

Bela Duranci

## PÉLDAMUTATÓ LEHET-E MA A SZÁZADFORDULÓ ÉPÍTÉSZETÉNEK, KÉPZŐ- ÉS IPARMŰVÉSZEK SZINTÉZISE?

---

Az utolsó nagy művészeti irányzatot – a szecessziót – az emelte a korábbiak fölé, hogy homogén stílusra törekedve az építő- és iparművészet területén a szintézis legkiválóbb példáit mutatta fel. Szinte egyszerre tűnt fel a legkülönbözőbb helyeken, de egységesnek nevezhető törekvései ellenére sajátos, regionális jelleget is öltött. A népi építészet és a népművészet hagyományaitól ihletett egyértelműen felismerhető nemzeti változatai jöttek létre.

A szecesszió (a Jugendstil, az art nouveau ...) alkotói gyakran csoportosultak és tömörültek művésztelepekbe, hogy együtt keressék a múltat és a jövőt átfogó kreatív kifejezőmódot. Ezeknek a sokoldalú, fantáziadús alkotóknak lendületes tevékenysége a civilizáció ellentmondásaiból táplálkozott, amelyek a társadalmi haladás nevében mind nagyobb nyugtalanságot és aggodalmat váltottak ki az egyénből. William Morris (1834–1896) utópiája alapján, miszerint a művészet mind az alkotó, mint a közönség örömeinek forrásává válhat,<sup>1</sup> az olyan programjellegű művésztelepek, mint amilyen a gödöllői volt,<sup>2</sup> sokoldalú kreativitásuk teljes bevetésével keresték azt a varázserővel bíró képletet, amely a művészetmunka-élet triászra révén visszaadja az iparosodott világban az egyéni méltóságot.

A Gesamtkunstwerk mindent átható egységes művészete, emberi harmóniája, alkotótevékenység által megnevesített társadalmi és természeti környezete a maga nemes eszményeivel hasonlatos a mennyek országához.

A szintézisre törekvés nem más, mint a káoszban való felülkerekedés kreatív programja, amely a bekövetkező időszak nyilvánvaló ellentétei által feszíti szét a historizmus kereteit. Az egyéni megnyilvánulások a szellemi élet minden területén lázadásá ötvöződtek. Az izzó formákat behálózó épülethomlokzatokon és beltereken, bútorzaton, plakátokon, könyveken és használati tárgyakon végighullámzó szenvedélyes vonalvezetés fűzte őket össze. Freud a tudatalatti mélyére hatolt, az írók pedig leszálltak az emberi lélek mélységeibe, hogy alkotásaikkal ösztönzőleg hassanak a festőkre, és ezek mind együtt egyszerre váltak prófétákká, technológusokká, álmodozókká, mérnökökké vagy éppen formatervezőkké. Az alkotásban egygé váltak – megszűnt a „magas” művészet-re és az alárendelt kreatív tevékenységre való felosztás – a mindent átfogó célt, a szintézist tartották szem előtt.

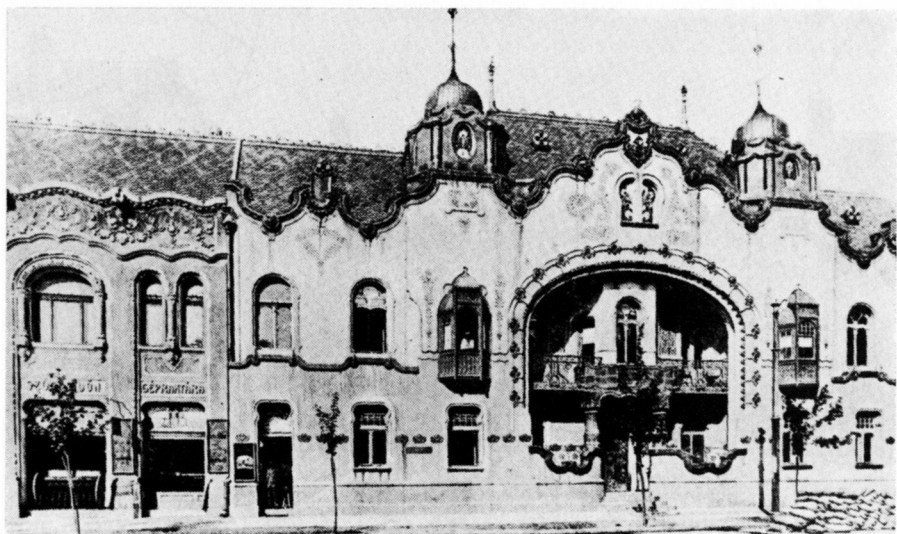


Lajta Béla: A zentai tűzoltó-laktanya. 1904

Fotó: A. J.

A tartós kihívásként jelentkező, ember léptekű látomásokat mindig a következő és saját elgondolásaiknak élő alkotó egyéniségek teremtik meg. Egyetemes alkotók és eredeti hangvételű egyéniségek az eredményes szintézis előfeltételei, akik társaikkal együtt ki tudják fejezni a kollektív erőfeszítések átfogóan kreatív nyilvánulásait. A komplex alkotótevékenység nyilvánvaló kifejezésformája az *épület*. Az építész azonban csak egyike azoknak a személyeknek, akik irányítják a kézművesek tevékenységét a „nagyszerű összhangzat” létrehozásában. Az egyetemes alkotók és az egyediség szintjére emelkedett kézművesek találkozásából született az iparművészet, a szecesszió legfontosabb jellemzője. Alkalmazott jellegéből eredően, azaz közvetlen funkciójánál fogva a szintézisben minden előfeltétele megvan ahhoz, hogy hatással legyen az ízlésre, és az alkotótevékenység különböző ágazatai iránt tegye fogékonyá az emberek sokaságát. Azt viszont már kevesen tudják, hogy a szintézis tipikus példáiban a korszellem jut kifejezésre. Jó példák erre azoknak a zseniális alkotóknak a művei, akik többnyire szemben állnak az uralkodó eszmékkel.

A művészi mesterségekben, a századforduló szintézisének legfontosabb tényezőiben hatalmas – ma már ismeretlennek számító – energia halmozódott fel. A jogfosztott személy ezekben a szakmákban ismerte fel azt a lehetőségét, hogy kiléphet a jobbagrásból és az agrárjelleg földhözragadtságából, s eljuthat a szabadság, az emberi méltóság és a remény eddig elérhetetlen szféráiba, a mesterek nem békéltek meg a dolgok hagyományos rendjével, és nyugtalan-ságukat a kézművességben kreatív energiává transzponálták. A mester szó valamikori értelme tiszteletet parancsolt – kreativitást, törekvést, felelősségtudatot és a szakma becsületének tiszteletét foglalta magába, ezáltal méltán felzárkózhatt az eredeti alkotótevékenység mellé. Az egységes stílus regionális jegyei,



*A szabadkai Raichle-palota. 1903–1904 (korabeli fotó)*

nemzeti változatai az európai szecesszióban az elmaradottabb, többnyire mezőgazdasági vidékeken virágoztak.

A XIX. század vége felé a kapitalizmus már az Osztrák–Magyar Monarchia határvidékeire is eljutott. A történelmi stílusok utánzása és a gipszpacskolatos épületdíszek a mi városainkban is tért hódítottak. A pénz hatalma és a tőkés társadalom biztosnak éppen nem mondható forrása arra készítette a hirtelen meggazdagodott polgárokat és a valamikori földbirtokosok tőkés gazdálkodásba beleszületett utódait, hogy társadalmi rangjukhoz méltó épületeket hagyjanak az utókorra. A gyárak, utak, vasutak építéséhez szükséges telkek és földterületek eladásából származó összegeket hatalmas építkezésekre fordították. Az addig uralkodó nemesség ígézetében élő polgár, kék vér és nemesi kutyabőr híján, az eklektikával teremtette meg a méltóságteljeség látszatát. Az egyre közkedveltebbé váló bérpaloták eklektikus homlokzata mögött az első emeleten „makartvirágos” enteriőröket rendeztek be. A hirtelen változások következtében a mi polgárunk nem volt felkészülve az új kezdeményezések támogatására. Így nálunk az eklekticizmus és a belőle születő szecesszió még jó ideig megfértek egymás mellett.

