horthy István Műszaki Intézet tervein is. Bíró Béla, Molnár irodájának akkori alkalmazottja szerint ennek az épületnek az alaprajza látható a rajzasztalon Molnár utolsó fényképén.⁹³⁷ Az íves vonalú, középfolyosós épület valószínűleg a Zilahy-telek közelébe, egy telekcserével szerzett területre (feltehetően a Józsefhegyi útra) került volna. Az íves forma és a rajzon szereplő észak-jel megfelel a Józsefhegyi út kanyarulataiban lévő telkek adottságainak. A kész engedélyezési tervek 1944 elején kerültek a Fővárosi Közmunkák Tanácsa elé, mely grémium az épület méreteit túlzottnak találta.⁹³⁸ A telek túlépítésének a veszélye nem fenyegetett, mert a német megszállás hamarosan mindenfajta civil építő tevékenységnek véget vetett, és a háború utáni évek sem kedveztek Zilahy tervének valóra váltásához. Sajnos az iskola terveiből a fényképen látható alaprajzon kívül mást (például homlokzatot) nem ismerünk. Annyi azonban ebből is megállapítható, hogy a tájolás és a József-hegyről nyíló panoráma határozta meg az iskola fő tömbjének íves formáját, s a kilátás felé nagy ablakok néztek. Vagyis modern szellemű, funkcionalista épületről van szó. Középületről, melyben nem kellett olyan kompromisszumokat kötnie, mint a Szentföld-templomnál. Későn jött jutalomjáték, sajnos túl későn.

⁹³⁶ Az épület sarkainak modoros lekerekítését már a Vércse utcai ikerháznál (1939) megtaláljuk. A tömeg puhításának szándékán túl semmilyen értelmes magyarázat, funkcionális indok nincs erre a megoldásra.

⁹³⁷ Köszönöm Janáky Istvánnak ezt az információt.

⁹³⁸ *Vállalkozók Lapja* 1944. február 3.

II. rész

Katalógus. Molnár Farkas munkái.

Építészeti tervek és munkák

- A.01 Rote Würfel (Vörös kockaház) terv, 1922.
- A.02 Entwurf zu einem Wohnhaus in Fachwerk (Vázás ház terve) 1922.
- A.03 Am Horn lakótelep távlati képe, 1922. (terv: W.Gropius, Forbát Alfréd).
- A.04 Kockaház terve 1922/23
- A.05 Korszerű többlakásos emeletes házak, ú.n. KURI-Út terv 1923. (MÉM 74.01.195)
- A.06 KURI-rendszerű városterv, 1923
- A.07 Reihenwohnhaus mit überhöchten Wohnraum. Reihenwohnhaus Typ 4. (Sorház terv magasított nappalival. 4. típusú sorház) 1923/24 ?
- A.08 „1924“ típusú sorház terve, 1924.
- A.09 Haus Dr. Necker, Weimar. 1924. Feltételezésem szerint azonos: „Egy higiénikus villa alaprajzai és oldalnézetei“ címmel közölt tervel. (100% 1927. 1. 13)
- A.10 Lakóház terve német feliratokkal. 1924-25 körül. (TF V (9) sz. [1927. június], 6).
- A.11 U-Theater terv, 1924-25.
- A.12 1925. „Villa és atelierház (Starke) terve Drezdába.
- A.13 1925. „Villaterv egy hannoveri magánzó részére.
- A.14 „Wichmann bécsi ügyfele számára a »Bauhaus-mintaház egyik variánsát« tervezte a »Bauwelt pályázata alapján«. (Ismeretlen terv) 1925.
- A.15 1926-os drezdai Kertészeti Kiállítás (Jubiläums Jahresgardenaschau) pályázati terve Heinz Wichmannal, 1924-25.
- A.16 Ismeretlen rendeltetésű épületegyüttes terve 1924/26 körül. (MÉM 74.01.183).
- A.17 Hangversenyterem terve (MÉM 74.01.193.1)
- A.18 Kockaház tervcsalád 1925-27 körül.
- A.19 Bérház perspektivikus nézete, 1926. Kaesz Gyulának és feleségének szóló ajánlással.
- A.20 2631 számú villa terve, 1926. (MÉM 74.01.131a, Bauhaus Archiv Berlin Inv. Nr. 2754).
- A.21 Családiház terve (festett távlati kép) (Bauhaus Archiv Berlin Inv. Nr. 12703. valószínűleg hamisítvány)
- A.22 Vasbetonvázás lakóház terve 1926
- A.23 Reklámváros. Vázlat a BNV csarnokai és pavilonjaihoz. 1927 körül.
- A.24 „Sorházas kislakás terve 1927“
- A.25 „Villaterv különböző szobamagasságokkal 2721“, 1927.
- A.26 „Villasor 2740“ jelzésű terv, 1927.
- A.27 Rabinovszkyné Szentpál Olga mozgásművészeti iskolájának belsőépítészeti kiképzése és bútorozása. Budapest, VII. Vilma királyné út (ma Városligeti fasor) 3. Hrsz: 33.510. 1927. Megvalósult. Kisebb mértékben átépítették 1959-ben, szinte teljesen lebontották és átépítették 1968-as és 1971-es tervek szerint (tervező: Horváth Edit, KÖZTI).
- A.28 Villa 2810. Terv, 1928.
- A.29 „Egyes lakóház 2830 “ terve, 1928.
- A.30 Sorozatos előállítású lakóházak terve, 1928.
- A.31 Sorozatos előállítású lakóház terve. (Falelemekből szerelt homlokzatú sorház), 1928.
- A.32 Bérházterv kétszintes lakásokkal, 1928. (Forgó 1928)
- A.33 Középület (kórház vagy szanatórium) terve, 1928 körül. MÉM 74.01.186.
- A.34 Bútor (kivitelezve), 1928 előtt (Forgó 1928).
- A.35 Telefunken rádió kiállítási pavilon terve, 1928-29 körül.
- A.36a 34,2 m²-es lakás 2 ágygal. Alaprajz a frankfurti CIAM-kongresszus könyvében, 1929.

- A.36b** 70m²-es lakás 8 ágygal alaprajz a frankfurti CIAM-kongresszusra, 1929. MÉM
- A.36c** 70m²-es lakás 8 ágygal alaprajz a frankfurti CIAM-kongresszusra, 1929. TF 1930.1
- A.37** A *Vitrometan* üvegyár gépháza, Medgyes (Medias, Románia), Soseaua Sibiului 31-33. 1929. Ligeti Pállal közös ter. Megvalósult. *Irodalom*: Új Szín 1930. 1. 31; TF 1930. 409.
- A.38** Delej-villa. Bp. I. Mészöly utca 11. (Berényi utca 11/a). Hrsz: 5192-5193. Építető: Delej Géza. Tervező: Ligeti Pál (terven), Ligeti és Molnár (publikációban). Statikus: Ligeti Pál. Kivitelező: Fischer Alajos. Terv: 1928. Kivitel: 1929. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/5193 sz. tervecsomó. Építési engedély száma: 188370/1928-III. *Irodalom*: VL 1928. XII. 15. 14; TF 1930. 1. 1-3, 416; TF 1930. 3. 143-147; Új Szín 1931. 1. 37; *Decorative Art* 1932, 85; *Fény és forma* 2003, 100-105; Somlai 2008, 166-167. Mai állapot: a lapos tető felújításakor körben kiugró lemezpárkányt építettek az épület korábban párkány nélküli tömegére. Ablakok nagyrészt kicserélve.
- A.39** Bérház terve (színes homlokzati perspektíva)1930 körül. MÉM
- A.40** Két reklámterv (Reklámműhely, Baeds) (TF 1930. 6. 288)
- A.41** Erdődy Mihály lakásának átalakítása, berendezése. Bp. XIII. (régén V.) Tátra utca ?. 1930 vagy 1931?
- A.42** Magasház beépítés, Cirpac-terv. 1930.
- A.43** Rákosi kertváros beépítése és sorházai, 1930.
- A.44** Ellenterv az albertfalvai OTI-munkáslakások tervére, 1931.
- A.45** Kol-Ház. Cirpac-terv, 1931.
- A.46** Balatoni nyaraló terve, 1931 körül.
- A.47** Pasaréti mintatelep háza. Bp. II. Napraforgó utca 15. (régén 17.) Hrsz: 11489/6. Építető: Fejér és Dános, majd Tischbein Ágnes. Terv: Ligeti Pál és Molnár Farkas. Kivitelező: Fejér és Dános. Tervezés: 1930-31. Kivitel: 1931 (XII.3). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/11489/6 tervecsomó. Építési engedély száma: 18535/31-III, 46517/31-III. *Irodalom*: VL 1930. X. 22; TF 1931. 11. 305-326. Mai állapot: az utcai terasz alá garázst, fölé vasvázás üvegtetőt építettek.
- A.48** Angyal-ház. Bp. II. Bimbó utca 75 (régén 71). Hrsz: 12686/14. Építető: Angyal Árpád, a Magyar Általános Hitelbank cégvezetője és neje Bloch Anna. Tervező: Ligeti Pál (terveken), Ligeti és Molnár Farkas (publikációban). Statikus: ? Kivitelező: Apor József. Tervezés: 1930-31. 1930 (telektulajdonos: Rózsadombi Házépítő Rt.; Molnár kockaház terve), 1931 (végleges ter. kockaház félköríves bővítéssel). Kivitel: 1931. Bővítették 1936-ban Ligeti Pál tervei szerint. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/12686/14 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 160637/1930-III (Molnár terve), 130758/1931-III (Molnár terve), 308514/1936-III és 314234/1937-III (Ligeti tervei). *Irodalom*: VL 1930. XI. 15; TF 1931. 10. 327; *Decorative Art* 1932, 132.
- A.49** A fényképész háza. Bp. II. Cserje utca 4. (régén Bp. III. Cserje utca 2.) Hrsz: 15101/14. Építető: Rózsadombi Házépítő Rt., majd Hevesy Iván és neje, Kálmán Kata. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Kiss Béla. Kivitelező: Kiss Béla. Terv: 1931. Kivitel: 1931 (VII. 28.). Bővítették és átalakították Popper Ferenc terve szerint 1939-ben. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/15101/14 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 47903/1931-III, („típus-terv“), 320113/1939-III, 322225/1939-III (átépítés). *Irodalom*: VL 1931. IV. 15; TF 1932. 1. 8-9; *Fény és forma*, 2003, 110-111; Hevesy – Kálmán, 1999, 20-21.
- A.50** Családi ház (Gróf József háza). Bp. II. (régén III.) Kavics utca 8/f. Hrsz: 14539. Építető: László Izidorné, sz. Bubovics Ernesztin és Gróf Józsefné, sz. László Irén. Tervező és statikus: Molnár Farkas. Kivitelező: Apor József. Tervezés és kivitel: 1931 (XI.18). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/14539 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 50843/1931-III, 174443/1931-III. *Irodalom*: VL 1931. V. 6; TF 1932. 1. 10-11; Janáky 1967; *Fény és forma*, 2003, 108-109.
- A.51** A három fivér háza. Bp. II. Cserje utca 4/a. (régén III. Cserje utca 2/a). Hrsz: 15101/14. Építető: Rózsadombi Házépítő Rt., majd Steinfeld László. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Kiss Béla. Kivitelező: Kiss Béla. Terv: 1931 („típus-terv“), 1932 (módosított ter.). Kivitel: 1932 (X. 15). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/15101/14 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 47903/1931-III, 71563/1932-III. *Irodalom*: VL 1931. IV. 15; TF 1932. 12. 403.

A.52 Orvos villája. Bp. II. Cserje utca 12. (régén III. Cserje utca 10.) Hrsz: 15101/6. Építető: dr. Kende János orvos és neje, sz. Popper Anna. Első változatnál (1931) tervező és statikus: Molnár Farkas. Második változatnál (1932) tervező: Molnár Farkas, statikus és kivitelező: Popper Ferenc. Kivitel: 1932 (VII. 26). 1935-ben Kozma toldalékot épít hozzá és átépíti a konyha-étkező terét (statikus Rosenthal Kornél, kivitelező: Ehrlich Mihály. H.eng.: 1935.XI.20). Garázsépítés 1968-ban. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/15101/6 tervcsomó. Építési engedélyek száma: 150404/1931-III, 111938/1932-III, 307905/1935-III. Irodalom: VL 1931. X. 8; TF 1932. 12. 398-399; (anonym), „Egy orvos villája. Molnár Farkas építésze.“ *Tűzhely* 2. évf. 9. sz. (1933. V. 1.) 2-3.

A.53 Könyvbarát háza. Bp. II. Vérhalom utca 24. Hrsz: 15042/1. Építető: Dr. György Ernő ügyvéd és neje, sz. Kende Paula. Tervező: Molnár Farkas (terven), Molnár és Popper Ferenc (publikációban) Statikus: Popper Ferenc. Kivitelező: Bloch Leó. Terv: 1931. Kivitel: 1932 (VII.18). 1960-ban az első emeleti lakást átalakították. A tetőtéri könyvtárszobából (a fedett terasz beépítésével) önálló lakást alakítottak ki 1964-ben. A földszinti lakás átépítésekor a földszinti fedett teraszt részben beépítették. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/15042/1. Építési engedély száma: 166233/1931-III. Irodalom: VL 1931. X. 22; TF 1932. 12. 400-402; M. F., „Harmónikus polgári lakóház“. *Tűzhely* 2. évf. 14. sz. (1933. VII. 15.) 2-4; *Decorative Art* 1934, 110.

A.54 Társasház. Bp. I. Toldy Ferenc utca 1/b. Hrsz: 14166/3. Építető: Toldy Társasházépítő Szövetkezet. Tervező: Molnár Farkas. Statika: Pécsi Eszter. Kivitelező: Csengery, Pallay és Nagy. Tervezés: 1931. Kivitel: 1931-32. Az ostrom alatt a 3. emelet teljesen elpusztult, az alsóbb szintek 75%-ban sérültek. A házat 1951-55 között nagyjából az eredeti formájában állították helyre. Mára a zárterkélyek összes ablakait kicserélték. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/14166/3. Építési engedély száma: 177888/1931-III. Irodalom: VL 1931. IX. 10; TF 1932. 12. 409; *Fény és forma*, 2003, 124-125.

A.55 Növekvő ház („Napház“, Csuka Zoltán háza). Érdliget, Sárd utca 35. 1932. Megvalósult, ma viszonylag jó állapotban a helyi könyvtár része.

A.56 Dálnoki-Kováts-villa. Bp. XII. Lejtő utca 2/a. (régén Németvölgyi árok 46.) Hrsz: 7980. Építető: Dálnoki Kováts Jenő, az Országos Iparegyesület igazgatója. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Pécsi Eszter, Kivitelező: Apor József. Terv és kivitel: 1932 (X.5). 1943-ban veranda-toldalékkal bővítették Molnár terve szerint. Háborús sérülések után helyreállította ifj.Szabó István 1946-ban. Belső átalakítás az 1980-as években (konyha és étkező átalakítása). Forrás: BFL XV. 17. d. 329/7980 sz. tervcsomó. Építési engedély száma: ? Irodalom: VL 1932. VI. 2; TF 1932. 12. 404-405; Molnár 1933, 26-39; *Styl* (Praha) 1933. 99; *Decorative Art* 1934, 25; *Casa d'oggi* 1936. 6.; *Kokusai Kenchiku* 1937. 4; *Casabella* 1936. 12; *Fény és forma*, 2003, 128-131.

A.57 OTI kislakásos bérházainak előkészítő tanulmányterve. Meghívásos tervezés. 1932 (ismeretlen terv)

A.58 Balla-villa. Bp. II. Hankóczy (régén Darányi Ignác) utca 3/a. Hrsz: 12197/2. Építető: Balla Szigfried Frigyes, a Magyar Kereskedelmi Csarnok főtítkára és neje Schwarcz Ibolya. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Pécsi Eszter. Kivitelező: Böhm és Kállay. Tervezés: 1932. Kivitel: 1932. (H. eng. 1933. I. 5). Garáztoldalék a terasz alatt. Tervező: Molnár Farkas, kivitelező: Koch Károly. (H. eng.: 1936. V. 28). Helyreállítási-átépítési terv a fedett tetőterasz beépítésével (Építető: dr. Ofner Árpád és neje, tervező és kivitelező: Goldmann és Antal 1949 (VIII. 4)). Forrás: BFL XV. 17. d. 329/12197/2. sz. tervcsomó. Építési engedélyek száma: 122730/1932-III (a terv hiányzik a tervtárból), 51220/01933-III, 316656/1935-III, 51/5608/1949-III. Irodalom: VL 1932. VII. 21; TF 1932. 12. 406-407; *Fény és forma*, 2003, 126-127.

