

A MODERN MOZGALOM SZÍNHASZNÁLATÁRÓL A NAPRAFORGÓ UTCAI SOMOGYI-HÁZ KUTATÁSA KAPCSÁN

FERKAI ANDRÁS

A pasaréti kislakásos mintatelepen álló, Fischer József által tervezett családi ház tudományos dokumentációjának készítése adott módot arra, hogy a modern építészetről és a színezés viszonyával foglalkozzam. A kutatás során ugyanis kiderült, hogy az épület kompozíciójának szerves része volt a színterv. Ezért utána kellett néznem, mit tárt föl az építészettörténet az utóbbi időben e téren, és milyen eredményeket tud felmutatni a műemlékvédelem a nagyvilágban. Színes építészetéről, színtervekről a modern mozgalom építészeteivel kapcsolatban csak az elmúlt 10–15 évben lehet hallani.¹ Korábban az a meggyőződés uralkodott, hogy a modern építészet – fehér. Berlinben 1929-ben lakótelep épült Weisse Stadt néven,² Tel Avivot máig White City-nek nevezik modern épületei alapján.³ A *Die Form* című német folyóirat Weiss, alles Weiss címmel közölt cikket 1930-ban.⁴ Még a modern kritikáját megfogalmazó kezei írásokban is „fehér” istenekről (Tom Wolfe),⁵ illetve „fehér falakról” (Mark Wigley)⁶ esik szó.

Jogosan vetődik fel tehát a kérdés, mi vezetett a hófehér kubusok sztereotípiájához? E makacsul továbbélő tévhit természetesen több okkal magyarázható. A legfontosabb ok, hogy a színes épületek nem maradtak fenn eredeti állapotukban. Az újfajta színek kompozíciók gyakran meglepetésszerűek voltak, nem mindenkinek tetszettek, és elég volt egy tulajdonosváltás, némi tiltakozás, vagy csupán a színek kifakulása, elpiszkolódása ahhoz, hogy átfessék, megszüntessék. Nem csak a használók, az építészek is hozzájárultak a színes építészet feledésbe merüléséhez. Sokan változtattak korábbi elveiken, elfelejtették, vagy megtagadták „színes” korszakukat. Mint láttuk, a korabeli, vagy utólagos cikkek, tanulmányok is erősítették a tévhitet. Végül, az egykori publikációkban szinte kivétel nélkül fekete-fehér fényképek jelentek meg, amelyekről legfeljebb tónusokat lehetett megállapítani, színeket nem. A modern építészet első nemzetközi seregszemléjéről, a stuttgarti Weissenhof Siedlung-ről is csak fekete-fehér fényképeket ismerünk. (1. kép) Nem olyan régen, a kilencvenes években, publikálták először azt a festményt, amely a befejezés előtt álló mintatelepről 1927-ben készült. (2. kép) Erről a képről megtudjuk, hogy Le Corbusier ikerháza világoszöld és kék, a másik épülete rózsaszín volt, Mies van der Rohe hosszú társasháza bézs-színű, Mart Stam sorháza kék-fehér, Bruno Taut

családi háza pedig alapvetően zöld-piros, de élénk sárga, sötétkék és fekete szín is volt rajta.

A modern mozgalom színhasználata korántsem volt egységes, az egyes mesterek és irányzatok sajátos színkompozíciói eltérő felfogásról tanúskodnak. Voltak, akik elméleti alapon építették föl színrendszerüket, mások inkább festői tapasztalataik alapján, megint mások pragmatikusan vagy etikai szándékkal viszonyultak a kérdéshez. A modern mozgalom korai szakaszának színezési koncepciói közül az alábbiakban négy karakteres példát mutatok be.

BRUNO TAUT

A modern mesterek közül legkorábban a német Bruno Taut (1880–1938) kezdett foglalkozni a színezés kérdéseivel.⁸ 1905-ben jegyezte a következő mondatot naplójába: „*Farbiges Raumkompositionen, farbiges Architektur, das sind Gebiete, in denen ich vielleicht einige Persönliche sagen werde*”.⁹ Már az első világháború előtt megépített Berlin külterületén egy kis lakótelepet (Am Falkenberg 1913–1915, Berlin-Grünau), amit a köznyelv Tuschkasten-nek (festékesdoboznak) nevezett el. (3. kép) A változatos csoportokba rendezett földszintes, illetve egyemeletes házak (többször sorházak) eredeti színezését a kilencvenes években állították helyre. A Gartenstadtweg mentén a házak falának színezése erős (vörös, fekete, sárga), ezeken a felületeken az ablakok, zsalugáterek és ajtók feketével, fehérrel, vörössel vagy kékkel jelennek meg. Az Akazienhof házait viszont pasztelles színárnyalatok jellemzik: halványkék, rózsaszín, szürke, okker. A színezéssel Taut a vidéki barokk építészet hagyományára és a népművészeti tárgyak (bútorok, textíliák) merész színek kombinációira utalt vissza.