A szecesszió vidékünkön műemlék értékű épületeket hagyott hátra, és egyes művészek alkotótevékenysége révén, meghódítva a stílusművészet legmagasabb csúcsait, eljutott a beteljesülésig.

A századforduló Balkánja a megbolydult társadalmi és politikai körülményei közepette, ahol 1914 nyarán végakkordként egy világméretű és messzeható következményekkel járó esemény zajlott le, jelentős mértékben eltért a szecesszió más lelőhelyeitől. A balkáni „klíma” és az európai körülmények közötti hasonlóság csak az öntudatra ébredésben és a fennálló társadalmi viszonyokkal való elégedetlenségben volt azonos. Vidékünk modern alkotói



*A Jakab Dezső és Komor Marcell tervezte szabadkai városháza díszlépcsője. 1908–1912  
Fotó: A. J.*

közel álltak a szecesszió szellemiségéhez, mert az idegen hatalommal és a konzervatív környezettel való szembehelyezkedésük az Art Nouveau tiltakozásához hasonló, egyetemességre és egyesülésre törekvésük pedig a szintézis igenlése.

Különösen nagy hatású volt Meštrovićnak, az Osztrák–Magyar Monarchia horvát nemzetiségű szobrászának lázító jugoszlávsága az 1911-es római kiállítás szerb pavilonjában. A szülőföldre való ragaszkodás, a régmúlt idők felidézése és a szintézis víziójaként kiteljesülő egyéni jövőkép összegződött a Vid-napi szentély építészeti látomásában. Meštrović, mint ahogyan meg is jegyezte, a kő anyagszerűségével és építészeti formákkal igyekezett ábrázolni, hogy „mennyre belénk ivódtak történelmünk legnagyobb pillanatai és legdöntőbb eseményei, de ugyanakkor, ezáltal megteremtette egy természetes környezetben, a szabad ég alatt a jövőbe vetett remény szentélyét”.<sup>3</sup>

Szerencsére fennmaradtak egyes fragmentumok: a Nagy özvegy kötőmbjének indulatos dühöngése, az Emlékezés mint a szecesszió kifejezésformáinak esszenciája és a formához való egyéni viszonyulás példája, valamint az Anya és a szoborciklus többi tagja, amelyek Meštrović kiváló művészetének alkotásai. A megkötöttség és látomás szintézise az alkotóban jött létre, míg a kézműves ösztöne a pillanat ihletével, kreativitásával párosulva mindig más és más szobrot teremtett. Ezek azon nyomban a világhírnév szárnyára emelték, hisz élő formái az eredetiség teljességét hordozták magukban. Az építményhez nem szolgáltak mintául hazai források. A

szecesszió kelléktárából kölcsönzött elemekből állt össze, s az esetleges építés során ellentétbe kerül térral, idővel és a benne elhelyezésre váró szobrokkal is!

Egy egészen más helyszínen, Észak-Bácskában – ahova a római kiállítás visszhangja nem jutott el –, éppen ebben az időpontban fejezték be a *szabadkai városházát*, a szintézis kiváló, de más nemzeti jellegű példáját.

A historizmust már az 1896-os milleniumi kiállítás előtt is foglalkoztatta a népművészet, de azt követően a „dicső múlt” bizonygatását sovinizta melldöngetésig fokozta a soknemzetiségű országban.<sup>4</sup>

A fellelkesült konzervatív vezetőréteg nacionalista irányvételétől eltérően a szecesszió magyar változata, melynek Lechner Ödön (1845–1915) a rendkívüli kifejezőképességű, a nemzetinek az egyetemes építészeti kifejezőmóddal való hozzájárulását látomásokba foglaló építész volt a vezéralakja. Ő a népművészetnek és a tájjellegnek leginkább megfelelő anyagok szintézisére törekedett, a modern építészeti tapasztalatainak felhasználásával. Lechner a híres pécsi kerámiagyár tulajdonosával, Zsolnay Vilmosmal (1828–1900) együttműködve alakította ki a nemzeti motívumokkal díszített épületkerámiát, s tette ezáltal a magyar szecessziós építészeti világvizonylatban is elismertté.

1902-től fokozatosan fejlődik a Gödöllői Művésztelep, melynek alapítói és tagjai számára a nemzeti jelleg már elfogadott tény, a népművészet formavilágában uralkodó ornamentikai törvényszerűségek korszerű esztétikai megfogalmazásának kiindulópontja.

A népi építészet és művészet kutatása arra készítette a következő építész-nemzedéket, melynek vezéregyénisége Kós Károly (1883–1977) volt, hogy alaposan tanulmányozza az eredeti formában fennmaradt kalotaszegi székely népművészetet. A Fiatalok csoportja a többnyire fából készült épületek konstrukciós elemeit és díszítőművészetét tanulmányozva tisztította meg a nemzeti változatot a túlszűfolt dekorációtól. Kós Károly csoportja a régi népi építőmesterek tapasztalatát magáévá téve alakította ki a funkcionalitás előtérbe helyezésével a maga korszerű építményeit; épületbelsőket tervezett és a rendeltetéstől függően tagolta a térszerkezetet. Épületeik esztétikai jellege a szerkezeti elemek elhelyezéséből, a látványos konstrukciós megoldásokból, a különböző anyagok és az erdélyi éghajlathoz alkalmazott tetőszerkezet együtteséből adódott. Az építészeti célszerűség kiegyensúlyozott szintézise, az elődök tapasztalata, a természetes anyagok kifejező ereje, az ember léptékű terek és belső építészeti elemek egyszerű, a modern ember szenzibilitásához alkalmazott díszítő művészete fogalmazódott meg általuk. A hegyvidékről a nagyvárosba átplántált és joggal vitatható festői tetőszerkezetek a maguk meredekségével és tagoltságával már kezdettől fogva megragadták a jugoszláv Dragiša Brašovan figyelmét is, aki később a korszerű funkcionális építészet egyik hazai úttörőjeként vált ismertté.<sup>5</sup>

A szabadkai épületek, például a zsinagóga (1902), a Raichle-palota (1903/4), az 1912-ben befejezett városháza és az ezzel egyidőben felépített palicsi épületegyüttes ugyan Lechner munkatársaitól, illetve a műépítészek első nemzedékétől származnak, s a fokozatos metamorfózist szemléltetik, mégis valamennyit az építészeti elgondolás és az iparművészet hangsúlyozott szintézise jellemez.



*A Raichle-palota bejárata*    *Fotó: A. J.*

A magyar művészettörténetben, melyhez a szabadkai műemlékek is tartoznak, a művészet szó az ipar mellett először az iparosok 1841-es kiállításának katalógusában fordul elő. Az iparművészet múzeumát 1872-ben hozták létre, a nagy vitát kiváltó, Lechner és Pártos által tervezett épület pedig 1896-ban készült el. Úgy hatott ez, mint olaj a tűzre a nagyhatású eklektikus építkezések után, amikor a millenniumi kiállítást megelőző években Budapest elkezdte elnyerni a világvárosi arculatát új vasútállomásaival, sugárútjaival,

körútjaival, a világ második földalattijával és a cikornyás eklektikájú, a rég letűnt nemzeti dicsőséget idéző palotákkal. A legkülönbözőbb mesterek és az agrárnéesség legszegényebb rétegeiből kikerült kubikosok hatalmas tömegét alkalmazták a vasúti sínek lefektetésénél, az útépitésnél, az utcaaszfaltozásnál, a palota-, gyár-, kórház- és banképítéseknel.

A kapitalizálódás megbolydította az Alföld nagy térségeinek látszólagos nyugalmit, s ezzel fordulat állt be a földműves lakosság életében. A nagy-szabású munkálatok befejezését követően a munkásoknak módjukban állt „választani” az elviselhetetlen nyomor és a tengerentúli bányák és ültetvények bizonytalan kenyérkeresete között.

