

P. Szűcs Julianna

A VÁROSMAJORI TEMPLOM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE ÉS KORA

A városmajori templom "diszitését a legjobb fiatal művésznemzedék, a római Magyar Akadémia volt ösztöndíjasai végezték, akik ily módon megtették az első elhatározó lépést arra, hogy a modern magyar művészet különműködésében fáklyát gyujtsanak az egységes művészi akarás, az egyetemes érvényű új magyar művészi stílus megteremtésében." (1) Nagy Zoltán, a római iskola egykori elméleti írója tulajdonképpen mindezt joggal írhatta a városmajori egyházköz-ség harmadik templomáról, (2) amely a klebelsbergi éra alatt keletkezett, de valójában a hőmani kulturpolitikának vált reprezentáns művévé. Joggal írhatott arról is, hogy ez az összművészeti teljesítmény "elhatározó lépés" volt, mert határkövet jelentett a magyar szakrális építészetben, határt jelentett a magyar alkalmazott művészetekben, de határt jelentett a hivatalos, kurzusművészet történetében is. A közvélemény ekkor találkozott először olyan hangsúlyozottan modern formanyelvvel, amelynek ihletője immár nem a politikai reprezentációból kiszoruló polgári ízlés, (3) hanem magának a politikai reprezentációnak a megváltozott ízlése. Éppen ez a tény hívja fel a figyelmet a városmajori templom különös szerepére. Látszólagos ellentmondás feszül ugyanis a mű kivételes kvalitása, művészettörténeti jelentősége és a művet létrehozó áramlat retrográd ideológiai töltete között. A Tér és Formától a Magyar Építőművészetig, a Magyar Művészettől a Magyar Szemléig (4) nincs a korban egyetlen olyan színvonalas esztétikai problémával foglalkozó fórum, amelyik negatívan értékelt volna Árkay Aladár és Árkay Bertalan közös művét. A konzervatív, szélsőségesen reakciós orgánumok többsége viszont azonnal és hevesen bírálta a "Gottfabrik" nak, istengaráznak csufolt szakrális épületet. Nemcsak sajtótörténeti érdekesség az a tény, hogy a városmajori templomot éppen a kereskedők és vállalkozók lapja, a Pesti Napló üdvözölte és a Szent István Társulat folyóirata, a Katholikus Szemle támadta. (5) A városmajori templom különös utótörténetéhez tartozik pedig, hogy az Eucharisztikus Kongresszus légkörétől felfűtött irredentaszovinszta-klerikális Magyarországon éppúgy értékelték erényeit, mint napjaink marxista művészettörténetírásában, noha természetesen a novecento stíluseszményeit és a római iskola tevékenységét másképp ítélik meg. (6) Tanulmányom a pozitív elismerés kontinuitására keres magyarázatot, azaz kísérletet teszek a művet létrehozó, esztétikai és kulturpolitikai összetevők arányának pontosabb feltárására, hogy ezzel új világlátásba helyezhesse ezt a rendhagyó és kvalitásos összművészeti teljesítményt.

Ahhoz, hogy érzékeltetni tudjuk a városmajori templom igazi jelentőségét, néhány szóval vázolnunk kell a huszas-harmincas évtizedforduló jellegzetes egyházművészeti arculatát. "Azok számára, akik napjaink magyar építészetét figye-

lik, ez a téma a legszomorubbak egyike" (7) írta Bierbauer Virgil és állásfoglalása a kor templomi művészetével kapcsolatban nem is tartozott a legszélsőségesebbek közé. Nem kellett különösebben baloldalinak lenni, sőt nem kellett a funkcionális architektúra pártján állni ahhoz, hogy feltűnjék "az országos templomépítő mozgalom" esztétikai csődje. Abban a korszakban, amelyben csak Budapesten 45%-kal növelték a szakrális rendeltetésű épületek számát (8) egyetlen olyan színvonalas templomot sem emeltek, amelyről – leszámítva a Magyar Iparművészet című folyóirat néhány cikkét – elismeréssel szólhattak volna a kortárművészettel foglalkozó publicisták. A huszas évek végén a nyilvánvaló kudarcokat természetesen másképpen látták, mint ma. "A racionális építést templomnál csak bizonyos belemagyarozással lehet konzervensen végrehajtani," (9) – írja például Komor János a templomépítészetéről, tisztán formai oldalról közelítve a nyilvánvaló színvonalatlanság okához. "Pszichológiailag akkor lesz előkészítve a talaj a templomok modernizálása felé, amikor a lakás modernizálása végre lesz hajtva." (10) Ám arról, hogy ez a folyamat akkor éppen csak elkezdődött, arról Orbán Ferenc külön kötetű bővülő értekezése ad tájékoztatást. (11) A történelmi stílusokhoz való ragaszkodás, a dagályos reprezentáció igénye az évtizedfordulón még olyan erősen él az építetők tudatában, hogy az ornamentika elhagyására tett félénk kísérletek már önmagukban botránynak, a proletárforradalmakkal szimpatizáló gesztusoknak számítottak. Ezért már a magánérőből folytatott polgári építkezéseknél is akadályokba ütközött az új építészet térhódítása, és ez még inkább így volt az egyházi megrendeléseknél. A huszas évek végén Magyarországon a kérés ultrakonzervatív ága szerezte meg az ideológiai és politikai vezetést. (12) Csernoch János hercegprimás óvatos legitimizmusának az osztrákosított neobarokk felelt meg leginkább, és így az egyházművészet még a klebelsbergi restauráción belül is kirívóan negatív szerepet töltött be. Merész Gyula egyházi képeit, és Walder Gyula templomait pedig igazán nem lehetett az egyházművészeti avantgard tapasztalatait felhasználó, kísérletező formavilággal vádolni: azt nyujtották, amit a "neobarokk társadalom" ideológiai irányítói elképzelték a "bűnös bolsevizmusban eltévelyedett" ország rekrisztianizálási, sőt rekatolizálási kampánya számára.

Ebben a légkörben követendő példának számított a kópia – például Fábán Gáspár vagy Möller István tervei – mert a klebelsbergi kulturfőlény-elmélet mesterseges utóéletre kényszerítette az ezeréves ország ezeréves stílusainak reprezentatív igényű bemutatását. (13) A reakciósan konzervatív kulturpolitika és az ultrakonzervatív egyházpolitika került egymással interferenciába a huszas évek szakrális beruházásainál. Abban az időben, amikor már Auguste Perret, Clement Holzmeister és Otto Bartning (14) sorra építették az új architektúra szellemében fogant templomokat, nálunk vagy pontos archeológiai rekonstrukciókat készítenek, vagy a szecesszió utóhajtásait használják fel a fiktív magyaros stílus jegyében.

Ahhoz tehát, hogy a városmajori templom létrejöhessen, először módosítani kellett a "világi" kulturpolitikát, és az új helyzetet az egyházi vezetésnek is el kellett fogadnia. A konszolidáció időleges, részleges és viszonylagos jellegére az évtizedfordulón seregnyi gazdasági és politikai esemény figyelmeztetett. A változó konstellációhoz a magyar egyházpolitika is lakalmazkodik, mint ahogy a katolikus világegyház is nyomon követi a faszálódó Európa ideológiai átalakulásait. A "szélsőséges és vulgáris szintre szállított irracionális, ideológiai-politikai szempontból a marxista szocializmus... elleni támadó harc" (15) jellemzik az új mozgalmakat és a katolikus egyháznak – ha nem akar lemondani tömegbázisáról – ki kell lendülnie a passzivitásából: korszerűsítente kell politikai-szellemi liturgikus nyelvezetét. Az egyházművészet megújításáért

folytatott harc ezért az évtizedfordulón már nemcsak művészek, műértő plébánosok és művészeti írók magánügye, hanem olyan eszköz – immár Magyarországon is – amely kifejezheti a katolicizmus megváltozott irányvonalát. Voltaképpen ezért kapott hivatalos támogatást és alakulhatott meg az Országos Egyházművészet Tanács és a Központi Egyházművészeti Hivatal, (16) és ezért irányították az éppen meginduló római ösztöndíjrendszer résztvevőit is az egyházművészet területére. Csernoch halála és Serédy hivatalba lépése, (17) Klebelsberg vonalvezetésének csődje és az új utak keresése Hóman Bálint hivatalba lépése előtt, (18) sorozatos pápai állásfoglalások a modern egyházművészet védelmében, (19) az egyházat is érintő kedvezőtlen gazdasági helyzet, mindez együtt olyan légkört teremtett, mely egyenesen megkövetelte a fővárosban is egy "forradalmian új" egyházművészeti alkotás létesítését. Az események különös fintora, hogy erre a feltűnően modern templomra az adott történelmi pillanatban nagyobb szüksége volt a katolikus egyház támogatását élvező hivatalos kulturpolitikának, mint a hivatalos kulturpolitika előnyeiből részesülő magyar katolicizmusnak. A klebelsbergi történelmi stílusok látványos színvonaltalansága, a baloldali tartalmu és az avantgarde elemekből is táplálkozó "nem hivatalos művészet" vitathatatlan színvonala hovatovább már szakadással fenyegette a képzőművészeti élet egészét. A hivatalos művészet tekintélyét csak olyan művel lehetett helyreállítani, amely eszmei tartalmában szavatoltan a kurzus irányvonalát követi (hiszen templomról van szó), de formai kvalitásait a baloldal által is elismert képzőművészek tehetsége szavatolta.

Az új városmajori templom első terveiből azonban még aligha sejthető ez az egyházművészeti korszakváltás. Maga Árkay Aladár, aki a tervezésre megbízást kapott, nem is rendelkezett még olyan építészeti-művészeti koncepcióval, amely alkalmassá tette volna gyökeresen új típusu templomépület létrehozására. (20) Ám a szélsőségesen retrográd és színvonalatlan huszas évek magyar egyházművészetében még mindig Árkay Aladár művei jelentették az egyetlen továbbfejleszhető utat. Ha nem is valósította meg a díszítésről végkép lemondó architektúrát, amelyet többek között éppen ő népszerűsített a párizsi iparművészeti kiállításról szóló beszámolójában, (21) ha nem is tudta következetesen megvalósítani az új anyagok funkciót kifejező alkalmazását, mégis minden új épületével egyre közelebb jutott a modern építészet lényegének megértéséhez. A Lechner-i szecessziót követő Babocsay villától, a Lajta Béla irányát folytató bírák és ügyészek telepén át (22) az "art déco" szellemében fogant kis városmajori kápolnáig logikusan haladt előre a leegyszerűsített és monumentális architektúra irányába. Akik a huszas években az egyházművészet színvonal emelkedését és megújulását kívánták, azok egyedül Árkay munkásságában bizhattak. Az 1926-ban felszentelt kistemplom jóformán csak az erdélyi építészetből kölcsönvett magas tornysisakkal és tornác-megoldásával utal a történelmi formákra. A hásábig egyszerűsített harangtorony test, a fejezetek nélküli oszlopok, a félhengerre redukált lépcsőház viszont már a funkcionista építészet óvatos alkalmazásáról árulkodnak. Talán az anyagi eszközök hiánya is a "modernség" felé kényszerítette ezt az intim, falusias hatásra törekvő kis építményt. A terven pl. még a terméskőnek – Árkay kedvelt burkolóanyagának – gazdag alkalmazása szerepel, ebből azonban nem sok valósult meg. A beton monokrómiája ezuttal még nem vállalt program, hanem kényszerűség, amelyet csak a falakra futtatott borostyánlevelek enyhítenek valamelyest. Tulajdonképpen ez a népszerű, (23) aránytalan és kivitelezésében szerencsésen megoldott kápolna készítette a megbízót – a városmajori egyházkerületet – arra, hogy a hamarosan kicsinek bizonyuló templom helyett a

nagyobb szabású új templomot is Árkay Aladárral terveztesse. Érdekes itt megemlíteni, hogy az Árkayval foglalkozó szakirodalomban az új templom tervezését az 1929-ben felszentelt győrgyárvárosi templom után szokták említeni, (24) hiszen az előbbinek a tervei csak 1930-ban kerültek nyilvánosság elé először, Katona Jenő beszámolója szerint nem nagy sikerrel. "Megkapó – írja – Árkay Aladár új városmajori római katolikus templomtervezete, bár szépségében alig múlhatja fölül az épségben megőrzendő eddigi kis templomot." (25) A hüvösebb fogadtatásnak nyilván más oka is volt. 1930-ban kapott Greguss díjat Árkay Aladár késői legérettebb, legtöbbet méltatott műve, a győri templom, és a hozzáértők szemében ez a terv visszalépésnek, korábbi fázisnak tetszett. A sorrend azonban fordított volt. Előbb készültek el az új városmajori templom rajzai és az azokból leszűrt tapasztalatok eredményeképpen egy évvel később, az 1928 október 28-i megbízás nyomán kezdett csak a győri templom munkáihoz Árkay. A győri templom "modernsége" azonban nem egyedül a tervezőépítész érdeme. "Mivel a telekadományozó (Lauer Richárd ágyugyári vezérigazgató P. Sz. J.) kikötötte, hogy a templom stílusa alkalmazkodjék a környezet modern adottságaihoz, a műépítőnek a modern stílust kellett választania. Árkay tervei szerint építette meg tehát Schiell Vince győri építész Magyarország első, művészeti szempontból is jelentős modern templomát Győr-gyárvárosban." (26)