A.59 Haidegger-nyaraló. Balatonakarattya, Damjanich utca 4. Építető dr. Haidegger Ernő gépészmérnök, főbányatanácsos, főiskolai tanár. Kivitelező: id. és ifj. Farkas János. Terv: 1932. Megvalósult 1932-33-ban. Nagyjából az eredeti állapotban van. Ablakait műanyagra cserélték, a bejárat elé két oszlop tartotta előtetőt építettek. Irodalom: TF 1934. 1. 29.

A.60 Schwarcz-ház. Szeged, Berzsényi utca 4. Építető: Schwarcz Manó. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: ? Kivitelező: Regdon István. Tervezés és kivitelezés: 1933. (VIII.?) Az első tervváltozat

pergolás előkerttel és járható teraszos tetőemelettel nem kapott építési engedélyt. Forrás: SZL ÉT 7048/1933. *Irodalom*: TF 1934. 1. 22-23.

A.61 Társasvilla. Bp. II. Lotz Károly utca 4/b. Hrsz: 11595/17. Építető: özv. Lakatos Lajosné, sz. Makay Júlia, özv. Koczor Sándorné sz. Lakatos Erzsébet, Gordon Andrásné, sz. Lakatos Mártha, dr. Lakatos Lajos, Lakatos Mihály, dr. Lakatos Ferenc, Mészáros László Edgárné, sz. Lakatos Klára, Molnár Farkasné, sz. Herrfuhr Hedvig. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Pécsi Eszter. Kivitelező: Óriás Zoltán. Terv: 1933 (mód: 1933. VIII. 7). Kivitel: 1933 (X. 19). Az első terven a Molnár-lakás alsó szintjén a nappali mellett ebédlőfülke és konyha; fenn külön garzon. Az utcai tömb közlekedését a tetőig hengeres lépcsőház oldotta meg, melyből később szögletes tetőépítmény lett. Az ostrom során a ház felső szintje megsérült, a háború után a tolóablak helyett egyetlen négyzetes ablakot építettek be. Az alsó kétszintes lakást két külön lakásra osztották fel, alaprajzi elrendezését módosították. A ház eredeti ablakainak nagy részét kicserélték. Műemlék épület. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/11595/17 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 48127/1933-III, 56375/1933-III. *Irodalom*: VL 1933. IV. 13; TF 1934. 1. 24-28; *Építőmunka* 1934. 3. 60; UMÉ I. ??, AA 1938. 2. 38; Baumeister ?

A.62 Dr. Vázsonyi Endre lakása. Bp. II. Keleti Károly utca 26. Építető: dr. Vázsonyi Endre, az Újság belső munkatársa. Tervező: Molnár Farkas, munkatárs: Bakos István. Kivitelező: Bakos István ? Terv és kivitel: 1933. Mai állapota nem ismert, valószínűleg elpusztult. *Irodalom*: TF 1935. 1. 24-25. *Építőmunka* 1934. 3. 61; Somlai 2008, 160-163, 168.

A.63 OTI Tisza Kálmán téri kislakásos házainak tervezése Fischer József társaként. Bp. VIII. Köztársaság (régén Tisza Kálmán) tér ??? 1933-34. Megvalósult. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/ *Irodalom*: VL 1933?, TF 1935.? , Agnoldomenico Pica (1938), *Nuova architettura nel mondo*, Milano: Ulrico Hoepli Editore, 148-150, 370-371; Fény és forma 2003, 150-151.

A.64 Nyaraló. Felsőgöd, Jósika utca 9. Építető: Pintér Antal (Mezei Ottó szerint). Tervező: Molnár Farkas. Kivitelező: Tyroler József. Tervezés és kivitel: (1933)-34. *Irodalom*: TF 1935. 1. 22-23; *Nuestra Arquitectura* 1936. 7. ?; Fény és forma, 2003, 200-201.

A.65 A BNV kiállítási területének rendezésének terve (madártávlati perspektíva). 1934?

A.66 Vállalkozók Lapja és a Tér és Forma pavilonja a BNV-n. 1934? Megvalósult.

A.67 BNV Pécsi brikett pavilon. 1934?. Megvalósult.

A.68 Sommer-villa. Bp. II. Csévi köz 7/a. Hrsz: 11958/2. Építető: dr. Sommer Alfréd ügyvéd és neje, sz. Adorján Magdolna. Tervező: Molnár Farkas és Fischer József. Statikus: Pécsi Eszter. Kivitelező: Grátzer János. Tervezés: 1933-34. Kivitel: 1934 (XII.30). Egy korábbi, engedélyt kapott terv (tervező: Schwarz Ignác, kiv: Szuchy János) után készített újabb terv. Főbb méretei, szerkezeti rendszere hasonló, lehet, hogy már elkezdték az alapok kiásását, amikor új tervezőt bíztak meg. 1966-67 körül átépítették. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/11958/2 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: (68984/1933-III) 162847/1934-III, 174092/1934-III. (terve hiányzik a tervtárból). *Irodalom*: VL 1934. I. 11; TF 1936. 1. 17-19; AA 1938. 1. 57; Agnoldomenico Pica (1938), *Nuova architettura nel mondo*, Milano: Ulrico Hoepli Editore, 142.

A.69 Tyroler-ház. Bp. II. Harangvirág utca 11. Hrsz: 11983/3. Építető: Tyroler József építőmester és neje, sz. Epstein Klára. Tervező: Molnár Farkas (+ Fischer József). Kivitelező: Tyroler József. Terv: 1934. Kivitel: 1934 (XII.19). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/11983/3 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 132795/1934-III, 198894/1934-III. *Irodalom*: VL 1934. IX. 12; TF 1936. 1. 12-15; *Forum* 1937. 35-36; *Casabella* 1936. 12. ?; Agnoldomenico Pica (1938), *Nuova architettura nel mondo*, Milano: Ulrico Hoepli Editore. 143; Fény és forma, 2003 178-179.

A.70 Sávoly-ház. Bp. II. Árnas út 10 (régén 4/b). Hrsz: 10.860/5. Építető: Sávoly Dezső (gyógy- és vegyszeráru nagykereskedő). Tervező: Molnár Farkas és Fischer József. Statikus: dr. Székely Hugó. Kivitelező: Weidlinger Tibor. Terv: 1934, Kivitel: 1934 (H. eng.: 1935.I.4.). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/10860/5 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 138779/1934-III, 178076/1934-III. *Irodalom*: VL 1934. IX. 26.

A.71 A BNV általános terve és egyes pavilonjai (Ruházati csarnok, Textilcsarnok, Olasz-pavilon), Fischer Józseffel, Breuer Marcellel), 1934-35. Részben megvalósult. A pavilonokat a kiállítás után lebontották.

A.72 Pécsi brikett pavilon az 1935-ös BNV-n. Fischer Józseffel. Megvalósult. A pavilont a kiállítás után lebontották.

A.73 A *tér és forma* pavilonja az 1935-ös BNV-n. Megvalósult. A pavilont a kiállítás után lebontották.

A.74 OMIT-iroda az Iparművészeti Társulat 50 éves jubileumi kiállításán az Iparművészeti Múzeumban, 1935. Megvalósult. A kiállítás után lebontották.

A.75 Bp.Szkhv. Elektromos Művei irodaháza, Bp. XIII. Hegedűs Gyula (régén V. Csáky) utca 83-87. Hrsz: 25566. Statika: Pécsi Eszter. Megvalósult 1935-ben, lebontották 1992-ben. Irodalom: VL 1935. IX. 11. és VL 1935. XII. 24. 6; TF 1937. 1. 19.

A.76 OTI Munkáskórház személyzeti épülete. Bp. XV. Őrjárat utca (régén Pestújhely, Székely út) 1-3. (ténylegesen a Pestújhelyi – egykor gróf Andrássy Gyula – utca és az Adria utca sarkán). Hrsz: 82285. Tervező: Molnár Farkas és Fischer József. Statika: Pécsi Eszter. Kivitelező: Grundböck Béla. Zártkörű tervpályázat 1934-ben, kivitelezés: 1936. 1945 és 1990 között a szovjet Vörös Hadsereg katonai kórházához tartozott. Az ingatlant a rendszerváltozás után privatizálni akarták, de a helybeliek ellenállása ezt megakadályozta. Ma az egész terület műemléki védelem alatt áll. A személyzeti épület rendkívül lepusztult állapotban, üresen áll. Forrás: Album tervekkel és fényképekkel MÉM 74.01.20. Irodalom: TF 1937. 1. 15-18; Casabella 1936. 12. ?; Forum 1937. 32-35; The Journal of the RIBA 1937. II. 20; Fény és forma, 2003, 220-221.

A.77 Társasház, Bp. II. Pasaréti út 7. Hrsz: 13045/6. Építető: dr. Pekanovich István az OTI Munkáskórházának igazgató főorvosa, egyetemi magántanár. Tervező: Molnár Farkas. Kivitelező: Poros István. Tervezés és kivitelezés: 1936 (XII.9). Hat nagy és két garzonlakás. Műemlék épület. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/13045/6 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 307997/1936-III, 319855/1936-III. Irodalom: VL 1936. V. 20; TF 1937. 12. 367-370; AA 1938. 2. 32-33; Fény és forma, 2003, 214-215.

A.78 Bajai-villa, Bp. II. Trombitás utca 32. Hrsz: 13045/6. Építető: dr. Bajai Ernő rt. igazgató. Tervező: Molnár Farkas. Kivitelező: Poros István. Tervezés és kivitel: 1936. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/13045/6 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 307997/36-III, 319855/36-III. Irodalom: VL 1936. V. 20; TF 1937. 12. 367-370; Fény és forma, 2003, 216-217.

A.79 Jäger-ház terve, Bp. XII. (régén I.) Levendula utca 4. Hrsz: 8398/22. Építető: dr. Jäger Sándor és neje, sz. Dózsa Melinda. Tervező: Molnár Farkas. Kétszintes, lapos tetős, szabadon álló ház, szintenként egy-egy 4 szobás lakással. Tervezés: 1937. Nem épült meg. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/8398/22 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 301996/1937-III, 314301/1937-III, 306629/1938-III, 301280/1940-III. Irodalom: VL 1937. II. 25.

A.80 Családi ház terve. Bp. III. Ferenchegyí út 9. Hrsz: 15332/6. Építető: Katona Gyula okl mérnök, nyugalmazott műszaki igazgató és neje, sz. Maróti Gabriella. Tervező: Molnár Farkas. Tervezés: 1937. Nem épült meg. Egyemeletes, kisméretű, lapos tetős kockaház, összesen három lakó helyiséggel. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/301997/1937-III. Irodalom: VL 1937. II. 25 és IX. 30.

A.81 Kovács Andor háza. Bp. XII (régén I.) Mese utca 8. Hrsz: 10757/22. Építető: Kovács Andor m. kir. jg. s.? mérnök és neje, sz. Schöpflin Edit. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Raáb Rezső. Kivitelező: Unger József. 1937 (VI.5). Két tervváltozat készült 1936-37-ben, kivitelezés: 1937 (VI.5.). 1956-ban két részre osztották a lakást (terv: Darvas Lajos), 1958-59-ben nyugati irányban 4,38 m széles sávval bővítették, majd 1977-ben lakás épült hozzá a nyugati oldalra. Az eredeti épület teljesen felismerhetetlenné vált. Forrás: BFL XV. 17. d. 329/10757/22 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 318185/1936-III, 305339/1937-III. Irodalom: VL 1936. X. 8; TF 1937. 10. 289; TF 1937. 12. 371-372; AA 1938. 1. 57.

A.82 Körösszög telepítési vázlatterve, 1937. A Cirpac-csoport közös munkája.

A.83 Földműves lakóház terve, Dévaványa, 1937. A Cirpac-csoport közös munkája.

- A.84** Minerva-társasház terve, Bp. XI. Minerva utca 3. 1937. Prospektus másolata tervekkel (MÉM). Színes perspektíva nappali-loggia enteriőr. MÉM 74.01.3?.
- A.85** Családi ház terve. Bp. XII. (régen I.) Monda utca 4. Hrsz: 10575/16. René de Verneda őrnagy és neje, sz. Varga Erzsébet. Tervező: Molnár Farkas. Egyemeletes családi ház. Nem épült meg, terve nem ismert (a Fővárosi Tervtárban nincs meg a terv). *Irodalom*: VL 1938. VI. 30.
- A.86** Magyar Szent Föld templom. Bp. II. Heinrich István utca 3-5. Hrsz: 11.377/1-2. Építtető: Ferenczendi Custodia Jerusalem (P. Majsai Mór). Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Menyhárd István, majd 1945 után Szendrői Jenő. Kivitelező: ?. Tervezés: 1938-44. Kivitelezés: 1941-49. Az első elkészült részt, a Betlehemi barlangot 1941 szeptemberében szentelték fel. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/11377/1-2. sz. tervecsomó. Építési engedély száma: 330668/1942-III (A Fővárosi Tervtárban megmaradt három tervlap: I. emelet alaprajza, metszet, ideiglenes homlokzat). Félbe maradt építkezés. A hetvenes években a Fővárosi Levéltár számára átépítették. Ma üresen áll, nagyon rossz állapotban. Műemlék épület. *Irodalom*: VL 1938. VI. 30; *Forum* 1938. 6. ; Nemzeti Újság 1938. VII. 10. képes mellékletben; (építése indul) VL 1940. VII. 18. 4.; *MÉ* 1941. 12. 388; P. Majsai Mór: „A csodálatos esztendő” *A Magyar Szentföld Évkönyve az 1944. évre*, Bp. 1943. 6-26; Mezei Ottó: „Molnár Farkas és a Magyar Szent föld-templom” *Építés-Építészettudomány* 9. évf. 4. sz. (1977) 409-437; Fáy Dániel, „Ellentmondások mű-emléke kőből és betonból: Molnár Farkas Magyar Szentföld temploma, Budapest (1938-)” *ARC* 5, 2000. augusztus. 62-79.
- A.87** Istenhegyi úti társasház ajánlati terve, 1938 körül.
- A.88** Ikerház. Bp. XII. Vércse utca 4/a-b. (régen XI. Zólyomi út 75) Hrsz: 8039/4. Építtető: Barcsay Árpádné sz. Zimonyi Anna (később: dr. Battha László magy. kir. p.ü. fogalmazó és Gálffy Dezső). Tervező: Molnár Farkas. Statikus: dr. Nyíri László. Kivitelező: Homonnai Rezső. Terv: 1938. Kivitel 1939.(II.6). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/8039/4 sz. tervecsomó. Építési engedély száma: 311308/1938-III. 1945-ben a baloldali lakás földszintjét átépítették, 1948-ban az erkély alatti részt zárt szélfogóvá alakították. A jobboldali részt 1952-ben megosztották, 1955-ben pedig toldalékot építettek mögé. *Irodalom*: VL 1938. VIII. 18.
- A.89** Dormándy-villa. Bp. XII. Gébics utca 9. Hrsz: 7977/1-2. Építtető: dormánydy Dormándy Géza ny. tábornok és neje. Tervező: Molnár Farkas. Kivitelező: Marosi Béla. 1939. Két tervváltozat. Megvalósult, később emeletet építettek rá. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/7977/1-2. sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 311565/1938-III, 301351/1939-III. *Irodalom*: VL 1938 ?.
- A.90** Társasház. Bp. XII. Székács utca 17. Hrsz: 9987. Építtető: Dr. Havasy Gyula. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: ? Kivitelező: Kiss Béla. Tervezés és kivitelezés: 1939 (X.7). *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/9987 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 306479/1939-III, 320296/1939-III. *Irodalom*: VL 1939. VI. 1.
- A.91** Kétszintes galériás lakás terve, 1939. Nemzeti Újság.
- A.92** Rongyosfalva terve. 1939.
- A.93** Villa. Pécs, Surányi (régen Magaslati) utca 18. Hrsz: 9075/1a. Építtető: Kürschner Manó (Emánuel) és felesége, sz. Kallivoda Olga. Tervező: Molnár Farkas. Kivitelező: Lovrics József kőműves (felelős építőmester: Cserna Sándor) Építési engedély: 101442/1940 F. Használatba vétel: 1940. XII. 19. *Forrás*: Baranya megyei Levéltár. *Irodalom*: Mendöl Zsuzsanna: A modern építés térhódítása Pécsen és Baranyában. *Baranyai Művelődés* 1987. 1. 60.
- A.94** Dr. Puhr Ferenc nyaralója. Pécs, Károlyi Mihály utca 5. Hrsz: 16127/26. Építtető: dr. Puhr Ferenc és neje, Molnár Mici. Tervező: Molnár Farkas. Tervezés: 1939. Építési engedély: 37563/39 F. Megépült 1940-ben (Használatba vételi engedély: 1940. VIII. 29). Kivitelező: Lovrics József kőművesmester. Az 1980-as években lebontották.
- A.95** Papp-Kökényesdy bérvilla. Bp. II. Pentelei Molnár utca 3. Hrsz: 15365/29. Építtető: Papp-Kökényesdy Sándor százados és neje, sz. Szeőke Izabella. Statika: dr. Nyíri László. Kivitelező: Panyi Károly. 1940. Emeletráépítés: 1959. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/15365/29 sz. tervecsomó. *Irodalom*: VL 1940. I. 11.