A szecesszió megjelenéséig – amellyel továbbra is szembe helyezkedtek a hivatalos szervek, élükön az építésügyi miniszterrel – minden nagy állami beruházás befejeződött, addigra tehát az eklekticizmus a szakmájukhoz tökéletesen értő kézművesek hadát képezte ki. Ezek nélkül a tapasztalat, ügyes, precíz, törekvő és a válság által is ösztönzött mesterek nélkül aligha jött volna létre valaha is az építészet és a kézművesség szintézise.

A föld nélküli agrárnéesség, a gyengén fizetett kubikosmunka mellett legfeljebb háziiparral kereshette meg kenyerét. Időközben mind a hazai, mind a világpiacon megnövekedett a népművészeti tárgyak iránti érdeklődés, így a folklor elemeknek a szecesszió eszköztárába való beilleszkedése és a bér munkát keresők tömegei is az eredményes szintézis tényezőivé váltak.

A háziipar fejlesztése, a minták kidolgozása, kiállítások rendezése, a tehetségek kiemelése, a művésztelepek vagy a kisvárosok különböző műhelyeinek megnyitása, a leendő kisiparosok számára szervezett esti tanfolyamok és az ipariskolák szolgáltatották a legjobb alkalmat a formatervezők kiválasztására.

Horty Pál (1865–1907) az első magyar formatervező (a szó szoros értelmében), a nemzetközi stílusirány vezéralakja, olyan családból származott, amelyben atyáról fiúra szállt a paraszti kézművesség. Festőnek tanult, de ipariskolai tanár lett belőle. Bútor, ékszer, kerámiát és üvegtárgyat, szőnyeget tervezett, de a világkiállítások nemzeti pavilonjait is ő rendezte be. Tekintélyét az 1900-as párizsi kiállításon alapozta meg, 1902-ben Torinóban nagydíjat kapott a magyar pavilon berendezéséért, az 1904-es San Luis-i kiállítást követően pedig Amerikában maradt. Japánba utazott stíluskutatásokat végezni, s 1907. május 25-én Bombayban érte a halál. Streitmann Antal (1850–1918) a nagybecskereki (Zrenjanin) *Torontáli Szőnyeggyár* megalapítója és az iparművészet egyik úttörője szőnyegterveiért kiérdemelt díjaival ugyancsak jelentős mértékben öregbítette a bánáti gyár hírnevét.

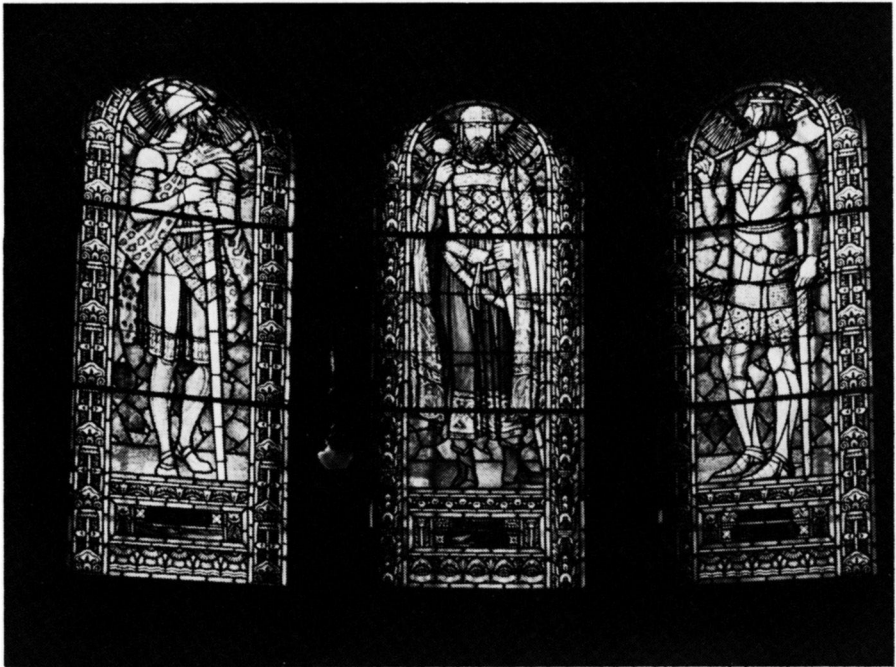
Gimnáziumi rajztanárként Streitmann kedvence volt a később történészként és művészettörténészként ismertté vált Fülep Lajosnak és az általuk is jól ismert Todor Manojlović költőnek és műbírálónak. A korabeli Magyarországon elsőként szervezett gyermekrajzkiállítást Nagybecskerekén 1903-ban, tanulmányozta a szerb tyilimeket és alkalmazásukat a modern környezetben, széles körben hatott a kézművesekre, és népszerűsítette Bánátban a háziipart. A *Torontáli Házüparnak* 1896-ban körülbelül 3400 munkatársa és számos formatervezője volt. A Nagybecskerek melletti eleméri Kovalszki Sarolta műhelyét 1904-ben a Gödöllői Művésztelep takácsműhelyébe vitték. Körösfői-





*A Raichle-palota ablaka*  
*Fotó: A. J.*





*Nagy Sándor vitrázsai a szabadkai városháza dísztermében*

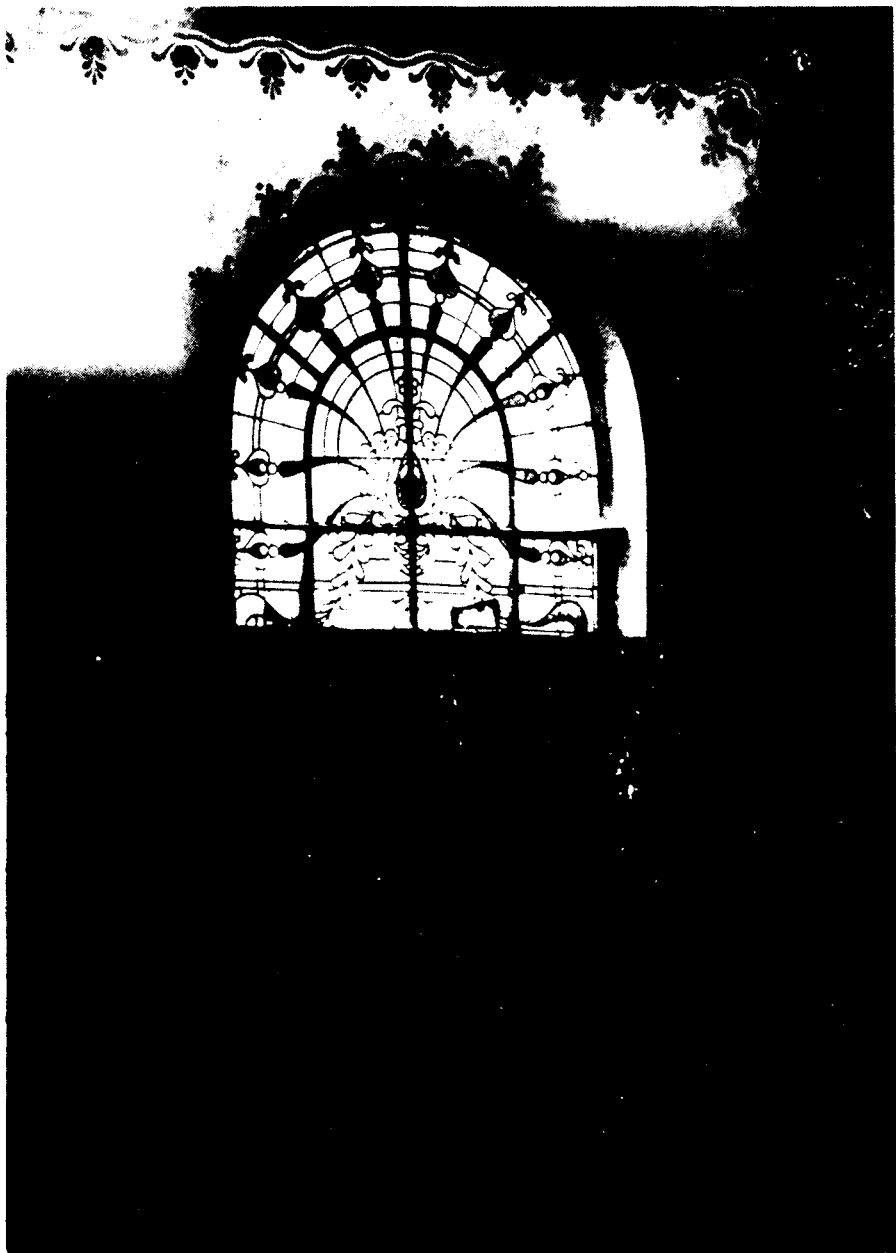
*Fotó: M. Gy.*

Kriesch Aladár (1863–1920) a művésztelep létrehozója és Nagy Sándor (1869–1950) az alapítótárs, aki festéssel, grafikával és formatervezéssel egyaránt foglalkozott, szintén együttműködött Streitmann Antal nagybecskereki műtermével.

Dékáni Árpád (1861–1931) halasi rajztanár műhelyt alapított, és a nagyvárosi divatcikként is világszerte igen népszerű halasi csipke mintáit rajzolta. Rajzai alapján az első csipkét Schreier Rózsa varrta ki 1902-ben Szabadkán, ahol Aczél Henrik Emil (1896–1946) a festő és formatervező népszerűsítette eredményesen a háziipart. Dékáni szavai szerint a halasi és a többi kisvárosi műhelyt azért alapította, hogy „a szerencsétlen gazdasági helyzetben” munkát biztosítson „az egyedülálló vagy mellékkeresettel a család megélhetésén segíteni akaró asszonyok ezrei számára.”<sup>6</sup>

A szabadkai szintézis kézműveseinek többsége a szokásos utat tette meg a paraszti nincstelenségből a segédként való elhelyezkedésen és a mesterré váláson át a magánvállalkozói szerepkörig, amikor már tucatszám alkalmazhat a korábbi önmagához hasonlókat.

Az első, valódi értelemben vett szecessziós épület a zsinagóga volt, amely 1902 őszére készült el a Szabadkáról nősült Jakab Dezső (1864–1932) és munkatársa, Komor Marcell (1869–1944) tervei alapján. Konstruktív újításaival, vas hordozóelemekre és oszlopokra helyezett kupolájával a modern építészet előretörését példázza.



*Róth Miksa ablakvitrázsa a Jakab Dezső és Komor Marcell tervezte szabadkai zsinagógán. 1902*

*Fotó: A. J.*

A régi mezőváros horizontális síkja fölé egy addig soha nem látott hatalmas kupola emelkedett, amely Dávid csillagával túlszárnyalta a keresztény hagyományt. Ehhez az is hozzátartozik, hogy a zsidók nem sokkal korábban váltak teljes jogú polgáraivá az országnak, miközben számos velük szemben alkalmazott korlátozó intézkedés érvényben maradt, és az őslakosok megvetése sem változott irántuk. A zsidók képezték a város legműveltebb rétegét, zsinagógájuk a maga nemében többjelentésű szimbólum. Szerkezeti korszerűségével az új évszázadot fémjelezte, magyar díszítő művészete pedig azt a törekvést, hogy befogadja őket az uralkodó nemzet. A városszerkezet fölé emelkedés viszont a megvetettek szorgalmát, a konzervatív és felfuvalkodott környezettel való szembehelyezkedést fejezte ki. A zsinagóga jelzett stílusa és díszjeinek egyedülálló ritmusa egy ésszerűen épített funkcionális épületet fémjelez, amely a jövőbe mutat, de az eklekticizmus kézműveseinek tudását viseli magán. Dr. Oskar Hrabovski, a belgrádi Műépítészeti Kar rendkívüli tanára 1976. szeptember 25-én a következőképp szakvéleményezte az épületet: „... Konstrukcióját illetően egyedülálló és rendkívül ritka a mi vidékünkön. A kupola ácsolt szerkezete valódi mérnöki és ácsmesteri remekmű, a belső kupolák és ívek rabichálós másodlagos szerkezete valamiféle bordázott betonvas szerelvényvel készült, ami a maga nemében felénk ritkaság, ugyanakkor rendkívül előnyös megoldásnak bizonyult...”<sup>7</sup>

A szintézis másik példája az 1904-ben befejezett Raichle-palota, amely családi háza volt az apatini születésű Raichle J. Ferenc (1869–1960) műépítésznek, építkezési vállalkozónak, téglagyárosnak, tejgyár és sertéshizlalda tulajdosnak, neves műgyűjtőnek, finom ízlésű ínycsencnek és hazardőrnek, a századforduló tipikus emberének. Kifinomult ízlésű művészként és formatervezőként (bútor- és üvegtárgyak tervezésével is foglalkozott) merész, vidékünkön szokatlan épülethomlokzatot tervezett. Ez az épület egyidőben készült Gaudinak a barcelonai Milá- és Battló-házával. Raichle fergeteges gyorsasággal dolgozott, s 1904 elején alig egy hónap leforgása alatt megtervezte a házat. Nikelszky Géza (1877–1966), a festő, aki a pécsi Zsolnay gyár formatervezője volt, alkotó módon egészítette ki hullámzó pirogránit formáival a műépítész elképzelését, mint ahogyan mestermunka az épületen a maga nemében minden vitrázs, mozaik, kovácsolt vas és belső építészeti elem.

A Raichle-palota stílusjegyei alapján a szecesszió magyar változatát képviseli, belső tereit keleti jelleg uralta, ami összhangban állt a korabeli üzletemberek érdeklődésével, a tengerentúli gyarmatok iránt. A központi lépcsőház mennyezeti megvilágítású, a vendégfogadó méhkasra emlékeztető beüvegezett apszisa feledhetetlen élménnyé teszi a lemenő nap számtalan síkban megtörő fényét, a válogatott társaság számára tervezett kártyaszoba kukucskálója a lépcsőházba engedett betekintést, hogy legyen idő felkészülni a váratlanul érkező hivatlan vendégek fogadására stb. Mindezek ellenére a palotának megvannak a maga sajátos vajdasági jellegzetességei. A gazdagon díszített épülethomlokzathoz a falusi barokk hullámos oromfalai szolgáltak mintául. A saját portáját cicomázó póri szándék ebben a palotában a századforduló egyik funkcionális épületét teremtette meg, miközben látványosságra törekvése a napfényből és az égetett agyag színvilágából táplálkozott. Az épületkerámia, a kovácsoltvas ele-

mek, a mozaikok és fafaragások szecesszióra jellemző szeszélyes hullámvázása már-már látomássá nemesül ebben a vasútállomással szemben ügyesen elhelyezett épületben. Legkedvezőbb megvilágítás a reggeli órákban, amikor befutnak a vonatok, s velük érkeztek annak idején a neves építész és üzletember potenciális ügyfelei is.

Az épület a játékos formájú szobrokhoz vagy a fényhatásokkal nagyszerűen megvilágított színpadhoz hasonlatos, mesterien hangsúlyozott koloritjához csipkés árnyékok és díszes formák társulnak. Megalkotója minden részletet alaposan megtervezett, úgyhogy az épület valóban megfelelt rendeltetésének: atraktív státuszszimbóluma volt a kiváló építésznek, megragadta a járókelők figyelmét, és lakályos családi háznak bizonyult a társadalmi élet felé forduló, társasági életet élő üzletember és bohém számára. A palotát 1908-ban dobra verték, mert Raichle csődbe jutott. A sajtó az épület nem mindennapi értékére való tekintettel megvásárlásra ajánlotta a város vezetőségének, hogy ebben a „kultúr-palotában” kapjon helyet a leendő múzeum. A Raichle-palota ezt a múzeumi-képtári szerepkört jóval később, 1948-tól töltötte be, jóformán teljesen kifosztottnak. Már akkor egyedülálló iparművészeti és modern építészeti alkotásnak tekintették, napjainkban pedig egyre inkább a századforduló építészetének egyedi példájává lép elő.

Az eklektikus városmag közepére tervezett *városháza* építésére, felszerelésére és díszítésére mindössze négy év alatt, 1908 és 1912 között került sor. Az építészet, az iparművészet és a funkcionalitás szintézisének azon ritka példái közé tartozik, amelyek szinte eredeti állapotukban maradtak meg. Ezen funkcionális épület pazar együttese a formák játékból, a csipkés tetőszerkezetből, a díszes fafaragású belső terekből, a fémvasalásokból és kerámiadíszekből, a kovácsoltvas elemekből és a vitrázsokból tevődik össze. A közigazgatási hivatalok funkcionális elhelyezése áttekinthető, a vízszintes és függőleges közlekedést világos folyosók és hat lépcsőház könnyíti meg, vannak benne felvonók és központi fűtés. A földszintet üzlethelyiségeknek és vendéglátóipari létesítményeknek szánták, az első emeletet félfogadásra és reprezentatív célokra rendezték be, a második emeleten a csendes munkához szükséges helyiségek, irodák voltak, amelyek tevékenysége nem kötődött a félfogadáshoz, a harmadik emeletre tették a vizsgálati fogházat.

A tervezőmérnökök felosztották egymás között a feladatokat: Jakab az épületelemek összhangja érdekében rajzokat készített a belső építészeti elemekről, kerámiadíszekről, a kovácsoltvas kapukról, sőt még a toronydíszekről is, Komor pedig részletesen áttanulmányozta az épület rendeltetését, s egy olyan együttest alakított ki, amely ma is tökéletesen funkcionálna – ha tudnánk, hogy mi is a szándékunk vele!

A Jakab Dezső megrendeléseinek és elképzeléseinek eleget tevő mesteremberek közül mindenképpen meg kell említeni Róth Miksát (1865–1944), a nemzetközi tekintélyű vitrázskészítőt, akinek műhelyéből 1885-től a századforduló építészetének legjelentősebb darabjai kerültek ki. A városháza valamennyi vitrázsa az ő munkája, kivéve a nagy tanácssterem hat király alakját, amelyeket Nagy Sándor kartonjai alapján készített.

A központi fal két oldalsó trifóriumán elhelyezett hat király nem csak ipar-

művészeti remek. Alkotójuk, a Gödöllői Művésztelep vezéregyénisége a meghatározott témakör ellenére képes volt sajátos kolorittal kifejezni korát. Amikor a délutáni napfény lángoló színekben életre kelti a vitrázsokat, egy-kettőre lenyűgöznek bennünket az izzó vörös, csillogó arany, zamatos zöld színek, de különösen a tompa és aggodalmat ébresztő ibolyaszín tónusok, amelyek mint egy kolorisztikus vallomás a társadalom bomlásáról és az egyén fájdalomtól felkavart érzésvilágáról beszélnek. Vitrázsain, amelyeken a művészet, az ember és a környezet e költői összefonódásának álomképét kísérelte megmintázni, átsejlik a művésztelep szelleme.

A felejthetetlen szépségű vitrázsokon kívül a Zsolnay kerámiarészek is egyedülálló értékűek a gazdagon díszített épületegyüttesben. Nikelszky Géza formatervező a mázak titkainak ismerője, akinek 1903-ban kiadott verseskötetét nem más, mint Walter Crane (1845–1915) illusztrálta, a Jakab Dezsővel folytatott beszélgetések alapján tervezte meg a kerámiadíszeket, a városháza felbecsülhetetlen értékű eozin medalionjait, amelyek közül minden bizonnyal legértékesebbek „a kakast” ábrázolók.

Egyre inkább meggyőződésünkké válik, hogy Nikelszky „kakasai” a szecessziós domborművek legsikeresebb népművészeti elemei. A két lépcsőfeljáró háromszögének szűk terében elhelyezett madár szinte lebegve tölti ki a teret a stílusához illő keret hullámzó vonalával együtt, s a legprózaibb motívumból is a nyughatatlanság erőt szabadítja fel. A domborműves forma sekély mintázása teljesen megfelel a fémes fényű eozinmáz tulajdonságainak.

A különböző művészeti ágaknak ebben a szintézisében a kerámia e vidék autentikus anyagát képviseli, színes formavilágával a szecesszió szeszélyes kelléktárába tartozik, ugyanakkor a kontinentális éghajlat hirtelen támadt változásait is jól bírja. A tervezéstől a megvalósulásig azonban csak egy jól összehangolt alkotói közösség figyelmes és felelősségteljes munkájával készülhet el. A mai tervezők és kivitelezők talán éppen ezért mellőzik a kerámiát.

A városházával egyidőben készült el Jakab és Komor tervei alapján a Palicsparti épületegyüttes, amely látványos összefonódása a szecessziós dekorativitásnak és funkcionalizmusnak. A palicsi épületeken a székelyek népi építészete és fafaragó hagyománya kapott újszerű rendeltetést. Különösen figyelemre méltó az épületek beilleszkedése a természetes környezetbe.

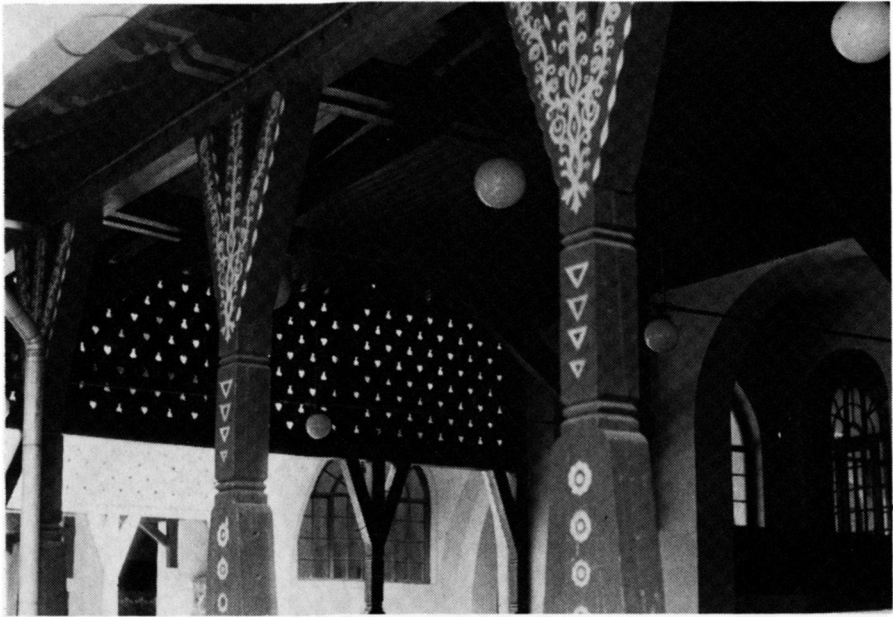
A park bejáratánál felállított víztorony rurális eredetre vall, sziluettjének felkiáltójeles formája a fürdőhely szimbólumává vált.

A női fürdő épülete vízre épült, akár az ősemberek cölöpépítményei, hogy elrejtse a fürdőzőket a parton sétálók tekintetétől.

A nagyterasz központi elhelyezésű, tekintélyes épülete két tágas teraszával hatalmas boltívet fog közre, s alatta halad el a tópartra vezető sétány; tetszőssé teszik mind játékos tetőszerkezete, mind erkélyei és a népművészet élénk színvilága. Funkcionális jellege nehezen áttekinthető, mert az építéskor a tőle jobbra és balra álló szálloda vendéglőjének szánták. A teraszokat a falusi tornácokhoz hasonló oszlopos fedett folyosónak kellett volna összekötnie a szállodákkal, de ez nem készült el. A nagyterasz így az eltelt évtizedek során nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mint ahogyan ma is gondot okoz gazdaságos kihasználása. Ez a látszólag apró részlet megbontotta a tervezők egy-



*Milan Tabaković mozaikja egy kikindai épületen*  
*Fotó: D. L.*



*A Jakab Dezső és Komor Marcell tervezte palicsi nagyterasz részlete. 1912.*

*Fotó: A. J.*

séges koncepcióját, de egyben a vezérfonalként végigvonuló szintézis célszerűségét is igazolta, ami nem csak a dekorációban jut kifejezésre.

Fél évszázaddal később és egy évszázaddal Morris iparművészeti műhelyének létesítését követően a szabadkai városháza épületében megtartották a jugoszláv festők első találkozóját (1962), amelyen Aleksa Čelebonović (1917–1987) felszólalásában a nagy tanácstermet a szintézis példájaként emelte ki:

„... Itt minden forma, kezdve a falak kiképzésétől a térszerkezeten át a kilincsekig, lámpáig és díszekig egyetlen eszmét, a szintézis eszméjét szolgálja. Csak ebben a környezetben jut kifejezésre egy ilyen lámpa, amelynek aligha találhatnánk helyet lakásunkban, mert nem felel meg ízlésünknek, de egy ilyen környezetben valóságos műalkotás... Nem sok példa van a világon a sikeres szintézisre... Korunk művésze hihetetlenül individualista, nehezen lehet bármilyen koncepciónak alárendelni... Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ezzel a problémával nem kell foglalkoznunk, de véleményem szerint elsősorban arra kell ügyelnünk, hogy valamely műalkotás környezetbe illesztésekor minél jobb összhangban legyen azzal. A szintézisre kell törekednünk, de ne higgyük, hogy az oly könnyen megvalósítható. Ezzel be is fejezném mondanómat...”<sup>8</sup>

Mindazt, amit Čelebonović a szabadkai városháza tanácsterméről elmondott, szinte szóról szóra megismételhetnénk a zágrábi Nemzeti és Egyetemi Könyvtárról, amelyet ugyanabban az időben (1911–1913) építettek Rudolf Lubinski (1873–1935) zágrábi műépítész tervei alapján. Kivitelezésében olyan kiemelkedő képzőművészek működtek közre, mint Franges, Valdec, Bukovac, Racki és mások.



A megcsodált mintaszerű épületek, a napjainkban kivitelezhetetlen Gesamtkunstwerkek az építészeti múlthoz tartoznak. Látnokok és kézművesek építették őket, akiknek ihletét nem ölte ki a végtelenségig ismétlődő munkadarabok sokasága. Ennek veszélye azonban már kezdettől fogva fennállt. William Morris követői, akik az Arts and Craft Society nevű egyesületbe tömörültek, noha ragaszkodtak a jó minőségű kézi kivitelezéshez, szembesültek a gép szívós térhódításával, s nem tettek mást, mint elodázták az ipari temelést. Alig két évtizedre rá a Deutscher Werkbundba társult gyárosok, kereskedők, művészek, műépítésszek és formatervezők az ipari formatervezés mellett döntöttek. Ebben az átmeneti időszakban jutottak felszínre a belga art nouveau, a burjánzó francia növényi díszítés, a német jugend stil, az eklekticizmussal párbeszédet folytató osztrák szecesszió és annak nemzeti változatai. Ez a lázadó és emberközpontú mozgalom alig két évtized leforgása alatt emelkedet ikaroszi magasságokba, hogy az elérhetetlen ideál – a szintézis – közelébe férközzön, de tulajdon indulataitól lángba borulva zuhant alá, úgymond „dolgavégezetlenül”. A fennmaradt példák tévútként és példamutatóként parázslottak tovább.

Walter Gropius (1883–1969) a Deutscher Werkbund egykori tagja a szakosodás veszélyéről írta, hogy „akadályozza összetett életünk lényegének áttekintését”, majd később Albert Einstein magyarázatát idézte: „Minden logikai egész általános romlásának természetes következménye a gúzsba kötött és fragmentális élet; korunkat tökélyig fejlesztett eszközök, s ugyanakkor konfúz célok jellemzik.”<sup>9</sup>

A megosztott világ kétszeri háborúskodását és az egyetemes megsemmisülés veszélyét követően az emberek sok-sok illúziója foszlott széjjel. A minden ember közös víziója, a szintézis iránti igény azonban egyre inkább fokozódik, s a századforduló meggyőző példái egyre lehetségesebbnek ígérnek. Úgy tűnt, hogy az egyetemes kreativitás stílusban felismerhető mágikus jeleiben kiteljesedett a szintézis.

Ezek a példák ugyan hamis képet nyújtanak korukról, de ugyanakkor az elpusztíthatatlan alkotói törekvések megrázó áldozatai.

A szecesszió, ahonnan a példákat merítettem, a népművészetet tekinti forrásvidékének. A Gödöllői Művészttelep tagjai naivan hitték, hogy ez a nemzeti változat azonos a falusi élet érintetlenül megőrzött harmonikus életmódjával. A természethez, az ősi tapasztalatokhoz való visszatérést, a földművelő közösség életét tekintették példájuknak. A városnak a tágabb környezettől elválasztó szakadékát a díszítőművészet és stilizálás „tisztá” esztétikájának, az alkotás örömeinek kellett volna áthidalnia. A művészet nem nyújtott vigaszt a paraszti nyomorúság és az egyre elviselhetetlenebbé váló város bizonytalan létezésformája közé szorult rétegnek. A nagyvárosok szintézisként említett példái köré egyre szorosabb gyűrűt von a felduzzadó ipari proletariátus. A szintézis vidéki példái meredeken ívelnek az agrárnépesség reménytelensége fölé.

A megmaradás útja az urbanizálódás, amely a meglevő problémák mellett veszélyes bizonyossággal vázolja fel a megalopolisz vízióját. A szabadkai városházával vagy a zágrábi Egyetemi Könyvtárral egyidőben Adolf Loos

(1877–1933) az 1910-ben megépített bécsi Steiner Haus puritán lázadásában vezet le indulatát. „Azokban az időkben, amikor az ezüst kezitükröket meztelen nimfák tartották – írta róla Miroslav Krleža – a kőutánzatból készült tintatartókat bronz párdúcok, oroszlánok és bozontos faunok ékítették, amikor a hamutartók kutya vagy női fejeket ábrázoltak, a likőrös poharak pedig tulipánok voltak, a képkereteken kígyók tekeregtek, ő itt, a Duna mentén elsőként szállt harcba a zárt tér belső építészetének tisztaságáért.”<sup>10</sup> Hasonló megvetéssel ír városa építészetéről Csáth Géza is (1887–1919) az író, esszéíró és korszerű elveket valló kritikus: „Ez lesz az új városi székházunk... Óriási lesz és modern stílus, amit ízléses ember nem sajnálhat eléggé. A kis teret be fogja tölteni és reá fog nehezedni a házakra körös-körül, mint egy hatalmas tyúk, amelyik szakajtón ül.”<sup>11</sup>

A szecesszió alapjaiban rázta meg a művészeteket, szertelen játékoságával összetörte az összes kreatív ágazatok csigaházát, s ezzel még inkább fokozta a vele szembeni ellenállást. A megvetést a kreativitás hallatlan energiáit szabadította fel és irányította a pazar és egyetemes alkotótevékenységet a jövő felé.

Amikor Adolf Loos a maga kizárólag célszerű, letisztult térszerkezetű épületeiről kérlelhetetlenül száműzött minden díszítőelemet, aligha sejtette, hogy ezáltal a funkcionalizmus későbbi rémuralmát alapozza meg. Sant' Elia (1888–1916) sem sejtette, hogy a jövő városáról készített rajzsorozata (Citta nuova, 1914), a lelkes vízió nem más, mint a jövő nagyvárosainak előrevetített rémképe.