Bruno Taut számára a színezés nem annyira esztétikai, mint inkább etikai kérdés volt. „*Célunk a piszkosszürke bérkaszárnnyak és sivár hátsó udvarok lakóinak egy szikrányi életörömet nyújtani*” – írta a színes építészet érdekében fogalmazott manifestumában.¹⁰ Az először 1919-ben megjelent felhívást sok neves ember aláírta: többek között Peter Behrens, August Endell, Fritz Schumacher, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Adolf Behne, Walter Gropius, valamint Josef Hoffmann és Josef Strzygowski professzor

Bécsből. Az idősebb és a fiatalabb generáció egyetértett abban, hogy a háború utáni nehéz helyzetben a szín segíthet a tömeges építési feladatokat humánusabbá tenni. „Nem akarunk többé színtelen házakat építeni és épülni látni. – olvassuk a *Szivárvány* címet viselő kiáltványban – A szín nem drágább, mint párkánnyal és tagozatokkal díszíteni, de a szín életörömet ad [...] s a mai înséges időkben minden épületnél használnunk kell.” Taut a húszas évek elején Magdeburgban működött főépítésként, ahol a Reform Siedlung nevű lakótelep és a városközpont régi házainak nonfiguratív mintákkal újrafestett homlokzatai mutatják, hogyan képzelte a kiáltványban megfogalmazott célok valóra váltását. 1925-ben Martin Wagner (1926-tól Nagy-Berlin főépítésze) meghívására Berlinbe költözött, ahol a GEHAG nevű házépítő szövetkezet tanácsadója, majd építésze lett. Öt év alatt számos berlini nagy-lakótelepet tervezett: többek között Britz: Hufeisen, 1925–1926 (4. kép), Zehlendorf: Onkel Tom's Hütte 1926–1929 (5. kép), Prenzlauer Berg: Carl Legien 1928–1930, melyeknél a színkompozíciónak fontos szerepe volt a hatalmas együttesek tagolásában, egyénivé tételében.

Sohasem elvont színelméletből vezette le kompozícióját. Nem dolgozott ki tudományos vagy művészi rendszert, mindig az adott helyzettel, környezettel foglalkozott, a színeket vagy a házak tájolásából vezette le, vagy az architektúra alátámasztására, a tömegek és épületrészek hangsúlyozására, elválasztására használta. A berlini lakótelepi épületeknél a homlokzatok alapszíne ritkán fehér (például a Hufeisen-telep nagy patkó alakú tömbjénél, vagy a Prenzlauer Berg-i Grellstrasse házainál), általában vörös, kék, sárga (Hufeisen-telep többi épülete), vagy kék, zöld és sárga (Onkel Tom's Hütte). Egy-egy sávház két hosszoldala rendszerint különböző színű, és a kiugró, illetve bemélyedő részek (rizalitok, lépcsőházak, erkélyek, loggiák) ugyancsak eltérő színűek. A Paul Heyse Strasse együttesénél például a homlokzat alapsíkja elég sötét tónusú kék, a visszahúzott lépcsőházak vertikális sávja terrakotta-vörös, a loggiák hátfala és oldalfala pedig fehér.

Taut tudatosan élt az aktív színek felnyitó, és a passzív színek lezáró hatásával, de a színkompozíció számára nem csak kromatikus probléma, hanem atmoszférikus, sőt az energiaháztartással összefüggő kérdés is.¹¹ Saját, körkörös alakú családi háza tervezésénél (Berlin–Dahlewitz, 1926–1927)¹² például azért festette feketére a domború keleti homlokzatot, hogy hideg reggeleken a fal magába szívja a kelő nap melegét, míg a nyugatra néző falak fehérek, hiszen azokat egész délután süti a nap. Élénk színeket többnyire csak árnyékban, vagy szórt fényben alkalmazott. Erős és kontrasztos színeket a bejárati kapuknál használt előszeretettel, az ablakok tokját és szárnyát szinte kivétel nélkül eltérő színűre festetette. Belső terek-

ben tudatosan használta a színek téralakító hatását. Saját házának nappalijában a falak bézs színűek, a mennyezet viszont élénk vörös (a nagy ablakokon át a kertből látható sok zöld komplementere). A fürdő, visszahúzott részek és a homlokzatra merőleges válaszfalak élénkebb színűek, de a padló kromatikus tengelyről választott kiegészítő színei összefogják a teret.