- A.96** Bérvilla terve. Bp. XI. Wolff Károly utca. Hrsz: 2668/124. Megbízó: Építetők Közgazdasági Rt. Tervező: Molnár Farkas. Tervezés: 1940. Kétemeletes bérvilla. Csak magánépítési engedélyből ismert, a terv nem maradt fenn. *Irodalom*: VL 1940. V. 1.
- A.97** Sorház a Magdolnavárosi OTI-telepen. Címe: Nővér utca 144-166, vagy Pajtás utca? 1939(-41?). Megvalósult.
- A.98** Társasház. Bp. XI. Tarcali utca 2. Hrsz: 4682/5. Építető: Társasház. Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Menyhárd István. Kivitelező: Csengery Árpád. Tervezés: 1940, kivitelezés: 1940-41. Boda Gábor fém plasztikáival (2010 decemberében mind a hatot leszedték). Forrás: BFL XV. 17. d. 329/4682/5 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 310032/1940-III, 810032/1940-III. *Irodalom*: VL 1940. X. 24.
- A.99** Társasház. Bp. XI. Thallóczy Lajos utca 28 v 30?. Hrsz: 3366/8. Építető: Vass Péter és birtokostársai (Vass Péterné sz. Janina Mária, Marosi Béla és neje sz. Csopják Gyöngyi). Tervező: Molnár Farkas. Statikus: Sebők Imre. Kivitelező: Marosi Béla. Terv: 1941. I. 6. Kivitelezés: 1941 (VIII. 11) Háromemeletes kétfogatú ház. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/3366/8 sz. tervecsomó, 321122/1940-III. *Irodalom*: VL 1941. II. 20.
- A.100** Kútvölgyi-ház. Bp. II. Széher út 84. (régén 60). Hrsz: 10.930/13. Építető: Kútvölgyi István (Ibusz Rt. cégvezető). Tervező: Molnár Farkas. Statikus: dr. Nyíri László. Kivitelező: Dobrovits Károly. Terv: 1942. Kivitelezés: 1943. (VII.14). Építési engedélyszám: 316064/III-1942. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/10930/13 sz. tervecsomó. *Irodalom*: VL 1942. II. 19; Bajkay 2010.
- A.101** Dr.Czeyda-Pommersheim Ferenc nyaralója. Balatonszemes, Tompa Mihály utca ?. 1943 körül. Megépült.
- A.102** Társasház. Bp. XII. Istenhegyi út 9/a. Hrsz: 10.009/8. Reklámprospektus 1938 körül (MÉM). Építető: dr. Kováts Elemér. Tervezés: 1938-39. Megvalósult. Kivitelezés: 1943? Két tervváltozat (csak magánépítési engedélyből ismert, a tervek hiányoznak a tervtárból). *Irodalom*: VL 1938. VI. 15; VL 1939. VI. 28.
- A.103** Családi ház terve. Bp. III. Remetehegyi út 72. Hrsz: 16433/3. Építető: Rab Istvánné. Egyemeletes családi ház. Nem épült meg. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/10930/13 sz. tervecsomó. Építési engedély száma: 331932/1943-III. *Irodalom*: VL 1943. IV. 22.
- A.104** Dr. Magyar Miklós házának terve. Bp. XII. Labanc utca 29. Hrsz: 10985/3. Építető: dr. Magyar Miklós gyermekorvos, a Pajor szanatórium orvosa, egykori pécsi gimnáziumi iskolatársa. Magasföldszintes magastetős rusztikus terméskő falú épület, 3 szobás lakással és orvosi rendelővel. Nem épült meg. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/10985/3 sz. tervecsomó. Építési engedély száma: 316191/1943-III. *Irodalom*: VL 1943. VI. 3.
- A.105** Magyar Nevelő Társaság Horthy István Műszaki Intézet tisztviselői lakóháza és kápolna. Bp. III. Józsefhegyi út 18 és Áfonya utca 11. Hrsz: 15.093/2. Építető: Magyar Nevelő Társaság (Zilahy Lajos). Tervező: Molnár Farkas. *Forrás*: BFL XV. 17. d. 329/15093/2 sz. tervecsomó. Építési engedélyek száma: 324530/1943-III, 329903/1943-III. Nem valósult meg. *Irodalom*: VL 1943. XII. 23.
- A.106** Horthy Miklós Műszaki Akadémia és kollégiumának terve. Bp. II. Józsefhegyi út ?. 1943-44. Nem valósult meg, tervei nem ismertek.

Tervpályázatok:

- B.01** 1927. A fővárosi bérházak pályázatán a Bp. I. Fery Oszkár utcai helyszínre készít tervet Ligeti Pállal
- B.02** 1928? Hajdúszoboszlói gyógyfürdő és szálló terve.
- B.03** 1928 Mátészalkai közkórház terve.
- B.04** 1933. OTI Hungária körüti bérházai. 1. díj.
- B.05** 1935. évi BNV telepítési terve és pavilonjai (Breuer Marcellel és Fischer Józseffel). 1. díj és megbízás.

- B.06** 1935. Mecseki üdülőszálló Gosztonyi Gyulával, második helyen megvásárolt terv
- B.07** 1935. Postás nyugdíjasok és özvegyek részére létesítendő otthon, Fischer Józseffel.
- B.08** 1936. MABI balatonlellel üdülőjének tervpályázata.
- B.09** 1936. Budapest közforgalmú repülőtere (Budaörs)
- B.10** 1936. Lágymányosi városrendezés.
- B.11** 1936. OTI központi kórház.
- B.12** 1937. Óbudai Árpád Gimnázium.
- B.13** 1937. Budapest-Fórum, Földes Róberttel.
- B.14** 1937. OTI Madách-téri bérház, Ligeti Pállal.
- B.15** 1938. A Jegyzők Országos Szövetsége leányinternátusának bővítése. Megvétel.
- B.16** 1940. OTI magdolnavárosi lakótelep, emeletes zárt sorú házak. Az öt 1200 pengős díj egyike.
- B.17** 1941. OTI Tisza Kálmán téren építendő központi rendelője. 1200 pengős megvétel.
- B.18** 1941. OTI Fehérvári úti rendelő.
- B.19** 1941. OTI reumakórház, Zsigmond utca. Megvétel.
- B.20** 1942. OTI Dob-utcai székháza.
- B.21** 1942. Budapest Székesfőváros Elektromos Művei, mátravidéki erőmű üzemi épületeinek homlokzati tervvázlata.
- B.22** 1942. OTI nagyváradai székháza.
- B.23** 1942. Albertfalva, földszintes és emeletes kislakásos bérházak. Megvétel.
- B.24** 1942. OTI veszprémi székház. Megvétel.
- B.25** 1942. OTI debreceni székház. Megvétel.
- B.26** 1943. ELMŰ Fehérvári-úti kislakásos bérház.
- B.27** 1943. OTI tisztviselő lakóépület a visegrádi munkásszanatórium területén.
- B.28** 1942-43. OTI hajdúszoboszlói 100 ágyas gyógyháza. Megvétel.
- B.29** 1943. OTI rendelő XIV. Nagy Lajos király út 124.
- B.30** 1944. OTI kórház (Uzsoki-Korong-Róna utca).

Festmények

- C.01** *Biblia, koponya, gyertya*, 1912?. Magántulajdon, Ausztria
- C.02** *Csendélet pohárral*, 1913. Olaj, vászon, 40 x 54 cm. J.j.l.: Molnár 913. Magántulajdon, Pécs.
- C.03** *Az erdő tükre*, 1914. Olaj, vászon, 60 x 40 cm. J. j. f.: Molnár 1914. Magántulajdon (MF), Pécs.
- C.04** *Haldokló tüzek*, festmény. 1914/15 tanévben. (Ismeretlen helyen)
- C.05** *Előd (Nagymama)*, 1916. Olaj, vászon, 50 x 37 cm. J. j. l.: Molnár Ferenc. Magántulajdon, Pécs.
- C.06** *Cím nélkül (Jézus mennybemenetele, Feltámadás?)* 1918. vegyes technika, papír. J. j. l.: molnár farkas 918. Magántulajdon, Bp.
- C.07** Tájkép (erdélyi táj?), 1919-20 körül
- C.08** *Szent Sebestyén* 1920 k. Olaj, vászon. Ismeretlen helyen. Forrás: MÉM 74.01.187 (ff fotó).
- C.09** *Siratás*, 1921. Olaj, vászon, 90 x 70 cm. J. b. l.: Molnár Farkas 1921. Magántulajdon, Pécs.
- C.10** *Nyilazók*, 1921 k. Olaj, vászon, 130x105 cm. J. n. JPM Ltsz: 99.8.
- C.11** *Kék táj*, 1921. Olaj, vászon, 40x34 cm. J. b. l.: Molnár Farkas 1921. Magántulajdon, Pécs.
- C.12** *Itáliai táj*. é.n. [1921 k.] Ismeretlen helyen. (MÉM 74.01.186 ff fotó)
- C.13** Firenzei akvarell, 1921? Szépművészeti Múzeum (Bajkay: Stefán Henrik, Jelenkor 2009. szeptember, 932.)
- C.14** *San Gimignano*, é.n. [1921]. Akvarell, papír, 28 x 39,3 cm. Magántulajdon. Származás: BZ.
- C.15** *Fiesole*, 1921. Olaj, karton, 35,5 x 37,5 cm. J. j. f.: Molnár Farkas Fiesole 921. Hátoldalán: Molnár, Ölbild aus Italien. BZ.

- C.16** *Kubista táj*, é.n. [1921] olaj, karton, 40 x 36 cm. J.b.l.: Molnár. Magántulajdon (Nancy Goodman Brinker), USA. Származás: Virág Judit 2006. május, 8. árverés. Kiállítva: 2006 Virág Judit 8, 23. tétel. Eredetisége nem ellenőrizhető le.
- C.17** *Chiostro San Francesco*, 1921. Olaj, vászon, 60 x 45 cm. J. n. JPM Ltsz: 97.7.
- C.18** *Orvieto*, 1921. Olaj, vászon, 40 x 60,4 cm. J. n. JPM Ltsz: 76.23.
- C.19** *Monte Ceceri*, 1921. Olaj, vászon, 50 x 37 cm. J. n. Magántulajdon, Pécs.
- C.20** *Breuer Marcell portréja*, 1922 (1923?). Olaj, karton, 49,3 x 35 cm. BZ.
- C.21** *Ragusa*, 1922. Tempera, papír, 30 x 37 cm. J. j. l.: Molnár Farkas 922. Magántulajdon, Bp.
- C.22** *Két táncos (szinpadi jelenet)*, 1922. Gouache, vegyes technika, ezüstpapír, 20x18 cm. J. b. l.: Molnár Farkas 922. BTM Fővárosi Képtár.
- C.23** *Havihegy*, 1921. Magántulajdon, Barcs.
- C.24** *Havihegy/Kanyargós út*, 1922. Olaj, vászon, 55,5 x 39,5 cm. J. j. l.: Molnár Farkas 922. Magántulajdon. (Nagyházi Galéria 2002. november 27. árverésén a 426. tétel; Virág Judit Galéria 2003.december 15. árverésén)
- C.25** *Két barát*, 1922/23. Olaj, vászon, 39,5 x 51,5 cm. Klassik Stiftung Weimar (Schlossmuseum, Ostdepot) lsz: G 2256 (rég: Dez.76). Alatta egy másik kép: emberalak gótikus templomhajójában.
- C.26.a** *Két figura*, 1923. Tus, akvarell, papír, 50 x 34 cm. J. j. l.: T:KZxVS. Molnár Farkas 1923. BZ.
- C.26.b** *Portré (az előző kép hátoldalán)*, 1923. Akvarell, papír, 42 x 35 cm. J.n. BZ.
- C.27.a** *Férfi uszodában*. 1923. Tempera-akvarell, papír, 38,5 x 28 cm. J. b. l.: Molnár Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- C.27.b** *Női portré (az előző kép hátoldalán)*, 1923. Akvarell, papír. Magántulajdon. Származás: BZ.
- C.28** *Fiatalember utcával és kockaházzal* 1922/24. Gouache, papír, 35 x 42 cm. Magántulajdon (Sudac), Zágráb.
- C.29** *Firenzei híd*, 1924/25. Olajfestmény, ismeretlen helyen. Kiállítva: KUT 2. kiállítása 1925. március, Nemzeti Szalon. Irodalom: KUT 1925 2, 113.
- C.30** *Fiúfej*, 1924/25. Akvarell, ismeretlen helyen. Kiállítva: KUT 2. kiállítása 1925. március, Nemzeti Szalon. Irodalom: KUT 1925 2, 114.
- C.31** *Figurális konstrukció*, 1926. Festmény ismeretlen helyen. Kiállítva: KUT 3. nagy kiállítása 1926. március-április, Ernst-múzeum. Irodalom: KUT 1926 3, 237.
- C.32** *Artisták*, 1926. Olajfestmény ismeretlen helyen. Kiállítva a Nemzeti Szalon által 1926-ban rendezett Pécsi Képzőművészeti kiállításon.
- C.33** *Élet a felhőkarcolóban*. 1925/26 körül. Forrás: MÉM 74.01.190.
- C.34** *Fiúakt repülőgépekkel*. 1925/26 körül. Festmény ismeretlen helyen. Forrás: MÉM 74.01.190.
- C.35** *Harlequinade*, 1926. Gouache, papír, 37 x 26 cm. J. j. l.: 26 Klárinak Molnár Farkas. Magántulajdon. Származás: Dr. Éber Miklós gyűjteménye, Unterengstringen, Svájc, majd a Belvedere Galéria 2005. novemberi aukciója.
- C.36** *Látogatás*, 1926. Olajfestmény, ismeretlen helyen. Kiállítva: a Nemzeti Szalon által 1926-ban rendezett Pécsi Képzőművészeti kiállításon.
- C.37** *Bokszolók (?)* 1926. Festmény ismeretlen helyen. J. j. l.: Molnár Farkas 1926. Forrás: MÉM ltsz. 74.01.189.
- C.38** *Végig kézzel festve*, 1926. Festmény ismeretlen helyen. Irodalom: Új Föld 1. évf. 3. sz. (1927. április), 1.

Grafika, rajz

- D.01** *Vázlatkönyv*, 1918, ceruza, papír, 243x200 mm. Magántulajdon, Pécs.
- D.02** *Bacchanália*, 1919. Tus, toll, papír, 175x118 mm. J. j. l.: MFF. Magántulajdon, Bp.
- D.03** *Nyilazók* (illusztráció), 1919. Tus, toll, papír, 175x118 mm. J. j. l.: MFF. Magántulajdon, Bp.
- D.04** *Kodolányi portré*, Tusrajz, 29,3x21 cm. Antal-Lusztig gyűjtemény, Modem, Debrecen.