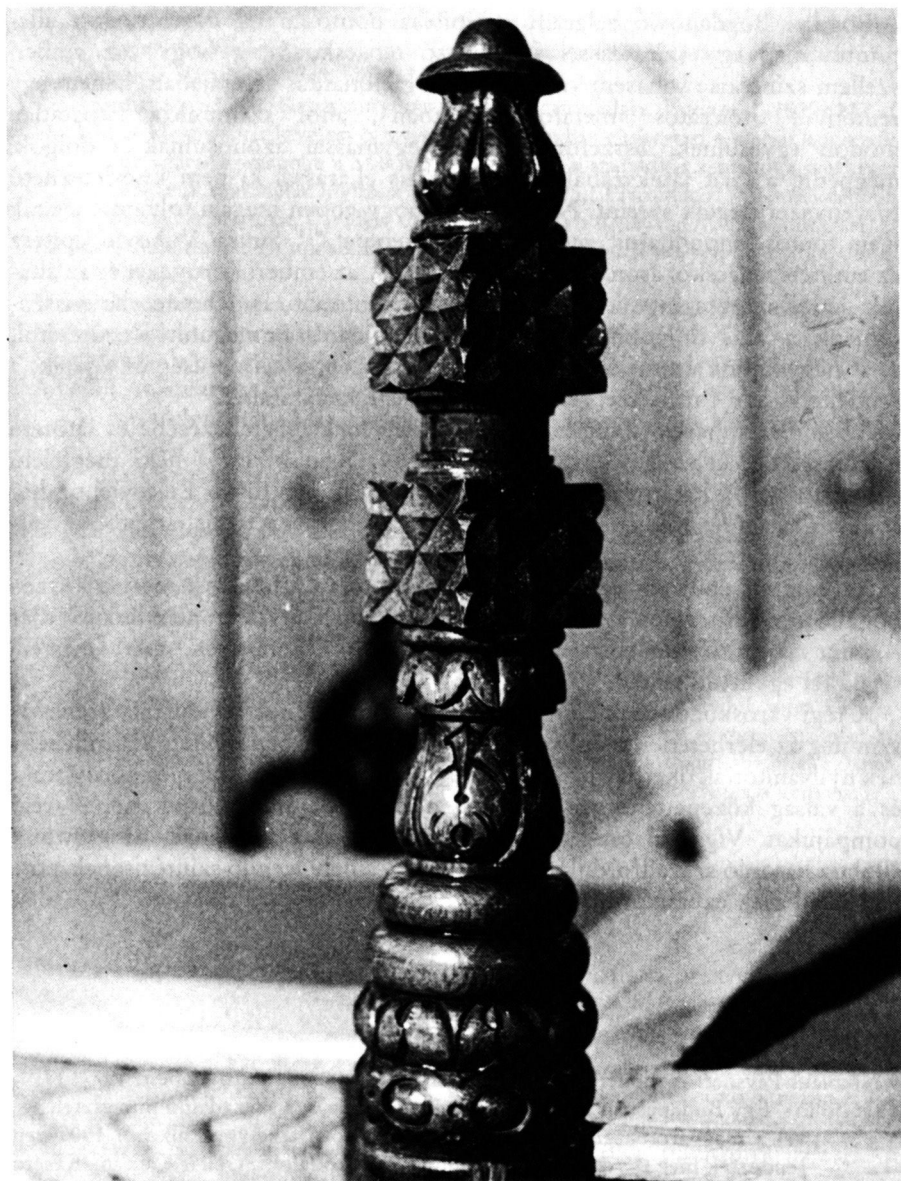
A szecesszió mindent átfogó szintézisének dallamos, romantikus képzelgéséi helyett, amelyben minden kézműves és tervezőmérnök az egyenrangú alkotás-örömét vélte felfedezni, az értelem, a racionális tervezés és szakosodás vagy „a kaptafák” időszaka érkezett el.

A szabadkai városháza nemrég még élő építői, a valamikori kőműves és szobafestő tanoncok, tetőfedők és bádgosok büszkén emlegették, hogy milyen szerepük volt az építkezésben.

A harmonikus és aktív életmód vízióját megtestesítő szintézis még egyszer fellobbant az októberi forradalmat követő szovjet művészetben. „A művészet korábban sohasem kívánt ennyire együtt lélegezni saját korával, s ilyen mértékben részt vállalni a jövő tervezéséből!”<sup>12</sup> – írta Sztrigaljov, a 20-as évek szintézisének széles körben elfogadott művészeti eszményét taglalva. Ezt a szintézisre törekvést azonban egy-kettőre megzabolázta a szocialista realizmus.

A századforduló forrongó művészeti élete vetette felszínre Le Corbusier-t (1887–1965), aki egy vésnök gyermekeként maga is kézművesnek tanult. A vésnöki szakmát a 20-as években Charles L'Eplattenier-től,<sup>13</sup> a budapesti Iparművészeti Főiskola diákjától tanulta, akinek diáktársai később a szecesszió szintézisének magyar változatát hozták létre. Corbusier egész életében azt hangsúlyozta, hogy mindenben az ember a mérce, s a műépítészet elsősorban az ember életének javítását szolgálja. Szintézisre törekvése a Ronchamp-i kápolnában (1950–1955) teljesedett ki. Ez akkor épült, amikor a ma emberének érdeklődése az ellentmondásos szecesszió és szintézis felé fordult.

Az áttekinthetetlen, széttagolt világ gépezetében az egyéni határok közé



*Részlet a szabadkai városháza díszterméből*

*Fotó: A. J.*

szorított riadt lény a háború utáni építészet funkcionalizmussal leplezett szellemtelenségéből vágyakozva tekint vissza a századfordulóra.

A századforduló szintézise ugyan nem tette a művészetet mindenki tulajdonává, sőt az többnyire az állam és a hatalmasságok szolgálatában állt, mégis megőrizte az emberi alkotóképesség határtalan távlatát és játékosságát.

Bogdan Bogdanović belgrádi műépítész pontosan tíz évvel ezelőtt állapította meg egy szintézissel foglalkozó tanácskozáson, hogy „az emberi szellem szintézise sohasem valósul meg a racionalitás szférájában, hanem egy rendkívül titokzatos »metafora-dobozban«, ahol számunkra láthatatlan módon egyesülnek, összefonódnak és egymással azonosulnak a dolgok, mégpedig a saját játékszabályaik, racionális eljárással ki nem kísérletezhető törvényszerűségeik szerint. Nyilvánvaló, hogy ebben maga a folyamat játszik igen fontos, mondhatni, meghatározó szerepet.”<sup>14</sup> Siniša Vuković építész az említett tanácskozáson azt mondta, hogy „az emberi környezet és az általuk létrehozott szintetikus környezet humánusabb is lehetne, ha visszatérnénk a »kis dolgokhoz« és megszabadulnánk önmagunk istenítésétől, saját nagyságunk eszméjétől. A hasznos és a szép, a célszerűség és a játék, a rendeltetés és a forma szerves egységét kellene kialakítani”.<sup>15</sup>

Az ember sohasem nyugszik bele képzeletének megfékezésébe és látótere leszűkítésébe, képzelgésre való jogának tudatában keresi a neki megfelelő titokzatosat,<sup>16</sup> a határtalan kreatív játékosságot, hogy Joško Eterovičhoz hasonlóan az ígéret földjének tekintett szintéziséhez vezető út járhatóbbá váljon.

Az említett épületek egyedisége példamutató és kihívás is, mert a küszöbönálló századfordulón egy igen fontos dolog fog hiányozni: nem lesznek már – mint ahogyan ma sincsenek – ötletgazdag kézművesek, mert mesteriségükkel együtt kihalnak.

A régi városközpontok építészetének és szintézisének revitalizálására valószínűleg az elérhetetlen utáni vágy ösztönöz ma már bennünket. Műemlékeknek nyilvánították őket, a gyalogosok paradicsomát teremtettük meg körülöttük, és a válság közepette egyre nagyobb nehézségek árán állítjuk helyre régi pompájukat. Vigaszul csak annyit, hogy ezek is a válságnak, az előttünk állóhoz hasonló századfordulónak a szülöttei, amely leendő szintézisének a titkait majd csak ezután árulja el.

### *Jegyzetek*

<sup>1</sup> Nikolaus Pevsner: A modern formatervezés úttörői. Gondolat, Budapest, 1977. 17. 1.

<sup>2</sup> Gödöllő – Egy Budapeستől 25 kilométerre levő kisváros, a századelőn művészteleppel a magyarországi szecesszió központja volt, amelynek alkotói 1909-ben rendezték meg egyetlen közös kiállításukat. Irodalom: Gellér Katalin–Keserű Katalin: A Gödöllői Művésztelep. Corvina, Budapest, 1987.