Az egy évvel korábbi városmajori terv lényegét azonban nem befolyásolta semmiféle stílusmegkötés, hacsak nem jelent már önmagában is kötöttséget az elkészült kistemplom harmónikus, de korábbi fázist képviselő tömegelrendezése. Hamarosan kiderült azonban, hogy az 500 ember befogadására alkalmas kápolna intimitását, tartózkodóan romantikus vidékiességét nehéz átmeneti egy 1800 férőhelyes templomba. Az 1927-ben készített első alaprajz, és homlokzat lényegesen több konzervatív vonást tartalmaz, mint Árkay ebben a korban épített egyéb művei (27) általában, és főképpen konzervatívabb, mint a stíluslépteket meghatározó szomszédos kistemplom. Ami a korábbi műben még csak hagyománytisztelőnek tűnt, az az új homlokzatrajzon már hivatkozott, feudalizmus izü erőteplommá hangosodott. Nyoma sincs a korábbi műben fellelhető Lajta-hatásnak. Az új elképzelés csak annyiban tért el Fábíán Gáspár szélsőségesen archaizáló épületeitől, hogy nem egy konkrét középkori templomot próbált rekonstruálni, hanem több épület jellemzőit gyűjtötte össze egyetlen tervbe. Így a magas kupoladobos, szimmetrikusan saroktoronyokkal díszített, lándzsaablakos terv Árkay Aladár leginkább klebelsbergi hangulatu műve lett. Talán azért, mert ebben az időben okozott mély alkotói váltságot nála a funkcionális építészet és a kurzusépítészet lehetőségei között feszülő feloldhatatlan ellentét. Ám még ebben a sikerületlen első tervben is volt néhány "árkayas" ötletet, előremutató formai megoldás. Ezek a részletek azonban éles kritikát váltottak ki, éppen úgy, mint a liturgiailag átgondolatlanak mondott alaprajz. Még 1931-ben, akkor, amikor már sürgetővé vált az új épület alapjainak lerakása, a sikere teljében levő Árkay kidolgozott és kiállított tervével kapcsolatban is felmerültek kifogások. Nem érdektelenbepillantani ezekbe az ügyiratokba, mert egyaránt tükrözik egy válságba jutott esztétikai követelményrendszer belső bizonytalanságát, és az újításokkal szemben az idegenkedést. Szónyi Ottó, a Központi Egyházművészeti Hivatal igazgatója (28) például alapvetően elhibázottnak érzi a vaskos pillérekkel bonyolult térszerkezetet alkotó görögkereszt alaprajzot. "A hajó lecsapott sarkait tág csucses nyílású folyósó kíséri, mely a jobb- és baloldali keresztoszárak két rövidebb oldalán is végigvonul. Ezt az elrendezést – bármennyire esztétikus is az – a plébániatemplom jó felfogott lényege alapján kifogásolnom kell. A plébániatemplom

hajójának egységes, áttekinthető nagy befogadóképességű helyiségnek kell lennie." (29) De különös módon ellenszerként burkoltan a barokkos alaprajz modernizálását javasolja, hiszen "A tridenti zsinat utáni időkben az újabb szükségletek figyelembevételével épített templomok mind egységes, tágas hajóval bírnak." (30) A vasbeton alkalmazását csak a középkor stílusimitációjánál tartja erőltetettnek és nyugodtan meri ajánlani mai épületideálnak a müncheni Szent Mihály templomot, mert 20 m széles hajójának minden portjáról egyaránt lehet látni a főoltárt és a szószéket. A leghevesebb ellenérzést viszont a tervnek az a részlete váltotta ki, amely minden kritikai vihar ellenére szinte változatlan elemként került át a városmajori templom végleges megoldásába. Az apszis teljes falát áttörő üvegablak, pontosabban üvegkompozíció-rendszer ellen első ízben Szőnyi Ottó Serédy Jusztiniánhoz 1931-ben írt levele tiltakozik, ezuttal is liturgikus kifogások köntösébe burkolva a tényleges esztétikai kifogásokat. A huszas évek végén megtorpant Árkay Aladár legmeghökkenőbb, legmodernebb elgondolása ugyanis éppen az apszis megoldása volt. Szőnyi Árkay elgondolását nemcsak szerencsétlen megoldással, nemcsak a párizsi Saint Chapelle szerkezetének erőltetett újraidézésével vádolja, hanem önállóan munkának is tartja hiszen 1931-ben (a levél írásának idején) már három éve áll Ottó Bartning a kölni Werkbund kiállítására tervezett hasonló megoldású acéltemploma. Szőnyi ezuttal sem vette figyelembe, hogy Árkay terve jó egy évvel korábbi a sokat emlegetett, nagy visszhangot kiváltott templomnál, így ha egyáltalán lehet itt előképről beszélni, legfeljebb csak Bartning 1922-ben megépített Sternkirche-je jöhet számításba. Ez az expresszionizmusban fogant, az anyagszerűség racionalitása és a fénykultusz misztikuma között egyensúlyozó konstrukció azonban összehatásában minőségileg különbözik Árkay tervétől, és legfeljebb csak a falakat áttörő üveg eredeztethető ettől a korábbi modern templomtól. Szőnyi éles kritikájának nyilván más oka is volt. Az egyházművészet megújításáért szót emelő publicisták éppen a levélben idézett templomokra hivatkozva emelik ki a magyar szakrális építészet tarthatatlanul konzervatív szemléletét. Somogyi Antal A modern katolikus művészet című könyvében például – miután vonzó magyar művekre nem támaszkodhat, egyik követendő műnek a bázeli Szent Antal templomot tartja, Bierbauer Virgil pedig a konzervatív építészettel szemben következetes harcot folytató Tér és Forma egyik korai számában (31) önálló tanulmányt is közöl a fentebb említett híres kölni templomról. Szőnyi sokkal inkább a Somogyitól Bierbauerig terjedő szemlélettel vitatkozik – Árkay terve inkább csak ürügy – amikor a gótikus építészet és a funkcionális építészet közötti lehetséges kontinuitást tagadja. Bierbauer ugyanis veszélyesen szellemes családfájával azok számára is vonzóvá teszi a modern építészetet, akik eddig főként azért utasították el, mert gyökeretlennek és hagyománytalannak érezték. "Az acéltemplomban korunk építészete eljutott azon ponthoz" – írja – "ahová a gótikus mesterek a párizsi Saint Chapelle végső klimaxain törekedtek: minél kevesebb tömör anyag, de minél több áttetsző, fényáteresztő és a fényt átszellemesítő, átlelkesítő színes üveg." Szőnyi számára különösen fontos, hogy az "avantgarde" tábor gondolatmenete ne válhasson valóságos épületté, hiszen az gyökeres szakítást jelentene azzal a templomépítési gyakorlattal, amelyet – fenntartásokkal ugyan – az ő általa vezetett hivatal támogatott. Éppen Árkay terve adja az apropót, hogy a felsőbb egyházi vezetést meggyőzze e szerkezeti megoldás hazai alkalmazhatatlanságáról. "Azt nem lehet védelműl felhozni, hogy a gót templomok pl. a párizsi Sainte Chapelle falai is át vannak ütve, és pedig azért nem mert ott az ablak a templom padlójától jó magasán kezdődik."

Tanulságos azonban, hogy az 1931-es zártkörű bírálatok közül éppen azokat a tanácsokat fogadja el Árkay, amelyek nem modernizmusát akarják megnyirbálni, hanem – ellenkezőleg – következetesebb modernizmusra buzdítják. Somogyi Antal Kriegsau Emilhez és Árkay Aladárhoz intézett levelében (32) például nem az alaprajz és a hosszmetesztet szokatlan funkcionalizmusát, liturgiai ujtásait teszi szóvá, hanem a külső tömegelrendezés multhoz tapadó konvencióját. "Az eddigi kis kápolna tornyocskája a kuptetővel nagyon bájos. Ebből azonban nem következik, hogy ha az új templomon még további öt ilyen tető lesz – egy középen és négy a sarkokon – az szintén jó lesz. Ellenkezőleg, a kis kápolna tornya, mint valami lemaradt szegénység fog szégyenkezni." (33) A baráti és hozzáértő kritika eredményének tűnik az a homlokzatot ábrázoló szénrajz, amely csakis 1931 második felében keletkezhetett, azaz az 1931 júliusi bírálatok és az 1932 januári, Árkay Bertalannak átadott utolsó tervek között. A Somogyi bírálat hatására és talán a felépült győri templom tanulságait figyelembe véve erről a közbülső tervről már hiányoznak a saroktornyok, a kupolák és a háromnyilásos archaizáló kapumegoldás helyett feltűnik az Árkaynál gyakori (34) egynyílásos, bélétes félköríves nyílás. Az ablakfelület nagyságát csökkentő sűrűn elhelyezett betonpillérek helyett pedig megjelennek a tetőszerkezettől a padlózatig nyúló magas ablakok – éppen a megbírált apszisablak rendszerének következetes végig-gondolásának eredményeképpen. Ez a terv tehát nem sokban különbözött a végleges megoldástól. Ám a különbség nagyonis jellemző bizonyíték a két nemzedék, a két különféle iskolázottságu és különféle szemléletmódot képviselő építész között. Az Árkay Aladár féle szénrajzon ugyanis a templomtesttől még nem válik el az óriásira méretezett, a tizes évek amerikai felhőkarcolóinak mintájára lépcsőzetesen karcsusodó harangtorony, az ablakok pedig sokkal hangsúlyosabb szerepet kapnak, mint a későbbi terveken. A csökevényes két homlokzati pylon között éppen úgy, mint az oldalhajóknál az üvegezés felső része negyedhengeres formával izesül a hosszház kubusához, így az épület külső megjelenése is mintegy hangsúlyozni képes a fénynek szánt különleges szerepet. A tömegelrendezés összhatása Árkay Aladár fejlődésének azt a pillanatát mutatja, amikor a legközelebb került az általa sokszor megcsodált és méltatott funkcionalista építészethez (35) mégpedig annak legkövetkezetesebb, a német Bauhausban képviselt ágához. Ha ez a terv valósult volna meg, minden bizonnyal még nagyobb ellenállásba ütközött volna, mint a későbbi mű, mert itt a vasbeton ujszerű anyagi lehetőségei nemcsak az ornamentikátlanságban tükröződnek, hanem beton és üveg, teherhordó részletek és nyílászáró szerkezetek szinte provokativan ujszerű kapcsolatában.