- D.05** *Nyilazók* (vázlat), 1921 k. Tus, papír, 210x170 mm. J. n. MNG ltsz. F.98.1.
- D.06** *Havihegyi házak* (vázlat), 1921 k. Ceruza, papír. Magántulajdon, Barcs.
- D.07.a** *Itália-mappa* (Stefán Henrikkel) hat litografált lap Molnártól, (1921-)1922.
- 1.) *Címlap*, litográfia, 440x339 mm. Aláírva j.l.: 44/50, w.f. molnár. MNG G.86.20/1.
- 2.) *Fiorentia*, színes litográfia, lap: 439x336, tükör: 370x257 mm. J.n. Aláírva j.l.: w.f.molnár, MNG G.86.20/2.
- 3.) *Chioistro San Francesco, Fiesole*, J.b.l.: II. j.l.: molnárfarkas, JPM 65.12.
- 4.) *Monte Ceceri*, litográfia, 420x338, 353x256 mm. J.n. Aláírva: b.l.: III, j.l.: w.f.molnár. MNG G.86.20./3.
- 5.) *Monte San Miniato, Firenze*, litográfia, 425x339, 363x251 mm. J.n. MNG G.86.20/4
- 6.) *Via Sotto la Mura, Orvieto*, litográfia, 338x421, 250x350 mm. MNG G.86.20/5
- 7.) *Orvieto*, J.j.l.: Orvieto 921, wolfgang molnar farkas, Aláírva: b.l.: VI j.l.:FM. JPM 65.13. Ugyanaz 305x208 mm. J.j.l.: Orvieto 921 molnár farkas M. MNG G.76.22.
- D.07.b** *Itália-mapa borítóval*. BHA, Berlin. Inv.Nr.?
- D.08** *Orvietói látkép*, 1921. Tus, papír, 210x330 mm. J. j. f.: molnárfarkas, Orvieto 921. JPM ltsz. 65.8
- D.09** *Szicíliai tengerparti tájkép*, 1921-22 körül. Litográfia, papír, méret ?. J.j.l.: molnár farkas. Magántulajdon, Budapest
- D.10** *Szent Márk bazilika, Velence*, 1921. Tus, papír, 16,4 x 23,7 cm. J. b. l.: Molnár Farkas 921 Venezia. Hátoldalán építészeti vázlat. BZ.
- D.11** *Expresszionista kompozíció „15“*, 1921, fametszet, papír. J. b. l.: orig.hols 5/3, 921. J. j. l.: Molnárw. Magántulajdon. Kiállítva: Belvedere Galéria 2005. Hitelessége kétes, nem ellenőrizhető.
- D.12** *Konstruktion*, 1921. Linóleummetszet, 29 x 29 cm. Architecture & Design Purchase Fund. MOMA, New York. Inv. Nr. 118.2010
- D.13** *Kallenbach-ház perspektívája a kert felől*. Szén, papír. 68.4 x 118.1 cm. 1921-22. Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museum. BRGA.7.7
- D.14** *Kallenbach-ház, Berlin*. 1921-22. Perspektíva a vízmedence felől, 1921-22. Szén, papír. 69,5 x 120,2 cm. Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museum. BRGA.7.8
- D.15** *Otte-ház, Berlin-Zehlendorf*, 1922. Perspektíva, 1922. Szén, kartonra kasírozott skiccpauszon. 57,8 x 90,4 cm. Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museum. BRGA 11.1
- D.16** *Sommerfeld-irodaház terve, Berlin-Botanische Garten*, 1922 körül. Perspektíva, 1922 k. csak fotón?
- D.17** *Jénai városi színház rekonstrukciója*, 1921-22. Perspektíva, 1922 k. Fénykép, zselatin ezüst nyomat. 20.2 x 25.3 cm. Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museum. BRGA.16.1.A
- D.18** *Kappe-fivérek üzlet- és raktárháza, Alfeld-an-der-Leine*, 1922-25. Perspektíva, 1922 körül. Szén, papír. Csak fotón? Hol?
- D.19** *Firenze* 1922. Litográfia, 441x340 mm, 315 x 235 mm, J. b. l.: I, j. l.: Molnar. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.20** *Házak a híd felett*, 1922. Litográfia, papír, 315 x 261 mm. J. n. MNG. ltsz: G.86.21.
- D.21** *Perspektíva a Bauhaus-lakótelepről*, 1922. Szén, papír. (csak fényképen maradt meg)
- D.22.a** *Építészeti fantázia* (Architekturphantasie), 1923. Linóleummetszet, 450 x 380 mm. DAM, Frankfurt, Inv. Nr. 169-002-005. Származás: BZ.
- D.22.b** *Architektur* (Térkompozíció), 1922 (szerintem 1923). Linóleummetszet. 250x247 mm. J. j. l.: Molnár Farkas. MNG ltsz. G.2004.8.
- D.23.a** *Márciusi elesettek emlékműve*, 1922. Litográfia, papír. J.b.l.: Märzgefallen Denkmal v. Gropius. j.l.: w. f. molnár. JPM ltsz. 65.15.
- D.23.b** *Denkmal der Märzgefallen*, 1922. Litográfia, lapméret: 29,7 x 46,2 cm, képméret: 13,5 x 21,7 cm. BHA Berlin, Inv. Nr. 3168.
- D.24.a** *Emberiség*, 1922. Litográfia, papír, 465x350 mm. J.n. Aláírva j.l.: molnár farkas, b.l.: 3/25 1922. MNG ltsz. G 86.22.
- D.24.b** *Ugyanaz* J.b.l.: 1/25, 1922, b.l.: molnárfarkas. JPM ltsz. 67.10.

- D.24.c** Ugyanaz (Menschheit), 375 x 537 mm (283 x 325 mm) J. b.l.: 8/25 1922, j. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.24.d** Ugyanaz, 374 x 543 mm (283 x 325 mm) J. b.l.: 11/25 1922, j. l.: Molnár Farkas. BZ.
- D.24.e** Ugyanaz, 370 x 545 mm (283 x 325 mm). J. b. l.: 12/25, j. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.24.f** Ugyanaz, 375 x 545 mm (283 x 325 mm) J. b. l.: 13/25, j. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.24.g** Ugyanaz, 375 x 546 mm (283 x 325 mm). J. b. l.: 19/25 1922, j. l.: Molnár Farkas. BZ.
- D.24.h** Ugyanaz, 290 x 460 mm (283 x 325 mm). J. n. BZ.
- D.25** *Férfi akt*, 1922. Szén, papír, 34 x 21 cm (irodalomban: 465x350 mm). J. j. l.: Molnár Farkas 922. JPM ltsz. 67.8.
- D.26** *Álló férfiakt*, tusrajz, 1922. J.j.l.: Molnarf weimar 922.4.17. Fotó 17,9x13,1 cm. BHA F 3639.
- D.27** *Aktok*, 1922. Litográfia, 545x375 mm (325x283 mm). J. b. l.: 13/25 1922, j. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.28.a** *Két fej*, 1923. Hidegtű, 187x163 mm (98x77 mm) J. b. l. : 23. VI. 2 Knöpfe, j. l.: Molnar Farkas. BHA Berlin Inv. Nr. 2649.
- D.28.b** Ugyanaz, 163 x 187 mm (77 x 99 mm). J. b. l.: 23 VI 2 Köpfe, j. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.28.c** Ugyanaz, 164 x 182 mm. J. b. l.: 23 VI, sarokban 48 2 knöpfe, j. l.: Molnár Farkas. BZ.
- D.28.d** Ugyanaz, 164 x 187 mm (79 x 99 mm). J. b. l.: Probedruck, j. l.: Molnár Farkas. BZ.
- D.29.a** *Aktok*, 1923. Rézkarc, 283 x 334 mm (198 x 250 mm) J. b. l.: nem olvasható, j. j. l.: Molnár Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.29.b** Ugyanaz, 212 x 286 mm (198 x 250 mm). BZ.
- D.29.c** Ugyanaz, 282 x 337 mm (198 x 250 mm). BZ.
- D.29.d** *Aktos kompozíció*, 1923. Hidegtű, papír, 193 x 248 mm. J. n. Aláírva: b. l.: 1923, j. l.: Molnár Farkas. MNG ltsz. G.2002.6.
- D.30.a** *Raumstudie Mensch-Architektur*, 1923. Hidegtű. J.j.l.: Molnárfarkas 23. J.b.l.: U (vagy V) 5. BHA Inv. Nr. 2699
- D.30.b** *Két férfiakt és építészet*, 1923, hidegtű, 247x198 mm. J.b.l.: 1923. J.j.l.: Molnár Farkas. Magántulajdon. (a Belvedere Galéria kiállításán a 2005-ös Antik Enteriőrön).
- D.30.c** Ugyanaz a Kunstsammlung Weimar gyűjteményében 1924-es évszámmal: Inv. 4/66.
- D.30.d** Ugyanaz *Gimnasztika és architektúra* címen, akvarellal kifestett háttérű grafika (Ungarische avantgarde 1909-1930, Galleria del Levante, München, 1971. No.93. Idézi Art 15 p.23.
- D.31.a** *Szerelmespár (a Haus am Hornnál)*, 1923. Hidegtű, papír. J. j. l.: molnárfarkas. JPM ltsz. 65.9.
- D.31.b** Ugyanaz: *Georg und El Mucho mit dem Haus am Horn*, 1923. Hidegtű, réznyomókarton. BHA Berlin Inv. Nr. 2700.
- D.32.a** *Fiú légi játékszerrel*, 1923. Hidegtű, papír. J.b.l.: Fiú légi játékszerrel, j.l.: molnár farkas. JPM ltsz. 65.11. (1989, 1997),
- D.32.b** Ugyanaz, 1923. Rézkarc, 197x148 mm, J.b.l.: 5/50 orig.rad. J.j.l.: 1923, alatta Molnár Farkas. A Belvedere-galéria kiállításán. Irodalom: Art 15, p.22.
- D.32.c** Ugyanaz színezett változatban: *Junge mit Drachen und Architektur*, 1923, Radierung, aquarelliert, 357x229 mm, Magántulajdon, Kassel.
- D.32.d** Ugyanaz (Drachensteiger), színezett metszet, 1923. 270 x 415 mm (149 x 198 mm). J. b. l.: 23.VI, b. l.: Molnar Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.32.e** Ugyanaz, 230 x 357 mm (149 x 198 mm). J. b. l.: 23.VI, b. l.: Molnar Farkas. BZ.
- D.32.f** Ugyanaz, 230 x 357 mm (149 x 198 mm). J. b. l.: 23.6, j. l.: W.F.Molnár, a szélén: Drachensteiger. BZ.
- D.33.a** *Gépember*, 1923. Hidegtű, papír. Magántulajdon, Bp.

- D.33.b** Ugyanaz: *Der mechanische Mann entführt das Weib*, 1923. Hidegtű, 414x270 mm (197 x 147 mm). J. b. I.: *Der mechanische Mann entführt das Weib*, j. I.: Molnár Farkas. Magángyűjtemény. Származás: BZ.
- D.33.c** Ugyanaz, 417 x 273 mm (197 x 147 mm). J. n. BZ.
- D.34.a** *Megkérés (utca)*, 1923. Hidegtű, papír, 243x196 mm. J. b. I.: *Verkündigung*, 1923.VI. j. I.: Molnár Farkas. MNG Iksz. G.98.1.
- D.34.b** Ugyanaz *Verkündigung* címen 416 x 273 mm (245 x 191 mm) J. b. I.: *Verkündigung 1923 VI. j. I.*: Molnár Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.34.c** Ugyanaz, 336 x 289 mm (245 x 191 mm). J. n. BZ.
- D.35** Három figura, 1923. Ceruza, papír, 319 x 215 mm. Magántulajdon.
- D.36** *Akt-architektúra (Férfi hátakt háztetön, repülővel)*, 1923/24. Hidegtű, papír, 287x210mm. BZ.
- D.37** *Geometrikus kompozíció*, 1923, linómetszet, 291x226 mm (100x100 mm) 1923 MF. BZ.
- D.38** *Konstrukció*, 1923, linómetszet, 325x280 mm (210x173 mm). BZ.
- D.39.a** *Isometrischer Plan einer Villa (Wechselwirkungen)*, Entwurf für eine Villa, Isometrie (Bethheim 2010) 1923. Linóleummetszet, 288 x 295 mm (Wechselwirkungen), 290 x 297 mm (Bethheim). DAM, Frankfurt. Inv. Nr. 169-001-005. Származás: BZ
- D.39.b** *Der Rote Würfel*, 1923, linómetszet, 226x290 mm. DAM Frankfurt. Származás: BZ.
- D.39.c** Villaterv (izometria linómetszeten, MA 1924. 2-3. oldalszám nélkül [12.] oldal)
- D.40.a** *Architektur*, 1923. Linóleummetszet, 288 x 295 mm (200 x 160 mm). J. b. I.: für Peter Röhl, j. I.: Molnár Farkas 1923. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.40.b** *Architektur (Bethheim 2010) Villa terve* (izometrikus terv 1:200) 1923, linómetszet, 287 x 304 mm (160 x 200) mm, J. b. I.: für Mar Lu, j. I.: Molnár Farkas. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.40.c** *Architektur*, 1923. Linóleummetszet, 287 x 297 mm (160 x 200 mm). J. n. Magántulajdon. Származás: BZ.
- D.41** „*Der Rote Würfel*“ (Vörös kockaház homlokzata) 1923. Linóleummetszet, 226x290 mm. J. b. I.: 1923, j. I.: Molnár Farkas. DAM, Frankfurt. Inv. Nr. 069-001-006. Származás: BZ
- D.42** *Entwurf für ein Hochhaus* (ortogonális), 1923. Linóleummetszet, 285x223 mm. J. j. I.: 1923, j. I.: Molnár Farkas. DAM, Frankfurt. Inv. Nr. 169-002-006. Származás: BZ.
- D.43** *Entwurf für ein Hochhaus* (axonometria), 1923, linómetszet, 290x297 mm. DAM, Frankfurt. Származás: BZ.
- D.44.a** *Entwurf für ein Hochhaus*, 1923. Linóleummetszet, 385x283 mm. DAM, Frankfurt Inv. Nr. 169-001-003. Származás: BZ.
- D.44.b** Ugyanaz MA 1923. 9-10. oldalszám nélkül [?.] oldal
- D.44.c** Ugyanaz *Architektonikus konstrukció* címen, 1923. Linóleummetszet, 217 x 138 mm. J. j. I.: Molnár Farkas. Belvedere Galéria kiállításán az Antik-Enteriőrön, 2005. Irodalom: Art 15 p.23
- D.45** *Postkarte Nr. 17* zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar, Sommer 1923. Színezett litográfia, 95 x 144 mm. BHA Berlin Inv.Nr. 2418.
- D.46** *Postkarte Drachenfest*, Weimar 1922. Zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar Sommer 1923. BHA Inv.Nr. 939.
- D.47** *Postkarte Drachenfest* Weimar Bauhaus 922. Zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar Sommer 1923. BHA Inv.Nr. 940.
- D.48** *Postkarte Drachenfest* Weimar Bauhaus 922. Zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar Sommer 1923. BHA Inv.Nr. 2420.
- D.49** *Architektúra*, 1923, linómetszet, 450x285 mm (218x160 mm). BZ.
- D.50** *Architektura*, 445x395 mm (248x245 mm). BZ.
- D.51.a** *Tértanulmány: ember-építészet* (Tanulmány), 1924, hidegtű (rézkarc), papír. B.I.: 1924, j.I.: Molnár Farkas. Dedikáció: Macusnak születésnapjára Pécs, 1924. okt. (JPM Iksz.: 65.10)
- D.51.b** *Muski akt, kaktus, avion (Férfi akt, kaktusz, repülőgép)*, 1924, 232x281 mm, 198x248 mm. J.: Für Marlu Farkas Molnár mit Liebe und Dank, 28.7.24 Weimar. BZ.
- D.51.c** *Raumstudie Mensch-Architektur*, 1923 (? tölem) Radierung, BHA Inv.-Nr. 2699.