THEO VAN DOESBURG

Ellentétben Bruno Tauttal, Theo van Doesburg (1883–1931) és a holland De Stijl színhasználata teljesen teoretikus alapozású. „Az új építészeti lehetővé teszi – írta Doesburg 1924-ben –, hogy a szín térben és időben közvetlenül fejezze ki viszonyait. Színek nélkül ezek a viszonylatok jelen vannak ugyan, de láthatatlanok. [...] A modern festő feladata abban áll, hogy a szín segítségével harmonikus egészet alkosson a tér és idő négydimenziós világában – és nem a kétdimenziós sík felületén”.¹³ Doesburg már 1923-ban olyan „kontra-konstrukciókat” festett, melyek egymásra merőleges síkokból álló térbeli szerkezetek axonometrikus ábrázolásának tűnnek. Ugyanabban az évben a párizsi L'Effort Moderne galéria kiállításán azonos elveket tükröző épület-modelleket is bemutatott. Az említett művek koncepciója azonos: mind alapelemekre (vonal, sík, tónusok és alapszínek) redukált absztrakt kompozíció, a hagyományos tömeget szétrobbantó, nyitott plasztika. Ezek a neoplaszticista alkotások tagadják a helyet, az anyagot, a tektonikát; lebegő síkjaikkal és furcsa centrifugális sodrásukkal mintha magát a gravitációt is tagadnák. Az építészethez valójában nem sok közük van, inkább térbeli festészetnek nevezhetnénk őket, mégis, néhány éven keresztül alapvetően befolyásolták egy sor építész gondolkodását.

Doesburg színhasználatát a teozófia lényegre, spirituális tisztaságra való törekvése és a tudomány rendszerezettsége együtt határozta meg. Goethe színelméletéből és Wilhelm Ostwald színtudományából merítve, az alapszínek negatív (fehér-szürke-fekete) és pozitív sorát (vörös-kék-sárga) dolgozta ki, s tette meg a kompozíció alapjául. Az 1923-as párizsi kiállításon három, Cornelis van Eesterennel közösen tervezett lakóház terve és modellje képviselte ezt a gondolkodást. A Maison Particulière magánház (6. kép) hatása jól felismerhető Gerrit Rietveld utrechti Schröder-házán (1924), bár a három alapszín az épület külsején csak rúdszerű elemeken jelenik meg, nem a falakon. (7–8. kép) A falfelületek a negatív színsor fehér-szürke tónusaiban mozognak. Az egyes elemek autonómiáját erősíti, hogy a szín falsarkon soha nem fordul át, az egymásra merőleges síkok eltérő színűek, sőt, gyakran nem is találkoznak egy élben: valamelyik sík továbbfut. Doesburg elméletének és

a De Stijl szellemében készült műveknek komoly szerepük volt abban, hogy egyes francia építészek és a weimari Bauhaus építészei is elkezdtek színes házakat tervezni.

LE CORBUSIER

Első svájci munkáinak még a szecesszió visszfényét tükröző színes belső után, Le Corbusier (1887–1965) a hófehér építészet híve lett. Keleti utazása során, az athéni Akropolisz fehér márvány tömegeiben gyönyörködve írta 1911-ben naplójába: „*Oh Lumière! Marbres! Monochromie!*”¹⁴ Korai purista tervei és épületei ennek megfelelően fehérek. Már épülőben volt az Amadé Ozenfant-nak tervezett műteremháza és a La Roche-Jeanneret ikervilla, amikor 1923 végén megnézte a De Stijl párizsi kiállítását Léonce Rosenberg említett L'Effort Moderne elnevezésű galériájában. A kiállításon látottak hatására mindkét épület belsőjében megjelentek a színek. Véleménye hirtelen megváltozott: „*Entièrement blanche la maison serait un pot à crème*” (A ház tiszta fehérben olyan lenne, mint egy púderes doboz) – írja.¹⁵ A következő lépést a pessac-i Frugès-lakótelep (1926) házai, majd a Weissenhof Siedlung (1927) két épülete jelenti: ezeknek már a homlokzata színes.

Le Corbusier színekészlete – noha szintén erősen redukált – határozottan különbözik a De Stijl alapszíneitől. Festőként és építészként egyaránt hagyományos pigmentekkel dolgozott. Ozenfant-nal együtt állították össze a Grande Gamme nevű purista színekollekciót, amelyhez okker és más földszínek (umbra, égetett sziena), ultramarin kék, angolzöld, ezek fehérrel tört világosabb árnyalatai, valamint a fekete-fehér tónusskála tartozott. Míg a De Stijl a színeket a felület anyagtalanítására, a tömeg „felrobbantására” használta, addig Le Corbusier esetében a színek a tömeget erősítik, szerepük architektonikus. Mindig teljes falfelületet festett egy színre, és – ellentétben Bruno Tauttal – nála nem minden felület színes: többnyire fehér falak mellett jelenik meg egy-egy színes felület. A Villa Savoye nappalijában például a fehér falak és okkersárga kerámiapadló mellett az egyik végfalon az égetett sziena világos, rózsaszínes változata szerepel, míg a másik oldalon az ultramarin kékje tágítja a teret vizuálisan. A villa külseje fehérnek tűnik, valójában csak a cölöpökre állított „doboz” és a tetőkert szélfogó falai, illetve maguk az oszlopok fehérek, a visszahúzott földszint tömör falfelületei sötét angolzöld festést kaptak. Ezek a felületek azonban mindig árnyékban vannak, ezért nem tűnnek színesnek, zöldjük a környező pázsit reflexiójának is tűnhet. (9–11. kép)