<sup>3</sup> S. Jolić: Genij sa Svilaje (Svilajai génius), Večernji list, Zágráb, 1983. X. 19., 17. 1.

<sup>4</sup> Mérey Ferenc: A magyar építészet 1867–1967. Műszaki Kiadó, Budapest, 1969. A 48. oldalon idézi a Vállalkozók Lapja 1912. XI. 25-i számának a szabadkai város-házáról szóló cikkét: „...A magyar formák fölényét látva a nemzetiségi lakosság majd minden külső kényszer nélkül elismeri a magyar nyelvet... Számos ilyen épület sokkal jobban igazolja a magyar faj jelenlétét, mint az állami címer...”

<sup>5</sup> Dragiša Brašovan tanulmányait Budapesten folytatta, majd a Tory-Pogány tervező-

irodában dolgozott és a Fiatalok Csoportjának egyik tagjával, Dénes Györgyvel barátkozott. A Magyar Építőművészet 1910/7. száma egy családi ház tervét Közli Brasovan Szilárd aláírással.

- <sup>6</sup> Koós Judit: Syle 1900. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1979. 107. 1.
- <sup>7</sup> Dr. Oskar Hrabovskí: Izveštaj o izvršenom pregledu i ekspertizi o stanju konstrukcije zgarade sinagoge u Subotici (Beszámoló a szabadkai zsinagóga szerkezeti állagának szakvéleményezéséről), 1976. IX. 25., Tartományi Múemlékvédelmi Intézet archívuma, Újvidék, 01-480/3. sz. ügyirat, 1976. IX. 29. keltezéssel).
- <sup>8</sup> Aleksa Čelebonović: A jugoszláv festők első találkozója, Rukovet, Szabadka, 1962., 775. l.
- <sup>9</sup> Walter Gropius: Sinteza u arhitekturi. Tehnička knjiga, Zágráb, 1961., 153. l.
- <sup>10</sup> Miroslav Krleža: Evropa danas. Zora, Zágráb, 1972, 177. l.
- <sup>11</sup> Csáth Géza: Írások az élet jó és rossz dolgairól. Életjel, Szabadka, 1975., 303. l.
- <sup>12</sup> Anatolij Anatolijevics Strigaljev: Orosz-szovjet művészet 1910–1932, a Művészet és forradalom c. kiállítás katalógusában, 1987. november 5 – 1988. január 17. (A kiállítás anyagát 1988 márciusában és áprilisában a bécsi közönség is láthatta az Osztrák Iparművészeti Múzeumban).
- <sup>13</sup> Modern Építészeti Lexikon. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1978., 172. l.
- <sup>14</sup> Bogdan Bogdanović: Povratak grifona, II. könyv a szintézisről, lásd: A szintézissel kapcsolatos beszámolók, közlemények és felszólalások gyűjteménye, Vrnjačka Banja 1978., 63. l.
- <sup>15</sup> Siniša Vuković: Prema novim vrednostima (Új értékek felé). i. m. 71. l.
- <sup>16</sup> Joško Eterović: Képek és objektumok kiállítása, Galerija Sebastijan, Belgrád, 1988. január 14 – február 8. Tonko Marojević: „... *A titokzatos tehát egyaránt hív fel táncra és meditációra. Könnyedén, felszabadultan kell fogadni, mint a Lunaparkban, de el is mélyedhetünk többjelentésű mezőiben és tereiben, mint afféle mesterséges, geometrizált terráriumokban vagy individualizált és szenzorikusan hangsúlyozott kövecsek rétegeivel befedett mesterséges fővenyen...*”

### Resume

Sinteza arhitekture, likovnih i primenjenih umetnosti sa prekretnice vekova  
– zabluda i uzor – danas

Sinteza umetnosti kao ideal, nužno je produkovala univerzalne stvaraoce i zahtevala scenu sveobuhvatnog kreativnog iskaza – volumen – smešten u prirodno okruženje. Arhitekta postaje tako centralna figura koja diriguje rukotvorcima u oblikovanju veličanstvenog sveta. Susret univerzalnog stvaraoča i jedinstvenog rukotvorca iznedrio je pojam primenjene umetnosti kao osobenost secesije. Regionalne prepoznatljivosti homogenog stila su nacionalne varijante, posebno vitalne u do tada pretežno agrarnim, zaostalijim sredinama. Jedinstven primer sinteze ponudio je Ivan Meštrović, projektom svog „Vidovdanskog hrama“. Kapitalizmom uzburkano panonsko prostranstvo, također ima svoju prekretnicu vekova: seljaštvo se našlo na razmeđu nepodnošljive bede i prekomorske neizvesnosti; pristaništa Fiume i Hamburg, čemerni su faktori sinteze!

Uspaničenim masama bezemljaša ponudena je nada „domaće radinosti“ što je rezultiralo pojačanim interesom za foklornu baštinu i njenim inkorporiranjem u secesijski pokret. Usmeravanjem „domaće radinosti“ i odbirom najsposobnijih, regrutovani su bezbrojni, jeftini „rukotvorci“ za ovde podizane ansamble.

Gradska kuća u Subotici, jedan je od retkih primera skoro u potpunosti sačuvanog ansambla sinteze arhitekture i umetničkih *zanata*. Nastajala je skoro uporedo sa skulptorskim delom Meštrovićeve sinteze ili sa također poznatom Naučnom i sveučilišnom bibliotekom u Zagrebu. Ovde se mogu pribrojati „Rajhlova palata“ i građevine kupališta Palić, odnosno, također subotička, sinagoga i niz drugih spomenika graditeljstva sa prekretnice vekova.

Paradigmatične građevine pred kojima stojimo zadivljeni jesu *gesamtkunstwerk* danas neostvariv. Vreme drevnih neimara i „rukotvoraca“ je prošlo; zanati su izumrli i nema više mnoštva raznovrsnih zanatlija koji bi se oduševljeno pokorili jedinstvenom, *kolektivnom kreativnom naboju*. Sinteza tako, ostaje uzor snage izazova, obeshrabrenje i podstrek u isti mah...

### Summary

## The Synthesis between Architecture Fine Arts and Applied Arts at the Turn of the Century – Error and Model – Today

The synthesis of arts as an ideal, inevitably creates universal craftsmen and demands an entirely creative scene – a volume – placed into natural environment. This way the architect springs up as the central figure, directing the craftsmen in creating all the magnificence. The meeting of the universal creator and the unique craftsman gave birth to the conception of the applied arts as one of the peculiarity of the secession. The regional acknowledgement of the homogeneous style are national varieties, particularly vital in the predominantly agrarian backward environments. A unique example of synthesis is presented in the project of Ivan Meštrović in his St. Vitus' Day Temple („Vidovdanski Hram“). Agitated by capitalism the Pannonian space has also its turning point of the century: the peasantry found itself on the boundary of unbearable poverty and overseas uncertainty. The ports Fiume and Hamburg are wretched factors of synthesis.

To the panic-stricken masses of the landless a hope was offered in the form of „handicrafts“, which resulted in reinforced interest for the folklore heritage and its incorporation into the movement of the secession. Directing the „handicrafts“ and selecting the most gifted ones, innumerable cheap craftsmen were recruited for the there built ensembles.

The Town Hall in Subotica represents one of the rare examples of almost perfectly preserved ensemble of synthesis between architecture and artistic crafts. It was arising almost along with the sculptural work of Meštrović's synthesis or the well known Scientific University Library in Zagreb. We can also add here the Raichle's Palace as well as the buildings of the bathing-place on Palić, The Synagogue in Subotica and a lot of other architectural monuments from the turn of the century.

Paradigmatic constructions in front of which one stands amazed are „gesamtkunstwerk“, unrealizable today. The time of ancient builders and craftsmen had passed; crafts had died out and there were no more crowds of craftsmen who would enthusiastically submit to the unique *collective creative charge*. The synthesis so remains the model: the power of challenge, discouragement and stimulation at the same time...