- D.52** *Ülő női (fiú?) akt*, 1925 (a múzeum nyilvántartásában tévesen 1929), ceruza, papír, J.b.l.: 29.1.25, MF. JPM 67.9
- D.53** *KURI-kollázs*, 1929 (Rácz Györgynek) 330x500 mm. KM 83.3.1.
- D.54** Murális kompozíció (II. Pasaréti út 7. előcsarnokában, 1936, (egy 1922-es festmény alapján)

Reklámgrafika, könyvművészet

- E.01** *Molnár Farkas saját Ex Libris-e* (Orpheus és női akt), 1919-20 k., linóleummetszet, Magántulajdon, Budapest.
- E.02** *Ex Libris Szenté Pálnak* 1919-20 k., linóleummetszet. Magántulajdon. (Kieselbach-aukció 2007. V. 19, Belvedere 2010. V. 29)
- E.03** Csuka Zoltán: *Mese az orgonakirályfiról és egyéb mesék* című könyv, Pécs, 1920. Címlap és illusztrációk (Tiszántúli Református Egyházkerületi könyvtár. Debrecen. Rkt. Szám: D 8-54.874)
- E.04** *Megfagyott Muzsikus* 1920, Magántulajdon (1997) Címlap (gitározó katona és táncosnő), Az építész (3. oldal), ornamentika 1919 (4. oldal), Don Quijote és Sancho Panza (4. oldal), Gyakorlati perspektíva (8. oldal), Nádler Róbert-karikatúra (11. oldal), Czakó Adolf-karikatúra (11. oldal), ornamentika (11. oldal), Laszgallner Oszkár kettős portréja (12. oldal) BME-könyvtár, folyóirattár.
- E.05** *Krónika* 1920. 1. szám címlap (Csorba Győző Megyei Könyvtár, Pécs. PF 105)
- E.06** Prospektus címlapja a Márciusi elesettek emlékművének az alaprajzával. 1922.
- E.07.a** Az *ÚT* folyóirat II. évf. 1. számának címlapja (1923. április), OSZK 14.971.
- E.07.b.** Az *ÚT* folyóirat II. évf. 2. számának címlapja (1923.október), KM 2533.
- E.08** Az *ÚT folyóirat plakátjának* terve. Szabó Júlia: A Bauhaus grafikái Pécssett. Jelenkor 12. évf. (1969) 3. szám, 291-
- E.09** *Bauhaus Bühne plakát* (Forgó Pál: Új építészet, Bp.1928, 155. old. 232. ábra).
- E.10** Peter Keller – MF: *Írányjelző falkép*, 1923, litográfia, In: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923. München 1923. p.97. KM 1848; BME Ép.tört tanszék könyvtára. BHA Berlin Inv.Nr. ?
- E.11** Csuka Zoltán: *Megyünk*, 1923. Újvidék. Verseskötet illusztrációi (linómetszetek).
- E.12** Csuka Zoltán: *Fundamentom*, 1924, Újvidék. Verseskötet címlapja. OSZK 117.568, PIM C 13.137.
- E.13** *MA* címlap, 1924. február 20, KM 2525
- E.14** *MA aktivista folyóirat* 1924. 5. szám címlapjának terve. Betlheim-gyűjtemény (Wechselwirkungen p.392, Abb.482) Ma Merill C. Berman magángyűjteményében, New York.
- E.15** Walter Gropius: *Internationale Architektur*. München, 1925, Albert Langen Verlag. Címlap terve. BHA Berlin.
- E.16** *100%* 1927. Borító. PIM. H 106 (1997)
- E.17** Tamás Aladár: *Szavalókórusok*, 1928. PIM. A 5272 (1997)
- E.18** *A Tér és forma* folyóirat 1928 első évfolyamának címlapterve.
- E.19** Sirató Károly: *Papírember*, 1928, Békéscsaba, Tevan-nyomda. Verseskötet borítója. KM 1983, OSZK 62.201. (1997)
- E.20** Weissshaus Imre (Paul Arma) zeneszerző és zongoraművész reklámprospektusának tipográfiai tervezése. André Kertész fényképével. Budapest: Buchdruckerei Krausz J. & Co. o.J. [1928]. – 8°. Faltblatt, 6 oldal képekkel. (Photobibliothek.ch 12342; Museum für Gestaltung, Grafiksammlung. Zürich. (Köszönöm Juliet Kinchinnek, hogy felhívta rá a figyelmemet).
- E.21** A Haas és Somogyi cég reklámja. TF 1929.
- E.22** Gereblyés László verseiből, 1929. Borító. PIM C 3945.
- E.23** Gergely Sándor: *A Dózsa-féle parasztfordalom története*, 1929. Borító. PIM, A 8533.
- E.24** *Ember Ervin verseiből*, 1930. Címlap, Budapest, Építők Könyvtára. PIM C 4495.
- E.25** Nagy Lajos: *Lecke*, 1930, Címlap, Budapest, Építők Könyvtára. PIM C 1353.
- E.26** MF cégjegye, *Magyar Grafika* 1930. 3-4. 106. KM 1154.

E.27 Új építés. Molnár Farkas munkái 1923-1933. Bp. 1933. Magyar Műhely Szövetség. Borító. JPM, Magántulajdon.

III. rész

Molnár Farkas rövid életrajza

1897. június 21-én született Pécsen. Apja postaisztviselő, anyja háztartásbeli.

1907-től járt a Ciszterci Rend pécsi főgimnáziumába, ahol 1915-ben érettségizett jó eredménnyel.

1915 őszén beiratkozott az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolára, ahol egy félévet rendben elvégzett, a tavaszi félévben azonban Balló Ede alakrajz és festés tantárgyáról kimaradt, és végül otthagyta az iskolát.

1916 szeptemberében már a Magyar Királyi József Műegyetem építészmérnöki karának hallgatója, ahol saját bevallása szerint hat szemesztert végzett. Valójában az 1917/18-as tanév második félévét tandíjtartozás miatt törölték, az 1918/19-es tanév második féléve pedig a Tanácsköztársaság kitörése, majd bukása miatt nem zárult le hivatalosan.

1917 nyarán Erdélyben tett tanulmányutat, 1918-ban pedig egyetemista társával, Weininger Andorral járt Ragusában (ma Dubrovnik).

1919-ben egyes források szerint beállt vöröskatonának, más emlékezések alapján csak a baloldali diákmozgalomba kapcsolódott be. Annyi azonban biztosnak vehető, hogy nyilvánosan hangoztatott baloldali szimpátiája miatt a bajtársi egyesületek inzultálták, és beiratkozását megakadályozták. Így sem az 1919/20-as tanév őszi, sem a tavaszi félévének nincsen nyoma a hallgatói törzskönyvében.

Évfolyamtársaival közösen még elkészítette a Megfagyott Muzsikus 1920-as számát, de azután tanulmányait félbeszakítva hazatért a szerb megszállás alatt álló szülővárosába, és bekapcsolódott annak élénk kulturális és művészeti életébe. Önálló grafikákat és illusztrációkat készített, melyekből a *Dunántúl* című „grafikai, művészeti és kézimunka” kiállításon mutatott be jó néhányat 1920 tavaszán.

1920 őszén a Krónika című irodalmi és művészeti lap munkatársa lett. Ő tervezte fametszetű címlapját, és több cikket, tanulmányt publikált benne. Hamarosan a Pécsi Művészkör alapítói között találjuk, ahol barátaival, Stefán Henrikkel és Johan Hugóval, a Petar Dobrović-féle expresszív aktivizmus képviselője lett. A kör 1921 márciusi kiállításán erőteljes figurális olajképeket állított ki.

1921 áprilisában Stefán Henrikkel és Johan Hugóval Olaszországban töltött hosszabb időt rajzolással és festéssel. Főként Toszkánát járták be, de Nápolyon át egészen Szicíliáig eljutottak. Weininger Andor szerint Fiesolében találkoztak a Bauhaus diákjaival, akik a festészet és építészet iránt érdeklődő magyaroknak egyértelműen a Bauhaust ajánlották. Kiderült, hogy már vannak pécsiek Weimarban, így Molnár levélben kért tájékoztatást és tanácsot Forbát Alfrédétől.

1921. augusztus 1-én együtt jelentkeztek a weimari Bauhausba, s tanulmányaikat az október 3-án induló 1921/22-es téli szemeszterben kezdték meg. Ekkor Molnár Itten előtanfolyamára, majd Kandinszkij forma- és színtan kurzusára járt. Az 1922-es nyári szemesztertől az 1924/25-ös téli szemeszterig hivatalosan a faszobrászati műhely hallgatója volt (melynek vezetője Josef Hartwig, formamestere pedig 1921-22-ben Georg Muche, 1922 őszétől Oskar Schlemmer volt). Közben litográfiákat és rézkarcokat készített a Feininger vezette nyomóműhelyben. 1922 nyarán bekapcsolódott a Bauhaussiedlung Gmbh, majd az 1922/23-as téli félévtől Gropius magán tervezőirodájának

munkájába, ahol 1924 végéig folyamatosan dolgozott. 1924-ben részt vett a színházi műhely munkájában is. Az 1923/24-es téli szemeszterben hospitáns volt a weimari Baugewerkschulén.

1922 májusában a szobrászműhelyek hallgatósága kérvényt intézett az iskola vezetéséhez, melyben egy naumburgi kiránduláshoz kérték az iskola támogatását, hogy ott „a szobrászat és építészet arányrendszerével ismerkedjenek”. A Molnár által aláírt kérvényre megkapták a kirándulás utiköltségét.

1922 tavaszán több-kevesebb rendszerességgel Theo van Doesburg weimari magántanfolyamát látogatta. 1922 végén tucatnyi Bauhaus-os társával megalakította a konstruktivista elveket hirdető KURI-csoportot, melynek manifesztumát az újvidéki Út folyóiratban tették közzé a következő év márciusában.

1922 júliusában részt vett a Gropius-iroda építészeti kiállításán, 1923 nyarán pedig a Bauhaus-hét alkalmából megnyitott Nemzetközi építészeti kiállításon.

1924 áprilisában Georg Muchéval és Breuer Marcellel együtt memorandumban követelte a Bauhaus építésztagozatának megalakítását, s velük együtt tipizálható kislakásos házterveket készített.

1923-24 során grafikákat és a Bauhaus színházi kísérleteit ismertető cikket közöl a Bécsben megjelenő Ma folyóiratban, Kassák avantgárd lapjában. Az 1924/3-4. szám címlapját is ő tervezte.

A weimari Bauhaus 1924 tavaszától bizonytalanná vált helyzete miatt Molnár a hazatérését fontolgatta. E tervéhez állítólag újabb lökést az adott, hogy 1924 októberében Pécssett megismerkedett jövőző feleségével, Herrfurth Hedviggel. Kivánságára, és a Bauhaus 1925 tavaszi bezárásának hírére, elkezdte intézni budapesti műegyetemi tanulmányainak befejezését. Jelentkezésekor azonban a Hungária bajtársi egyesület újra előhozta 1919-es szereplését, és a lefolytatott fegyelmi tárgyalás eredményeképpen a rektori tanács 1925. április 1-én – képletesen – a folyó félévéről való kizárással büntette. Ekkor újra Weimarba ment, ahol Heinz Wichmann helybeli építész frissen alakított irodájában dolgozott szeptemberig, illetve az önállósult Adolf Meyernek is besegített időnként.

Még Weimarba való visszatérése előtt, kiállítást szervezett a budapesti Mentor könyvesboltban (Andrássy út 17.) saját munkáiból (nyitva: 1925. március 22-től április 18-ig). Ugyancsak márciusban meghívottként részt vett a KÚT (Képzőművészek Új Társasága) második kiállításán (Firenzei híd, olajfestmény, Fiúfej, akvarell).

Közreműködött Palasovszky Ödön és Hevesy Iván avantgárd próbálkozásának, a Zöld Szamár színháznak két előadást megért produkciójában (az első estén, 1925. március 25-én).

1925 szeptemberében újra a Műegyetem hallgatója lett. Három félévet rendben elvégzett, 1927 őszén azonban a harmadik szigorlaton nem felelt meg. Ebben talán a nyári építészhallgató-kiállításnak is része lehetett, ahol Molnár radikálisan modern tervei nagy vihart keltettek. A pótszigorlatot 1928. január 27-én letette, s így végül 1928 tavaszán megkaphatta építészmérnöki diplomáját.

1927-től Ligeti Pállal közösen készített pályázati terveket, sőt irodája munkatársaként megvalósult épületek tervezésében vett részt.

Újra festeni kezdett. A KÚT tagjaként részt vett annak harmadik nagy kiállításán az Ernst-múzeumban (1926. április-május), ahol *Figurális konstrukció* címmel, a Nemzeti Szalon által rendezett Pécsi képzőművészeti kiállításon (1926) pedig *Élet a felhőkarcolóban*, *Látogatás* és *Artisták* címmel állított ki olajfestményeket. A Múcsarnok 1926 őszi kiállításán, a KÚT 1927. áprilisi és 1929. januári kiállításán

már építészeti tervekkel szerepelt, a KÚT 1930. januári, Nemzeti Szalonbéli kiállításán pedig megvalósult munkájának (Delej-villa és az abban kialakított saját lakása) fényképeit mutatta be. Részt vett a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának Iparművészeti Múzeumban rendezett 1930-as kiállításán is.

Kapcsolatba került a Remenyik Zsigmond, Tamás Aladár és Bortnyik Sándor által szerkesztett *Új Föld* című avantgárd folyóirattal, majd az illegális kommunista párt *100%* című folyóiratának rajzolt címlapot és publikált benne cikkeket, recenziókat, terveket. A *100%* könyvek borítóját, illetve tipográfiai arculatát is ő alakította ki. Az 1928-ban önállósult *tér és forma* folyóirat első címlapja is az ő munkája. Széles körben publikált a modern építészetet, városépítést és bútortervezést népszerűsítő tanulmányokat, cikkeket és recenziókat a kulturális-, művészeti- és szakmai sajtóban.

1928-ban Római ösztöndíjra pályázott, de pártfogóinak (Genthon István és Pátzay Pál) közbenjárása ellenére sem kapta meg.

1929. október 5-én feleségül vette Herrfurth Hedviget. Nászútra Németországba mentek, s ezt az alkalmat Molnár felhasználta arra, hogy részt vegyen a CIAM második, frankfurti kongresszusán, ahol megalakították a magyar Cirpac-csoportot. A csoportnak 1938-as feloszlásáig vezetője lesz. A Cirpac-csoport három kiállítást rendezett (Kolház-kiállítás, 1931 szeptemberében az őszi Háztartási- és Lakberendezési Vásáron; Az új építésért, 1932. március 4-11, Tamás-galéria; A Cirpac magyar csoportja, 1932. szeptemberében az őszi Háztartási- és Lakberendezési Vásáron). Az utóbbi statisztikai tablónak egy részét a rendőrség lefoglalta, és izgatás vádjával feljelentést tett a szervezők ellen. 1933 tavaszán Molnár hat társával 1-1 hónap fogházbüntetést kapott, 3 évre felfüggesztve.

Miután a Mérnöki Kamara 1930. szeptember 19-én felvette tagjai sorába, kilépett Ligeti irodájából, és önálló tervezői gyakorlatba kezdett. 1934. január 1-én Fischer Józseffel társult, majd 1934. november 10-én a hazatelepülni szándékozó Breuer Marcellel hármásban hoztak létre közös tervező céget, amely 1935 augusztusáig, Breuer Angliába költözéséig állt fenn.

A Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságának 1933-as kiállításán megvalósult építészeti munkáit (villák és egy társasház) mutatta be. Talán éppen ebből az alkalomból jelent meg a Magyar Műhely Szövetség kiadásában a tíz év munkáit bemutató füzet (*új építés, molnár farkas munkái 1923-1933*) Moholy-Nagy László előszavával. A Dálnoki Kováts-villa az 1933-as milánói Triennálé egyik díját nyerte el.

1934 elején Molnár szervezte Walter Gropius budapesti látogatását. Egykori mestere Mérnökegyületben tartott előadásának szövegét is ő fordította le a *tér és forma* folyóirat számára. Az év végén a Breuer Marcellel kiegészült Cirpac-csoport megnyerte az 1935. évi tavaszi Budapesti Nemzetközi Vásár elrendezésének és pavilonjainak pályázatát. Terveik a szélsőjobb támadásai és a BNV főépítésze, Kanics Miklós mesterkedései nyomán csak részben valósultak meg. Ugyancsak Breuerrel együttműködve tervezte az Országos Magyar Iparművészeti Társulat (OMIT) standját a Szép Otthon kiállításon az Iparművészeti Múzeumban.

A Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságának 1935-ös kiállításán a mecseki üdülőszálló pályázati tervét mutatta be.

1936 szeptemberében részt vett a CIAM La Sarraz-i konferenciáján, ahol a magyarokat Moholy-Naggyal, Fischerrel és Forbáttal képviselte. Ott merült fel Molnár és František Kalivoda kezdeményezésére a CIAM-Ost megalakításának gondolata. A kelet-európai szekció formálisan az 1937. január 29. – február 3. között tartott budapesti konferencián alakult meg, titkárának Molnárt

választották. A második találkozóra Brünnben 1937. május 15. – május 18. között került sor, míg a harmadikra Athénben 1938. június 5-6 között. Molnár mindegyiken jelen volt.

1937-38-ban szinte semmilyen munkája nem volt. Felesége révén került kapcsolatba P. Majsai Mór ferences szerzetessel, aki Szentföld-templomot akart építeni a Húvösvölgyben a palesztinai szent helyek másolataival. Molnár elvállalta a templom tervezését, és 1938 tavaszán Palesztinába utazott, hogy a helyszínen tanulmányozza a zarándokhelyeket. Tanulmányútján pontos felmérési rajzokat készített Jeruzsálemben, Betlehemben, Nazarethben, Emmausban, Kánában, Kafarnaumban, Ain Karembe és Betfageben. A templom első tervét 1938-ban készítette el, a több ízben módosított változat engedélyezési tervét a főváros 1941-ben hagyta jóvá. Az építkezés 1940 nyarán, a Betlehemi Barlang másolatának felépítésével kezdődött meg. A főváros ostromáig Keresztelő Szent János születési szentélye, a három Mária-szentély, illetve nyers szerkezettel Szent József háza és műhelye, a kánai menyegző színhelye, a Tábor-hegyi barlang, s utóbbi kettő fölött az utolsó vacsora terme készült el, továbbá a parkban Szűz Mária názárethi kútjának másolata. A háború után a templom az eredeti tervek alapján, dr. Szendrői Jenő vezetésével épült tovább egészen 1949-ig.