Nyilvánvalóan Árkay Aladár betegsége, csökkent munkatempója is hozzájárult ahhoz, hogy az 1932 januári keltezésű terv már sok ponton eltért ettől a korábbi és ujszerű megoldástól. A tervezés nagyrészt ezuttal Árkay Aladár fia, Árkay Bertalan végezte, aki már nem először segédkezett apja rajzasztalánál. Az egykoru irodalom a győrgyárvárosi templom munkálatainál is említi nevét. Ám Árkay Bertalan munkásságát 1928-ban még egészen más hatások érték, mint 1931-ben. A fiatal építész ugyanis 1926–27-ben Peter Behrens építészeti mesteriskoláját látogatta (36) és így könnyedén elsajátította azokat a funkcionalizmus felé mutató elveket, amelyek harmonikusan illeszkedtek apja kissé konzervatív, de állandóan fejlődni képes stílusához. A győri templom tervein még aligha lehet különválasztani a két építész kezemunkáját. Árkay Bertalan azonban 1929-től a római Magyar Akadémia ösztöndíjasaként két évet töltött Itáliában, és ez az időszak – későbbi műveit figyelve – kitörölhetetlen nyomot hagyott

művésszé érésében. Ahhoz az első évfolyamhoz tartozott, amelyik viszonylag a legszínvonalasabb előképzettség birtokában és a legtöbb illúzióval fogadta el a magyar állam megtisztelő támogatását. Számukra Itália a hagyományos művészképzés színtere volt és inkább csak az iskolaszervező számára volt fontos a befogadó ország politikai karaktere. Ám hamarosan nyilvánvalóvá vált, hogy már az első ösztöndíjasok – ki akarva, ki akaratlanul – sem tudták kivonni magukat az uralkodó fasiszta ideológia hatása alól, és még kevésbé ennek a légkörnek vizuálisan is befogadható része alól. Nem kivétel Árkay Bertalan sem. Már 1929-ben, a Tér és Formában publikált cikkéből is kitűnik, nemcsak abban bizik, hogy "A modern művészetek, melyekkel eddig oly mostohán bántak végre itt szabad fejlődési lehetőséghez jutottak", hanem abban is, hogy Gerevich Tibor "művészelkének ideája volt az, hogy itt Rómában egy olyan életerős művészgárdát telepítsen, mely tehetségével és munkásságával a magyar képzőművészetnek egy új egységes irányt szabjon." (37) Árkay Bertalan hamarosan és joggal olyan vezetőszerkezethez jutott a római ösztöndíjas építészek között, mint Aba-Novák a festők között, mindössze azzal a különbséggel, hogy kisebb és kevésbé jelentékeny gárdának vált vezető egyéniségévé. Gaul Géza, Bardon Alfréd vagy Kropf György nem volt igazi versenytársa a tehetséges és már nem is kezdő Árkaynak. Az iskolaszervező Gerevich is viszonozta ösztöndíjas építészének lojalitását és már 1932-ben, – jóval a hirnevet biztosító városmajori templom felszentelése előtt – kijelenti: "Az építészetben Árkay Bertalan fejezi ki legjobban a római iskola törekvéseit. Rómában készült templom interieur-tervén félreérthetetlen új tendencia mellett az antik művészet hatása is érvényesül." (38) Ez az új tendencia nem volt ismeretlen azok a megbízók és művészeti írók előtt, akik figyelemmel kísérték az egyházművészet alakulását. Bierbauer Virgil már 1930-ban felhívja az illetékesek figyelmét arra az új típusú templompépületre, amelyet Rimánóczy Gyula mellett Árkay Bertalan dolgozott ki, gazdagítva így a kínálatot az egyházi építetők számára. (39) Publikált kistemplom terve és a templom alaprajza jól mutatja a funkcionalizmust lehalkító nyelvi klasszicizáló szándékot a tömegalakítás klasszikus harmoniarend szerinti elvét, amely virtuózan kijátssza a vasbeton lehetőségeit, anélkül, hogy a vasbeton elemait szokatlan formarendbe kényszerítené. A kistemplom terv harangtoronynak – amely első megfogalmazása a később felépített városmajori harangtoronynak – például csak anyagában és részletképzésében tér el az archaizáló megoldásoktól, lényegében híven követi az itáliai előképeket.

1932 januárjában Árkay Bertalan átveszi apja halálos ágyán a terveket, (40) amely már a homlokzat kubusos összképe helyett a kétpilonos elrendezés közé szorított üveglak változatot tükrözi, tehát jóval hagyományosabb megoldásúnak látszik, mint az 1931-i terv. Ezen a lapon a templomhomlokzatot még jellegzetes, csakis Árkay Aladárra jellemző ornamentika díszíti, a béliet csak úgy, mint a homlokzati diadalív felső peremét. Az 1932 április 30-i terv, – amely egyedül Árkay Bertalan műve (41) – már hiányzik a későszecessziós díszítés. Ez az a rajz, amelyet néhány hónappal később feltűnő gyorsasággal kiviteleznek, éppen abban a rövid átmeneti időszakban, amelyet Karafiáth Jenő neve fémjelzett a magyar kulturpolitikában, azaz Klebelsberg Kunó és Hóman Bálint közötti "interregnum" ideje alatt.

Az "interregnumot" azért kell ebben az esetben külön is hangsúlyozni, mert éppen 1932–33-ban válik lehetővé, hogy nyíltan is bírálják Klebelsberg képzőművészeti koncepciójának konzervatívizmusát (42) és a multat idéző neo-stilusokat. Ebben az időszakban a legerősebb a "modernség" igénylése, és ebben az

időszakban a legharcosabban "modern" a római iskola programja is. Uj vagy legalábbis ujnak tetsző hang jellemzi a magyar művészeti közéletet egészen addig, míg Hóman Bálint koncepciója (43) világossá nem teszi, hogy legitimizmusán legfeljebb az erők óvatos átstrukturálásával alakíthat: minőségi változásról pedig szó sem lehet. (44) A városmajori templom épületén, belső berendezésén és főképpen a dekorációján azonban visszavonhatatlanul jelentkezett az új stílus, a római iskola szervezőinek és elméleti íróinak szándékán is tulmutató új hang. Feleslegesnek látszik ezért a városmajori templom stílusát összevetni a kortárs magyar egyházi építészet egyéb műveivel, mert legfeljebb csak azokat a kontrasztokat lehetne kiemelni, amelyeket kortársként Genthon István is megemlít a templomról szóló két tanulmányában. (45) Egy évtizeddel később pedig Csaba Rezső is észleli, mikor az új magyar építészeti szemléletről szóló összefoglalását írja: "A városmajori vasbeton templom már felépült, amikor a Lehel téren épülő román templomban vasbeton síkfödémre felfüggesztett rabitz-boltozatok készültek." (46)

1933-ban a városmajori templom még feltűnő példa a modern egyházművészeti törekvések között. Tanu erre a Központi Egyházművészeti Hivatal, amelynek ügyiratai közül egyetlen egy sem foglalkozik ebben az időszakban hasonlóan merész, korszerű, szakrális épülettel. (47) Ám a városmajori templom sok lényeges vonásban különbözik a római iskola többi összművészeti teljesítményétől, (48) sőt még azoktól is, amelyeket 1933 körül szenteltek fel. Kotsis Iván balatonboglári és Rimanóczy Gyula pasaréti templomai ugyanis lényegesen több jellegzetesen novecentós részletet hordoznak, mint az a mű, amelynek – Genthon István megfogalmazásában – "legközelebbi rokonai a fasiszta Olaszországban találhatóak." (49) Rimanóczy és Kotsis a szó legszorosabb értelmében "elvették a modernség életét" azzal, hogy nyílászáró szerkezeteiknél többnyire a félkörívet alkalmazták, a ridegnek tűnő hasábokat pedig gyakran hengerrel helyettesítették. A városmajori templomot – síkfödémes lezárásával óriási négyzetes ablakokkal, pilonjaival formailag legfeljebb ahhoz az olasz építészeti irányhoz lehetett kapcsolni, amelyik a legkevesebb engedményt tette a hivatalos reprezentáció klasszicizáló igényeinek és amelyik a legtöbbet okult a funkcionalizmus nemzetközi eredményeiből. (50) Hangsúlyos olaszosságról már csak azért sem lehet beszélni Városmajorral kapcsolatban, mert az építészeti alapötlet olyan architektónikus előképekre utal, amely idegen az itáliai hagyományoktól. A falakat helyettesítő üveglakkkompozíció a francia és német modern templomépítésben gyakori. Ha Árkay Bertalan meg akarta őrizni apja koncepcióját, semmiképpen sem hangsúlyozhatta átdolgozott tervében a mediterrán karaktert. A függőleges irány kiemelése a könnyed – egyes bírálók szerint túl könnyed – pillérekkel, a kor technikai színvonalát remekül tükröző tárgyilagos, mégis dekoratív világítótestekkel, északias, józan összbenyomást teremt. Alig módosít ezen a képen a csökevényesített kápolnasor latinus kiképzése, azaz a templombelsőbe emelt támvív – támpillér rendszer átalakítása dongaszerű árkádsorrá, mert az apszis felől és az oldalfalakon át beömlő fény jelentéktelenné teszi ezeket a részletmegoldásokat. A belső kiképzés funkcionális, az egyházi rendeltetést és csakis azt hangsúlyozza. Így értékelte ezt a városmajori templomról szóló első elemző tanulmány írója, Rimanóczy Gyula is. (51) "A keresztut megoldása, a keresztelőkut helye, az áldoztató korlát elrendezése mind arra következtetnek, hogy alkotójuk tökéletesen tisztában van a templomban lebonyolódó "üzem"-mel és a liturgiai szabályokkal." Árkay Bertalan tehát csak apja utolsó tervéhez képest "olaszosította" el az alapkonceptiót, és a nyitabban klasszicizáló kor-

társakhoz, vagy saját későbbi stílusához képest is még más nyugat-európai modern építési elvekhez igazodott. Az épület 1933-ban, felszentelésének idején (június 4. Pünkösöd vasárnapja) "csak modernnek" és nem "novecentosnak" tünhetett, mert hiányzott még a templomtesttől elkülönülő kampanile a két tömeget összekötő ives árkádsor, és főképpen hiányzott a homlokzati diadalíven elhelyezett plasztika. Az un. "Baumeister" építészetéhez szokott közönség szemében ez a mű voltaképpen nem is az új architektúra régi felett aratott győzelmét jelképezte, hanem a mérnöki építészet győzelmét az "építőművészet" fölött. A városmajori templom ugyanis az első olyan magyar épület, amelynek ismertetéseinél, kritikáinál, elemzéseinél már nemcsak megemlítik, hanem egyenrangú társalkotóként kezelik a vasbeton konstruktórt, Folly Róbertet. (52)

Az épület belső karakterét azonban nemcsak a szigorúan vett architektonikus elemek határozták meg. A kortársak számára legalább olyan újszerűnek tüntek az üvegablakok, a freskók a plasztikák, mint a könnyed pillérek és a homlokzati kubusok. Ez a minden részletre kiterjedő újszerűség kelthette az összhang látszatát. Genthon István fogalmazásában: "belső berendezése az utolsó szögig harmóniában van az épülettel." (53) Valójában inkább arról volt szó, hogy értékelői szemet hunytak a számukra nem meggyőző formarészletek felett, és a dominánsnak tartott berendezési részlet stílusát kiterjesztették a mű egészére. Az apostolszobrok és a harangtorony például valóban indokolja Gerevich Tibornak azt a megállapítását, hogy a városmajori templom "Árpád-kori építészetünknek lombard ihletésű szellemét sugározza" (54) de semmiképpen sem illik a quattrocenteszk szárnyasoltárra, vagy arra az óriási üvegablakkompozícióra, amely Jajczay János szerint ezt a minden ízében modern és tárgyilagos alkotást "Buda Saint Chapelle"-jévé avatja. (55)

A városmajori templom részletmegoldásai között létrejött bizonyosfajta egység, csak éppen ezt az egységet nehezen lehet egyetlen stílus kategóriával, még kevésbé egyetlen konkrétan archaizáló stílussal azonosítani. Épület, üvegablak, festmény és plasztika között csupán a szemléletmód teremt valamilyen hidat. Mindegyik mű "mérsékelt modern" (56) eszközökkel akarja kifejezni "eszmenyi lelkesedését, misztikus ihletettségét, elragadtatását," (57) tehát azt a szándékot, amely a forradalmi töltetű avantgarde formaerényeket a konvenciókhoz igazított spirituális tartalommal próbálja egyesíteni. Ennek a "spirituális tartalomnak" csak annyiban van köze a klasszikus Novecentóhoz, hogy a magyar egyházművészet megújításában résztvevő római ösztöndíjasok a "mérsékelt modernség"-et és miszticizmus iránti vágyat a legvonzóbban és legelfogadhatóbban az olasz példaképeknél figyelhették meg. Ám ahhoz, hogy mindez hangsúlyosan "magyar és katolikus" művészetté váljék, tágabban kellett értelmezni a külföldről kapott impulzusokat.

Ez a jelenség figyelhető meg a városmajori templom legfőbb diszében, Sztehló Lili óriási üvegablakaiban. Árkay Aladár első városmajori templomtervével kapcsolatban említettük Ottó Bartning kölni acéltemplomát, mint rokonjelenséget. Ha az építészeti konstrukció mutat is bizonyos rokonvonásokat a két mű között, a két üvegfestmény már alapjaiban tér el egymástól. Elisabeth Coester kompozíciójának lényege ugyanis a horizontális és vertikális határok közé nem szorítható szabad áramlás, a falfelületet helyettesítő üvegfelület maximális igénybevétele és kihasználása. Sztehló Lili műve azonban éppúgy nem vállalta, nem is vállalhatta ezt a funkcionális és expresszionizmus ötvözetéből született elvet, mint ahogy a városmajori templom végleges megoldása sem vállalta az anyagból fakadó valamennyi lehetőséget. Az apszissal összefüggő oldalfalak Kölnben

egységes kompozíciót tettek lehetővé. A városmajori templom apszisa és az oldalfalak között azonban olyan hosszú és homogén felület húzódik, amely csak szakaszos témaelrendezést táblaképi kompozícióju műveket bír el. Az apszis előképe kétségtelenül a rosenheimi Christus-Königskirche elgondolásaihoz vezethető vissza. (58) Ám Sztehló az építészeti koncepcióval összhangban nem elégedett meg a függönyfalszerűen húzódó, csak a szentélyre korlátozódó kompozícióval, mert "A színes ablakok ebben a templomban nemcsak járulékos díszet jelentenek, hanem lényeges tényezői a belső térhatásnak," (59) azaz a sötét és tömör részeket hivatottak ellensúlyozni, viszonylag szűk térhatást kitágítani, éppennyugy, mint az északi gótikában. Tehát ha kompozíció szerint nem is, de művének összehatását figyelve, mégiscsak a kölni előképekre kellett Sztehlónak támaszkodnia. Annál is inkább, mert követhető hazai előképek nem álltak rendelkezésére. Sztehló Lili ablakai előtt ugyanis mindössze két színvonalas és nagyhatású szakrális üvegablakkompozíció készült, Körösfői Kriesch Aladáré a budapesti papneveldeben és Nagy Sándoré a lipótmezei kápolnában. E művek azonban, mind technikájukban, mind méretükben, mind felfogásukban másféle építészeti és izléskövetelményt elégítettek ki. Funkciójuk elsősorban a díszítés volt, jelentéstartalmuk csak annyira volt hangsúlyos, amennyire a későszecessziós templombelső többi figurális ornamentikát hordozó részletéé. Sztehló városmajori üvegablakainak újonsága nem a szokatlanul élénk színskálában, az ólomfoglatat rajzolatot alakító szerepében, de mégcsak nem is az ábrázolás stilizálásában rejlett. A közönség és a kritika ilyen típusu művekkel találkozhatott már a györgyvárosi templom oldalhajójában, hasonló erényekről tudósíthattak azok a művek is, amelyekkel Sztehló a monzai iparművészeti kiállításon Grand prix-t a padovai egyházművészeti kiállításon pedig jelentős elismerést szerzett. Ám a városmajori templom üvegablakai nemcsak azért jellemzőek a harmincas évek magyar szakrális művészetére – és egyben a római iskola korai fázisára – mert "a középkor nemes szellemét a modern művészeti követelmények teljes épségben tartásával a legjobban megközelítik," (60) hanem mert a pápai enciklikák hatására átértelmezett új liturgia és a modern architektónikus keret együttesen főszerephez, a szakrális lényeg legfontosabb kifejezéséhez juttatta a művét. Az újra menzáként felfogott főoltár számúzi a templomból az oltárképet, mint a lényeges szimbólumról elterelő részletet. A hangsúlyozott Krisztocentrikus ábrázolás pedig olyan helyet kívánt, amely úgy segíti elő a kontemplációt és a spirituális elmélyülést, hogy közben szabadon hagyja a vallásgyakorlás közösségi aktusainak kiemelt helyeit, tehát a szószéket és az oltárasztalt. A harmincas évek elején még nem terveztek a városmajori templomba freskókat, – a mellékkápolnák táblaképeit kivéve – valamennyi síkábrázolatnak üvegablaknak kellett volna lennie. A felszentelés idejére azonban csak az apszisablakok és a Evangéliumi oldal Szent Erzsébet legendája készült el. Az Országos Műemléki Felügyelőségen őrzött ablakkartonok dátumainak tanúsága szerint (62) a többi mű, a Leckeoldalra tervezett Magyar szentek sorozata, az Evangéliumi oldal középső ablakának szánt Madonna a gyermekkel, Pietá és Mennybevitel, valamint a Leckeoldal középső ablakának szánt Krisztus a Kereszten, Sirbatétel, Feltámadás csak 1934-ben és 1935-ben készült el. Igen sok vázlat készült a Kálváriához. Ezen a kompozíción mérhető leginkább Sztehló alkotómódszere, ahogy először a szélsőségesen stilizált, a véglegesnél sokkal expresszivebb rajzolatot alakítja ki, majd a pasztellvázlatot, amely stilusában sokkal inkább emlékeztet egy "nabis" festő látomására, semmint egy hivatalos egyházművész tervére, majd a sávonként, azaz részletekben megoldott pontos rajz és kompozíció után nyeri el azt a mértékkel archaizáló

"középkorias" jelleget, amelyet a kortársak – a vásárlói közé tartozó Dollfuss kancellártól Mussoliniig, a méltatói közé tartozó Somogyi Antaltól Nagy Zoltánig (63) – annyira értékelték.

Az üveglablakok elhúzódó tervezése módot nyújt arra is, hogy összehasonlítsuk a korábbi és a későbbi műveket. Az 1932-es tervek stílártsan a győr-gyárvárosi ablakok rokonai, tehát azokat a formajegyeket viselik, amelyeket Sztehló Lili még római ösztöndíjas éve alatt alakított ki. Különös módon ezek a korábbi kompozíciók – akárcsak a városmajori épülettervek – kevésbé klasszicizálnak, mint az Itáliát járt művészek átlagos alkotásai. A Jézus Szentséges Szive és a Szent Erzsébet kompozíciók tiszta színskálájában, szegletes formáiban nem nehéz felfedezni az archaizálás mögül minduntalan előbukkanó kubisztikus-konstruktivisták látásmódját. Nyilvánvalóan a római ösztöndíj sem tudta elnyomni a korábbi, de úgy látszik nagyobb hatású párizsi tanulmányutat. A korai tervekben tehát az is kitűnik, hogy ennek a francia tanulmányutnak nemcsak a chartresi és amiens-i ablakok élményét köszönhette Sztehló Lili. A legkésőbb keletkezett Szent Cecília vázlatokon azonban már más hatások érződnek. Ezen a figurán már nyomra sincs a groteszk, a józanságot és látomásossággal összeegyeztető stílusnak, annál könnyebben fedezhető fel viszont a római iskola manírja a quattrocentós formaképzés, Coester, Chartres és a kubizmus helyett Filippo Lippi és Molnár C. Pál üveglablakon különösen torznak tűnő hatása.

Az 1933-ban felszentelt templom másik fő dísz és másik sokkolóan szokatlán műve a diadalíven Pátzay Pál tizenkét apostol szobra volt. Összehasonlítva a harmincas évek derekán készült szobraival, sőt összehasonlítva a huszas évek fordulóján készült, már a római ösztöndíj hatását mutató művekkel (64) ezek az apostolok visszaidéznek Pátzay korai avantgarde periódusát. Ha ezuttal alakjai nem váltak is "öztövérekké", mint korai korszakában, ha nem idézik is Lehmbuck átszellemült stílusát, idézik viszont azt a románkort, amelyből sokkal inkább táplálkozott az "elfajzottnak" bélyegzett expresszionista plasztika, semmint a novecentón iskolázott magyar ujklasszicizmus. Kortárs elemzői – dicsérorői is – nem győzik eléggé mentegetni ezt a váratlan stílusvonalat. "A teljesen modern, szögletes téregységekből és tömegekből álló épület számára mintázta őket, testüket is hozzá kellett stilizálni az uralkodó tektonikus formákhoz" (65) – írja például Ybl Ervin, mert még 1942-ben is igazoló magyarázatot igényel a szorosan falhoz simuló, szimmetrikus, stilizált és színezett figuracsoport. Bajó Gyula pedig, miközben a városmajori Pátzay-plasztikát úgy jelöli meg, mint amelyik a "középkori monumentális szobrászat emlékét idézi" sietve hozzáteszi az alkotóról: "Benyomásai iránt fogékony lelke átmenetileg a nagy művészi korszakok bámulatába feledkezik, ami azonban művein csak alig észrevehető reflexként dereng." (66) Valójában a "nagy művészi korszak bámulata" nemcsak derengő reflex a tizenkét apostolszobron. A földtől ellebegni látszó, attributumait maguk elé tartó, szinte azok mögé rejtő de rusztikusan egyénített figurák: romanizálnak. Ám archaizmusuk nem könnyen emészthető, nem tetszetős, nem is az éppén akkor legdivatosabb. Egyszerűségük, a diadalíven párosával elhelyezett merész kompozíciójuk mégis olyan kihívónak tűnhetett, hogy nincs vitacikk a városmajori templommal kapcsolatban, amelyik ne említené ezeket a "botrányosan" modern műveket. Hiába simulnak a falhoz és alkalmazkodnak az épület jellegéhez, mégis ezek a művek hívják ki a kritikát és nem például Gádor István szintén archaizáló Szűz Mária oltára. Pátzay díszítőszobrászként is átmentette az autonóm képzőművészeti alkotásra jellemző közlésszándé-

kot, azt a többletet, amit Gádor István az önálló relief műfajában is pusztá ornamentikává, a közízlést nem borzoló diszitménnyé fokozott le.

Az 1933-as városmajori templomban még nem volt csupa remekmű. Nyilvánvalóan nem lehetett például Molnár C. Pál egyik legkevésbé sikerült művét, a Szent Imre oltárt és Sztehló Lili revelációként ható üvegablakait egy szinten említeni. A városmajori templom karakterváltását sem az határozta meg, hogy a kezdeti időszakban kvalitásos, később pedig gyengébb műveket állítottak fel. A templomról szóló legrészletesebb tanulmány írója, Somogyi Antal már 1934-ben is világosan látja, hogy Molnár C. Pál Gádor István, Pekáry István (a szövegben elírás Perény István) "archaizáló, illetőleg népieskedő műveikben – szerintünk – a kitünő ízléssel kezelt formák nincsenek telítve azzal a lelkeséggel, amit várnánk." (67) Tehát a korszakos jelentőségűnek tartott összművészeti teljesítmény már az első időszakban is egyenetlen. Alapvetően nem segít ezen az az egyébként helyes gyakorlat, sem hogy "a városmajori templom – meg óhajtván őrizni a stilusegységet a diszítésekben is, a veszedelmet úgy kerülte el, hogy hasonló kegyszoborra gyűjtést rendez, de a beszerzés jogát magának tartja fel." (68) Az e korszakban épített többi szakrális művet ugyanis nem a kevésbé kvalitásosan megoldott művektől kellett megóvni, hanem a hívek áldozatkészségéből és hozzánemértéséből fakadó giccsektől. Ettől valóban megmenekült a városmajori templom. A harmincas évek második felében Buda Saint Chapelle-jének mégis át kellett alakulnia – a köztudatban és a valóságban is – a modern magyar építészet merész kísérletéből a római iskolások házitemplomává. (69) Oka ennek a változásnak részben az 1935-ben elkészült harangtorony, amelyről még a tárgyilagosa Elek Artur sem felejt el megjegyezni az "olasz románkor szellemét" átmentő szándékot, főképpen pedig azt, ami ebből következik "hogy a városmajori torony azokat is ki fogja békíteni, akik a templomra idegenkedve néznek." (70) Oka ennek a változásnak az 1938-ban elkészült Ohman Béla féle Szent László oltár is, majd az azt követő kettős angyal-kompozíció, amely az eredetileg dísztelennek szánt főhomlokzat diadalkapujára került, végül pedig oka a változásnak az a mű, amely súlyánál és rendeltetésénél fogva az egész eredeti építészeti alapkoncepciót kérdőjelezi meg: Aba Novák Vilmos híres Teremtés ciklusáé, és a szentélyben elhelyezett Szent István kompozícióké. (71) Ezek a művek az előírt feladatot magas szinten oldják meg. A torony vasbetonszerkezete példaszzerű a magyar építés történetében. "Olyan mint valami egy darabban kiöntött vasrud. Vagyis rugalmas építmény, amelynek tömegén nyomban eloszlik a szélnyomás ereje, úgy hogy a szél minden támadásának egész tömegével szegül ellene." (72) A történelem azt is bebizonyította, hogy nemcsak a szélnek tud ellenállni, hanem a bombabecsapódás nyomán keletkezett légnyomásnak is. (73) Ohman Béla oltára is megállja a helyét a modern magyar egyházművészet legrepresentatívabb albumában, Jajczay János könyvének illusztrációs anyagában. Aba Novák műve pedig színvonalban, művészi mondanivalóban messze kimagaslik a templomba helyezett valamennyi képzőművészeti alkotás közül. Az alumíniumlemezre temperával festett mű a Párizsi Világkiállítás pannóihoz és a székesfehérvári kompozíciókhoz hasonlóan plakátszerű, fanyar-frivol, mégis agitativ felfogásban készült, anélkül, hogy a karakterisztikum túlzott hangsúlyozásával feltűnően világias hangulatot keltene. A kazettás mennyezetbe tervezett képekkel pedig nem kevesebbre vállalkozott, mint a Sixtus Kápolna ikonográfiájához hasonló modern kozmogónia alkotására pusztán olyan beszédes szimbólumok segítségével, amelyek megőrzik a többi művében kikísérletezett expresszivitást, a groteszk és naturalista részletek halmozása nélkül. Ezek az

uj művek vizuálisan is érzékeltették az épület karakterének folyamatos módosulását, a botrányt kavaró egyházi létesítmény átalakulását kulturpolitika és a közizlés kívánalmainak megfelelő templommá. Ez a kompromisszum – a kortársak tanúsága szerint, annyira sikerült, hogy Aba Novákot a mellőzött és bírált egyházművészt, egycsapásra sikeres egyházművésszé avatta. Az indokkal sem maradnak adósak: "Ittmár képzeletének bőséges áradását gátak közé tudta szorítani és rendkívül kifejező erővel megtöltött alakjait klasszikus plasztikával látta el." (74) A megállapítás jogos. Ezekon a kazettákon ugyanis bizonyosfoku visszakanyarodás, saját korábbi és meghaladott esztétikai elveinek visszatérése figyelhető meg. Mintha Aba Novák Vilmos – főként a kazettákon – felidézne azokat a neoklasszicista elveket, amelyek a huszas években alkalmassá tették az induló római iskola művészi reprezentálására, de amelyeket a harmincas években a jászszentandrásai freskókkal és népeletképekkel már bizonyos fokig módosított, sőt némelyek szerint fel is adott. A magas művészi színvonalon megoldott új művek, az építészeti, plasztikai, festészeti részletek tehát az ortodox olasz neoklasszicizmus irányába tolták a városmajori templom művészi összképét. (75) A különálló, árkáddal összekötött kampanile feloldotta a beton kubusok feszültségét. A románkori diszitóplasztika dekorativitását felhasználó oltár letompította a románkori expresszivitásán nevelt apostolszobrok sokkoló hatását. A mennyezetfestés enyhített az üveg-beton koncepció szigorú következetességén. Ám a városmajori templom igazi történetét nem a tervekről, kartonokról, a hajók belsejében elhelyezett mütárgyokról lehet leolvasni, hanem azokból a vitázó tanulmányokból és cikkekből, amelyek egyrészt a templom felszentelése után, másrészt a bombatámadás után láttak napvilágot, tehát az 1934, majd az 1942 körüli időszakban.

A tanulmány elején említettük: az új törekvéseket pártoló különféle fórumok és csoportosulások a felszentelés idején elismeréssel fogadták Árkay Aladár és Árkay Bertalan közös művét. Nemcsak a napilapok és folyóirat cikkek bizonyítják ezt a rokonszenvet, hanem Lechner Ödön építészeti Társaság dija is, amelyet 1933-ban adományoztak a főváros első modern katolikus templomának. Olyan jelentős művek után szerezték meg Árkayék a Lechner Ödön emléktárgyat, mint a Szegedi Dómtér vagy a Dohány utcai Hősök emléktárgya. (76)

Ám azok a fórumok, amelyek az egyház hivatalos álláspontját képviselték, tehát a Központi Egyházművészeti Hivatal a Katholikus Szemle és a Magyar Kultúra folyóiratok enyhén szólva megkérdőjelezték a szokatlan épület esztétikai értékeit. Tették pedig ezt abban az időben, amikor a modern egyházművészet ténye ellen a konzervatív közvélemény amugyis támadást indított. Példa erre az a fővárosi bizottsági ülés, ahol az egyik felszólaló a pasaréti római katolikus templom terveit "szovjetstilusnak" ítélte, a bizottság másik tagja pedig javasolta, hogy a templomok később csak tradicionális stílusban épülhessenek. (77) Elképzelhető ezek után, ha a jóval kevésbé modern pasaréti templom ilyenféle visszhangot váltott ki, akkor a konzervatív körök hogyan fogadták az építészeti-leg sokkal merészebb városmajorit. 1933 második felében a Magyar Kultúra helyt adott Jajczay János feltételek nélkül dicsérő cikkének, azzal a szerkesztői megjegyzéssel, hogy "A fenti cikk elvi megállapításait természetesen magáévá teheti az is, aki a helyes elvek ilyen vagy olyan alkalmazását nem tekinti olyan teljes sikerűnek, mint a cikkíró." (78) Ezt követte Somogyi mérsékelt hangú elemző tanulmánya, majd Merész Gyula, konzervatív, neobarokk irányt követő festő vitairata. Az utóbbi cikk éles megjegyzéseit talán a Szent István Társulat tekintélyes folyóiratában, a Katholikus Szemlében megjelent beszámoló

alaphangja tette lehetővé. Mátrai Vilmos a rovat vezetője és rendszeres kritika-írója ugyanis a tradíció bátyjai mögül indította el súlyos támadását, maga mögött tudva nemcsak a hagyományokhoz hű közönséget, hanem az egyház szellemi irányvonalát is. Birálata így nemcsak a konkrét műnek, hanem az egész irányzatnak szólt. "Ez az építészeti elgondolás – írja pejorativ összefüggésben – amely "Neue Sachlichkeit Bauhausstil" néven Németországból kiindulva, mintegy feltartóztatatlannak látszó áramlat vonul végig a világon." (79) A stílust természetesen ő is – mint ami a korban általános gyakorlat – a forradalmak káros-kóros utóéletének, politikai eltévelyedésnek tartotta. Anélkül, hogy felmentette volna a templom alkotóit a baloldali mozgalmaktól terhes weimari Németország iránt érzett rokonszenv vádjá alól, egy ügyes fordulattal – éppen a Bauhaus-elveket szegte szembe és éppen ezeknek az elveknek a nevében marasztalta el végképp a "legujabb és a legdivatosabb, a legmodernebb építészeti formák megtestesülését." (80) Mátrai archaizáló pilonokról, faszkerkezetet imitáló gerendázatról, indokolatlanul nagyméretű üvegablakokról irt, főképpen pedig a szegényességet eredményező olcsóságról, a beton meztelen látványáról, amely a híveket szükségszerűen visszariasztja. A "zászlóbontó" írás után Merész Gyulának a Magyar Kulturában jóformán nem kellett mást tennie, mint gondolatról gondolatra követnie a Katolikus Szemlét, hogy a közvéleményt a Jajczay-Somogyi vonal ellen hangolja, és még inkább azért, hogy saját veszélyben látott egyházművészeti pozícióját megerősítse. A városmajori templom legsebezhetőbb pontja az akkori közvélemény szemében a "magyarosság" hiánya volt. A templom lelkes plébánosának Kriegsau Emilnek nem véletlenül kellett ilyen szavakkal a közönség jóindulatába ajánlania Arkayék művét: "Modern templom a városmajori, de nem utánzata a külföldi modern épületeknek, hanem vonalvezetésében, egész belső hangulatában és díszítő pompájában érvényesül a magyaros lélek." (81) Merész azonban nem fogadta, nem is fogadhatta el – a templom 1933-as állaga alapján – a mentegető gondolatmenetét, támadását is erre a felismerésre alapozta, megtoldva azt még az idegengyűlölet a harmincas években különösen hálás frázisaival: "Talán ez hát a forradalmi benne, hogy a magyar katolikus templom stílusaként adoptáltuk a keleti, velünk nem rokon népek építőkulturáját." (82) A kérdésre megnyugtató választ a megtámadott Somogyi Antal sem tudott adni, legalábbis nem adott olyan választ, amely eloszlatta a templom körüli vihart. Sem a kulturpolitikai vonalvezetést, sem az uralkodó egyházművészeti koncepciót nem elégíthette ki a templom dekorálásában résztvevő művészek kvalitásának bizonygatása, akkor, ha a magyarság igényével szemben csak a katolikumot, a naturalizmus igényével szemben csak az őskeresztény szimbólumrendszert állította. Végeredményben a szerkesztőségi zárszó is elítélte a városmajori templom tulkapásait és ezért kompromisszumot javasolt: "mindinkább olyan egyházművészeti irány alakuljon ki, amely mindkét oldal túlzásaiból mentesen szolgálja a szent és művészeti célt." (83) Ugy látszik a városmajori templomot létrehozó művészek, azok is akik már 1934 előtt részt vettek a munkában, azok is, akik csak később kapcsolódtak a dekorációs feladatok megoldásába – megfogadták a Magyar Kultúra tanácsát, és egyre kevésbé alkottak izléstborzoló művet, egyre inkább feltöltötték az elhelyezésre váró díszítőműveiket a sokat hiányolt nemzeti karakterrel. Az olaszosság vádját pedig könnyűszerrel kivédhette a kor művészettörténetírása az ezeréves itáliai-magyar kulturális kölcsönhatás hangsúlyozásával, annál is inkább, mert a római iskola szervezője, szellemi vezetője és a magyar-olasz művészettörténeti kapcsolatok kutatója Gerevich Tibor személyében egy és ugyanaz volt.

Szomoru alkalom kínálkozott a városmajori templom újraértékelésére 1942 szeptember 4-e után, amikor egy bombatámadás jelentős sérülést hagyott az épületen. (84) Szomoru ez a tény már csak azért is, mert a korabeli sajtó tanúsága szerint szovjetellenes hisztériakeltésére adhatott alkalmat a sebesült "istenháza", amelyen "az istentelenek pusztítása ellenére is diadalmasan áll a kereszt a toronytetőn". (85) A sérülés azonban újra felszínre hozta a már eltemetett vitát, újra szóvá lehetett tenni Pátzay apostolszobrainak merészességét, és Sztehló Krisztusának "briganti-arcát". Aki viszont mindezt szóvá teszi már nem a hazai képzőművészeti élet vagy az egyházművészeti irányvonal nevében emel szót. A támadó, a művészetekben járatlan laikus, Kemenes István a volt New York-i és philadelphiai plébános. (86) Műveletlen és sértő hangú írása azonban nagyszerű alkalmat ad arra, hogy kolumnás cikkben válaszoljon rá a Magyar Nemzetben Oltványi Imre. A vallásos áhitat hiányával vádolt műveket, a torzításokat, a vasbeton konstrukció szükségességét természetesen és könnyedén védi ki a modern magyar piktúra lelkes támogatója, a publicistának is kiváló művészeti író. Ám úgy tűnik, hogy a védelemmel nem elégszik meg, és el tudja mondani azt is, ahogyan a "római iskolától" balra, Gresham és Szentendre vidékén vélekedtek a városmajori templom "forradalmi modernségéről" "Mi sem értünk mindenben egyet a városmajori templom művészeinek alkotásaival. De a plébános urral szöges ellentétben épp azt kifogásoljuk, hogy a művészek meglehetősen engedményt tettek az idézett tizezrek meggyökeresedett izlésének." (87)

Az újra problémává kerekedő városmajori templomról azonban már egészen más hangon írnak, mint a harmincas évek elején. Egyetlen városatyja, egyetlen cikkíró sem emlit "szovjetstílust", már nem kell olyanféle "védekező" cikkeket közölni, amelyet Valér Erik ír Templomépités és Szovjetstílus címen, már közhelyekké válnak azok a tételek, amelyek korábban merészeknek tűntek. A negyvenes években már nincs szükség annak bizonygatására, hogy "nem tudunk a magunk módján áhitatosnak lenni olyan templomban meg álbarokkos lendülettel, álközépkorias aszkézis-maskarával csalja szemünket." (88) A neobarokk végérvényesen letűnt, de letűnőfélben van az a stíluseszmény is, amely a városmajori templomot létrehozta. Mire a római iskolás egyházművészek megszerzték a legjelentősebb egyházi támogatásokat, mire elfogadták a neoklasszicizmus néhány modernnek tűnő elvét, addigra a római iskola célkitűzései, iránya annyira átalakult, hogy a városmajori templomból már félmult lett azok számára is, akik létrehozták. Árkay Bertalan ebben az időben már a magyar népi építészet alapvető szerkezeti felépítését tanulmányozza, Sztehló Lili festéssel és mozaikkal próbálkozik. Közös főművük saját meghaladott stílusukat jelenti. Számukra inkább utólagos elégtétel a vasbetonkonstrukció hibátlansága, amelyről Árkay Bertalan írt szakszerű tanulmányt a Magyar Építészetbe (89) vagy az elpusztult templomablakok művészettörténeti jelentőségének hangsúlyozása. Ám a tanulmányírók, Molnár Ernő (90) és Markovics Sándor (91) már nem azokat az erényeket méltatják, amelyek valóban elsődleges értékei a műnek. (Nem véletlenül használja egyikük a "modern egyházművészeti törekvések muzeuma" kifejezést, másíku pedig Ába Novák freskóival kapcsolatban a kifejező szimbólumrendszer helyett az "egyszerű népiséget.") Az épület erényei közül nem az ujszerű architektonikus konstrukció a legfontosabb számukra, hanem az "ókeresztény bazilikális elgondolás" átmentése. Pátzayban nem az erőteljes stilizálásról, hanem a "szépen érvényesülő nemes formaérzékről beszélnek", tehát azokról a tulajdonságokról, amelyek sokkal inkább a később

elhelyezett Szent József oltár és Pietà sajátja. Végül pedig Ohman Béla, Boldogfay Farkas Sándor, Molnár C. Pál Pekáry István műveinek feltétlen dicséretével eltűnik a negyvenes évekre az a lényeges kvalitásbeli különbségtétel, amelyet annak idején érzékeltetett Somogyi Antal, és amelyet az új tanulmányíróknak feltétlenül meg kellett volna tenniük a történelmi távlat birtokában. Ám az 1941-ben lezajlott nagy egyházművészeti kiállítás tanúsága szerint igazi támogatásra ebben az időszakban csak azok a művek számíthattak, amelyek nem áttételesen, az olaszosság fátylán keresztül közöltek szakrális tartalmat, hanem nemzeti vagy nemzetinek vélt karakterüket hangsúlyozták. Ilyen megközelítésben nyilvánvaló anakronizmusnak tűnt az épület eredeti koncepciója, mint ahogy anakronizmusként hatott Vilt Tibor 1943-ból származó angyalt ábrázoló relief-terve is, légies formájával, presszióz figurafelfogásával. A városmajori templom születése idején izlést formáló jelentős mű volt. A harmincas években a progresszív irányok és a neoklasszicizmust képviselő művek befogadásával a kor hivatalos egyházművészetének hűségese lenyomata lett. Ám a negyvenes évekre szűnőfélben volt a magyar szakrális építő- és képzőművészet stíluspluralizmusa. A novecento, a funkcionalizmus és a konzervativizmus között feszülő trilemmát új lehetőségek és új stílusok váltották fel. Az 1942-es bomba már nem egy elevenen ható összművészeti teljesítményt, hanem egy olyan műemléket rongált meg, amely éppen időszerütlenné vált a hivatalos művészet-re váró új feladatok megoldása közben.

JEGYZETEK

- (1) NAGY Z.: A magyar egyházművészet új arca. Vigília, 1935. Karácsony 135–141.
- (2) A harmadik városmajori templom alapító okiratának tanúsága szerint: "Első templomunk az 1918 őszén a kisegítő kápolna Egyesület által Csaba utca 7 c. ház alagsorában berendezett őskeresztények katakombájára emlékeztető kápolna volt. Itt voltunk négy éven át. 1922-ben kezdtük meg jelenlegi kis templomunk építését a hívek páratlan áldozatkészségéből... 1923 Karácsonyán a kisegítő kápolnából ide jöttünk át. ... 1932 Husvétjén megkezdhetjük új templomunk építését." Részletek a Kiscelli Muzeumban őrzött 87.38.21. 1–8 ügyiratból. A második templomot 1923 december 23-án Mézszáros János érseki helytartó áldotta meg és 1925 szeptember 8-án szentelte fel Kohl püspök segítségével Csernoch János hercegrímás.
- (3) Az új városmajori templom felszentelése idején kulminál a CIRPAC botrány a rendőrökkel betiltott kiállítás, amely, ha negatív értelemben is, felhívta a figyelmet a modern építészetre. A nagyközönség számára azonban éppen ez az esemény "tudatosította", hogy a Bauhaus elvek képviselői egyúttal "kommunista gyanusak". Ebben az időszakban – 1932–1933-ban – épülnek az első modern lakó- és villaépületek, Molnár Farkasé a Lejtő utcában és a Mese utcában, Preisich Gábor és Vadász Mihályé a Bartók Béla uton. A Tér és Forma pedig rendszeresen közli azoknak a már megépült vagy csak tervezett modern épületeknek dokumentációit, amelyek a polgári igényt elégitik ki.
- (4) Napkelet, 1933. 845–846. (GENTHON L.: Két templom) Tér és Forma, 1933. ápr.-máj. 103–10 (RIMANÓCZY GY.: Az új városmajori róm. kath. templomról) Magyar Művészet, 1934. 9. 257–271. (DÉCSEI G.: Modern magyar egyházművészeti törekvések) Pester Lloyd 1933 márc. 31. (Ein Neues Bauwerk) Magyar Szemle, 1933. 357–363. (GENTHON I.: Háború utáni középítészetünk stílusa) Magyar Szemle, 1935. 132–140. (GENTHON L.: Új magyar templomok) Magyar Építőművészet, 1941. 12. 375–379. (GEREVICH T.: Új magyar templomépítészet)

Korunk Szava, 1933. nov. 1. 357. (SZEMERJAY KOVÁCS D. -né: A városmajori új templomról)
Új Kor 1936, 15-16. sz. 258. (A városmajori templom körül)
Szépművészet, 1941. 3. sz. 54-57. (SOMOGYI A.: Modern magyar egyházi építészet)
A városmajori templomnak a korban jelentős külföldi sajtója volt.

Kentiku Sekai 1936 sz.

Buildings News 1936 jul.

The Nippon Architect 1936 sz.

(5) Pesti Napló, 1933, jun. 4. (Az új városmajori templom) Katholikus Szemle 1933. II. 450-456.
(MÁTRAI V.: Kézőművészeti Szemle,)

(6) Pozitívan értékeli többek között:

GYÖRGYI D. -HÜTL D. -KOZMA L.: Új magyar építészet Bp. 1935.

RADOS J.: Magyar építészettörténet Bp. 1975.

MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867-1967 Bp.

DERCSÉNYI B.: Árkay Aladár Bp. 1967.

(7) BIERBAUER V.: Templomépítés Magyarországon. Tér és Forma, 1930. 216-219

(8) 1920 és 1930 között 29-ről 52-re nőtt Budapesten a templomépületek száma.

(9) KOMOR J.: Templomépítészet Tér és Forma, 1928. 5-18.

(10) Uo.

(11) ORBÁN F.: Családi ház tervezése Az építészetről a közönséghez. Bp. 1931.

(12) Találónak jellemzi a Neobarokknak az ellenforradalmi korszakban betöltött szerepkörét HORVÁTH M.: A történeti templomépítészet Magyarországon Bp. 1946 c. munkája.

"Neobarokk" a Trianoni béke után már nem csupán művészeti tájékozódást, stílisis kísérletezést, újra-élést jelentett, hanem egy új, gyökeréig romlott, hamis társadalmi rétegződést, gondolkodásmódot, s annak külsőséges alakzatait. E külsőséges ékítmények a Trianon utáni társadalom homlokzatán nemcsak a dísz kedvéért hemzsegték, hanem - neobarokkról lévén szó - önálló életet éltek, az alakzatból tartalommal léptek elő, éppen a tartalomnélküliség szegénylős és tudatalatti vagy tudatos elleplezésére." Ilyen neobarokk stílusban épült többek között a ciszterciák Szent Imre hercegről nevezett plébánia temploma (Walder Gyula) (Felszentelve 1924. jun. 29.) A "nádorkorszak empire"-jében pedig: Tisztviselőtelepi Magyarok Nagyasszonyáról nevezett Ferenc József emléktemplom (Lechner Jenő) (Felszentelve: 1931 okt. 4.)

(13) A "neobarokk társadalom" és a neobarokk stílus felvirágzása mellett elevenen éltek más neostílusok is, elsősorban a neoromán. Ilyen stílusban épült többek között:

Kotsis Iván tervei szerint a Magyarok Nagyasszonyáról nevezett plébániatemplom (Felszentelve 1931 jun. 14.)

Fábián Gáspár tervei szerint a Külsőferencvárosi Szent Keresztről nevezett plébániatemplom (1929-1930)

Möller István tervei szerint az Árpádházi Szent Margitról nevezett szentistvánaváros-lőportárdűlői plébániatemplom (1931-1933)

(14) Clemens Holzmeister templomai közül a legjelentősebb a

Szent Márton plébániatemplom Nürnberg 1927

Plébániatemplom Gloggnitz (Alsó-Ausztria) 1928

Ottó Bartning művei közül:
Sternkirche 1921
Dänische Kirche, Berlin 1923
Gustav Adolf Kirche. 1930. Darmstadt
Auguste Perret: Notre Dame de Raincy 1924

(15) LACKÓ M.: A fasizmus Kelet-Közép-Európában. Válságok – választások Bp. 1975. 298–317.

(16) P. SZŰCS J.: A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében 1930–1940 *Ars Hungarica*, 1974/1. 159–190.

(17) Csernoch János 1927 július 25-én halt meg 1928 január 26-án tette le hivatali esküjét Serédi Jusztinián.

(18) 1932. okt. 22. Horthy leiratot küld Hómannak, erre válasz és egyben első vázlatos programadó nyilatkozat a Nagy célokért című beszéd. Elhangzott 1932 november 7-én.

(19) 1924. szept. 1. XI. Pius körlevele Gasparri bíboros utján, amely az un. 34. 215 sz. pápai körirat néven került be az egyháztörténelembe.
1927. Quadragesimo Anno pápai enciklika egyházművészeti vonatkozásai 1932 okt. 27. XI. Pius beszéde az új Vatikáni Képtár felavatásakor (Megjelent: *Osservatore Romano* jun 9. Dalla Torre összefoglalásában)

(20) Jól megvilágítja Árkay Aladár esztétikai világgképét az alábbi cikkrészlet:
"A művészet és tudomány különálló, egymással ellentétben lévő, egymást kizáró dolog, mert előbbi az érzés-érzelem, utóbbi az értelemből fakad. Tudományt nem lehet aprómunkával csinálni. Egy építészeti alkotás megteremtéséhez tudományos jellegű ismeretek szükségesek, de ez nem tudomány." *Építőmunka*, 1933. 8–9.

(21) ÁRKAY A.: Építőformák a világháború után. *Kő és műkő* 1926 3. 1–3

(22) Ismertető cikkek: Kerekrety Babochay Hermann ur Andrassy uti családi háza. *Magyar Pályázatok*, 1906. 4. sz. ÁRKAY A.: Birák és ügyészek telepe. *Magyar Építőművészet*, 1913. 3.

(23) A mi templomunk. A Városmajori Egyházközség Kiadványa, 1925. Árkay Aladár kistemplomát (Városmajori Jézus Szent Szívéről nevezett plébániatemplom) az ujtó formák ellenére az irodalom még a történeti templomépítészet egyik utolsó fázisának tartja. LA ROSÉE E.: vezetőjében "német stílusú" "kisebb erdei kápolna" meghatározás szerepel. Budapest katolikus templomai. Bp. 1938. 44 l. HORVÁTH M. "népies elemekkel vegyült romantikus jellegű" épületnek jelöli. I. m. 35. A templom belső dekorációjára természetesen nem vonatkozik még az óvatos előrelépés szándéka sem. A kor gyakorlatával összhangban eklektikus és későszecessziós, harmadrangu művek kerültek az oltárokra. Pl. Zala György: Jézus Szive műkő szobra, Csulyok Margit Lisieux-i Szent Teréz kerámia szobra, Krivácsy-Szűts György Szűz Mária képe.

(24) DERCSÉNYI B. i. m. MERÉNYI F. i. m.
Az új magyar egyházművészetéről szóló összefoglaló tanulmányok sztereotip módon Árkay Aladár győgyvárosi templomával kezdik a felsorolást. A fejlődés későbbi fázisaként jelölik meg a városmajori új templomot. Legrészletesebben kifejtve: SOMOGYI A.: *Modern egyházművészet Magyarországon* Katolikus írók új magyar kalauza Bp. 1940. 348–376

(25) KATONA J.: Nemzetközi építészeti tervek kiállítás a Műcsarnokban. *Új Magyarország*, 1930. szept. 6.

- (26) BEDY V. : Győr katolikus vallásos életének multja. Győr, 1939. 79.
- (27) Pl. Kőbányán a lengyelek emléktemploma Mohácson a Városháza
- (28) A Központi Egyházművészeti Hivatal igazgatója az intézmény megalakulásától 1937-ig. bekövetkezett haláláig. A történeti stílusú egyházművészet iránti vonzalmát indokolják a középkorral foglalkozó művészettörténeti tanulmányai.
- (29) Idézett Kiscelli akták 67. 38. 21. 1–8
- (30) Uo.
- (31) BIERBAUER V. : Otto Bartning kölni acéltemploma. Tér és Forma, 1929. 103–106.
- (32) 67. 38. 21. 1–8
- (33) Uo.
- (34) Pl. Gorkij fasori ref. templom, Keleti Károly utcai róm. kat. templom, a győr-gyárvárosi róm. kat. templom kapuzatának felső része.
- (35) ÁRKAY A. : A modern stílus kialakulása Előadás a M. M. és Ép. Egyletben.
Közölve: Építőipar és építő művészet, 1926. febr. 15.
ÁRKAY A. : Építőformák a világháború után. Kő és Műkő, 1926. márc. 1–3. ÁRKAY A. : Művészvállalkozások. Építőmunka, 1933. 8–9. 148–149.
- (36) Pontos adatokat közöl Árkay Bertalan ösztöndíjas éveivel kapcsolatban. Árkayné Sztéhló Lili életrajza.
Művészettörténeti Kutató Csoport
Magyar Művészek Lexikona valamint
PUSZTAI L. : Árkay Bertalan (1901–1971) Magyar Építőművészet, 1972. Árkay Bertalan korai, "tul modernnek" ítélt egyházművészeti stílusát jól példázza a Prohászka Ottokár emléktemplomra benyújtott terve, amelyet természetesen mellőztek Fábián Gáspár konzervatív tervének kedvéért. 5. 60–61.
- (37) ÁRKAY B. : A Római Magyar Akadémia. Tér és Forma, 1929. 323.
- (38) GEREVICH T. : Korunk Művészete. Szabadegyetemi előadás. 1932. Kézirat a Művészettörténeti Kutató Csoport Magyar Művészek Lexikonában.
- (39) BIERBAUER V. : Templomépítés Magyarországon. Tér és Forma, 1930. 216–219.
- (40) Erre vonatkozó pontos adat az Új városmajori templom alapító okiratában: "Halálos ágyán utolsó kívánsága volt, hogy amit ő befejezni nem tudott, fia Árkay Bertalan építőművész végezze el az edes-anya intencióihoz híven." Idézett Kiscelli akták 67. 38. 21. 1–8
- (41) Árkay Aladár meghalt 1932 február 2-án, tehát feltehetően az áprilisi homlokzat-terv az első olyan munka, amely már egyedül Árkay Bertalan munkája.
- (42) A baloldal nevében FARKAS Z. ír jelentős cikket az emlékkiállításról: Gróf Klebelsberg Kunó képzőművészeti politikája. Nyugat, 1933. márc. 1. 5. 321–324. A római iskola hevesen bírálja a fele-

más intézkedéseket: GENTHON L : A Gróf Klebelsberg Kunó emlékkiállítás – Kelet Népe, 1933, 196–198. A konzervatív oldal támadása: MÁTRAI V. : A Gróf Klebelsberg Kunó-emlékkiállítás. Katholikus Szemle, 1933. 291–295.

(43) Hóman Bálint kulturális programját részletesen kifejtette 1933 máj. 31-én tartott országgyűlési beszédében, melynek tárgya a "Kulturális Szervezetünk átépítése".

HÓMAN B. : Művelődéspolitikai. Bp. 1938. 124–143.

(44) Ezt a legitimizmus híven tükrözi a Gróf Klebelsberg Kunó emlékkiállítás is, amely reprezentatív jellegével az abszolút eredményességet és az abszolút helyes irányvonalat hivatott kifejezni.

(45) GENTHON L : Két templom. Napkelet, 1933. 845–846.

A tanulmány Möller István Lehel téri templomát hasonlítja össze a városmajori templommal. Az összevetésre kitűnő alkalmat ad, hogy felszentelésük között rövid idő telt el, tehát kiélezetten mutatta az egyházművészet két szélsőséges irányát, amely választásra készítette a közönséget és kritikusokat egyaránt.

(46) CSABA R. : Új magyar építőművészeti szemlélet felé. é. n. (valószínűleg 1942-ből) különnyomat

(47) 1931 és 1933 között a Központi Egyházművészeti Hivatal a városmajori tervekhez kapcsolódó szűkszavú engedély kivételével kizárólag negatív bírálatot adott modern templomok ügyében. Például: Rimánóczy és Kotsis terveiről. MDK C I 19/9 1–10. Az akták között később említik a városmajori templom tornyát, erre vonatkozó engedély Szőnyi Ottó jelentése az 1934–1935 év munkájáról MDK C I 19/11 3–13

(48) A római iskolások közreműködésével létrehozott szakrális ösztönművészeti teljesítmények közül a legfontosabbak, a legreprezentatívabbak és a legtöbbet említették a következők:

Árkay Aladár: Győr-gyárvárosi templom

Rimánóczy Gyula: Pasaréti templom

Weichinger Károly: Pécsi pálos templom

Körmendy Nándor: Komáromi plébániatemplom

Körmendy Nándor: Csornai plébániatemplom

Körmendy Nándor: Győr-nádorvárosi plébániatemplom

Kotsis Iván: Balatonboglári kápolna

Árkay Bertalan: Mohácsi fogadalmi templom.

(49) GENTHON: i. m.

(50) A templom "sachlich", funkcionálnak megfelelő és a hangsúlyos archaizálás szándékát kerülő karakterét jól mutatja belső elrendezése, amely híven követi a külső kiképzést. Árkay Aladár az eredeti tervből még ártmentette a sarkokra helyezett sekrestyét, plébániahivatalt, keresztelőkápolnát és a hősök kápolnáját, valamint a szentély szintjének megemelését a szentélyablak alsó vonaláig. Ezek a szerencsés építészeti részletek különösen jól érvényesülnek a hosszahajós, csarnoktemplom elrendezésben. "A pillérek által három részre tagolt csarnok mellé kétoldalt sorakozik az árkádos keresztút, továbbá hatalmas színes ablakokkal váltakozó mellékoltár és gyóntatófülkék. RIMÁNÓCZY GY. i. m.

A templom eredeti puritán összehatására jellemző volt a pirossal és aranyárgával festett vasbetonbor-dás mennyezet, amely később természetesen egységes színezést kapott Ába Novák freskói miatt.

(51) RIMÁNÓCZY GY. : Az un. városmajori templomról. Tér és Forma, 1933. ápr. – máj. 103–107.

(52) A Folly Róberttel kapcsolatos támadások 1934 során többek között éppen a városmajori templom eredménye. Mezei Ottó utal az eseményekre Gropius 1934-es budapesti látogatása és levelezése Molnár Farkassal című forrásbevezetőjében. Ars Hungarica, 1975/1 :141

- (53) GENTHON: i. m.
- (54) GEREVICH T.: Uj magyar templomépítészet. Magyar Építőművészet, 1941. 12. 375–379.
- (55) JAJCZAY J.: Egy modern templom előtt. Magyar Kultúra, II. 41. 375–379.
- (56) A városmajori templom körül. Uj Kor, 1936. 15–16. sz. 258.
- (57) JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet Bp. é. n. 22.
- (58) FIALA F.: A katolikus templomépítészet örök irányai. Erre a hasonlóságra már az elismeréssel író kortársak közül is utaltak pl.: Vigilia, 1935. Husvét. 137–146.
- (59) SOMOGYI A.: Modern egyházművészet Magyarországon Bp. 1940. 355.
- (60) CSERNYÁNSZKY M.: Árkayné Szehló Lili festett üvegablakai. Szépművészet, 1942. 4. 81–82.
- (61) Ezt a megújult liturgiát tudatosítja a korban SZŐNYI O. tanulmánya: A templomépítés és a liturgia címmel. A Magyar Mérnök és Építész egyesület Közlönye, 1934. 133–139. valamint sokkal modernebb szelvényben SOMOGYI A.: Róma és az új egyházművészeti törekvések. Uj Kor, 1935. S. 19–20.
- (62) A megőrzött kartonok a következő években készültek:
- 1933: Apszisablak végleges rajz kartonja
 Félszínvázlat a Mandorlás Krisztusról
 19 db rajzvázlat az apszishoz
 Apszis félszínvázlata
 Aki énbennem hiszen nem szomjuhozik – részlet színvázlata
 Apszis fákat ábrázoló részletéhez rajzvázlat
 Vázlat és félszínvázlat az apszishoz
 A Szent Szív részletének színvázlata
 Krisztus lábának színvázlata
 Az ablak sávonkénti színvázlata (4 db)
- 1934: Magyar Szentek. Felső rész színvázlata
- 1935: Szent Erzsébet ablak (4 db színvázlat)
 Rajzvázlatok a Szent Erzsébethez (18 db)
 Mária ablak végleges rajz vázlat
 Első változata a Mária ablaknak
 Vázlat a Mária ablak Madonnájához
 Vázlat a Mária ablak Pietà-jához
 Vázlat a Mária ablak könyörgő angyalaihoz (2 db)
 Vázlat a Mária ablak felső részéhez (2 db)
 Színvázlat a Mária ablak felső részéhez (3 db)
 Színvázlat a Mária ablak Pietà-jához (3 db)
 Pasztellvázlat a Kálvária ablakhoz
 Félszínvázlat a Kálvária ablakhoz
 Színvázlat a Kálvária ablak felső részéhez
 Színvázlat a Kálvária ablak Levétel a keresztről részletéhez
 Színvázlat a Kálvária ablak Keresztfeszítéséhez
 Színvázlat a Kálvária ablak felső részének centrumáról
 Hősök Kápolnája előtti szőnyeg terve (6 db)
 Szent Antal márvány oltárterve (2 db)

1936: Szent Cecilia ablak vázlatai (12 db)

Szent Jobb ablak színvázlata

1940: Keresztelő kápolna mozaik-terve

(63) Sztehló Lili műveiről lásd:

NAGY Z.: Árkayné Sztehló Lili üvegablakai. Magyar Iparművészet, 104–105.

M. Ö. K.: Az egyetlen magyar üvegablaktervező nő. Nemzeti Ujság, 1937. márc. 21.

JAJCZAY J.: Árkayné Sztehló Lili üvegfestményei Magyar Iparművészet, 1938, 13–14.

AMBRÓZY MIGAZZI N.: Asszonyok a képzőművészetben. Nemzeti Ujság, 1942. márc. 15.

Az 1934-es Római egyházművészeti kiállításon Mussolini megvásárolta Littoria város számára az Angyal Üdvözlő és Dollfuss kancellár egy Szent Erzsébet üvegkompozíciót.

CSERNYÁNSZKY M.: Árkayné Sztehló Lili festett üvegablakai. Szépművészet, 1942. 4. 81–82.

R. SZÖRÉDI L.: Templomépités. Új Magyarország, 1942. okt. 14.

r. d. (RADOCSAY D.) Látogatás a modern festett üvegablakok műhelyében. Nemzeti Ujság, 1943. jan. 8.

BALÁZS-PIRY I.: Az üvegfestés problémáiról nyilatkozik Sztehló Lili, Az Ország, 1943. szept. 25.

SOMOGYI A.: Árkayné Sztehló Lili művészete. Vigilia, 1960. 5. 274–279

(64) A legjelentősebb római iskolás stílust előkészítő és jelző Pátzay – művek: Terhes nő, 1929. Támaszkodó női akt, 1930. Fiaakt, 1931. Szomorúság, 1932.

(65) YBL E.: Pátzay Pál művészete. Szépművészet, 1942. 7. 164–174.

(66) BAJÓ GY.: Budapest ujjabkori épületszobrászata. Bp. 1942.

(67) SOMOGYI A.: A városmajori új templom 1934 (Különlenyomat a Magyar Kulturából)

(68) GENTHON I.: Új magyar templomok Magyar Szemle, 1935. 132–140.

(69) 1941-től az új egyházművészet kinevezett ünnepén, Gyűmölcsoltó Boldogasszony Napján festők, szobrászok, iparművészek itt gyűlnek össze közös szentmisére.

(70) ELEK A.: Harangláb a Városmajorban. A Pesti Városmajorban. A Pesti Városháza, 1933. 16. 7–8.

(71) Ekkor vonják be a meztelen beton külsőt elegánsabb, de erőtlenebb hatású travertin lapokkal. Végül is a Katolikus Szemlében leírt konzervatív javaslat győzött. Az új építészetre jellemző burkolatlan beton pedig a római iskola számára abban a pillanatban kellemetlenné vált, amikor közel került a hivatalos művészet pozícióinak megszerzéséhez.

(72) I. m.

(73) A városmajori harangtorony csodája, Pest, 1942, december 29. Az épen maradt toronyról megjegyzi a cikk, hogy "Folly Róbert statikai bravurja mentette meg az építményt, tehát az a konstrukció, amely lehetővé tette, hogy a földalatti alapzat háromszor olyan súlyú, mint maga az egész torony."

(74) CSABAI L.: Új magyar falképfestészetünk. Páztortűz, 1940. 122–127.

(75) A városmajori templom jelentősebb műtárgyainak listája:

Sztehló Lili: Jézus Szent Szive, Kálvária, Mária, Magyar Szentek, Szent Erzsébet, Szent Cecilia.
(Valamennyi elpusztult, jelenleg rekonstruálva a Jézus Szent Szive és a Kálvária)

Pátzay Pál: Apostolok, Pieta a Hősök kápolnijában

Molnár C. Pál: Angyalí üdvözlet a sekrestyében (elpusztult) Szent Imre oltár képe
Boldogfai Farkas Sándor: Kis Szent Teráz
Ohmann Béla: Szent László oltár a Hősök kápolnájában, Szent Antal, Angyalreliefek a homlokzaton
Pekáry István: Sekrestyeajtó díszítménye
Gádor István: Szűz Mária oltár (elpusztult, jelenleg: Feszty Masa oltárképe)
Kovács Margit: Kerámialapok a Hősök kápolnájában. Keresztelőmedence
Aba Novák Vilmos: Teremtés – mennyezetfreskó. Szent István kompozíciók a szentély falán
Bocz Lajos: Kórus-mozaik
Meg nem valósult tervek:
Deéd-Dex Ferenc: Terv a kórus mozaikjához
Vilt Tibor: Terv a kápolnaelválasztó falfelületek reliefszítményeihez.

(76) 1928 Jánszky – Szívessy: Pesterzsébeti Leánygimnázium
1929 Komor Marcell – Jakab Dezső – Soós Aladár – Komor János: OTI székház
1930: Rerrich Béla: Szegedi dómtér
1931: Faragó Ferenc – Vágó László: Hősök Emléktemploma (Dohány utcai zsinagóga melléképülete)
1932: Györgyi Dénes – Román Ernő: Markó utcai elektromos művek és Münnich Ferenc: Nagyvásárcsarnok
1933: Városmajori templom

(77) Fővárosi Közlöny, 1933. 41. sz.

(78) Magyar Kultura 1933, II. 41. 71–72. Jajczay J. cikke elé írt bevezető

(79) MÁTRAJ V.: Képzőművészeti Szemle. Katholikus Szemle, 1933. II. 450–456.

(80) Uo.

(81) KRIEGSAU E.: A városmajori új templom. Tér és Forma, 1933. 4–5. 101–103. Voltaképpen csak Pekáry sekrestyeajtóját lehetett egyértelműen "magyaros"-nak találni ebben az időben.

(82) MERÉSZ GY.: A városmajori templom s az újabb egyházművészeti irány. Magyar Kultura, II. 368–392. 1934.

(83) Magyar Kultura, 1934. Szerkesztőségi zárszó 474–476.

(84) Megsérültek Aba Novák falképei, Percz Jenő restaurálta a műveket. Sztehló valamennyi üvegablaka bezuzódott.

Összetört az eredeti menza és a kórus

Lehullott az épület később kapott burkolóanyaga

A sekrestye beomlott

(85) Szemtől szembe a szovjetbarbarizmussal. Magyarág, 1942. szept. 6.

(86) KEMENES L.: Nyilvános templom, vagy a modern művészetnek kiállítása? Magyar Nemzet, 1942. okt. 2.

(87) OLTVÁNYI I.: Még egy bomba a Városmajorra. Magyar Nemzet, 1942. okt. 8.

(88) VALÉR E.: Templomépités és szovjetstílus. Ifjú évek, 1934. 5. 123–124.

(89) ÁRKAY B. : A városmajori szovjetbomba tanulságai. Magyar Építőművészet, 1942. 12. 303-304.

(90) MOLNÁR E. : Vita a városmajori templom körül. Szépművészet 1942. 11. 252-255

(91) MARKOVICS S. : A városmajori templom ügye. Magyar Kultura, 1942. dec. 166-167.

Riassunto

LA STORIA DELLA COSTRUZIONE E L'EPOCA DELLA CHIESA DI VÁROSMAJOR

Il 4 giugno 1933 venne consacrata a Budapest la prima chiesa cattolica costruita in stile moderno. La progettazione e la decorazione sono state realizzate in maggior parte da giovani artisti, titolari di borse di studio, offerte dallo stato Ungherese per alcuni anni per andare a Roma allo scopo di impadronirsi in Italia dell'arte classica, in primo luogo dello stile che aveva la qualità per diventare adatto alla rappresentazione secularizzata e sacrale a rispecchiare i nuovi ideali della chiesa e del nuovo stato fascista.

La nuova chiesa di Városmajor però – contro la volontà degli organizzatori e dei critici – non è diventata l'incarnazione nazionale dello stile Novecento. Per questo in parte è responsabile il fatto che nel 1932-33 in Ungheria né la posizione di potere dello stato né quella della Chiesa non hanno reso necessario un seguimiento reale dell'esempio italiano, per il resto, la cosiddetta Scuola Romana Ungherese all'inizio degli anni trenta – ancora esclusa dalla sfera dell'arte ufficiale – adoperava tali svolte di stile universali e moderne, da rendere soddisfatti tutti quelli che rifiutarono il neobarocco di Trianon e gli altri indirizzi "neo".

Non si può parlare di un allineamento uniformemente italianizzante dell'edificio, tanto meno che i primi progetti, i primi concetti importanti della chiesa di Városmajor sono quelli Aladár Árkay, che partendo dall'arte floreale all'ungherese arrivò alla pratica del funzionalismo tedesco. La pubblicazione dei progetti originali custoditi nel Museo di Kiscell ci dà la possibilità di ricostruire la formazione concettuale dell'edificio da 1927, dal primo progetto della facciata del gennaio 1932, su quale Bertalan Árkay non ha più cambiato che particolari. Neanche il sistema delle vetrate – che più tardi divenne distrutto – la decorazione più valorosa dell'edificio, opera di Lili Sztehló, moglie di Bertalan Árkay non segue nettamente lo stile del Novecento. Nelle composizioni di Lili Sztehló si emergono il maggior numero di influssi: Lei combina degli elementi che possono essere derivati tanto dalle tardi ramificazioni dell'avanguardia francese, dall'Art Déco, quanto dal neoclassicismo italiano. Si può osservare questo allineamento di stile poco ortodosso anche alle altre opere iniziali di qualità, in primo luogo alle figure di apostoli di Paolo Pátzay.

Ma la storia della chiesa di Városmajor non termina con 1933. La Scuola Romana vuole impressarsi delle posizioni dell'arte sacrale con un profilo sempre più pronunciato e si affetta di rinunciare pure alle apparenze delle formalità d'avanguardia. Perciò nella chiesa che loro consideravano un capolavoro nazionale, capitano sempre più spesso opere, che soddisfano la concezione ufficiale dell'arte sacra e la sua pretese. Nel senso di questo discernimento sono state realizzate le finestre più tarde, più italianizzanti di Sztehló, la composizione della Sta. Cecilia – secondo la testimonianza dei cartoni cu-

stoditi alla Sovrintendenza dei Monumenti, il campanile di cemento armato, rispecchiante l'influsso lombardo, costruito nel 1936, nella Cappella degli Eroi, l'altare San Ladislao di Béla Ohmann romanizzante all'ungherese, e sopra di tutto le composizioni di Guglielmo Aba-Novák sul soffito e nel santuario, che malgrado la loro qualità, turbano il visuale originale e puritano dell'interno, costruito sull'insieme del cemento e delle vetrate.

Le reazioni polemiche dei giornali e delle riviste hanno lealmente segnato e per di più accelerato la formazione di stile della chiesa e la direzione di questo mutamento. Verso gli anni 1933-34, tutti gli organi progressivi hanno preso posizione presso i valori della chiesa di Városmajor. Nel 1942, quando i danni provenienti da un bombardamento, hanno di nuovo portato alla luce la questione di stile della chiesa, anche l'arte sacra ufficiale ha riconosciuto i suoi pregi, mentre gli organi considerati appartenenti alla sinistra tacevano, avevano delle riserve nella loro valutazione del rendimento artistico, cambiato nel suo carattere durante gli anni.