Corbusier építésze és festésze rokon szellemű, házai mégsem válnak térbeli festménnyé. Ismerte a szín hagyományos szerepét: tudta, hogy a színeknek pszicho-

lógiai-térmódosító hatásuk van, talán éppen annak köszönhetően, hogy különféle asszociációkat ébresztenek. Közismert, hogy a kék távolít, megnyit, a barnák közelítenek és stabilizálnak. Ez a hatás nyilván összefügg azzal, hogy a kék vagy a világoszöld az égboltra emlékeztet; a barna a föld, a fa vagy a tégl színe, az okker a homokot idézi. E hatásokkal Corbusier tudatosan élt házainak külső és belső színezésekor. A megszokott pigment színeket használva, modern épületein is kapcsolatot talált a hétköznapi emberek tapasztalataival, a régi festészet és a történeti építészet hagyományával.¹⁶

1930 után a szín veszített jelentőségéből Le Corbusier életművében. Absztrakt-purista korszakában a sima gipszvakolatra felhordott szín az elvesztett anyagi minőségért adott kárpótlást. Későbbi építésze már nem volt olyan absztrakt, és egyre gyakrabban használt természetes anyagokat (terméskő vagy kőlap burkolat, fa, durva vakolat, nyersbeton). A szín a belső terekbe szorult vissza, esetleg loggiák vagy árnyékoló lamellák oldalán jelent meg a külsőben. Kedvenc színösszeállítását szélesebb körben az általa tervezett, és „Salubra – Le Corbusier” néven forgalmazott tapéta-kollekció (1931) terjesztette el.

A BAUHAUS (GROPIUS, MOLNÁR, HINNERK SCHEPER)

A Bauhaus tanárai közül többen is foglalkoztak a színekkel és színelmélettel, mégis, Johannes Itten, Paul Klee vagy Vaszilij Kandinszkij tanítása kevésbé hatott a weimari, majd a dessau Bauhausban dolgozó építészekre, mint a holland Theo van Doesburg, akit Gropius minden erővel igyekezett távol tartani az iskolától. Doesburg 1922-ben magániskolát nyitott Weimarban, ahová tömegesen átjártak az expresszionizmussal elégedetlen, változásra vágyó Bauhauslerek. Így, bár indirekt módon, mégis komoly szerepet játszott az 1923-as fordulat előkészítésében. Neki köszönhető, hogy a neoplaszticizmus elementáris, konstruktív világa gyorsan megjelent a Bauhaus diákjainak (Herbert Bayer, Breuer Marcel, Molnár Farkas) tervein és kivitelezett munkáin, sőt, maga Gropius sem tudta kivonni magát hatása alól. A weimari Bauhaus igazgatói irodája (1923) több szempontból is a De Stijl elveit tükrözi: derékszögű vonalakra-síkokra bontja a berendezést, és bár halvány tónusban, de az alapszínek jelennek meg a felületeken: a kék és a sárga tisztán, a vörös barnás változatban.

Gropius véleménye a színes építészetről azonban egyre negatívabb lett, és mire átköltöztek Dessaubá, szinte már csak a tónusok tűntek használhatónak számára. Jól jelzi ezt a változást az új iskola épületegyüttesének színterve, amit Hinnerk Scheper (1897–1957), a Bauhaus falfestő műhelyének vezetője készített.¹⁷ Az iskola külsejére egy négy

színből (fekete-fehér, szürke, piros, kék) álló rendszert dolgozott ki, a belsőben pedig egy olyan színsémát, amely az egyes funkciókra utal, és az épület közlekedési rendszerén végigvonulva, segíti a tájékozódást. (12. kép)

Scheper így foglalta össze a terv lényegét: „A *dessau Bauhaus* színes organizációs terve az épületegyüttes különböző funkcióit követő, szín által meghatározott rendjét jeleníti. Az előcsarnokból iránymutató sávok és vonalak vezetnek a műhelyekhez és a szakok helyiségeihez, egy-egy jól felismerhető színnel jelölve a különböző egységeket. A belső terek tervezésénél fontos a teherhordó és a kitöltő elemek megkülönböztetése, hogy ezáltal a köztük lévő architektonikus feszültség világosan kifejezésre jusson. A szín téri hatását a különböző anyagok és felületek erősítik: fényes, polírozott vagy durva, szemcsés vakolatok, matt, selyemfényű és csillogó festés, üveg, fém és így tovább”.¹⁸ A hetvenes évek kutatásai azonban kiderítették, hogy az eredeti színterv nem valósult meg. A homlokzatokra nem került föl a tervezett piros és kék, a falak döntően fehérek lettek, a lábazatok és egyes falfelületek szürkék, kisebb támfalak-kerítésfalak, előtetők pedig barnás feketék. Az ablakok és üvegfalak fémszerkezete grafit-szürke volt. Egyedül a bejárat ajtókon jelent meg élénkpiros szín.