1938-ban egy nagy OTI-munka kapcsán a minisztérium elutasította Molnár tervezői megbízását, sőt a Mérnöki Kamara kizárta tagjai sorából. Fellebbezését nem segítette, hogy aláírása májusban megjelent az első zsidótörvény ellen tiltakozó értelmiségiek névsorában. Gropius levélben járt közben a kamara elnökénél érdekében, ám a kivándorlást fontolgató egykori tanítványát nem bízta amerikai lehetőségekkel. Molnár ezután feloszlatta a Ciarpac-csoportot, belépett a Bartha Miklós Társaságba, csatlakozott az Országépítés folyóirat munkaközösségéhez. Megírta sok vitát kiváltó tanulmányát *Modern építészet és magyar szellem* címmel, és mintafalut tervezett az Országos Fajvédő Szövetségnek. Ez a fordulat minden bizonnyal közrejátszott abban, hogy a Mérnöki Tanács kedvezően bírálta el felülvizsgálati kérelmét, és – a kizárásához ürügyet szolgáló bírósági ítélet elévülésére hivatkozva – 1939 januárjában visszavette a Kamarába. Tervezési jogosultságát és megélhetését ezzel visszanyerte, viszont számos korábbi munka- és harcostársa barátságát elvesztette.

1939 és 1943 között több családi házat és társasházat épített, és számos tervpályázaton vett részt. A megvalósult munkák az újjító szándék visszaszorulásáról tanúskodnak, a háborús évek szűkös anyagi lehetőségeit tükrözik, egyik-másikuk pedig a megrendelő igényeivel kötött kényszerű kompromisszum jeleit mutatja.

Budapest ostromát Lotz Károly utcai házuk óvóhelyén töltötte családjával. Január 6-án felment a lakásukba, s ott aknatalálat sebesítette meg súlyosan. Január 11-én halt meg a Széher úti kórházban. Végso nyughelye a Farkasréti temetőben van.

Molnár Farkas írásai

Művészeti kultúra. *Krónika* 1. évf. 1. sz. (1920. október 1.) 12-15.
A kubizmusról. *Krónika* 1. évf. 4. sz. (1920. november 15.) 14-15.
Firenzei levél. *Krónika*, 2. évf. 11–12. sz. (1921. április), 172-174.
(aláírás nélkül) Pécsi művészek Weimarban. A magyar építőházbeliek. *Pécsi Lapok* 1922. július 23., 2.
KURI-manifesztum, *Út* 2. évf. 1. sz. (1923. április 15.) 2.
A mechanikus színpad, *MA* 8. évf. 9-10. sz. (1923. július 1.) [6.]
Az élet hasznos tényezőjévé kell tenni a művészetet. *Út* 2. évf. 2. szám (1923. október 15.) címlap.
A tér problémái. *Út* 2. évf. 2. szám (1923. október 15.) [10]
Az építő eszme. *Magyar Írás* 3. évf. 6. sz. (1923) 105-106.
Új lakástípusok. *Magyarország* 1924. október 26. 2.

Az építkezés kezdete, *Pécsi Napló* 1924. november 9. 1.
A jövő városa, a mai város rendje. *Magyarság* 1924. november 9. 8.
(aláírás nélkül) Németország új és olcsó építkezése. *Dunántúl* 1924. november 1. 5.
A kertváros házai. *Magyarság* 1924. december 28. 8.
Vitatkozás az új művészetről. *Új Írások Könyve* 3. szám (1924. december - 1925) 16-19.
A stílus. *Magyarság* 1925. január 11. 13.
Új lakásberendezések. *Magyarság* 1925. március 22. 9.
Élet a Bauhausban. *Periszkóp* 1. évf. 3-4. sz. (1925. június-július) 35-37.
U-színház. In: Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas, (1925) *Die Bühne im Bauhaus*. München: Albert Langen Verlag; Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár (1987), *A Bauhaus színháza*, Bp.: Corvina Kiadó.
Az exakt építészet. *Magyar Írás* 6. évf. 2-3. sz. (1926) 13-14.
(aláírás nélkül) Város feltétele, követelményei, *Dokumentum* 1. évf. 1. sz. (1926. december) 17-20.
Építészet mint művészet. *Új Föld* 1. évf. 1. sz. (1927. február) 19-20.
6x6-os házak. *Új Föld* 1. évf. 2. sz. (1927. március) 37.
A lapostető. *Új Föld* 1. évf. 2. sz. (1927. március) 56.
Végig kézzel festve. *Új Föld* 1. évf. 3. sz. (1927. április), címlap.
2 ház három nap alatt. *Új Föld* 1. évf. 3. sz. (1927. április) 66.
Szimmetria, aszimmetria. *KUT* 1927. 3. 15-16.
Építészet, amit a szükség diktál. *A Mű* 1. évf. 2. sz. (1927. június) 17-18.
Szabad építészet. *100%* 1. évf. 2. sz. (1927. október) 53.
Villasor 2740. *100%* 1. évf. 2. sz. (1927. október) 54.
A madártávlat intelmei. *100%* 1. évf. 3. sz. (1927. december) 106.
Az építés problémái. *100%* 1. évf. 4. sz. (1928. január) 200-201.
Könyv a stuttgarti lakáskiállításról. *100%* 1. évf. 8. sz. (1928. május) 265-266.
A szem világa. *100%* 1. évf. 8. sz. (1928. május) 287-288.
Tárgytalan világ. *100%* 1. évf. 10. sz. (1928. augusztus) 368.
Neutra: Wie baut Amerika? *100%* 2. évf. 2. sz. (1928. október) 4.
Albert Gleizes: Kubizmus. *100%* 2. évf. 5. sz. (1929. február) 245.
Hogyan építsünk? *100%* 2. évf. 8. sz. (1929. július) 382.
A téglavetéstől a házgyártásig. *PN* 1928. március 11.
A lakásépítés racionalizálása. *TF* 1. évf. 3. sz. 1928. július. 99-102.
A racionális építkezésről. *TF* 1. évf. 5. sz. 1928. szeptember. 198-199.
Az új fémbútorokról *MI* 31. évf. 11-12 sz. (1928) 231-232.
A kőművesség és az új építészet. *Magyar Kőművesmesterek Lapja* 3. évf. 21-22. sz. 1928. november 15. 6.
Új igények, új szerkezetek, új forma. *Magyar Kőművesmesterek Lapja* 3. évf. 24. sz. 1928. december 22. 10.
Az új építészet fogalmának meghatározása. *Magyar Kőművesmesterek Lapja* 4. évf. 3. sz. 1929. február 5. 4.
Az új építés fogalmának meghatározása. *VL* 50. évf. 1929. február 6. 4.
Új építőszerkezetek. *Magyar Kőművesmesterek Lapja* 4. évf. 4. sz. 1929. február 20. 6-7.
Új szerkezetek. *VL* 50. évf. 1929. február 13. 4. és február 20. 4.
„Először a konyha, azután a homlokzat.” (recenzió) *TF* 2. évf. 2. sz. (1929. február) 89-90.
Jan Tschichold: Die neue Typographie. (recenzió) *MI* 1929. 3-4. 75.
Ha ma építenénk egy várost? In: *A jövő évtized regénye* (1929), Bp.: Magyar Hírlap.
Terrassentyp (Richard Döcker könyvének recenziója) *MI* 33. évf. 2. sz. (1930) 42.
Nemzetközi modern építészet a Műcsarnokban. *MI* 33. évf. 7-8. sz. (1930) 151-152.
Die Wohnung für das Existenzminimum. (recenzió) *MI* 33. évf. 7-8. sz. (1930) 175.
Das neue Frankfurt (recenzió) *MI* 33. évf. 7-8. sz. (1930) 178-179.

A Bauhaustól a Bauhausig. *Új Szín* 1930. 1. 49-53.
Karlsruhe-Dammerstock lakótelep. *TF* 3. évf. 1. sz. 1930. január) 4-9.
A második nemzetközi kongresszus az új építésért. *TF* 3. évf. 1. sz. (1930. január) 10-14. A magyar delegáció kritikája (13), A kongresszus magyar munkaszekciójának munkaterve... (14), A magyar szekció felhívása (14)
Das Werk Le Corbusiers 1910-1929. (recenzió) *TF* 3. évf. 2. sz. (1930. február) 89-90.
Roh és Tschihold: Foto Auge (recenzió). *TF* 3. évf. 3. sz. 1930. március) 141-142.
Egy építész lakása. *TF* 3. évf. 3. sz. (1930. március) 143-147.
(Aláírás nélkül) Le Corbusier kérdőíve a magyar szakértőkhöz. *VL* 1930. augusztus 9. 2.
Beszámoló a brüsszeli III. Nemzetközi Építészkonferenciáról. *VL* 1930. augusztus 9.
A korszerű lakberendezés. In *Őszi Lakberendezési és Háztartási Vásár* 1930, 1930. augusztus 30. – szeptember 14. Városligeti Iparcsarnok, Budapest.
Az új építés kétes értékű győzelme. *Ipari Jövő* 1. évf. 3. sz. (1930. december 15.) 4-6.
Reklámépület, reklámváros. *Reklámélet* 1930. 5. sz. 1-6.
A konstruktív város előkészítése. Le Corbusier a brüsszeli kongresszuson. *VL* 52. évf. 10-11. sz. (1931. február 5) 3.
A Cirpac jelentései a kislakásépítkezés frontjáról. *VL* 52. évf. 1931. június 17. 4.
A bérlakás lakhatóvá tétele. Erdődy-lakás, Molnár Farkas munkája. *TF* 4. évf. 6. sz. (1931) 135-137.
A fotómontázsról. *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 69-70.
H. és B. Rosch: Zu-offen: Ajtók és ablakok (recenzió) *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 71-72.
Orbán Ferenc: Családi ház tervezése. Az építészetről a közönségnek (recenzió). *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 79.
Walter Gropius: Bauhausbauten in Dessau. (recenzió) *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 79-80.
Jan Tschichold: Eine Stunde Druckgestaltung. (recenzió) *MI* 33. évf. 3-4. sz. (1931) 80.
A múlt, jelen és jövő városépítése. *Új Szín* 1931. 1. sz. 35-38.
Az új lakás. *Új Szín* 1931. 2. sz. 86-90.
Harmonikus polgári lakóház. *Tűzhely* 2. évf. 14. sz. 1933. július 15. 2-4.
Az új építészet eredményeinek és célkitűzéseinek összefoglalása. *Városkultúra* 7. évf. 1. sz. (1934. január 1.) 18-20, és 2. sz. (1934. január 15.) 34-36.
Fogalomzavar az építészet és politika között. *Nyugat* 27. évf. 20. sz. 1934. október 16. (II. Kötet) 380-383.
Gropius Budapesten. *Magyar Ipar* 1934. március 6. 12-13.
Lakóter a Lotz Károly utcai társasvillában. *Építőmunka* 2. évf. 3. sz. (1934) 60.
(Fischer Józseffel), Szemben Gropius-szal. *Építőmunka* 2. évf. 3. sz. (1934) 75.
M.F. hozzászólása a korszerű formákról rendezett ankétához, *Építőmunka* 2. évf. 6-10. sz. (1934) 113-114.
A magyar építészet új forradalma. „Magyar kövek“ című vezércikkünk visszhangja. Modern magyar építészek hozzászólása. *Magyarország* 1934. július 17. 9.
(Fischer Józseffel) A Cirpac levele. *Magyarország* 1934. július 18. 7.
Tovább zajlik a vita a modern építészek között. (Válasz a CIRPAC-csoport nevében. Fischer József és M.F.) *Magyarország* 1934. július 20. 8.
Milyenek álmodják a magyar építőművészek az új Tabánt? (Doromby Károly összeállításában többek között M.F. véleménye) *Nemzeti Újság* 1934. december 25. 10.
Doktor Ezeremester. Hozzászólások Zilahy Lajos egyoldalú egyetemi képzésről szóló cikkéhez. *Magyarország* 1934. szeptember 25. 3.
Építész tervez – Közmunkatanács végez. *Pesti Napló, Népszerű Tudományos Napló* 1934. június 27. 3.
Az ideális bérház (10 szintes sávházak madártávlatból) *Ünnep* 2. évf. 1. sz. 1935. január 1. [11].
Pro és kontra. *TF* 9. évf. 1. sz. (1936. január) 15-17.
Az otthon válsága. *Újság* 1936. január 26. 9-10.
Az V. CIRPAC-kongresszus munkaterve. *VL* 57. évf. 1936. február 12. 4. és 1936. február 19. 4.

A maradi építészek szociális bűnei. *Szabadság* 1936. február 23. 4.
A C.I.R.P.A.C. 1936. évi kongresszusa La Sarraz-ban, *VL* 57. évf. 40. sz. 1936. október 1. 3.
Bérvillák (Zürich – Doldertal) *TF* 10. évf. 1. sz. (1937. január) 3-5.
A Cirpac 9 éve. *TF* 10. évf. 1. sz. (1937. január) 6.
A „cirpac” csoportok budapesti találkozója. *TF* 10. évf. 1. sz. (1937. január) 21.
A II. kelet európai CIRPAC-konferencia. *VL* 58. évf. 22. sz. 1937. május 26. 3.
Országtervezés – tájszervezés. *A műszaki világ* 1. évf. 5. sz. 1937. május 29. 5.
„Eternit” a homlokzaton. *Eternit Szemle* 5. évf. 2. sz. (1938. április) 4-5.
Új építés – nagyobb léptékben (a c.i.r.p.a.c. magyar csoportjának ezévi munkája a tájszervezés és a falusi építkezés tárgykörében) *TF* 10. évf. 12. sz. (1937. december) 351-355.
A Cirpac főtitkára a Harvard egyetem tanszékén. *Magyarország* 1937. október 23.
A Cirpac főtitkára a Harvard egyetem tanszékén *TF* 11. évf. 4. sz. (1938. április) 93-94.
Ablakok és ajtók szerepe az utolsó tíz évben. *TF* 11. évf. 5. sz. (1938. május) 150-153.
Ungarische Baukunst aus entsprechender Perspektive. *Forum* 1938. 6. 107-112.
Ahol a ma viharzik a kétezeréves sír fölött. *Nemzeti Újság* 20. évf. 153. sz. 1938. július 10. 11.
Szentföldi mozaik. *Nemzeti Újság* 20. évf. 159. sz. 1938. július 17. 18.
Betlehem és a pásztorok ivadékai. *Nemzeti Újság* 20. évf. 177. sz. 1938. augusztus 7. 17-18.
Országtervezés. *Országépítés* 1. 1938. december. 132-152.
Modern építészet és magyar szellem, *Országépítés* 2. 1939. 221-234.
Magyar gazda háza, falva. *Országépítés* 3. 1939. április. 400-408.
Magyar gazda háza, falva. In: *Magyar problémák. Tanulmányok* (1939). Bp.: Hunnia-nyomda, Esztergom.
Új lakástípus Budapesten. Szakértők nyilatkoznak a karzatos lakás előnyeiről, hátrányairól és jövőjéről. *Nemzeti Újság* 1939. január 22. 14.
A 300 éves Rongyosfalu. *Sorakozó* 1. évf. 16. sz. (1939. június 2.) 3-4.
Rongyosújfalu határa. *Sorakozó* 1. évf. 17. sz. (1939. június 9.) 4.
Rongyosújfalu. *Sorakozó* 1. évf. 18. sz. (1939. június 16.) 3-4.
Rongyosújfalu és az ellenkezője. *Sorakozó* 1. évf. 20. sz. (1939. június 30.) 3-4.
Háznézőben Székelyföldön. *Híd* 1. évf. 4. sz. 1940. október 18. 24.
Székelyfurfang a vasbetonban. *Híd* 2. évf. 16. sz. 1941. április 8. 44-45.
Egy építész naplójából. *Híd* 3. évf. 25. sz. 1942. augusztus 1. 12-13.
Az új építészet magyarsága. In: *Új magyarság és az új Európa*. Bp. 1942. A BMT kiadása. 60-64.

Irodalom

Ackerman – Bestgen (2009): Ackermann, Ute – Bestgen, Ulrike, (szerk.), *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, Weimar: Klassik Stiftung Weimar.
Antal (1985): Antal István, „Beszélgetés Molnár Farkas özvegyével és leányával” *MÉ* 1985. 5. 16-17.
Antal (2006): Antal István, „Valahavolt Baranyai Köztársaság: Művészet és élet egy álom körül”, *Art-Magazin* 4. évf. 3. sz. 10-18.
Arbeiten (1963): *Arbeiten aus der graphischen Druckerei des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919-1925*, Darmstadt: Bauhaus Archiv.
Bajkay (1979): R. Bajkay Éva (szerk.), *A konstruktivizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, Budapest: Gondolat.
Bajkay (1987A): Bajkay-Rosch Éva, „Gruppenbildung in Weimar. Beiträge der unbekanntenen ungarischen Bauhäusler” In: *WZHAB* 33. évf. 4-5-6 sz. 332-334.
Bajkay (1987B): Bajkay-Rosch, Eva, „Hungarians at the Bauhaus”, In: *ICSAC-Cahier* Brüssel 6-7. sz. 97-117

- Bajkay (1988): Bajkay R. Éva, „Ember vagy kocka? A korai Bauhaus magyar rajzairól“ *M* 29. évf. 8. sz. 6-7, 60-62.
- Bajkay (1989): R. Bajkay Éva (szerk.), *A magyar grafika külföldön. Németország 1919-1933*. Budapest: MNG, 1989-1990.
- Bajkay (1997A): Bajkay Éva, „Expresszívok a Pécsi Művészkörből“, *Jelenkor* 40. évf. 9. sz. 835-847.
- Bajkay (1997B): Bajkay Éva, „Molnár Farkas, a festő és grafikus“, in: Csaplár (1997), 3-14.
- Bajkay (1998) Bajkay Éva, „Magyar litográfiák a Bauhausból“ In: Bajkay Éva (szerk.) *Modern magyar litográfia 1890-1930*. Miskolc: Miskolci Galéria. 140-142.
- Bajkay (2010A): Bajkay É., „Az ismeretlen festő. A pálya első évtizedének a képei“. In: Bajkay Éva (szerk.), *Molnár Farkas (1897-1945). Építész, festő és tervezőgrafikus*, Pécs: Pro Pannonia Kiadó.
- Bajkay (2010B): Bajkay Éva (szerk.), *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*, Pécs, Janus Pannonius Múzeum.
- Bakos (1997): Bakos Katalin, „A könyvművész és reklámgrafikus“. In: Csaplár (1997), 15-22.
- Bakos (2010): Bakos Katalin, „Molnár Farkas, a tervezőgrafikus. A könyvillusztrációtól a reklámvárosig“. In: Bajkay Éva (2010A) 81-104.
- Bauhaus Graphik*. Sonderkatalog zur Ausstellung 50 Jahre Bauhaus (1968), Stuttgart: Württembergische Kunstvereine.
- Bayer – Gropius (1938): Bayer, Herbert – Gropius, Ise and Walter (szerk.), *Bauhaus 1919 – 1928*, New York: MOMA
- Behr (1973): Behr, Adalbert, „Der Musterhaus des Staatliches Bauhauses in Weimar von 1923“, In: *WZHAB* 20. évf. 2. sz. 167-177.
- Bergdoll-Dickerman (2009): Bergdoll, Barry – Dickerman, Leah, *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity*, New York: The Museum of Modern Art.
- Bethheim (1984): Kosevic, Zelimir (1984) (szerk.), *Zbirka Marie-Luise Bethheim, Bauhaus-Weimar*. Kiállítási katalógus, Galerije grada Zagreba.
- Bethheim (2011): Mattioni, Vladimir (2011), (szerk.), *Bauhaus. Zbirka Marie Luise Bethheim – Sammlung Marie-Luise Bethheim*. Zagreb.
- Blau – Platzer (1999): Blau, Eve – Platzer, Monika (szerk.), *Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe 1890-1937*, Munich – London – New York: Prestel Verlag
- Bodri (1968): Bodri Ferenc, „Molnár Farkas és a 100%“ *MÉ* 6. sz. 55.
- Bodri (1970A): Bodri Ferenc, „Gropius pesti fényképe“ *MÉ* 1. 54.
- Bodri (1970B): Bodri Ferenc, „Gropius Budapesten“ *Nagyvilág* 15. évf. 2. sz. 267.
- Bodri (1972): Bodri Ferenc, „Walter Gropius közbenjárása Molnár Farkas érdekében“ *Jelenkor* 15. évf. 6. 548-549.
- Bodri (1975): Bodri Ferenc, „Walter Gropius és Molnár Farkas levelezése“ *Építés – Építészettudomány* 7. évf. 3-4. sz. 499-507.
- Bonta (1995A): Bonta János, „Ötven éve halt meg Molnár Farkas építész“ *MÉ* 86. évf. 5. sz. 58-59.
- Bonta (1995B): Bonta János, A „Vörös kubus“ *Népszabadság* 1995. május 15. 11.
- Bonta (1997): Bonta János, „Molnár Farkas hazatalál“, in: Csaplár (1997), 27-28.
- Bor (1930): Bor Pál, „Modern villa, modern lakás“, *M* 33. évf. 1-2. sz. 22-23.
- Bortnyik (1963): Beszélgetés Bortnyik Sándorral, In: *Művészettörténeti Dokumentációs Központ közleményei* III. Bauhaus-szám. Budapest. 20-28.
- Bothe (1994): Bothe, Rolf – Hahn, Ptere – von Tafel, Hans Christoph (szerk), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje
- CIAM (1929): *Die Wohnung für das Existenzminimum. 100 Grundrisse*. Herausgeber: Internationale Kongresse für Neues Bauen und Städtisches Hochbauamt Frankfurt/Main. Frankfurt-am-Main: Englert & Schlosser. 1930.
- CIAM (1930): *Rationelle Bebauungsweisen. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, Frankfurt-am-Main: Verlag Englert & Schlosser, 1931.

- Cs. Plank (2003): Cs. Plank Ibolya, Hajdú Virág, Ritóok Pál, *Fény és forma. Modern építészet és fotó 1927-1950*. Budapest: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal.
- Csaplár (1996): Csaplár Ferenc (szerk.), *A Mentor könyvesbolt, 1922-1930*. Bp.: Kassák Múzeum.
- Csaplár (1997): Csaplár Ferenc, (szerk.), *Molnár Farkas festő, grafikus, építész*. Budapest: Kassák Múzeum.
- Csuka (1971): Csuka Zoltán, „A lázadó város. Részlet a Pécs felett csillag című emlékiratból.” *Jelenkor* 14. évf. 7-8. sz. 600-615.
- Dietzsch (1990): Folke Dietzsch, *Studierenden am Bauhaus. Eine analytische Betrachtung zur Struktur der Studenten, zur Ausbildung und zum Leben der Studierenden am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken*, 2 kötet, disszertáció, Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar. (mérnöki disszertáció)
- Doehler (1993): Doehler, Emese é.n. (1993 k.), „Ungarische Künstler am Bauhaus. Gyula Pap, Farkas Molnár, Sándor Bortnyik, László Moholy-Nagy“, In: *Malerei und Graphik aus dem Beständen der Kunstsammlungen zu Weimar und der Deutschen Bank. Bauhaus Künstler*, Weimar. 23-31.
- Droste (1990): Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919 – 1933*, Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Düchting (1996): Düchting, Hajo, *Farbe am Bauhaus*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag.
- E. Nagy (1978): E. Nagy Sándor, „Az Új Föld és a Bauhaus“ *Alföld* 29. évf. 5. sz. 58-61.
- Ewig (2002): Ewig, Isabelle – Gaetgens, Thomas W, Noell, Mathias, *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940*, Berlin: Akademie Verlag.
- „Élet a Bauhausban“ (részletek Molnár Farkas írásából) (1997), *Új Magyar Építőművészet* 88. évf. 1. sz. 56-57.
- F. Mihály (1970): F. Mihály Ida, „A magyar Bauhäuslerék“ *M*. 11. évf. 9. sz. 8-11.
- Fáy (2000), Fáy Dániel, „Ellentmondások mű- emléke kőből és betonból: Molnár Farkas Magyar Szentföld temploma, Budapest (1938-)“ *ARC* 5, 2000. augusztus. 62-79.
- Ferkai (1988): Ferkai András, „Farkas Molnár 1897-1945. Der Klassiker des ungarischen Funktionalismus.“ *Architese* 18. évf. 1. sz. 29-32.
- Ferkai (1993), Ferkai András, „Nemzeti építőművészet”. *A nemzeti fogalom jelentésváltozásai a két világháború közötti magyar építészetben*, (kandidátusi disszertáció), Bp., 1993.
- Ferkai (2003): Ferkai, András, „Farkas Molnár“ *Centropa* 3. évf. 1. sz. (January 2003) 15-19.
- Ferkai (2009), Ferkai András: "A jövő nemzedék egészsége fontosabb minden stíluskérdésnél" *Építészek a falukutatásban és a népi szociográfiában a két háború között*, *Kommentár* 3. évf. 1. szám, 21-35
- Ferkai (2010): Ferkai András, „Molnár Farkas családiház-tervei a berlini Bauhaus-Archívumban“, *Artmagazin* 37, 8. évf. 1. sz. 68-71.
- Fiedler (1999): Fiedler, Jeannine – Feierabend, Peter, *Bauhaus*, Köln: Könnemann Verlag.
- Finkeldey (1992): Finkeldey, Bernd – Hemken, Kai-Uwe – Müller. Maria – Stommer, Rainer, *Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine Europäische Kultur*. Stuttgart: Hatje Verlag.
- Fischer (1995): Kaiser Anna (közreadó), Fischer József, Emlékezés (1972), Emlékezés 2 (1972), in: *Lapis Angularis*, Bp.: OMvH-MÉM. 311-343.
- Forbát (1922): Forbát Alfréd, „Két pécsi művész weimari mappakiadványa” *Pécsi Lapok* 1922. július 30. 5.
- Forbát (1969): Forbát, Fred, *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern (géppel, részben kézzel írt kézirat) 1967-69 körül*. Svéd Építészeti Múzeum, Stockholm, másolat: BHA.
- Forgács (1991): Forgács Éva, *Bauhaus*, Pécs: Jelenkor Irodalmi és művészeti kiadó.
- Fränkel (1933): Fränkel György (szerk.), *A mai otthon írásban és képben*. Bp.: Magyar Műhely-Szövetség.
- Gaßner (1986): Gaßner, Hubertus (szerk.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Marburg: Jonas Verlag.
- Gábor (1972): Gábor Eszter, *A CIAM magyar csoportja (1928-1938)*, Budapest: Akadémiai Kiadó, *Architektúra sorozat*.

- Gábor (1977): Gábor Eszter, „Az OTI pestújhelyi munkáskórházának modern személyzeti háza“, *Budapest* 15. évf. 5. sz. 29-31.
- Gábor (1980): Gábor Eszter, „Kolház“ *M* 21. évf. 3. sz. 28-31.
- Gábor (1981): Gábor Eszter, „Molnár Farkas kockaházai. A „Rote Würfel“-től Heidegger [sic!] Ernő balatonakarattjai nyaralójáig“, *Művészettörténeti Értesítő* 30. évf. 4. sz. 277-282.
- Gábor (1997): Gábor Eszter, „Molnár Farkas építész“, in: Csaplár (1997), 23-26.
- Genthon (1925): Genthon István, „Molnár Farkas kiállítása“, *Magyar Írás* 5. évf. 3. sz. 62.
- Gropius (1925): Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, München-Berlin: Albert Langen Verlag.
- Gropius – Meyer (1923): Gropius, Walter und Meyer, Adolf (é.n. [kb. 1923]) (szerk.), *Walter Gropius mit Adolf Meyer, Weimar Bauten*, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag. Reprint: München 1980.
- Happe – Fischer (2003): Happe, Barbara – Fischer, Martin S., *Haus Auerbach von Walter Gropius mit Adolf Meyer*, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag.
- Haraszi (1977): Haraszi Sándor, „Baranyai Köztársaság. Önéletrajzi részlet“, *Valóság*, 20. évf. 1. sz. 36–49.
- Hámori (2005): Hámori Péter, „Korszerű és népi? Korszerű vagy népi? Viták a magyar falu építészetéről a 20. század első felében. Változások a magyar falu építészetében és 20. század elején; a változások értékelése“, *Századvég* 33. évf. 1. szám (2005. január) 3-26.
- Háy (1930): Háy Gyula, „Házbemutató Budapesten“, *Korunk* 5. évf. 2. sz. 129-130.
- Herzogenrath (1968): Herzogenrath, Wulf (szerk.), *50 Jahre Bauhaus*, Stuttgart: Württembergischer Kunstverein.
- Hilberseimer, Ludwig (1927), *Großstadtarchitektur*, Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag
- Horváth – Rácz (1998): Horváth Edina – Rácz Jolán, „A magyar centenáriumok. Molnár Farkas és Forbát Alfréd“, *Műemlékvédelem* 42. évf. 3. sz. 149-150.
- Horváth (2000): Horváth Edina, „Évforduló. Molnár Farkas (1897-1945)“, *Műemléknap* 4. évf. (2000) 1. sz. 17.
- Jaeggi (1994): Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*. Berlin: Bauhaus Archiv und Argon Verlag.
- Jaeggi (2010): Jaeggi, Annemarie „Egy Bauhaus, amely nem építhet, nem Bauhaus“ in: Bajkay Éva (szerk.), *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*, Pécs, Janus Pannonius Múzeum.
- Janáky (1967): Janáky István, „Molnár Farkas (1897-1945)“, *MÉ* 5. sz. 54-59.
- Janáky (1999): Janáky István, „Molnár Farkas élő hagyatéka (1966)“. In: *A hely. Janáky István épületei, rajzai és írásai*, Budapest: Műszaki Könyvkiadó. 14-29.
- Juhász (1984): Juhász Károly, „Egy Molnár Farkas kialakította társasházról“, *Magyar Nemzet* 1984. december 5. 6.
- Juhász (2006): Juhász Sándor, „Molnár Farkas grafikái“, *Art Magazin* 4. évf. 3. sz. 22-23.
- Junge Menschen* 5. évf. 8. szám (1924 november). Sonderheft Bauhaus (Bauhaus-különszám).
- Kalivoda (1937): K[alivoda], F[rantišek], „Farkas Molnár und die moderne Architektur in Ungarn“ *Forum* (Bratislava) 7. évf. 2. sz. 32-35.
- Kieselbach (2005): Kieselbach Tamás, *Modern magyar festészet 1919-1964*. Bp.: Kieselbach.
- Kiss (1991): Kiss Katalin, „Néhány példa a legújabb kori műemlékek mai állapotáról Budapesten“, *Műemlékvédelem* 35. évf. 1. sz. 31-41.
- Klotz (1989): Klotz, Heinrich, *Architektur des 20. Jahrhunderts* (DAM, Frankfurt), Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Koch (1927): Koch, Hugo, *Der Garten. Wege zu seiner Gestaltung*, Berlin: Ernst Wasmuth.
- Kodolányi (1965): Kodolányi János, *Süllyedő világ*. Bp.: Magvető.
- Kontha (1985): Kontha Sándor (szerk.), *Magyar Művészet 1919-1945*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kubinszky (2005): Kubinszky Mihály, „Molnár Farkas és a Szentföld-templom (1897-1945)“, *Magyar Szemle* (új folyam) 14. évf. 1. 148-151.
- Lang (1990): Lang, Lothar, *Konstruktivismus und Buchkunst*, Leipzig: Edition Leipzig.