A belsőben az első emeleti auditórium és előcsarnoka a külső alig-színeit követte. Az előcsarnok keresztirányban fekete-fehér, hosszirányban szürke-barna festésű volt. A lépcsőház fehér fala és ajtaja közötti fekete falpillérek a drapp padlón fehér raszterben folytatódtak. Az auditórium hármaskapuja előtt sötétbarna raszter vetült a járófelület előbb említett raszterére. A merőleges falak közül az ablakos drapp, az auditórium felőli középszürke volt. Az előcsarnok mennyezete ugyancsak az auditóriumra vezetett rá: a négy krómozott cső közé kifeszített vonalazzók sora a három ajtóra mutatott. Az előadóterem bejárat és hátfala szürke, az ablakok közötti falpillérek és a mennyezeti gerendák fehérek, a sötétítő rolók feketék voltak, a padló pedig sötétzöld.¹⁹ A kávéházi három részre tagolt mennyezetét piros és fekete szín emelte ki, míg a többi fal fehér volt.²⁰ Az épületegyüttes egyéb helyiségei általában világos paszellszínű festést kaptak.

SZÍNES ÉPÍTÉSZEK MAGYARORSZÁGON

A hazai modern építészzel kapcsolatban meglehetősen ritkán találkozunk színes kompozíciókkal. Tudjuk, hogy Kozma Lajos például előszeretettel festette különböző színűre villáin az ablakokat és szárnyakat. Közismert, hogy az újlipótvárosi bérházak homlokzataiból szinte minden színes volt. Janáky Istvántól tudjuk, hogy Molnár Farkas Kavics utcai kétlakásos házában homlokzata élénk citromsárga volt.²¹

(13. kép) Korabeli publikációk említik, hogy a Lauber László tervezte Excelsior-autószerelő a Fehérvári úton ugyancsak színes volt. (14. kép) Falait világoskék nemesvakolat, a lépcsőház tornyát és a kocsi-behajtók íves falait késsel evezett sötétvörös Marboit-műmárvány borította, a Crittal acélablakok valószínűleg vörös, esetleg vörös és kék színre voltak mázolva.²² Források híján azonban a két háború közötti épületek többségéről nem tudjuk biztosan, hogy a szín lényeges szerepet játszott-e kompozíciójukban.

Nézzük tehát, hogyan viszonyul a fenti példákhoz Fischer József Napraforgó utcai családi háza? Ki lehet-e mutatni valamiféle rokonságot valamelyik szemlélettel, vagy másfajta színtervvel van dolgunk?

FISCHER JÓZSEF SOMOGYI-HÁZA

A Napraforgó utcai kislakásos mintatelep története közismert,²³ csak olyan mértékben érintem, amennyire a színekkel kapcsolatban szükséges. A fekete-fehér fényképekben is megállapítható, hogy egyes épületek sötétebb tónusúak, vagyis minden bizonnyal színesek voltak. (15–16. kép) Kertész K. Róbert mondta a telep avatása alkalmával: „A magyar szellem egyelőre csak a játéki változatosságban, a színek mezei virágszerű véletlen harmóniájában nyilatkozik meg”.²⁴ [kiemelés F. A.] A *Népszava* tudósítója utal arra, hogy Ligeti és Molnár háza „nagyon érdekes színezésű munka”.²⁵ Végül Sándy Gyula kritizálja a *Mézőkegyelet*-ben a telepet: „sokszínűsége és a klinkertégla zavaró alkalmazása bánt és zavaros képet ad”.²⁶ Majd megjegyzi: „Budapest klímája nem igazán alkalmas a homlokzatok színes megoldására”.²⁷ Sajnos konkrét, az egyes épületek színezésére vonatkozó utalások nincsenek az ismertető cikkekben, sem a hiányosan megmaradt beadványi terveken. Véletlenszerű feljegyzések, esetleg személyes emlékezések segíthetnek, de legjobb forrás mégis az épület maga. Régi korok épületeihez hasonlóan, falkutatás, helyszíni mintavétel tisztázhatja – szerencsés esetben – hogy milyen színűek voltak a falak, a nyílászárók és az egyéb épületelemek. Amit ma látunk, nem feltétlenül az eredeti, még ha korabelinek tűnik is.

Nagy kár, hogy a pasaréti mintatelepnél nem minden helyreállításnál írták elő a falkutatást, és az eredeti vakolatok, színek rekonstrukcióját. Így kapott a Napraforgó utca 7. számú, Wellisch Andor tervezte ház málnafagyalt színű durva hőszigetelő vakolatot, és legutóbb a Kaffka-féle ház, hasonlóan sápatag piros festést (gondolom, eredetileg terrakotta-vörös lehetett). Igaz, utóbbinál az emeleti ablak melletti fehér sávokat visszafestették, de semmi egyebet nem rekonstruáltak, sem az átépítéseket, utólag készült épületrészeket, sem az épülettől idegen zsugorútereket nem bontották vissza. (17–18. kép) A Fischer-féle ház kuta-

tásakor szerencsére sikerült a színezésre vonatkozó adatot találnom. Mielőtt erről beszélnék, ismerjük meg röviden a ház építéstörténetét!

A pasaréti mintatelepet finanszírozó és kivitelező építési vállalkozók, Fejér és Dános elsőként ezt a házat adták el, még építés közben. Tulajdonosa Somogyi Lajos nyugalmazott altábornagy lett, aki 1931. november 28.-án kapta meg a használatbavételi engedélyt. 1939-ben a házat felesége nevére íratta. Ekkor készült az első toldalék, egy zárt veranda a terasz oldalkertre néző részén. 1947-ben Zichy Aladárné vásárolja meg a házat, 1949-ben továbbépíti a toldalékot a hátsókert felé. Ekkor alakult ki az a meglehetősen szerencsétlen, lépcsőszerű tömegforma, amit a jelenlegi tulajdonos a műemlékes hatóság hozzájárulásával visszaépített. Az 1949 és a rendszerváltozás közötti évek tulajdonosait nem ismerjük, de ebben az időben csak a ház homlokzatának színe változott meg. A hetvenes évek végéig sárga volt, a nyolcvanas években vastag kőporos vakolatot kapott terrakotta színben. (19. kép) 1996–1997 során Szücs Endre készített átépítési tervet egy svájci magyar tulajdonosnak. Ekkor kezdtek hozzá a ház módszeres szétveréséhez: szinte összes ajtaját-ablakát kidobták, a tetőterasz verandájának vasbetonlemez tetejét letépték, és a kertet alábányászták, hogy a föld alatt medencét, szaunát és a jóisten tudja, még mit létesítsenek. Ekkor lépett közbe (bejelentésre) a műemlékes hatóság, és állította le az építkezést. Az akkori tulajdonos, mivel álmait nem engedték a védett területen megvalósítani, sértődötten távozott, gyakorlatilag egy romot hagyva maga után. 1999 nyarának erős esőzései után életveszélyes állapot alakult ki. (20. kép) Ekkor jelentkezett egy új vevő, aki fogadkozott, hogy – mint a korszak és a „bauhaus-stílus” nagy tisztelője – helyreállítja az épületet, mégpedig „eredeti állapotában”. Így kaptam megbízást az időközben egyedi védettség alá került épület műemléki tudományos dokumentációjának elkészítésére.²⁸

A kutatás során találtam rá arra a kéziratra, amelyben Fischer a Somogyi-ház külsejéről a következőket írja: „Az eredeti homlokzatok hófehérre voltak festve (Kheim-festék), az ablakkávák világos kármin, az ablak és az ajtótokok és szárnyak kobalt kékre”.²⁹ A helyszíni kutatás csak részben támasztotta alá Fischer emlékezését. A legelső vakolatréteg valóban teljesen sima és fehérre festett felület volt. (21. kép) Erős portlandcementes alapvakolatra 6–7 mm vastag nemesvakolat került (fehércementtel, mészhidrátporral és különleges minőségű, világos kvarchomokkal) és ezt festették le azután fehér, viharálló Kheim-festékkel. A cementlábazatok körben szürke festést kaptak. Az északkeleti és délkeleti oldalon a kávékban világos piros festésnyomokat sikerült feltárni, míg az északnyugati és délnyugati homlokzatok kávéiban kék színű festést. A tetőteraszt övező

alacsony pillérek három külső oldalát és a rajtuk nyugvó peremgerenda alját és oldalait sötétkékre festették. (22. kép) A tetőszinti üvegezett veranda pillérei kívülről fehérek voltak, a kávéban kék, illetve piros festést kaptak. A verandát fedő, lekerekített sarkú vasbetonlemez tető nem maradt meg, de a korabeli fényképeken alsó felülete és homloklapja sötét tónusúnak látszik, minden bizonnyal ugyanolyan sötétkék volt, mint a peremgerendák alsó része és pillérek. A homlokzatot lezáró peremgerenda felső éle viszont fehér volt. Az archív fényképek magyarázatot adnak erre a megkülönböztetésre. Van egy fekete-fehér fénykép, amely még a homlokzat kifestése előtt készült, míg a másik utána. Az előbbin a peremgerendát tartó kis pillérek bántó módon összeolvadnak a kockaház falsíkjával, zavarják a forma tisztaságát. A pillérek és az árnyékban lévő gerenda sötétkékre festésével a kiugró peremgerenda élesen elválik az alatta lévő résztől, szinte lebegni látszik a kubus felett. A kubus homlokzati síkja ugyancsak elválik a pillérektől, felső éle egyenes vonalban záródik. Ezt a megoldást a rekonstrukció során gondosan visszaállították.

A homlokzati nyílászárók közül csak a teraszra nyíló ajtó és a vele egybeépített ablak maradt meg (bár kiemelve, de mégis többé-kevésbé épen), ahogyan az észak-nyugati oldal bejárati ajtaja is a helyén maradt. Az előbbinél a fehér mázolás alatt sikerült megtalálni az eredeti festést. (23. kép) A tok kárminpiros, a szárny kobaltkék volt. Az észak-keleti és dél-keleti oldalon a világos kármin kávéhoz tehát sötétebb kármin ablaktok és kobaltkék szárny tartozott, míg az északnyugati és délnyugati oldalon a káva és a tok, illetve a szárny is kék volt. Sajnos ezt a logikus színek kompozíciót, a művezetés hiányosságai miatt, nem sikerült pontosan rekonstruálni.

Végül, próbáljunk meg válaszolni az előző fejezet végén feltett kérdésre! A Fischer-féle színek kompozíció nem köthető egyértelműen egyik említett színezési módszerhez sem. A fehér-szürke, vörös-kék szín-párok leginkább a De Stijl negatív és pozitív színsorát idézik, de itt hiányzik a harmadik alapszín (a sárga), és a színnek nem az a célja, hogy alapelemekre (önálló vonalakra és síkokra) absztrahálja az épületet, illetve az épületszerkezeteket. A hollandok (Jan Wils vagy Gerrit Rietveld) az ablakkeret vízszintes és függőleges szarait gyakran eltérő színűre festették, hogy azok a végtelen egyenes, illetve sík darabjainak tűnjenek. A tok és a szárny különböző színű festése inkább a németeknél fordul elő. Fischer 1931-ben a CIAM előkészítő konferenciáján Berlinben járt, és ott láthatott efféle megoldásokat, többek között Bruno Taut és Salvisberg lakótelepein.

A Somogyi-ház rekonstrukciója felemásra sikerült. Van azonban a helyreállításnak még egy általános tanulsága. Nem elég egy színek kompozíciót feltárni – és szerencsés

esetben eredeti formájában helyreállítani –, hanem ezen túl figyelni kell a korabeli és a mai anyagok (vakolatok, festékek) közötti eltérésekre. Az épület eredeti vakolata, bár nagyrészt megmaradt, nem volt felhasználható, mert a ház hőszigetelését kívülről felhordott új hőszigetelő vakolattal javították meg. A ma alkalmazott vakolati rendszerek között alig találni olyat, amely hasonló simaságú felületet adna, mint a háború előtti nemesvakolatok. A szilikát bázisú Kheim-festék külföldön ma is létezik, de a hazai felújításoknál többnyire szintetikus festékeket használnak, ahogyan a nyílászárók mázolását is géppel kevert, ma divatos festékekkel (pl. Tikkurila) oldják meg. Ezek túl erős, harsány színeket adnak: a régi pigmentek színe lágyabb, levegősebb volt. Ennek megfelelően, a felújítások színkompozíciója még akkor is ikitő lesz, ha pontosan követi az eredeti festékek színét és tónusát. Ebből a szempontból sajnos a Somogyi-ház rekonstrukciója nem kielégítő, és ez akkor sem megnyugtató, ha tudjuk, hogy a Napraforgó utcai telepen ez más rekonstrukciónál sem sikerült jobban. (24–25. kép)

JEGYZETEK

- 1 Ld. többek között a Docomomo Technológia-tudományos bizottságának 5., színekkel foglalkozó szemináriumának kiadványát! *Modern Colour Technology. Ideals and Conservation*. Delft, 2002. továbbá: HERREL, ECKHARD: Farbe in der Architektur der Moderne. *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider. Stuttgart, 1994. 99–115.
- 2 A „Weisse Stadt” Bruno Ahrends, Wilhelm Büning és Otto Rudolf Salvisberg tervei szerint épült 1929–1931 között, Berlin Reinickendorf városrészében. A lakótelep nevét a házak hófehér faláról kapta, melyhez egyébként színes ablakok, ajtók és tetőfelépítmények tartoztak.
- 3–4 LEVIN, MICHAEL: *White City: International Style Architecture in Israel*. Tel Aviv, 1984.
- 5 HAMMAN, J. E.: Weiss, alles weiss Von der Wertstellung der Farbe, Weiss in unserer Zeit. *Die Form*, 1930, 5. 121.
- 6 WOLFE, TOM: *From Bauhaus to our house*. New York, 1981. Részlete magyarul: Bauhausból búgatóba. (ford. Bartos Tibor) *Országépítő*, 10, 1999, 3. melléklet.
- 7 WIGLEY, MARK: *White walls, designer's dress. The fashioning of Modern Architecture*. Cambridge–London, 1995.
- 8 NÄGELE, REINHOLD: Neubauten am Weissenhof, 1927, Staatsgalerie Stuttgart. *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider. Stuttgart, 1994. 204.
- 9 LD. JUNGHANS, KURT: *Bruno Taut 1880–1938*. Berlin, 1983. és *Bruno Taut 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*. Hrsg. von Winfried Nerdinger, Kristina Hartmann. Stuttgart–München, 2001.
- 10 „Színes térkompozíciók, színes építészet – olyan területek, melyekről talán én is valami személyeset tudok mondani” JUNGHANS 1983. (9. jegyzetben i. m.) 17.
- 11 „Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen Bauen” (Szivárvány. Felhívás a színes építészet érdekében) *Bauwelt*, 1919, 38. 11. és *Frühlicht*, 1921, Heft 1, Herbst 1921.
- 12 LD. erről BRENNE, WINFRIED: Réhabilitier l'architecture colorée de Bruno Taut. *AA (Architecture d'Aujourd'hui)*, No 334, 2001. 46–52.
- 13 Erről az épületről önálló kötet jelent meg: TAUT, BRUNO: *Ein Wohnhaus*. Stuttgart, 1927.
- 14 DOESBURG, THEO VAN: Towards a plastic architecture. *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Ed. Ulrich Conrads. Cambridge (MA), 1977. 80.
- 15 Ófény! Márványok! Monokromia! – idézi: RÜEGG, ARTHUR: Villa La Roche. Vers une Architecture polychrome. *Le Corbusier im Brennpunkt. Vorträge an der Abteilung für Architektur ETHZ*. Hrsg. von Werner Oechslin, Franz Oswald. Zürich, 1988.
- 16 LE CORBUSIER: *Almanach*, 1926. 126. – idézi: RÜEGG 1988. (14. jegyzetben i. m.) 88.
- 17 RÜEGG, ARTHUR: Colour concepts and colour scales in modern architecture. *Modern Colour Technology. Ideals and Conservation*. Ed. by Marieka Kuipers et al. Rotterdam, 2002. 12–17.
- 18 Hinnerk Scheper 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 dessau Bauhaus falfestő műhelyének vezető mestere. 1933-tól festő, építészeti színtervek készítője és restaurátor. Életrajzát ld.: DROSTE, MAGDALENA: *Bauhaus 1919–1933*. Köln, 1990.
- 19 Scheper írásának eredeti megjelenése: Offset, (Leipzig), 1926, 7. 365. – idézi: KUTSCHKE, CHRISTINE – SIEBENBRANDT, MICHAEL: „Farbe in der Festebene” *Form + Zweck. Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung*, 1976, 6. 19–21.
- 20 Uo., 19–20.
- 21 SCHWALACHER, NELLY: Das neue Bauhaus. *Frankfurter Zeichnung*, (esti kiadás), 1927. október 31. – idézi: DROSTE 1990. (18. jegyzetben i. m.) 123.
- 22 JANÁKY ISTVÁN: Molnár Farkas (1897–1945). *Magyar Építőművészet*, 1967, 5. 54–59.
- 23 LD. BIERBAUER VIRGIL: Excelsior autókiszolgáló állomás a Fehérvári úton. Lauber László műve. *Tér és Forma*, 3, 1930, 11. 470–472.
- 24 LD. PAMER NÓRA: *Magyar építészet a két világháború között*. Budapest, 1986. 61–63.; FERKAI ANDRÁS: *Buda építésze a két világháború között*. Budapest, 1995. 122–128.; GÁBOR ÉSZTER: *Budapesti villák*. Budapest, 1997. 41–50.
- 25 „Kísérleti lakótelep”. *Vállalkozók Lapja*, 1931. november 12. 4.
- 26 (KY.) [BRESZTOVSKY EDE?]: Házkiallítás a Pasaréten. *Népszava*, 1931. november 8. 15.
- 27 Időszerű problémák a Mérnök- és Építész-Egylet szakosztályi ülésén. *Vállalkozók Lapja*, 1932. február 11. 3.
- 28 Uo.
- 29 LD. az épületről készült műemléki tudományos dokumentációt! FERKAI ANDRÁS: *Budapest, II. Napraforgó utca 20. számú családiház*. Kézirat. Budapest, 1999. Modern Építészetért Kht.
- 30 Emlékezés, 1973. Gépirat. Készült Dercsényi Balázs kérésére. KÖH Magyar Építészeti Múzeum, Petróczy-hagyaték.