- Lapis (1998): Molnár Farkas hagyatéka a Magyar Építészeti Múzeumban. In: Hajdú Virág, Prakfalvi Endre (szerk.), *Lapis angularis. II. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum. 427-429.
- Lázár (1974): Lázár István, „Zarándoklás a »Szentföldre« (Látta-e már Budapestet nappal?)” *Budapest*, 12. évf. 11. sz. 31-43.
- Le Corbusier (1929), Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910-1929. Zürich: Boesinger – Stonorov
- Levante (1971): *Ungarische Avantgarde 1909-1930*. é.n. [1971] München-Milano: Galleria del Levante.
- Lőrinc (1962): Lőrinc Péter, *Válságok és erjedések*. Novi Sad: Fórum Könyvkiadó.
- Madzin (2000): Madzin Attila, „Molnár Farkas mozgóképen”. *Új Magyar Építőművészet*, 2000, 4. 11.
- Major (1959): Major Máté, „Nagy magyar építészek. Molnár Farkas”, *Építésügyi Szemle* 3. évf. 9. sz. 289-290
- Major (1967): Major Máté, „A modern építészet szolgálatában. Molnár Farkas.” *Jelenkor* 10. évf. 3. sz. 247-252.
- Mansbach (1991): Mansbach, Steven A. (szerk.), *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908-1930*, Cambridge-London: The MIT Press.
- Mendöl 1983: Mendöl Zsuzsanna, „Pécs építészete a két világháború között”, *MÉ* 2. sz. 29–32.
- Mendöl (1987): Mendöl Zsuzsanna, „A modern építés térhódítása Pécsen és Baranyában”, *Baranyai Művelődés* 34. évf. 1. sz. 52-67.
- Mendöl (2010): Mendöl Zsuzsanna, „Molnár Farkas és Pécs”, *Pécsi Szemle*. 13. évf. 2. sz. 2010 Nyár. 90-105.
- Meyer (1925): Meyer, Adolf (szerk), *Ein Versuchshaus des Bauhauses*, München: Albert Langen Verlag.
- Mezei (1975A): Mezei Ottó, „Gropius 1934-es budapesti látogatása és levelezése Molnár Farkassal” *Ars Hungarica*. 3. évf. 1. sz. 133-144.
- Mezei (1975B): Mezei Ottó, „Az 1923-as Bauhaus-fordulatról”, *Ipari Művészet* 6. sz. 16-20.
- Mezei (1975C): Mezei Ottó (szerk.), *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, Budapest: Gondolat
- Mezei (1977A): Mezei Ottó, „Molnár Farkas és a Magyar Szentföld-templom” *Építés és Építészettudomány* 9. évf. 4. sz. 409-437.
- Mezei (1977B): Mezei Ottó, „Adalék az 1923-as Bauhaus-fordulathoz” *Építés-Építészettudomány* 9. évf. 4. sz. 450-451.
- Mezei (1978): Mezei Ottó, „A hazai Bauhaus-mozgalom kezdetei” In: *Művészet '77*. Budapest: Corvina, 64-67.
- Mezei (1980): Mezei Ottó, „Néhány megjegyzés Gábor Eszter Kolház című cikkéhez”, *M* 21. évf. 6. sz. 46.
- Mezei (1981): Mezei Ottó, *A Bauhaus magyar vonatkozásai: előzmények, együttműködés és kisugárzás*, Budapest: Népművelési Intézet és Művelődéskutató Intézet kiadása
- Mezei (1985): Mezei Ottó, „Még egyszer Molnár Farkasról”, *MÉ* 76. évf. 5. sz. 13-15.
- Mezei (1986): Mezei, Otto, „Ungarische Architekten am Bauhaus. Farkas Molnár”. Hubertus Gaßner (szerk.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik* Marburg: Jonas Verlag. 342-344
- Mezei (1987): Mezei Ottó, *Molnár Farkas*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mezei (1989): Mezei Ottó, „Molnár Farkas Weimarban” In: *A magyar grafika külföldön. Németország 1919-1933*. Budapest, 73-76.
- Mezei (1995): Mezei Ottó, „Molnár Farkas befejezetlenül maradt műve a Hűvösvölgyben” *Magyar Építőművészet* 86. évf. 5. sz. 60.
- Mezei (1998): Mezei Ottó, „Megemlékezés Molnár Farkas építésről” *Építés-Építészettudomány* 28. évf. 1-2. sz. 125-127. és utána válogatás Molnár Farkas írásából (1923-1934). 128-178.

- Mezei (2000): Mezei Ottó, „A magyar Szentföld templom terve. Molnár Farkas munkája“, *Magyar Nemzet* 2000. január 29. 9.
- Modernizmus 1900-1935* (2006), Budapest: Erdész-Maklár Fine Arts Gallery.
- Molnár (1925): *Molnár Farkas építészeti munkái*, Budapest: Mentor-könyvesbolt katalógusa.
- Molnár (1933): *új építés 1. molnár farkas munkái 1923-1933.* (é.n. [1933.]), Budapest: Egyetemi nyomda, A magyar műhely szövetség könyvei.
- Molnár (2004): Molnár Éva, *Szubjektív emlékezés Molnár Farkasra*. Budapest: N&n Galéria.
- Moravánszky (1988), *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa*, Salzburg-Wien: Residenz Verlag.
- Müller (1999): Müller, Ulrich, „Die Garten des Hauses Auerbach in Jena“ In: *Die Gartenkunst* 11. évf.. 1. sz. 95 - 111.
- Nádai (1925): Nádai Pál, „Molnár Farkas“, *Magyar Iparművészet*. 28. évf. 3-5. sz. 59.
- Nerding (1990): Winfried Nerding (szerk.), *The Walter Gropius Archive: An Illustrated Catalogue of the Drawings, Prints and Photographs in the Walter Gropius Archive at the Busch-Reisinger Museum, Harvard University*, Garland Publishing Inc. 1990.
- Offset* 3. kötet 7. szám (1926), (Bauhaus-szám)
- Pamer (1986): Pamer Nóra, *Magyar építészeti két világháború között*, Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
- Pavilon (2001): Fehérvári Zoltán, Hajdú Virág, Prátfalvi Endre (szerk.), *Pavilon. Építészet, művészet, történet*. Bp.: OMvH Magyar Építészeti Múzeum.
- Pfeiffer-Hollein (2009): Pfeiffer, Ingrid – Hollein, Max (szerk.), *Moholy-Nagy Retrospective. László Moholy-Nagy's Principal Works 1919-1946*. Munich-Berlin-London-New York.
- Pica (1938): Agnoldomenico Pica: *Nuova architettura nel mondo*, Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Preisich (1984): Preisich Gábor, „Egy építkezés Budapesten 1934-ben“, *Magyar Építőművészet*, 1984/4. 5-9.
- Preisich (1999): Bojár Iván András (szerk.) *Preisich Gábor*, Architectura – Vallomások sorozat, Budapest: Kijarat Kiadó
- Rassegna* 45 (Goethe, van de Velde, Gropius in Weimar), 13. évf. 45/1, (1991. március)
- Ritoók (1997): Ritoók Pál, „Kiállítás és konferencia a száz éve született Forbát Alfréd és Molnár Farkas emlékére. Pécs, 1997. szeptember 22.–október 5”. *Műemlékvédelem* 41. évf. (1997) ? sz. 290–291.
- Ritoók (1998): Ritoók Pál [Közread., bev. és jegyz. ell.] Molnár Farkas és Walter Gropius levelezés a Molnár-hagyatékban. *Lapis angularis. II. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum. 399-426.
- Román (1999): Román András, „Egy kiállítás képei (Molnár Farkas villái nyomában)“, *Műemlékvédelem* 43. évf. 5. sz. 286-289.
- Román József (1997), „A bútorzattól a teáskannáig. Molnár Farkas gyűjteményes kiállítása a Kassák Múzeumban“, *Népszava*, 1997. december 3. 11.
- Rosch (2010): Rosch Gábor, „Az építész Molnár Farkas. A Bauhaustól a Szentföld-templomig“. In: Bajkay Éva (szerk.), *Molnár Farkas (1897-1945). Építész, festő és tervezőgrafikus*, Pécs: Pro Pannonia Kiadó.
- Rozgonyi (1988): Rozgonyi Iván, „Moderniségről, a szünetben (Fischer József, 1964)“, In: Rozgonyi Iván (szerk.), *Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955-1981*, Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 83-88.
- Róka (2005): Róka Enikő (szerk.), *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890-1950*, Miskolc: Miskolci Galéria.
- Rózsa (1997): Rózsa Gyula, „A mi Bauhaus-emberünk. Molnár Farkas kiállítása a Kassák-Múzeumban“, *Népszabadság*. 1997. december 12. 9.
- Rowe (1976): Rowe, Colin, „Mannerism and Modern Architecture“, in: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge-London: The MIT Press.
- Rudolf (2000): Rudolf, Bernard, *Haus am Horn. Rekonstruktion einer Utopie*, Weimar: Bauhaus Universität, Universitätsverlag.

- Sallós (2002): Sallós Csaba, „Molnár Farkas: Pasaréti út 7.”, *Budai Polgár*, 11. évf. 18. sz. (szeptember 5) 15.
- Sartoris (1941): Sartoris, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano: Hoepli Editori.
- Schädlich (1979): Schädlich, Christian, „Die Architektur am Weimarer Bauhaus. Zum 60. Jahrestag der Gründung des Bauhauses” *Architektur der DDR* 28. évf. 6 sz. 346-355.
- Scheper (2005): Scheper, Renate (Ed.), *Farbenfroh! Colorful! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus. The Wallpainting Workshop at the Bauhaus*, Berlin: Bauhaus-Archiv.
- Schlemmer (1925): Schlemmer, Oskar – Moholy-Nagy Laszlo – Molnar Farkas, *Die Bühne des Bauhaus*, München: Albert Langen Verlag. Magyar változata: Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas (1978), *A Bauhaus színháza*, Budapest: Corvina Kiadó.
- Schlemmer (1990): Schlemmer, Tut (szerk.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Evanston (Ill.): Northwest University Press.
- Schmidt (1987): Schmidt, Kurt, „Die Kuris am Bauhaus”, In: *ICSAC-Cahier* 6-7. sz. 71-73.
- Siebenbrodt (1997): Siebenbrodt, Michael und Hofstaetter, Constanze (szerk.), *Karl.Peter.Röhl in Weimar 1912-1926*, Weimar : Karl Peter Röhl Stiftung Weimar.
- Siebenbrodt (2000): Siebenbrodt, Michael, *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Somlai (2008): Somlai Tibor, *Tér és idő, lakásbelsők a két világháború között 1925-1942*. Budapest: Corvina.
- Staatliches Bauhaus (1923): Staatliches Bauhaus Weimar und Karl Nierendorf (szerk.), *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (é.n. [1923]), Weimar-München.
- Stark (1984): Stark R. László, „Amit megkímélt a háború, azt elpusztította a béke. A magyar Szentföld templom”, *Magyar Hírlap* 1984. november 11. 3.
- Szabó J. (1969): Szabó Júlia, „A Bauhaus grafikai Pécsett”, *Jelenkor* 12. évf. 3. sz. 291-296.
- Szabó Cs. (2003): Szabó Csaba, „A Magyar Szentföld és Budapest Főváros Levéltára”, In: *Levéltári Szemle*, 53. évf. 4. sz. 42–53.
- Szalatnay (1933): Sz[al]atnay Rezső], „Arbeiten des Architekten Farkas Molnár”, *Forum* (Bratislava). 2. évf. 211-214.
- Szász (2006): Szász Katalin, „»Ha a lombok leesnek a fákról, látom azt a házat, ahol boldogok voltunk.« – Beszélgetés Molnár Évával”, *Art-Magazin* 4. évf. 3. sz. 19-21.
- Szegő (2000): Szegő György, „A modern építészet mestere. Ötven éve hunyt el Molnár Farkas, a hazai Bauhaus egyik legismertebb mestere”, *Népszabadság* 2000. január 12. 26.
- Taut (1919): Taut, Bruno, *Die Stadtkrone*, Jena
- Tschichold (1925): Tschichold, Jan, *Typographische Mitteilungen, Elementare Typographie* (Zeitschrift des Bildungsverbandes des deutschen Buchdrucker) különszáma, October 1925.
- Tüskés (1977): Tüskés Tibor, „Az avantgarde vonzásában”, *Jelenkor* 20. évf. 7-8. sz. 715-721; 9. sz. 834-840.
- Tüskés (1978): Tüskés Tibor, „Az avantgarde vonzásában. Egy évtized (1915–1925) Pécs művészeti életében”. In: Tüskés Tibor (szerk.), *A Krónika (1920-1921) repertórium*. Pécs: Szikra nyomda.
- UMÉ (1935): Györgyi Dénes, Hüttl Dezső, Kozma Lajos (szerk.), *Új magyar építőművészet*, Budapest: Budai István Kiadója.
- Vadas (1987): Vadas Ferenc, „Molnár Farkas Szentföld-templomáról”, *Magyar Nemzet* 50. évf. 144. sz. 8.
- Vadas (1998): Vadas József, „Ünneplés helyett. Molnár Farkas életmű-kiállítása a Kassák Múzeumban”. *Magyar Hírlap* 1998. január 5. 8.
- Vadas (2007): Vadas József, *A magyar konstruktivizmus*, Budapest: Corvina.
- Várkonyi (2010): „Apolló a lakógépben. Adalékok Molnár Farkas grafikai munkásságához”. In: Bajkay Éva (szerk.), *Molnár Farkas (1897-1945). Építész, festő és tervezőgrafikus*, Pécs: Pro Pannonia Kiadó. 51-70.

- Wahl (2001): Wahl, Volker, (szerk.), *Meisterratprotokolle des Staatliches Bauhauses Weimar 1919-1925*, Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Weber (1999): Weber, Klaus (szerk.), *Punkt, Linie, Fläche. Druckgraphik am Bauhaus*. Berlin: Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung.
- Weiler (1997): Weiler Árpád, „Száz éve született világhírű pécsi építészek”. *Műemlékvédelmi Szemle*, 7. évf. 1/2. szám, 235–242.
- Werbefotó (1963): *Werbefotó 1920-1930*, Frankfurt-am-Main: Göttinger Galerie.
- Wick (1983): Wick, Rainer, „De Stijl, Bauhaus, Taut: Zur Rolle der Farbe im Neuen Bauen”, In: *Kunstforum International* (Köln) 12. évf. 1. sz. 60-74
- Wingler (1962): Wingler, Hans-Maria, *Das Bauhaus 1919-1933, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Braunschweig: Verlag Gebr. Rasch & Co
- Winkler (1991): Winkler, Klaus-Jürgen, „The Neues Bauen in Weimar and the Bauhaus Legacy“, *Rassegna* 13. évf. 45. sz. 60-87.
- Winkler (1993): Winkler, Klaus-Jürgen, *Die Architektur am Bauhaus in Weimar.*, Berlin-München: Verlag für Bauwesen.
- Winkler (2003): Winkler, Klaus-Jürgen, *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*, Weimar: Bauhaus Universität, Universitätsverlag.
- Winkler (2009A): Winkler, Klaus-Jürgen „Das Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst. Die Architekturausstellungen in Weimar 1919, 1922, 1923.“ In: Seemann, Helmut Th, and Valk, Thorsten (szerk.), *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*. Weimar: Wallstein Verlag, Klassik Stiftung Jahrbuch 2009. p.261-284.
- Winkler (2009B): Winkler, Klaus-Jürgen (szerk.), *Bauhaus-Alben 4. Bauhaus-Ausstellung 1923, Haus am Horn, Architektur, Druckerei*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar.
- Zwickl (2001): Zwickl András (szerk.), *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928* (kiáll. kat.), Bp.: Magyar Nemzeti Galéria.

Rövidítések

Archívumok:

- AL: Antal-Lusztig-gyűjtemény, MODEM, Debrecen
- BHA: Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin
- BMGE: Budapesti Műszaki- és Gazdaságtudományi Egyetem Levéltára
- BME: Budapesti Műszaki- és Gazdaságtudományi Egyetem központi könyvtára
- BFL: Budapest Főváros Levéltára
- BML: Baranya-megyei Levéltár
- Breuer Papers: Marcel Breuer Papers, 1920-1986, Archives Of American Art, Smithsonian Institution, Washington. <http://www.aaa.si.edu/collectiononline/breumarc/container179045.htm>
- BTM: Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, Fővárosi Képtár
- BUW: Bauhaus Universität Weimar. Archiv der Moderne
- BZ: Marie Luise Betlheim-gyűjtemény, Zágráb
- CsGy: Csorba Győző Megyei Könyvtár, Pécs
- DAM: Deutsche Architekturmuseum, Frankfurt
- Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület és kollégium könyvtára
- gta: CIAM-archívum. Építészettörténeti és Elméleti Intézet, ETH (Eidgenössische Technische Hochschule), Zürich
- JPM: Janus Pannonius Múzeum, Pécs
- KB: Kunstbibliothek, Berlin
- KM: Kassák Múzeum, Budapest

KÖH: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Fényképtár
KW: Kunstsammlungen Weimar. Klassik Stiftung Weimar
MÉM: KÖH Magyar Építészeti Múzeum
MFL: Magyar Ferences Levéltár
MNG: Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
MOME: MOME Könyvtár
MTA: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet
OSZK: Országos Széchényi Könyvtár
OSZMI: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
PIM: Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
SZL-ÉT: Szegedi Levéltár – Építészeti Tervtár
SZM: Szépművészeti Múzeum, Budapest
ThHStA: Thüringische Hauptstaatsarchiv, Weimar
Ciszterek: Ciszterci Rend Nagy Lajos Gimnáziuma, Pécs.

Folyóiratok

AA: Architecture d’Aujourd’hui
DA: Decorative Art
M: Művészet
MÉ: Magyar Építőművészet
MI: Magyar Iparművészet
MM: Megfagyott Muzsikus
MMÉEK: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye
TF: Tér és Forma
VL: Vállalkozók Lapja
WZHAB: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen