MORAVÁNSZKY ÁKOS

Antoni GAUDÍ

MORAVÁNSZKY ÁKOS

Antoni Gaudí

Antoni Gaudínak, a századforduló nagy katalán építészének jelentőségét korunkban ismerjük fel igazán. Művészete a szecesszió szellemi talajából sarjadt. Kortársaitól eltérően az épület organizmusának egészét a tervezési folyamat tárgyának tekintette, sőt e folyamatot magát is az építés során meghatározott döntések sorozataként fogta fel, az építészetet művészeti akcióként értelmezve. Egyéni, expesszív stílusának napjainkban több követője van, mint saját korában.

A könyv részletesen ismerteti Gaudí építészetének előzményeit és a katalán környezet jellegzetességeit, ami hozzásegít művei jobb megértéséhez. Az egyes épületeket keletkezési sorrendben, az életrajz részeként ismerteti a szerző. Külön fejezet foglalkozik tervezési módszereivel, az alkalmazott anyagokkal és szerkezetekkel. Az illusztrációs anyag az életmű egészéről ad áttekintést.

ISBN 963 05 1950 X

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

GAUDÍ

ARCHITEKTÚRA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ELMÉLETI BIZOTTSÁGÁNAK

ÉS A MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK

KÖNYVSOROZATA

SZERKESZTI **MAJOR MÁTÉ**

ANTONI GAUDÍ

ÍRTA MORAVÁNSZKY ÁKOS

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1980

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Török Ildikó

Burkoló-kötésterv: Lengyel János

Műszaki szerkesztő: Löblin Judit

Terjedelem: 3,74 (A/5) ív + 44 oldal képmelléklet

AK 915 k 8082

HU ISSN 0066–6270

79.6968 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

ISBN 963 05 1950 X

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1980 • Moravánszky Ákos

Printed in Hungary

Bevezetés

Gaudíról és munkásságáról eddig mintegy húsz film, hatvan könyv és számtalan újságcikk jelent meg. Ezek általában bemutatják a Sagrada Familia, a Milà és Batlló ház, a Güell park bizarr és izgalmas építészeti világát, a csavart oszlopokat, a mintás kerámiákat és a hüllőpikkelyes tetőket. Megpróbálják bizonyítani, hogy mindazokat az új gondolatokat, elveket, amelyeket a XX. század építészete felvetett, Gaudí már évtizedekkel korábban megvalósította. Ugyanekkor a XIX—XX. század művészetét és építészettörténetét összefoglaló művek Gaudí munkásságát egyáltalán nem említik, vagy csupán kuriózumként, mint a fejlődés láncolatába be nem kapcsolható jelenséget.

Nehéz róla elfogulatlanul írni. Épületeit korábban egy hallucináló, őrült művész irracionális alkotásainak tartották. Újabban olyan tanulmányok jelennek meg, melyek Gaudít mint zseniális konstruktőrt mutatják be, és logikus szerkesztési módszereit elemzik. Amíg A. A. Moles „A giccs — a boldogság művészete"[1] című munkájában a Sagrada Familiát a sztriptíz-golyóstollak és a zenélő fogkefék szellemi rokonaként említi, addig épületei századunk második felének legkiválóbb építészeit inspirálják.

Őrült lángész, zseniális konstruktőr, megkésett középkori építőmester vagy a „mértéktelen gigantizmus" megszállottja? Célom, hogy bizonyítsam: Gaudí építészete válasz azokra a kérdésekre, melyek a századforduló táján vetődtek föl a művészetben. E kérdések most, közel száz év múltán újra aktuálisakká váltak.

[1] Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1975.

Neogótika és szecesszió

Ha Gaudí magatartásának, gazdag fantáziájának és építészeti elveinek gyökereit kutatjuk, utalnunk kell John Ruskin „Velence kövei" című könyvének második kötetére, mely „A gótika természete" címmel éppen Gaudí születésének évében, 1852-ben jelent meg Londonban. Ugyanebben az évben halt meg a bedlami elmegyógyintézetben a romantikus építészet másik kiváló angol teoretikusa, Augustus Welby Pugin. Ruskin és Pugin munkássága nyomán kapott új tartalmat az Angliában akkor már mintegy száz éve divatos neogótikus építészet. Eszméik nagy hatással voltak a fiatal Gaudíra, aki műveiket barátja, Güell gróf könyvtárában olvasta.

A neogótikus stílus gyökereit a XVIII. század angol irodalmában és irodalomkritikájában kell keresnünk. A William Shakespeare (1564—1616) és Edmund Spencer (1552—1599) műveit elemző kritikusok örömmel állapították meg, hogy ezek „erőteljesebbek és részleteikben kellemesebbek," mint az irodalom arisztotelészi szabályainak megfelelően írt hűvös, fennkölten klasszicizáló művek. Ha e szabályok felrúgása sikerrel járt, miért ne lehetne az építészet ugyancsak poros, vitruviusi elveivel ugyanezt tenni? Építész ilyen merészségre nem vállalkozott. Az első, gótikus modorban épült kastélyt, Strawberry Hillt Horace Walpole (1717—1797) műgyűjtő és dilettáns író építtette. Walpole írta az első „gótikus" lovagregényt, az „Otrantói kastély"-t. A ma már fárasztóan bárgyú mű sikerét látva elhatározta, hogy életét regénye kulisszái között fogja leélni. Ezért bizottságot alapított, melynek tagjai lemásolták a középkori sírok, paloták, lakóházak egyes részleteit. E részleteket felhasználták Strawberry Hill faragványt imitáló tapétáinak, aranyozott papírmasé boltozatainak és műkő tagozatainak tervezésénél. Walpole divattá tette egy régi stílus feltámasztását, de ez csupán egyes elemek másolatát jelentette, a lényeg megértése nélkül. Anglia-szerte épültek a kísértetkastélyok, apátságnak álcázott nyári lakok és műromok. Az építésztől azt várták, hogy műve az érzelemre hasson; e célt bármilyen „csalással", kulisszával, az alaprajzon tett erőszakkal elérhette.

A gazdag angol arisztokraták kedvtelése akkor vált jelentőssé, amikor az egyház is alkalmazni kezdte a kereszténység virágkorát idéző stílust a templomépítészetben. A gótika, mint nemzeti stílus, politikai tartalmat kapott: a díszes velencei, az elegáns francia, az angol, a katalán gótika a nemzeti öntudatra ébredt országok „hivatalos" építészeti stílusává vált. A német neogótika az angollal párhuzamosan fejlődött.

A londoni parlament épületének tervpályázati kiírásában a csúcsíves stílus követelményként szerepelt. A parlament felépülése jelzi a neogótika első, „festői" periódusának lezárulását.

A. W. Pugin (1812—1852) volt az első, aki hadat üzent az ötlettelen, hitvány anyagokkal értéket hazudó álgótikus építészetnek, és a középkor szellemének megértését követelte: „A gótika szerkezeti részét már értjük, de az elvek, melyek létrehozták és a lélek, mely e művekben megjelenik, hiányoznak. A gótikus építészetet csak a régi érzések újjászületése után lehet újrateremteni."

A gótikus formák eredetét kutatva, régi botanikai könyvek ábráit másolta és hasonlította össze Pugin a katedrálisok faragványaival. „Ha az épület természetes, hazugságok és leplezések nélküli, akkor szép is" — írta. „Tervezd a házad szokásaidnak megfelelően, és hagyd, hogy az alaprajz határozza meg azt. Ha az épületed használható, egészséges organizmus, akkor természettől fogva szép is."[2] Míg elméleti munkáiban ma is megszívlelendő elveket hirdetett, épületei alig különböztek a többi neogótikus köntösbe öltöztetett palotától és templomtól. A gótika azonban számára nemcsak stílus, hanem a legegyszerűbb és legjobb építési mód is volt. Forradalmian új elméletének életre keltése azonban csak Gaudí konstruktőri és téralkotó képességével volt lehetséges.

Pugin elvei John Ruskin (1819—1900) „Az építészet hét lámpása" (The Seven Lamps of Architecture) című, megjelenésének idejében páratlanul nagy hatású könyvében keltek új életre. Ruskin szavaival a könyv célja, „hogy megmutassa, hogy bizonyos helyes kedélyállapotok és erkölcsi érzés azok a mágikus erők, melyek jó építészetet teremtenek". Azt bizonyítja, hogy egy épület értéke alkotójának erkölcsi értékétől függ; az épület morális értékkel rendelkezik, mely esztétikai értékétől független és annál fontosabb. E felfogás arról tanúskodik, hogy egy épület megítélésére alkalmas esztétikai normák a neogótika első periódusa során szétrombolódtak; a keletkezett űrt egyelőre erkölcsi normák alkalmazásával tudták kitölteni. „Az építészet hét lámpása" második fejezete, „Az őszinteség lámpása", az építészeti hazugságok ellen intézett támadás: „A hazugság teljes elvetése az első lépés a művészi nagyság felé; s ez hatalmunkban áll. Jó, szép vagy jól kigondolt architektúrát nem rendelhetünk; de teljesen őszintét igen.[3] „A szépség lámpása" az építészetben alkalmazott díszítéssel foglalkozik: „Minden szép forma az építészetben közvetlenül természeti idomokról van véve; sőt merem állítani, hogy mi nem a természetből van véve, egyenesen rút. . . . Az igazi díszítmény mind a természeti idomok utánzata, vagy legalább emlékeztet reájuk. . . . Mivel az épület nem elvont gondolat kifejezése, hanem realitás, szín nélkül nem lehet tökéletes . . . Gondoljuk meg, hogy az épület némileg olyan, mint a szerves lény; színezésénél tehát úgy kell eljárnunk, mint a természet, mikor kagylóhéjat, virágot, vagy állatot színez. . ." Gaudí korábbi épületei: a Vicens ház, a Sagrada Familia „Krisztus születése" homlokzata e tanácsok valóra váltása. „Az emlékezet lámpása" annak bizonyítása, hogy az építészet a történelem tükre, az építészeti emlékek gondozása, restaurálása a nemzet

[2] Kenneth Clark: The Gothic Revival. Pelican Books 1964, 122.

[3] A Ruskin-idézetek Geőcze Sarolta: Ruskin élete és tanítása (Budapest, Athenaeum 1903) c. művéből származnak.

történelmének megbecsülése. „Az engedelmesség lámpása", a mű utolsó fejezete a nemzeti művészet létrejöttének feltételét abban látja, „ha az építész és a közönség választ stílust, s azt egyetemesen alkalmazza".

„Az építészet hét lámpása" tanítása szerint a gótikus építészetet a szabadság, az öröm hozta létre, míg a XIX. századi építészetet a gőg, a boldogtalanság, a szabadság hiánya teszi élettelenné. E gondolatot fejleszti tovább Ruskin a „Velence kövei"-nek „A gótika természete" című fejezetében, mely kortársaira igen nagy hatással volt. William Morris (1834—1896), a XIX. századi angol műkritika másik nagy képviselője a fejezetet lenyomtatta kézi nyomdáján. A nyomat a híres „Kelmscott Press" egyik legelső terméke. E nagy hatású „concept" a kézisajtó használatával a kézművesség, az iparművészet új életre keltésének örömét hirdeti, lenyomtatva és ezáltal megvalósítva Ruskin gondolatát. Az új életre keltett iparművészet egy régen várt, új nyelven szólal meg. Ez a szecesszió, vagy ha úgy tetszik „Jugendstil", „Art Nouveau", „Modern Style" vagy „Style 1900".

A szecesszió első jelentkezését nehéz különválasztani a romantikától, hiszen szemléletmódja lényegében azonos a romantika második szakaszának ideológiájával. Ez az oka annak, hogy olyan építészek, akik alkotásaikban a neogótikától nem tudtak elszakadni, elméleti műveikben a szecesszió elveit hirdetik. Már Pugin, aki a londoni parlament neogótikus dekorációját tervezte, érezte az új stílus szükségességét.

Ruskin gyakorlati útmutatásai alapján olyan épületek születtek, melyekkel saját maga sem volt megelégedve, nagy hatású művei azonban a fiatal szecessziós művészek egész sorát inspirálták. Ugyanez mondható el a francia Viollet-le-Duc-ről is (1814—1879), aki rendkívül alaposan tanulmányozta a gótika szerkezeti és részletmegoldásait, és Franciaországban számos középkori műemléket restaurált. Elméleti munkáiban, terveiben ő is hitet tett egy új stílus létrejöttének szükségessége mellett. Szokatlanul nagy fantáziáról tanúskodó tervrajzai befolyásolhatták Gaudí első munkáit, aki valószínűleg ezeken fellelkesülve utazott Carcassone-ba a vár helyreállítását megtekinteni.

Azok a fiatal építészek — Gaudí, Victor Horta (1861—1947), Henry van de Velde (1863—1957) és mások —, akik az új stílust megteremtették, többé-kevésbé azonos utat jártak be, és hasonló eredményre jutottak. Így érthető meg, hogy Gaudí már a szecesszió előtt elkészítette a Vicens ház és a Güell palota „szecessziós" kovácsoltvas munkáit. Hasonló volt az indulásuk is: a nemzeti építészet — és ami számukra ezzel egyet jelentett — a középkori építészet megismerése. Tanulmányozták a gótika szigorú szerkesztési elveit, és magukévá tették azt is, amit abból a neogótika első szakaszában érteni vélt: a festőiség, a hatáskeltés szükségességét. E „hatáskeltés" már erkölcsi tartalmat rejtett: az örömmel végzett munka az örömmel készített műalkotás élvezőinek erkölcsi erőt ad. Átérezték a kézművesség, az iparművészet megújításának szükségességét, ismerték Ruskin és Viollet-le-Duc műveit a természet utánzásának fontosságáról, az épület színezéséről a dekorativitásról szóló tanításokkal, felfedezték a maguk számára az ókori Kréta, a primitív népek, Japán és Kína dekoratív művészetét. Hendrik Petrus Berlage (1856—1934) Viollet-le-Duc tanításait követve megépítette az amszterdami börze épületét (1898—1903), Victor Horta pedig a brüszszeli Rue de Turin-en álló lakóházat (1893). Gaudí 1878-ban elkészítette a Vicens ház érzékien kígyózó vasrácsainak tervét, a falakat burkoló virágmintás csempéket, parabolikus

szerkezeteit és a Sagrada Familia katedrális „Krisztus születése" homlokzatát (1906). E művek bizonyítják, hogy a ruskini és morrisi elvek alapján Gaudí — akárcsak Horta, Berlage, van de Velde, és mások — új stílust teremtett: a szecessziót. A Vicens ház és a Güell palota egyértelműen szecessziós vasrácsai előbb keletkeztek, mint az N. Pevsner által a szecesszió első jelentkezésének nevezett Macmurdo-féle könyvborító.

Gaudí azonban a szecessziónál tovább haladt. Nem elégedett meg a természeti formák másolásával, a felületre applikált vonaljátékkal, az új köntösbe bújtatott régi tömegformálási elvekkel. A romantika és a szecesszió legkiválóbb építészei a forma kérdését helyezték előtérbe, az építészetet festői szemlélettel közelítették meg. Lechner Ödön (1845—1914) vagy August Endell (1871—1925) eredetisége pusztán az ornamens újszerűségét jelenti, az épületek térszervezése teljes mértékben XIX. századi. A téralkotás problémáiról a kor nagy építészeti teoretikusai sem szólnak. Gaudít „a külsőséges, barokk dinamizmus nem elégítette ki: a természetben a belső erőket kutatta, melyek igazi élettelisége, vitalitást eredményeznek. A természetben olyan szabályokat talált, melyek meghatározzák az építészeti formákat" (Joan Bergós). Építészetében a határoló falfelületek bőrré, pikkellyé, a pillérek fákká, a terek testüregekké vagy föld alatti barlangokká válnak. Gaudí épületei a metaforák nyelvén szólnak hozzánk, és e metaforikus nyelv rendkívüli kommunikációs erejű. Ennek oka a metaforák hatásmechanizmusa: a szemlélőben képzettársítások láncolata jön létre.

Persze, ez a misztikus elemeket tartalmazó természet-szimbólumrendszer teljes egészében a szecesszió ideológiai talaján áll. Előző állításunkat tehát revideálnunk kell: Gaudí nem a szecessziónál lépett tovább, hanem azoknál a szecessziós építészeknél, akik számára a szecesszió csupán a falakra applikált ornamenst jelentette. Legkiválóbb műveiben (pl. Colonia Güell kápolnája) az ornamensnek már nincs is jelentősége, a szecessziós gondolkodás a téralkotásban, az anyagok kezelésének módjában érezhető.

Élete és munkássága

Antoni Gaudí i Cornet 1852. június 25-én született a katalóniai Tarragona tartomány Reus városában. Reus Barcelonától mintegy 100 km távolságban délnyugati irányban helyezkedik el. (Gyermekkorának egy részét a közeli Riudoms faluban töltötte, ahonnan rézműves édesapja származott.) Édesanyja fia megszületése után hamarosan meghalt. Orvos bátyja fiatalon, nővére nem sokkal házassága után hunyt el. Az e házasságból származó kislányt először nagyapja, majd Gaudí nevelte haláláig.

Gaudí húsz éves korában kezdte el építészeti tanulmányait a barcelonai Escuela Superior d'Arquitecturában. Ettől kezdve élete a nyüzsgő forgalmú földközi-tengeri kereskedővároshoz kötődött, melynek főutcáját naponta virág-, majom- és madárárusok lepik el, és ahol egyik fő műve, a nagyszerű Güell palota előtt ma is fegyveres őrök vigyázzák a „Barrio Chino", a bordélynegyed rendjét. Amikor Gaudí diákként megérkezett ide, a város az ipari fejlődés lázában égett. Világkiállításokat rendeztek, földalatti vasút épült, textilgyárakat alapítottak és Wagner-operákat mutattak be. A nagyváros rohamosan terjeszkedett, bekebelezve a környező falvakat.

Katalónia a középkorban az aragóniai királyság része volt, mely 1492-ben, Izabella és Ferdinánd házasságával egyesült Kasztíliával. A katalán történelem ezután harcok sorozatává vált. Ennek következtében Katalónia elvesztette kiváltságait, nemzeti jogait és spanyol provinciává süllyedt. Később Barcelona számos, Spanyolország ellen irányuló forradalmi mozgalomban játszott szerepet. A város XIX. századi ipari fejlődése csak hozzájárult a spanyolok és katalánok közötti viszály elmélyüléséhez. A délfrancia szomszédaikhoz hasonló nyelvű és temperamentumú katalánokra nem maradtak hatástalanok a Franciaországból érkező republikánus eszmék. Ez megnyilvánult az erős munkásszervezetekben, valamint a forradalmi, egyes esetekben anarchista mozgalmakban.

A katalán nemzeti mozgalom először az irodalom terén éreztette hatását. A múlt század ötvenes éveiben költői pályázatokat hirdettek, és a középkori „Jocs Florals" mintájára megrendezték a nemzeti költészet, zene és tánc ünnepeit. A művészek a középkorba nyúltak vissza témáért, hiszen ez volt az az időszak, amikor a gazdag és független Katalónia virágkorát élte. A hatvanas években sikerült kivívni a nemzeti nyelv hivatalos használatának jogát, megalapították az első katalán nyelvű újságot és színházat.

A katalán nemzeti mozgalom gyorsan éreztette hatását az építészetben is. A függetlenség és a nemzeti jólét építészete, a gótika került előtérbe. A középkori Katalónia építészetének részét alkotta a mozarab építészet és a mudéjárok, a Spanyolországban maradt és vallásukat megtartott mórok dekoratív kerámiaművészete is. A katalán neogótika nemzeti és vallásos eszméket tükröz, mint ahogyan a nemzeti mozgalomban az egyház fontos szerepet töltött be.

Ebben a forrongó korban szerezte meg építészmérnöki diplomáját Gaudí. Nem volt jó tanuló, de ez öt egyetemi év alatt biztos tudásra tett szert, megismerte a történeti stílusokat és építési módszereket. Szenvedélyes hazafi volt, mint legtöbb vele egykorú társa Barcelonában. Az egyetem elvégzése után tagja lett a Centre Excursionista elnevezésű, katalán nacionalista szervezetnek. E szervezet kirándulásokat szervezett a dicső nemzeti múlt emlékhelyeihez, többek között a montserrati kolostorhoz, Mallorca szigetre, Toulouse-ba. Egy alkalommal barátaival elutazott Banyuls y Elnába, hogy meghallgassa Verdaguer költőt, aki egyik költeményének kiadatlan részleteit olvasta fel.

Ebben az időben kezdték foglalkoztatni kora társadalmi problémái. A francia irodalomból számos haladó gondolattal ismerkedett meg. 1878-ban készítette első tervét a Matarói Munkásszervezet (Societat Obrera Mataronense) számára. Az 1864-ben alapított szervezet nem csupán a textilgyártással foglalkozott, hanem tagjai között fogyasztási cikkeket is forgalmazott. Gaudít *műhelyépület, klubház és harminc munkáslakásból* álló épületegyüttes tervezésére kérték fel. Ezek közül csak a műhely valósult meg; itt alkalmazott Gaudí először parabolikus szerkezetet. A klubház terve is megmaradt. A homlokzati rajz klasszicizáló épületet ábrázol, melyhez eléggé meghökkentő módon, a nyerstégla használatával a mór építészetet idéző külső körlépcső kapcsolódik. A munkástelep kialakításánál Gaudít Owens és Fourier utópista szocialista eszméi befolyásolták. E keresztény ideológiával áthatott szocialisztikus gondolkodásra jellemzőek a szervezet vezetői által javasolt feliratok, melyek a gyűlésterem falára kerültek volna: „Éljen a szív tisztasága, mely maga az élet!"; „Elvtársak! Legyetek szolidárisak, gyakoroljátok a jóságot!" stb. Gaudí 1884-ben szakította meg kapcsolatát a Matarói Munkásszervezet vezetőivel. Utolsó munkája számukra a *szervezet zászlajának* megtervezése volt. A zászlónak ma már csak a csúcsdísze van meg; egy méh, mely a munkát jelképezi. A lobogó vászna is méhet ábrázolt.

Ugyanebben az időben — 1876—1882 között — Gaudí részt vett néhány városi létesítmény tervezésében. Ezek közül *megvalósult* a nagyszabású *Ciudadela park vasrácsa, balluszt-rádja és szökőkútja*, de *nem készültek el* a Muralla del Mar tengerparti sétány kioszkjai és kandeláberei.

1878-ban első díjat nyert a város vezetősége által a Plaza Real tér kialakítására kiírt tervpályázaton. Terve alapján az intim hangulatú, zárt neoklasszicista tér középpontjában egy szökőkutat és két oldalán, a tér hossztengelyében egy-egy öntöttvas kandelábert helyeztek el. A kandeláberek élénk ornamenseinek tervezésénél elsődleges szempontnak tekintette a könnyű önthetőséget és modellálhatóságot. E gondolkodásmód — racionális szerkesztés és érzékeny, virtuóz formálás — valamennyi későbbi munkájára jellemző.

A *Vicens házat* Gaudí 1878-ban tervezte Manuel Vicens kerámiakereskedő számára. A lakóház 1883—1885 között épült fel. 1925-ben Serra Martinez építész bővítette és alakította át

Gaudí személyes javaslatainak figyelembevételével. Az építtető személye, foglalkozása, az akkor divatos orientalizmus és az arab szerkezeti rendszerek iránti érdeklődése Gaudít arra inspirálta, hogy épületét a mudéjar stílus, a színpompás mór építészet elemeinek felhasználásával alkossa meg. Minden káprázatosan színes, életteli: a tornyocskák és kémények koronázó díszei, a kerámiacserepek virágdísze, a kovácsolt- és öntöttvas kerítés pálmalevelei, az ablakrácsok kígyózó folyondárjai és az étkezőszoba gerendái között pirosló cseresznyék (mely tulajdonképpen plasztikus tapéta, préselt kartonból). A keleties hangulat a kis dohányzószobában a legerőteljesebb, ahol a boltozat lefelé ereszkedő méhsejtszerű elemekből áll. „A keleti stílus sztalaktit díszei egy barlang hűvösségére emlékeztetnek" — írta naplójában Gaudí.

1883-ban kezdte el az Észak-Spanyolországban, a Santander melletti Comillasban álló *El Capricho* lakóház tervezését Máximo Diaz de Quijano, a nyugat-indiai szigeteken meggazdagodott, a jó könyveket és ételeket kedvelő, egzotikus tárgyakat gyűjtő nemes számára. A vidám épület bizonyosan elnyerte az építtető tetszését. Falainak téglaszíne, a napraforgó-mintás, plasztikus kerámiacsempék összhangban állnak a környező park élénk zöldjével, és a katalán megújhodás életerős hangján szólnak. A kovácsoltvas munkák gazdagsága bizonyítja, hogy Gaudí időközben e mesterséget is kitanulta. Az El Capricho belső térkoncepciója a Vicens házénál is érdekesebb: az épület súlypontjában a szomszédos helyiségeknél mélyebbre süllyesztett padlójú, üvegfalú télikert helyezkedik el. A nappali szoba teljes falfelülete nyitott, az ablakokat csupán keskeny fadúcok választják el egymástól. Az épület hengeres tornya, melynek csúcsán filigrán vasoszlopokon mór kupola lebeg, az első irracionális elem Gaudí építészetében.

Gaudí 1882-ben kapta első megrendelését Eusebi Güell Bacigalupi gróftól, akivel hamarosan szoros barátságot kötött, és aki a művész mecénása lett. Güell gazdag textilgyáros volt, egyike azoknak, akik nélkül Katalónia XIX. századi ipari fellendülése nem lett volna elképzelhető. Szoros üzleti kapcsolatokat tartott fenn Angliával, ahol több utazás során megismerte a korszerű gyártási eljárásokat. Házassága révén rokoni kapcsolatba került a Transzatlanti Gőzhajózási Társaság tulajdonosával. Ennek köszönhető, hogy lehetősége volt bejárni Franciaországot, Németországot, Angliát és Itáliát, és megismerhette a kor kiemelkedő művészeit. Barcelonai palotájában, mint egy reneszánsz fejedelem, maga köré gyűjtötte a legkiválóbb katalán írókat, zenészeket, szobrászokat, festőket. Gaudí az „udvar" állandó vendége lett, megismerte a kortárs művészet mestereinek munkáit, és a könyvtárban felhalmozott könyvek és folyóiratok hatására Ruskin és Morris eszméinek befolyása alá került. Ruskin gondolatai abban az időben az egész katalán értelmiségre nagy hatást gyakoroltak. 1900-ban a leghaladóbb barcelonai művészeti folyóirat Ruskin-különszámot jelentetett meg. Az angol preraffaeliták[4] is kedveltek voltak a Güell házban: Verdaguer költő „Cants Mistics" című kötetét Rossetti rajza díszítette. Gaudí hagyatékából előkerült egy angol

[4] A preraffaelitizmus stílusát angol festők alakították ki a XIX. század közepén. Az akadémikus művészet üressége ellen tiltakozva, a Raffaello előtti olasz festészet bensőséges, az élettel szoros kapcsolatban álló, társadalmi funkciót betöltő világát kívánták feleleveníteni. Legfontosabb képviselői: William Holman Hunt (1827—1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Edward Burne-Jones (1833—1898).

folyóirat, melynek egyik ábrája közrejátszott a Vicens ház faldekorációjának kialakításában. A zene, főleg Wagner zenéje is felkeltette a Güell köré csoportosult művészek érdeklődését. Ebben az időben épült a Katalán Zene Palotája, melynek falait Wagner-témák illusztrációi díszítik. Az 1900-as év legjelentősebb kulturális eseménye Barcelonában a Trisztán és Izolda, valamint a Siegfried premierje volt.

Gaudí első munkája Güell számára a *portaépület, a bejárati kapu és az istálló* megtervezése volt a gróf pedralbesi „les Corts de Sarriá" birtokán. A sárkányt ábrázoló kovácsoltvas bejárati kapu azt a régi katalán legendát idézi, melyben a fallal körülvett rózsáskertet egy sárkány őrzi. A rózsa és a sárkány Szent Györgynek, Katólánia védőszentjének a szimbóluma. Az istállóépület szerkezete téglából falazott parabolikus ívekből áll. A tégla tartószerkezet közeit földdel töltötték ki. Az istállók belső tere, amit a nagy parabolikus ívek határoznak meg, lenyűgözően logikus és egyszerű, ami ellentmondásban áll a homlokzatokon alkalmazott anyagok és formák pazarló bőségével. Gaudí egész életművében egyszerre jelennek meg új szerkezetek és még sosem látott, expresszív formák. Egyszerre használja fel a skolasztikus filozófia logikáját hirdető gótika kőszerkezeteit és az arab építészet eredetileg ellentétes mondanivalóit hordozó ornamenseit. Korai alkotásaiban nem tudja a szerkezeti és formai összetevőket azonos fejlettségi szinten felmutatni. Bizonyos esetekben a szerkezeti problémák játsszák a vezető szerepet (pl. Güell-pavilonok, astorgai püspöki palota), máshol pedig a formai és kompozíciós kérdések (pl. Vicens ház). Sok kísérlet után, érett műveiben ötvöződik a két tényező. A pedralbesi bejárati pavilonok homlokzata még mudéjar inspirációt árul el, de a belső terek már a „gaudísta"[5] stílust mutatják korai formájában.

1881-ben Barcelona Ensanche nevű új városrészében megkezdték a *Sagrada Familia fogadalmi templom* építését. A büszke vállalkozás alapítója Josep Maria Bocabella i Verdaguer könyvkereskedő volt, aki a templomot a püspökség anyagi támogatása nélkül, kizárólag közadakozásból akarta megépíteni. A telek megvásárlása után az alapkövet 1882-ben tették le. A templomot Francesc de Paula Villarnak, az egyházmegye építészének tervei alapján kezdték el építeni. Már a latinkereszt alaprajzú, neogótikus templom kriptáját, kápolnáit és pilléreit építették, amikor Villar visszalépett, és a munkát Joan Martorell építész kapta meg. Martorell a munkát asszisztensére, az akkor 31 éves Gaudíra bízta, aki a Sagrada Familia felépítését haláláig legfőbb feladatának tartotta, bár tudta, hogy nem fogja befejezni.

A Sagrada Familia templom tornyai főleg munkások által lakott bérházak között szökkennek a magasba. Az ipari forradalom és társadalmi következményei ezeket az embereket elfordította a vallástól, így a „szegények katedrálisát" munkásgyermekek oktatására épült iskoláival, a szakmai továbbképzést szolgáló műhelyeivel és a pompás egyházi liturgiákkai a hívők visszahódítására emelt fellegvárnak szánták építtetői. Gaudí eleinte egy neogótikus épületet kívánt építeni, melynek tengelye a négyzet alakú tér átlójába esett volna. Később — 1895-ben — egy igen nagy összegű adomány arra késztette az építtetőket, hogy a tervek

[5] Egyes publikációk (pl. a Louvre-ban rendezett Gaudí kiállítás katalógusa) Gaudí egyéni stílusát gaudizmusnak, vagy gaudinizmusnak nevezik.

megváltoztatásával nagyobb léptékű, monumentális katedrális építésébe kezdjenek. Gaudí az egész templomot gondosan kidolgozott ikonográfiai program szerint tervezte meg, a templom minden része szimbolikus jelentésű. A katedrális középső, legnagyobb tornya a Megváltót szimbolizálja, mely körül négy kisebb torony, az evangélisták jelképei helyezkednek el. Az apszis fölé magasodó, kupolával koronázott torony Szűz Mária jelképe. A templom három főhomlokzatán hármas kapuk helyezkednek el; az egyik Krisztus születésének jeleneteit, a másik a passiót és Krisztus halálát, a harmadik a feltámadást mutatja be. Ez utóbbi, a Dicsőség kapuja, a legnagyobb és legpompásabb. Mindegyik hármas kaput négy-négy torony díszíti, melyek együttesen a tizenkét apostolt jelképezik. A katedrális minden részlete, a színek, a faragványok ennek a programnak vannak alárendelve.

1885-ben Gaudí megbízást kapott *Güell gróf belvárosi palotájának* megtervezésére a Conde del Asalto utcában. A homlokzatokat több mint húsz változatban tervezte meg. Güell azt választotta, mely szürke kőburkolatával erőt és határozottságot sugároz, mégis a velencei palotákhoz hasonlóan sejteti a belső terek gazdagságát. A parabolikus ívű kapuk kovácsoltvas rácsának gazdag ornamense előbb készült, mint a szecessziós brüsszeli Horta-épületek.

Az épület pincéjében csavarodó rámpán megközelíthető istállók, a földszinten irodák helyezkednek el. A palota középpontjában kupolával fedett, három emelet magasságú patio[6] van, mely a társasági élet középpontja: egyszerre kápolna, zeneterem, bálterem és szalon. A kupolateremhez minden szinten galériák csatlakoznak, ahol a koncertek alkalmával a kórusok helyezkedtek el. A térnek kitűnő akusztikát biztosító kupola pikkelyszerű héjazatán kis, kör alakú nyílások vannak. A nyílásokon keresztül betörő külső fény a sejtelmes belső térben csillagfényként hat.

A belsők kialakításánál Gaudí pazarló bőséggel vonultatja fel azokat az apró ötleteket, amelyek egy épület használatát kényelmessé teszik. E leleményekközé tartozik a szellőzőrendszer, az ablakok elmozdítható árnyékoló rendszere, az étkező mozgatható válaszfalai, a dohányzó, a kupolaterem orgonája stb.

Míg az épület utcai homlokzatán Gaudí színezést nem alkalmaz, addig a tetőteraszon fantasztikus látványt nyújtanak a márvánnyal, üveg- és mázas kerámiamozaikkal burkolt szellőzőkürtő- és kéményfejek. Picasso, aki évekkel később ugyanebben az utcában rendezte be műtermét, sokat gyönyörködött ezekben az „absztrakt" szobrokban.

1888-ban Gaudí megbízást kapott Enrique de Ossó Cervellótól egy katolikus tanárnőket képző intézet kollégiumának, a *Colegio Teresiano*-nak a megtervezésére. A nyerstégla homlokzatú épületnek a parabolikus ablaknyílások fölé emelkedő csipkés oromzat várszerű megjelenést kölcsönöz. A kollégium legérdekesebb része az épület belső tengelyrendszere, a téglából falazott parabolaíves szerkezetű folyosók. A helyenként gipszvakolatú, máshol vakolatlan parabolikus ívek végtelenbe vesző ritmusa a középkori kolostorok kerengőihez hasonló ideális környezet a vallásos elmélyüléshez. Az első emeleti folyosó az egyik legmegragadóbb atmoszférájú enteriőr, amelyet Gaudí alkotott.

A Güell palota és a Colegio Teresiano építésének idején, 1889. december 28-án a barcelonai La Vanguardia újság humoros művészeti mellékletet jelentetett meg, melyben szati-

[6] Belső udvar.

rikus hangon írtak Gaudíról, aki „az öntöttvas korában" vastag téglapilléreket épít. E pillérek olyanok, mintha Nabukonodozor babiloni palotájának maradványai lennének. Részben a cikk következménye, hogy a Modernismo mozgalom képviselői bírálni kezdték Gaudít.

1886-ban az *astorgai püspöki palota* leégett. A következő év elején megbízták Gaudít új épület tervezésével. Az építést 1889-ben kezdték meg, feltehetően Gaudí távollétében. A munkát az építtető halála szakította meg. Az építkezés abbamaradt az első szintnél, és 14 évig szünetelt. Végül Luis de Guereta építész fejezte be, aki eltért az eredeti tervtől. A palota jelenlegi formájában egy neogótikus várkastélyra hasonlít, nem tükrözve tervezője eredeti elképzeléseit.

A Leónban álló *Casa de los Botines* lakóház terveit 1891-ben rendelte meg Gaudítól egy textilkereskedő cég tulajdonosa. Az építési munkák 1892-ben kezdődtek és 1894-ben fejeződtek be. A szabadon álló, nagy épülettömb földszintjén és alagsorában textilraktár és üzlethelyiségek, az első emeleten pedig két lakás van a tulajdonosok számára. A második és harmadik emelet négy-négy bérlakásnak ad helyet.

A Casa de los Botines homlokzata gránittal burkolt, akárcsak az astorgai püspöki palotáé. Nehéz elhinni, hogy ezt a lakóházat Gaudí tervezte, annyira nélkülözi a barcelonai épületek színességét. A zárt épülettömeg, a szigorú kőhomlokzat jól illeszkedik a leóni városképbe.

A Los Botines lakóház elkészülte után négy évvel Gaudí megbízást kapott a leóni lakóház barcelonai változatának, a *Casa Calvet*-nek a megtervezésére. Míg a Casa de los Botines a Sagrada Familia gótikus formáival tart kapcsolatot, addig a Calvet ház esetében a barokk stílus kel új életre. A lakóház az Ensanchén, Barcelona új városrészének az óvárossal határos részén épült.

Az épület bárdolt kőhomlokzatát különböző formájú nyílások bontják meg. A legfelső szint kis erkélyei a bútorzat csigával való felhúzását és leeresztését teszik lehetővé. Az utcai homlokzat a katalán textiliparosok szomszédos lakóházaival teljes harmóniában épült, ezért konvencionálisabb, mint az udvari.

A lépcsőház két belső udvar között helyezkedik el, melyekhez árkádos nyílásokkal kapcsolódik. A lépcsőházban elhelyezett felvonó igényes megtervezése, a felvonóaknát elzáró vasrács a részletek iránti gondos szeretetről árulkodik. E szeretet minden kis részletet élettel itat át, a fa ajtószárnyakra szerelt, kristályból kialakított kémlelőnyílásoktól kezdve egészen a bútorokig. Gaudí a legtöbb bútort a Calvet ház számára tervezte. Az appartement bútorai barokkosak, néhány darab megmaradt az ebédlő berendezéséből. Az irodai bútorzat merevebb, durván összeácsolt hatású. A fogadóterem és az üzletvezető szobájának bútorai a legértékesebbek. Ezek már Gaudí legkiforrottabb korszakának stílusát mutatják: a természet formálásmódját juttatják eszünkbe anélkül, hogy a természeti formák másolatát látnánk bennük. A Calvet ház belső tereiben a tervező sokféle anyagot vonultat fel (itt alkalmaz először műkövet is), melyek tökéletesen egységes, harmonikus rendszert alkotnak.

1901-ben a Casa Calvet Barcelona város vezetőségétől az év legjobb épületének kijáró díjat kapta.

A *Bellesguard* erődített kastélyt a XII. században építtette II. (aragóniai) Alfonz a Barcelona melletti Tibidabo hegy lábánál. Az elnevezés szép kilátást jelent, mert erről a helyről ki-

tárul a hatalmas kikötőváros és a tenger panorámája. A kastély később elpusztult; a XIX. században, amikor e területet felparcellázták, helyén csak romok álltak.

Gaudí olyan palotát akart itt létrehozni, amely a vöröses, sziklás talajból nő ki, és harmonizál a környező tájjal s a romokkal, melyeket később restaurált. E tökéletes színbeli harmónia talán a — külső megjelenésében egyébként kevésbé sikerült — Bellesguard ház legnagyobb értéke. Az erődszerű, zárt kubusú épület főhomlokzatának egyik sarkáról karcsú torony szökken a magasba, csúcsának négyágú keresztjét ragyogó üvegmáz fedi. A homlokzat gótikus formái talán a katalán-aragóniai uralkodó egykori palotáját idézik.

A lakóépület belsejében nem követi a homlokzat historizáló ízű, neogótikus kialakítását. Mintha elvarázsolt kastélyban járnánk: minden helyiségben más, szokatlanságukkal meghökkentő formák fogadnak; az építész a virtuóz boltozási rendszerek minden lehetőségét felhasználta. A megdöbbentő térhatású padlástérben a hatalmas, vakolatlanul hagyott téglaívek mögötti, nem teherhordó falfelületeket téglából falazott könnyed ráccsal töltötte ki, ami sejtelmes fény—árnyékjátékot eredményez. A bejárati lépcsőház puha formálású téglaszerkezetei vakoltak. A nagy, fehér felületek előtt még színpompásabban hat a tarka üvegek, kékmintás kerámiacsempék, mázas falikutak kavalkádja. Figyelmet érdemelnek a Bellesguard kovácsoltvas munkái is. Az épület földszinti ablaknyílásait száraz növényi szárakra, tövisekre hasonlító bonyolult mintázatú rács zárja le, mely egyszerűbb mintázaton szövődik át.

Eusebi Güell gróf jó üzletember volt: városa terjeszkedését látva, nagy területet vásárolt meg a városon kívül, melyet új városrésszé akart kiépíteni. E terület egy része, a Montaña Pelada, egy kb. 15 hektáros terület, mely délkeletre néző, konkáv lejtőn helyezkedik el, és így védve van az északi és nyugati széltől. Ebből a magasságból nagyszerű kilátás nyílik egész Barcelonára és a távoli Földközi-tengerre. E területen Güell az általa megcsodált angol kertvárosok mintájára akart egy *lakótelepet* létrehozni 1900—1914 között. A nagy terv kidolgozásával Gaudít bízta meg. Güell az építész rendelkezésére bocsátott egy kiváló építőmestert, José Pardo Casanovast, aki unokaöccse segítségével 1900-ban megépítette a leendő park útrendszerét.

A Montaña Pelada lejtőjén épülő városrészt Gaudí a legkorszerűbb elvek szerint tervezte. A gyalogos- és gépjárműforgalom két egymástól független úthálózaton bonyolódott volna le; a gépjárműutak maximális lejtését 6%-osra tervezte. A területet a város felőli oldalon magas fal zárja le, melynek célja a lakosok biztonságának megteremtése. Hasonló okból Güell egy rendőrlaktanyát is szándékozott építtetni a park mellé. A fal két bejárati pavilonhoz kapcsolódik, melyek között a vasráccsal zárható bejárat helyezkedik el. Az egyik pavilonban kapott helyet a kapus lakása, a másikban pedig különböző szolgáltatások: telefon, várószoba, W.C.-k. Egész sereg kommunális létesítményt terveztek: járműveket a lakótelepen belüli közlekedésre, ivóvízhálózatot, közvilágítást, villamos hálózatot. A város rendjének fenntartására őrök vigyáztak volna.

A főlépcső mellett elhelyezkedő oszlopos csarnokban a piac kapott volna helyet. A terület legmagasabb pontjára egy templomot terveztek. E ponttól kiindulva osztották ki a lakóépületek 70 telkét, melyek mindegyike igen jelentős alapterületű volt. A telkek háromszög alaprajzúak voltak, így a súlypontjukban emelt épületek a kilátást nem zárták volna el

egymás elől. A telkeket részletfizetésre is meg lehetett vásárolni. A város kialakításának vezérelve a közösségi szellem megteremtése volt. A telkeket határoló falak maximális magasságát 40 cm-ben határozták meg, hogy a terület rendezett park benyomását keltse, és ne a határok legyenek hangsúlyosak. A telek 1/6 részét engedélyezték beépíteni, a többit kertként kellett kialakítani. A lakóépületek teljesen szabadon, tulajdonosaik ízlésének megfelelően épülhettek, a benapozás biztosítása érdekében csupán magasságukat határozták meg.

A feladat szépsége, megbízójának bizalma Gaudít arra késztették, hogy határtalan lelkesedéssel lásson munkához. Teljesítőképességének magaslatán állt abban az időben. Minden szobrászi, festői, építészi készségét latba vetette, hogy a tájban elhelyezett tömegekkel, színekkel ideális környezetet teremtsen az új település számára. Teljesen másként nyúlt a feladathoz, mint a Bellesguard esetében. Míg ott a táj piedesztál az épület számára, itt a természet, az építészet, a festészet és a szobrászat páratlan egységként forr össze. A város felől közelítve, először a két bejárati pavilon sokszínű kerámiacsempével fedett tetőzete jelenik meg, fantasztikus ősállatokként a fák koronái fölé emelkedve. E tetőformák Gaudí formafantáziájának legkülönösebb teremtményei közé tartoznak. A csillogó külső nemcsak teret határol, hanem új tereket is életre hív.

A főbejárattal szemben indul a lakótelep főlépcsője a fedett piac felé, két, mázas kerámiacsempével burkolt fal között. A felfelé haladó szeme előtt színek és formák pompás összjátéka pereg, a fal változó síkú, tört kerámiacsempéi minden lépésnél máshogy csillantják a fényt, melyet a tervező szinte építőanyagként alkalmazott a kívánt hatás elérése érdekében. A két ellenpólust: a föld és a víz világát jelképezi a lépcsőkarok között elhelyezkedő két állatplasztika: az arany—vörös pajzs közepéből előreugró kígyófej és a Gaudí-épületeken többször megjelenő sárkány. E sárkány itt nem félelmetes, kapuőrző szörnyeteg, inkább a gyermekek játszótársaként hat a piac oszloperdeje előtt.

A piac kolonnádja egy kígyószerűen kanyargó paddal határolt teraszt tart, melyen a szabadtéri színpad kapott volna helyet. Ezt a „Természet Színháza" vagy „Görög Színház" néven említik. A teraszra hulló esővíz az oszlopok belsejében jut a piac alá süllyesztett, 1200 m^3 űrtartalmú víztároló medencébe. A kígyózó padot 1907 és 1912 között építették.

A padot — akárcsak a bejárati pavilonok egyes részeit, a lépcsőket és a belső oszlopokat — előregyártott elemekből állították össze. Ezek az elemek íves falazott „panelek", melyeket még beépítés előtt kerámiával burkoltak. A Güell park építésénél egyébként — Spanyolországban először — vasbetont is használtak. Güell gróf 1901-ben hozta létre a Compania General de Asfaltos y Portland Asland elnevezésű társaságot. A katalán Pireneusokban működő portlandcementgyárban előállított cementtel Gaudí végezte az első kísérleteket Spanyolországban. A beton vasalását a Güell gyárban a gyapotbálák összekötözésére használt acélszalagokkal oldotta meg. E kísérletek eredménye a Güell park bal oldali bejárati épülete és az oszlopcsarnok tetőszerkezete.

A Güell park padjának tervezésekor Gaudí igénybe vette legtehetségesebb tanítványának, Josip Jujol építésznek a segítségét. A pad formáját illetően egy építési vállalkozó visszaemlékezett, hogy Gaudí meztelenre vetkőzött építőmunkást ültetett a gipszmintára. A megszilárdult gipsz azután megadta a pad metszetének formáját, mely a legkényelmesebb ülést

biztosította. A pad burkolatát a két építész égetésnél eltört, hasznavehetetlen kerámiacsempékből, tálakból, üvegpalack-darabokból alakította ki, új formai világot teremtve. Enrique Casanelles, Gaudí életművének kutatója és egy Gaudíért lelkesedő diák 1960 táján vette észre, hogy a padot burkoló kerámiák feliratokat tartalmaznak, melyek csak súroló fényben láthatók jól. A feliratok általában Mária nevét vagy M monogramot tartalmaznak; többször fordul elő Gaudí szülővárosának, Reusnak a neve is, az 1898-as évszámmal. A feliratok Gaudí mélyen vallásos meggyőződéséről tanúskodnak. Feljegyezték, hogy az angelust mindig hangosan imádkozta el, még akkor is, ha éppen valamilyen beszélgetés közben érte. E vallásos érzésről írt Joan Bordas, amikor egy barcelonai újságban beszámolt az építésznél tett látogatásról. A műhelyben, ahol Gaudí dolgozott: „... nagy csend volt. Jujol a műhelybe érkezve megkezdte a Sagrada Familia Krisztus születése homlokzatáról készült modell színezését. Gaudí, aki egy karosszékben ült, Jujol munkáját figyelve időnként lelkesen ismételte: 'Jól csinálja, Jujol, jól csinálja.' Amikor a modell színezése elkészült, Gaudí így szólt hozzám: 'Azt hiszi, hogy Jujol meg tudta volna oldani így ezt a feladatot, ha nem lett volna mélyen vallásos?'"

1910-ben vált nyilvánvalóvá, hogy a Güell lakótelep, a szociális városépítés kísérlete, gazdaságilag megbukott. Csupán két telket sikerült eladni, ezek közül az egyiket Gaudí vette meg. 1906 óta lakott a telken álló, rózsaszín homlokzatú házban, amely ma Gaudí Múzeum. A terület egy darabig magántulajdonban levő park maradt, majd a század húszas éveiben Güell utódai a városnak engedték át.

A Güell park építésének idején Gaudí számára új feladat kínálkozott, a *mallorcai katedrális restaurálása*. Gaudí a terveket 1902-ben készítette el. Az építési munkák 1904-ben kezdődtek, és hihetetlen sebességgel haladtak: ugyanez év decemberében megtartották az első istentiszteletet a templomban. A katedrális barokk részleteit eltávolították, egyes gótikus részleteket áthelyeztek. Gaudí tervezte a szentély baldachinját, a pulpitusokat és az üléseket. A kovácsoltvas munkák tervezésénél hatással lehettek rá a mallorcai lakóházak patióinak művészi vasrácsai.

A Batlló, Godó y Milà katalán textilipari vállalat két tulajdonosa nagyjából egyidőben bízta meg Gaudít egy-egy lakóépület megtervezésével Barcelona egyik legforgalmasabb sugárútján, a Paseo de Gracián. E két lakóépület a *Casa Batlló* (1904—1906) és a *Casa Milà* (1906—1910).

A *Batlló ház* esetében a feladat egy meglevő lakóépület átalakítása volt. Gaudí átépítette a földszintet és az első emeletet. Az épület szerkezetét érintetlenül hagyta, de balkonokat, új emeleteket és tetőt tervezett. Az aszimmetrikus tetőforma összekapcsolja a Batlló háztól balra álló alacsonyabb és a jobb oldali magasabb épületet.

Az eredmény, az újjászületett Batlló ház, az egész várost lázba hozta. Jelenlegi méltatói olyan építész alkotásának nevezik, aki a ceruzát szobrászvésővel cserélte fel. A homlokzatot díszítő zománcozott kerámiatárcsáktól a bútorzatig minden részlet gondos tervezés eredménye. E részletek tökéletesen harmonikus egységet alkotnak, mely itt már minden historizáló íztől mentes.

Az épület bejárati csarnokában a fehér és szürke szín dominál. Továbbhaladva a lépcsőház felé, a színek, fények egyre inkább elvesztik természetes, nappali hatásukat. Egyre

sötétebb lesz; a lépcsőházban pedig egy barlang hűvösében érezheti magát a látogató. Mindenütt a föntről beszűrődő, a lapos és domborított csempéken megcsillanó kékes fény dereng. A meglevő épület fölött Gaudí új padlásteret és teraszt alakított ki. Az új szerkezet kapcsolatát a régi épületével úgy kellett megoldania, hogy az eltérő mértékű mozgások miatt repedések ne keletkezhessenek. A mozgásokat az összekötő szerkezetnek fel kellett vennie. E célból téglából falazott vékony diafragma-íveket alkalmazott, melyek alatt a padlásfolyosó halad, és melyek között a padlásablakok vannak elhelyezve. A tetőfelületet pikkelyszerű üvegmázas kerámiaelemekkel burkolta, mely így hullámzó gerincű hüllőre vagy halra emlékeztet. A kémények szoborszerűen megformálva, üvegmozaikkal burkolva állnak a főhomlokzat síkjából felszökő, jellegzetes térbeli kereszttel koronázott tornyocska mögött.

Gaudí több mint száz bútort tervezett. Közülük a legszebbek, az építész organikus világára legjellemzőbbek azok, melyek a Batlló család számára készültek.

A *Casa Milà*t Gaudí kezdetben a Batlló ház hasonmásának szánta. Számos tényező következménye, hogy végül az építész világának legteljesebb kifejezőjévé vált. Az 1906—1910 közötti időszakban Gaudít számos támadás érte. A megvalósuló álom, a Sagrada Familia építése felett érzett öröm szertefoszlott. Güell-lel együtt kénytelenek voltak belátni, hogy a nagy terv, a parkváros gondolata hibás volt. Az építészről karikatúrák, gúnyos hangú cikkek jelentek meg. Az építészetben az Eugenio d'Ors által képviselt novecentismo[7] irányzata vált divatossá. A Casa Milà, Gaudí utolsó lakóépülete védekezés volt, önnön igazának bizonyítása. Életművének romantikus alapgondolata, a természet és az építészet egymáshoz közelítése, összeolvasztása itt valósult meg talán a legkövetkezetesebben: szinte természetet épített. Collins a Milà házat emberi kéz által alkotott hegységnek nevezi, mint ahogy az épület népszerű neve is „La Pedrera", a kőbarlang. Az épület formai „programja" is ez volt: szél által lepusztított, kőbarlangokkal szaggatott hegység, melynek havas csúcsán Mária jelenik meg. Az épület ormán elhelyezkedő gigantikus szoborcsoport helyett később egy stilizált kőrózsát faragtatott, mely nem szakítja meg a tetőszint hullámzó ritmusát.

Az épület beépített alapterülete 1700 m². Ez túl kicsinek bizonyult ahhoz, hogy a lakásokig vezető, gépkocsival is járható, széles rámpát meg lehessen építeni. A megkezdett szakaszt lebontották, az istállót és a garázsokat az alagsorba helyezték, és új, lefelé vezető rámpát építettek. A legkisebb lakás alapterülete az épületben 120 m². Az építési költség nem volt magasabb, mint a többi barcelonai városi lakóház esetében: 135 peseta/m².

Az épület alsó öt szintje acélszerkezetű, a tetőt tartó legfelső szint szerkezete téglából épült. A hőingadozás okozta mozgásokat — akárcsak a Batlló ház esetében — a padlás parabolikus téglaívei veszik fel. A tetőszint szerkezetét alkotó téglaívek nem egyforma méretűek, így az ívek gerendázatos lefedésével hullámzó tetőfelület alakul ki. A padlás a vakolatlan téglaívekkel egységes, növekvő—szűkülő belmagasságú tér volt egészen 1954-ig, amikor lakásokat alakítottak ki benne.

Az óriási geológiai képződményként ható kőhomlokzatról Gaudí azt írta egyik feljegyzésében, hogy a kő patinája, a balkonok kúszónövényei és virágai az épületnek állandóan

[7] Novecentismo a XX. század első negyedében Katalóniában létrejött naturalisztikus művészeti stílus. A Sagrada Familia „Krisztus születése" homlokzata e stílus hatásáról tanúskodik.

változó színt fognak kölcsönözni. A tetőfelület cementhabarccsal, helyenként pedig kerámiával és csiszolatlan márvánnyal van burkolva.

Az 1910-ben befejezett Casa Milà korát messze megelőzően olyan gondolatokat vet fel, melyeket később Le Corbusier fogalmaz meg híres öt pontjában. Ilyenek az épület szabadon álló pillérei, a lakások közötti áthelyezhető, illetve eltávolítható válaszfalak (Gaudí maga említi az épület szállodaként való használhatóságát), az épület hagyományos értelemben vett „homlokzatnélkülisége," a sok építészeti—szobrászati izgalmat rejtő tetőterasz, a szabad alaprajz, a non figuratív plasztika stb. Mindezek alapján állíthatjuk, hogy a Milà ház korának építészetileg leginkább korszerű, előremutató lakóépülete. Létrejöttében Gaudí mellett egy csoport művész: Rubió, Jujol és Canatela játszott fontos szerepet.

Güell gróf Barcelona közelében, Santa Coloma de Cervelló-i textilgyára mellett munkáslakótelepet építtetett, az ún. *Colonia Güell*-t. A telep elkészülte után Gaudít bízta meg a *templom* megtervezésével. A templom építését 1908-ban kezdték meg, de az első világháború súlyos gazdasági következményei miatt 1915-ben abbahagyták. A templomnak így csak a kriptája készült el. Ez volt az egyetlen építkezés, melyről megmaradtak a bizonylatok és a számlák. 1908—1909 között az építkezésen általában egy-két kőművesmester és kettő-hat segéd dolgozott, időnként két ács is. 1914-ig a kőművesek száma lassan ötig növekedett, a segédek száma általában öt volt. A számlák közül egyetlen sincs, mely ne viselné Gaudí aláírását, azt a néhány napot kivéve, amikor máltai lázban szenvedett.

A kriptát a munkások lakótelepének szélén emelkedő kis domb lábánál, fás területen, változó szintű terepen építették. A templomhoz széles lépcső vezetett volna fel, melyen ma a kripta fedett előcsarnokának tetejére lehet feljutni. A mozgalmas tömegű épület, nyerstéglaés kőfelületeivel, melyek helyenként eltűnnek a felfutó növényzetben, színével és formáival tökéletesen beilleszkedik a természeti környezetbe.

A templom építését majd tízéves tervezés és kísérletezés előzte meg, melynek eredményeit Gaudí a Sagrada Familia építésénél is hasznosítani akarta. A kripta gazdag tárháza azoknak a virtuóz téglaszerkezeteknek, melyek Katalóniában nagy múltra tekinthetnek vissza, és melyeket Gaudí a lehetőségek végső határáig fejlesztett. Az előteret fedő, két irányban görbült katalán boltozatot bazaltból, téglából és egyéb kövekből rakott ferde pillérek tartják. A tér külső pillérei szinte ásványi képződmények, keresztmetszetük szabálytalan, anyaguk kő. A belső pillérek kör keresztmetszetű, szabályosan falazott téglapillérek és nyersen megdolgozott bazaltpillérek.

A kripta belseje ovális alaprajzú. Középen négy bazaltpillér áll, melyeket szegmens formájú téglaboltövek kötnek össze. Ide futnak össze a boltozatot alátámasztó téglabordák. E központi ívekből sarjadnak a külső keretezést adó bordák, melyeket durva felületűre vakolt pillérek tartanak. Némelyik pillér csak embermagasságig vakolt, fölötte megmutatva anyagát, a téglát. A boltövekre és bordákra felfekvő hiperbolikus paraboloid[8] boltozat háromszögletű, habarccsal kötött téglákból készült. A kripta falait nyitott szájhoz hasonló ablakok szakítják föl, melyek „ajkai" bevetítik a fényt a színes üvegablakokon keresztül

[8] A hiperbolikus paraboloid torz felület, mely akkor jön létre, ha egy egyenest két másik, nem azonos síkban elhelyezkedő egyenest érintve mozgatnak egy alkotó síkkal párhuzamosan.

a belső sötétjébe. Az ablakokat védő rácsokat az ipartelep szövőszékeinek használt acéltüskéiből készítették.

1914 után Gaudí nem épített több új épületet, kizárólag a Sagrada Familia építésének folytatásával foglalkozott. A templom építésének első 19 évében, 1881-től 1900-ig, az építkezés biztatóan haladt a város akkor még elszigetelt területén, anélkül, hogy a közvélemény különösebben foglalkozott volna vele. Először 1900-ban jelent meg egy újságcikk Joan Maragall költő tollából „A születő templom" címmel.

A „szegények katedrálisának" építése során felmerült a kérdés, hogy horizontális vagy vertikális szekciókban történjék az építés. Gaudí a vertikális szakaszokban végzett kivitelezést javasolta, hogy így befejezett épületrészeket hagyhasson hátra. Egy 1895-ben beérkezett, igen nagy összegű adomány tette lehetővé a templom északkeleti homlokzatának felépítését. Ezt az ún. „Krisztus születése" homlokzatot Gaudí nem sokkal halála előtt fejezte be. E homlokzat második, naturalista stíluskorszakát tükrözi. A 100 m magasságú, monumentális mű valósággal szobrászati alkotás, telezsúfolva szimbolikus jelentésű részletekkel, melyek Krisztus születésével és életével kapcsolatosak. E zsúfoltság a spanyol barokk építészettel, Churriguera homlokzataival rokonítható.

1900 után a templom építésében válságos korszakok következtek, az építésre szánt pénz elfogyott, és csak nagyobb gyűjtések lendítettek rajta egyet-egyet. Az 1900—1910 közötti újságcikkekben Gaudí a gazdasági akadályokkal birkózó hősként szerepelt. A város vezető művészeinek véleménye az volt, hogy a munkát be kell fejezni. 1914 után az általános hangulat megváltozott, az építészeti divat a novecentismo lett. Gaudít, a különállót, egyre több bírálat érte. A korabeli sajtóban megjelent cikkek általában mint idejétmúlt, szerencsétlen álmodozót említették. Ezt tükrözte az „Apa" szatirikus lap kegyetlen karikatúrája is, mely nem sokkal az építész halála előtt jelent meg. Talán ennek következménye, hogy a „szegények katedrálisának" ügyét is egyre kevésbé érezte a magáénak. Magányossá vált; naponta árnyékként rótta szokásos sétáját a Sagrada Familia melletti kis műhelytől a kikötő felé, hogy egy pillantást vessen a tengerre, majd imádkozzon a Los Santos Justo y Pastor vagy a San Felipe Neri templomban. Életének utolsó éveiről keveset tudunk. Egy fényképfelvétel maradt ránk, mely az 1924. évi Corpus Christi körmeneten készült: a hetvenkét éves, ősz Gaudít ábrázolja, kezében gyertyával.

1926. június 7-én szokásos sétája során a Sagrada Familia közelében az úttesten átkelve egy villamos elgázolta. Az eszméletlen, szegényes ruházatú öregembert a szegények kórházába szállították. Ott talált rá egy építész barátja és a Sagrada Familia lelkipásztora. Különszobába vitették, ahol június 10-én meghalt. Befejezetlen katedrálisának kriptájában temették el. Utolsó útjára barcelonai művészekből, munkásokból, diákokból álló óriási tömeg kísérte el.

Tervezési módszerei

Az „építészmérnök" szóhoz ma mindenki a rajzasztal, vonalzó, ceruza fogalmát társítja. Ilyen értelemben Gaudí nem volt építészmérnök, sokkal közelebb állt a középkor építőmestereihez, akik a szerkezetekkel, az anyagokkal, az építés folyamatával közvetlen kapcsolatban éltek és alkottak. Napjainak nagyobb részét az építkezésen töltötte, hogy a munkásokat irányítsa, a fennmaradó időben pedig a rajzolókkal és a modellépítőkkel dolgozott kis műhelyében. A Güell park építéséről írják, hogy Gaudí naponta pontosan 3 órakor megjelent, és megvitatta az elvégzett munkával kapcsolatos kérdéseket munkatársaival. Az alkotás folyamatában — és érzésében — mindenki osztozott, a szakiparos mesterek éppúgy, mint a 14 tagú kőművescsoport tagjai. A híres pad formája is a munkások részvételével, sőt — mint már említettük —, közreműködésükkel született. Gyermekkorában Gaudí sokat figyelhette rézműves édesapja munkáját, és ez befolyásolhatta később, mikor építészeti problémáinak megoldását nem kétdimenziós rajzzal, hanem modellkísérletekkel kereste meg. Így nem volt kötve a szokásos ábrázolási módszerekhez, nem kellett a művet metszetekre, homlokzatokra bontani, tehát nem zárt ki a vizsgálatból eleve sok rajzon ábrázolhatatlan tényezőt. A léptékhű modellekkel és helyszíni „rögtönzéssel" végzett tervezés tette lehetővé a bonyolult, íves felületek megformálását. E helyszíni rögtönzés már a Casa Vicens építésénél többször előfordult. Ha egy részlet nem tetszett, lebontatta, és másként építtette újra. Ez persze nem jelenti azt, hogy a terv részleteiben nem volt kidolgozva — ellenkezőleg, a mű minden részletét megrajzolta vagy modellezte —, de a megvalósulást látva addig módosította azokat, amíg tökéletes eredményt nem kapott. Talán alkotói módszerének ez a „különcsége" tette nevét legelőször ismertté Spanyolország-szerte.

A szó mai értelmében vett kiviteli terveket Gaudí nem használt. A Casa Milàt, mely ma is Barcelona egyik legnagyobb lakóépülete, néhány egyszerű vázlat alapján építették fel, illetve az építés során még ezekhez képest is jelentős módosításokat hajtottak végre rajta. Így persze ellenségeinek is volt min gúnyolódniuk: 1910-ben az akkor igen népszerű Eugenio d'Ors építész a „La Veu de Catalunya" lapban azt írta, hogy Gaudí tervek nélkül, álmában kapott inspirációk, sugallatok alapján kivitelezteti épületeit.

A helyszíni kísérletek, a rögtönzés korunk igényeinek nem felelnek meg, nem kaphatnak helyet az építészek alkotói módszerei között. Legfeljebb, Gaudí műveit ismerve, azokon a korlátokon érdemes elgondolkodni, amit a rajzasztalon történő tervezés jelent.

Katalóniában, ahol Gaudí egész életét eltöltötte, a „jó minőségű építés" évszázados hagyomány volt. Már ifjúkorában megcsodálta a római akvaduktok, hidak boltozatait és a katalán középkori templomok zseniális — és olcsó — szerkezeteit, a vékony téglahéjakat. A gótikus szerkesztés nagyszerű alkotásait később kritikus szemmel kezdte nézni, amikor a statika törvényei szerint ható erőket kereste az anyag mögött. Szerinte a középkor mesterei nem tudtak elfogadható megoldást adni a boltozat oldalnyomásának levezetésére. A támíveket — melyeket gúnyosan „mankóknak" nevezett — fantáziátlan, kényelemszülte segédszerkezeteknek tartotta, melyek csak a probléma megkerülésére alkalmasak. Ő szembenézett ezzel a problémával. Tudta, hogy a támív-támpillér rendszert csak a magasság csökkentése vagy a falazat megvastagítása árán lehetne elhagyni. A megoldást — számos kísérlet elvégzése után — a ferde pillérek alkalmazásában találta meg. E ferde támaszok hajlásszöge megegyezik az oldalnyomásból és a függőleges terhelésből adódó eredők hajlásszögével. Az eredő erő így átmegy a pillér talppontján, és a támasztórendszer feleslegessé válik.

E felismerést a gyakorlatban először a Colonia Güell kriptájánál alkalmazta. Itt a ferde pilléreket a különböző terheléseknek megfelelően más-más anyagból is készítette. A Güell park viaduktjának támfala és támpillérei is ferdék, a pontos hajlásszögeket és a méreteket erőtani szerkesztéssel határozta meg. A Colonia Güell kriptája esetében a kétdimenziós szerkesztés a komplex probléma megoldására nem lett volna alkalmas, ezért a szerkezettervezést igen érdekes modellkísérlettel oldotta meg. A modell mennyezetre függesztett fonalakból állt; a boltozatrendszernek, a kupoláknak, a boltíveknek és a pilléreknek a lecsüngő fonálszálak feleltek meg. A modell magassága 4 m volt, kb. 1 : 25 léptékű. Az egyes építészeti elemek becsült súlyával, illetve a terhelésekkel arányosan apró ólomsúlyokat függesztett megfelelő helyen a fonalakra. A nehézségi erő, illetve a fonalakban fellépő húzófeszültség hatására a fonalrendszer térbeli formát vett fel. Ha a modell fényképfelvételét megfordítva szemléljük, akkor a fonalak az erők által meghatározott, logikus szerkezeti váz formáját adják. Ez a modell csak kiindulási pont volt, hosszú évek munkájával, kis változtatásokkal fejlesztette egyre tovább. A modellről és a környező tájról készített fényképfelvételek adták az alapját azoknak a rajzoknak, melyeket Gaudí készített a templomról. Az eredmény (sajnos, csak a kripta valósult meg) már nem mutat semmi rokonságot a neogótikával. Alkotójának kiforrott, individuális stílusáról tanúskodik, mely az erők törvényeinek megismerése árán született. A hiperbolikus paraboloid boltozatok, ferde, gyakran amorf pillérek, falak, bizarr felületek alkalmazása miatt minden hagyományos stílustól elkülönül.

A Colonia Güell temploma tervezésénél kikísérletezett szerkesztési elvek továbbfejlesztése figyelhető meg a Sagrada Familia utolsó modelljén. A templomhajókat ebben az esetben is hiperbolikus paraboloid boltozatokkal fedte le. A hiperboloid[9] és hiperbolikus paraboloid felületek előnye ugyanis, hogy egyenes vasbetétekkel vasalhatók, így építésük gazdaságos. A kiindulópont Gaudí számára a katalán boltozástechnika volt. A katalán boltozatok több vékony téglarétegből állnak; az alsó réteget habarccsal rakott téglából készítik, így

[9] A hiperboloid másodrendű felület, mely egy hiperbola tengely körüli forgatása útján keletkezik.

ez egyben zsaluzata is a fölső soroknak. A zsaluzóanyag megtakarítása a fában szegény Katalóniában fontos szempont volt. Gaudí e vékony téglahéjakat cementhabarccsal öntette ki vagy vasalta, így nagyobb fesztávokra is alkalmazni tudta őket.

A Sagrada Familia katedrális boltozatrendszerét fatörzsekhez hasonló, ágakra bomló pillérek tartják. A „pillérágak" egy-egy hiperbolikus paraboloid boltozatszakasz súlypontjába nyúlnak, így minden ág önállóan tart egy egyenes betétekkel vasalt téglahéjat. E téglahéjak terheléséből és súlyából származó erők vektora a súlypontból a pillértörzs felé mutat, iránya pedig egybeesik a „pillérág" tengelyével. Az egy pillér által tartott összes boltszakasz súlyából és terheléséből származó erő, vagyis az „ágakban" ható erők eredője átmegy az egész rendszer súlypontján, iránya és e pont pedig meghatározza a ferde pillérek pontos helyét és hajlásszögét. A boltozatban ható kis vízszintes erőt a vasalás veszi fel. Mivel az épület hosszmetszetét vizsgálva egy pillértől jobbra-balra egyenlő erők hatnak, a hosszmetszetben a pillérek vetülete függőleges, csupán a keresztmetszet mutat befelé dőlő, ferde pilléreket.

Domingo Sugrañes a Sagrada Familia statikai vonatkozásairól írt cikkében[10] egymás mellé állít egy ókeresztény, egy román, egy gótikus székesegyházat és a Sagrada Familiát. Gaudí temploma mindazokkal a statikai előnyökkel rendelkezik, mint a gótikus székesegyház, de statikai rendszere jelentősen eltér attól. A ferde pillérek alkalmazása lehetővé teszi a támív—támpillér rendszer elhagyását. Összehasonlítása szerint a IV. században épült római S. Paolo fuori le mura bazilika beépített térfogata 2144 m³, a külső pillérekre a fafedélszékes lefedés következtében oldalnyomás nem jut. A XI. századi toulouse-i Saint Sernin bazilika beépített térfogata 1035 m³, a külső pillérre 40 000 kp oldalnyomás jut. A XIII. században elkezdett kölni dóm beépített térfogata 4742 m³, a külső pillérekre ható oldalnyomás szintén 40 000 kp. A Sagrada Familia beépített térfogata a terv szerint 5520 m³, a külső pillérekre jutó oldalnyomás pedig 20 000 kp, vagyis csak fele az előzőeknek.

A Sagrada Familia katedrális boltozata formai szokatlansága ellenére logikus, egyszerűen megépíthető szerkezet. Gaudí statikai érzéke Le Corbusier-re is hatással volt, amikor 1928-ban Barcelonában megtekintette és vázlatkönyvébe rajzolta a *Sagrada Familia mellett álló kis iskolaépületet.* A csak ideiglenes létesítménynek szánt épület tetőszerkezete két párhuzamos fallal van alátámasztva, felső élük szinuszosan hullámzó görbe. Az egyik fal „hullámhegyével" szemben a másik fal „hullámvölgye" áll. A két élre egyenes gerendák fekszenek fel, melyek így természetesen általában nem vízszintesek, hanem egy mozgalmas felület alkotói. Az épület tengelyében, a két fallal párhuzamosan ezek a gerendák egy mestergerendával vannak alátámasztva. A gerendákra, melyek zsaluzatul szolgáltak, vékony téglahéj-fedés került. Az épület falai alaprajzban is hullámzóak, ami a rendszernek nagyobb merevséget biztosít (gondoljunk arra, hogy egy élére állított vékony sík fémlemez terhelés hatására kihajlik, míg egy hullámos lemez nem). Az 1909—1910. között épült kis remekmű inspirálhatta Le Corbusier-t a chandigarhi Igazságügyi Palota lefedésének tervezése során.

[10] Domingo Sugrañes: Disposicio estática del Temple de la Sagrada Familia, 1921.

A Sagrada Familia iskola a gótikus építészet szerkezeteivel semmiféle kapcsolatot nem mutat. Inkább azt bizonyítja, hogy tervezője tanulmányozta a természet formáit és szerkezeteit, melyek az igénybevételeknek a leglogikusabb és leggazdaságosabb módon tudnak ellenállni. Valószínűleg Ruskin tanításait követte, amikor először indult nagy kirándulásokra, hogy az Alella környéki erdőkben fákat és leveleket rajzoljon. A dombos, olajfás katalán táj nagy hatást gyakorolt rá, akárcsak honfitársaira, Picassóra, Miróra és Dalira. E hatást fokozta a Földközi-tenger tiszta, plasztikus formákat kiemelő fénye is. Erről a fényről mondta Gaudí egy dél-amerikai újságírónak: „Az Észak és az Egyenlítő szülöttei kiegyensúlyozatlanok. Ennek magyarázata az, hogy fény nélkül nem láthatunk, viszont a túlságos ragyogás elvakít. A mi fényünk tökéletes. Csak mi tudunk igazi műalkotást teremteni, csak mi tudjuk formába önteni érzelmeink kikristályosodásának örömét ... Egyformán távol vagyunk a trópusok vakító fényétől és az Észak szellemalkotó sötétjétől ... A katalánoknak természetes érzékük van a plaszticitáshoz, így a dolgokat és azok egymás közti kapcsolatait reálisan tudják érzékelni. A földközi-tengeri országok fénye, a tenger teremti meg ezt a csodálatos világosságot, és ezért a valóság a földközi-tengeri népeket nem vezeti félre, hanem tanítja."[11]

A Sagrada Familia katedrális „Krisztus születése" homlokzatán megjelenik a tenger faunája és flórája, csigák és kagylók, tyúkok és teknősbékák, a Costa Brava csipkés gerincű dombjai, a tenger hullámai és a talajformációk, sőt a szent hegy, a Montserrat sziklacsúcsai is. Utolsó, legkiforrottabb alkotói periódusában a természet lényegében, és nem külső megjelenési formáiban kereste a titkot. A természetben olyan szabályokat talált, melyeknek szerinte az építészet formáit és szerkezeteit is meg kell határozniuk. Tetői így a hegyek, boltozatai a barlangok, testüregek, oszlopai a test csontjainak formáját öltik magukra. Megfigyelte a talajformációk közti átmenetek törvényszerűségeit, és a csigák, a kagylók formáinak végtelen változatosságát. Feljegyzései is arról tanúskodnak: „Ha karjainkat vagy törzsünket elfordítjuk, helikoid[12] formák keletkeznek... Nézzétek, minden paraboloid!" A Sagrada Familia utolsó modellje tanúsítja, hogy a fához hasonló, elágazó pillérek felülete is helikoid lett volna. E csavarodó formák hangsúlyozzák a „növekedés" gondolatát.

Gaudí építészetében döntő szerephez jutottak a természetes anyagok, a tégla és a kő. Ha a nagy fesztáv szükségessé tette, a téglaboltozatokban vasalást alkalmazott. A kő- és téglahomlokzatok előtt megjelenő változatos díszítésű vasrácsok az egész Ibériai-félszigeten nagy múltra tekintenek vissza.

Kézenfekvő a kérdés, hogy miután Gaudí ismerte a vasbetont, nem lett volna-e célszerűbb a Colonia Güell kápolnájának és utolsó lakóházainak bonyolult szerkezeteit, hullámzó felületű falait betonból önteni. Elképzelhető, hogy Gaudít, aki mindvégig erősen kötődött hazája építési tradícióihoz, a „hagyománytalan" új anyag kevéssé vonzotta, mellyel kapcsolatban még tapasztalatok sem állhattak rendelkezésére. Az is bizonyos, hogy Katalóniában, ahol a munkaerő olcsó volt, az új eljárások sokkal többe kerültek volna, mint a hagyomá-

[11] Vicente A. Salaverri montevideói újságíró riportja, megjelent a barcelonai La Actualidad 1914. február 7-i számában.

[12] A helikoid torz felület, mely akkor jön létre, ha egy egyenest egy spirálnak és tengelyének érintése közben mozgatnak. Az egyenesnek a spirál tengelyével állandó szöget kell bezárnia.

nyos építési módszerek. A téglaszerkezeteket egyszerű állványzattal is fel lehetett építeni, nem volt szükség a fában szegény vidéken igen drága deszkazsaluzatra. Egyes Gaudí-kutatók szerint utolsó vázlataiból arra lehet következtetni, hogy a Sagrada Familia födémszerkezete már vasbetonból készült volna. A századforduló táján igen népszerű acélszerkezetektől való idegenkedése valószínűleg a formai kötöttséget is jelentő szigorú szerkesztési szabályokkal magyarázható. Építészeti teljesítményének értékét növeli, hogy kizárólag hagyományos anyagokat felhasználva teremtett új építészeti formanyelvet.

Első épületein — pl. Casa Vicens — a színes külső kerámiacsempe-burkolat a mór építészet világát idézi, összhangban a lakóház keleties részletformáival. A finom mintázatú, csillogó kerámia kontrasztot alkot a nyers kőfelületekkel. A kő elementáris hatását fokozza, hogy a homlokzaton kerámiával burkolt kartusokban, mint finoman cizellált „foglalatban" jelenik meg. Ugyanezt a módszert alkalmazta akkor, amikor nagy, megdolgozatlan kőtömbökből rakott falakban apró kavicsszemeket helyezett el; a Güell park viaduktjának durva kőpilléreiben is drágakövekként csillannak meg a parányi mozaikszemcsék. Zseniális újítás a Güell parkban a falburkoló csempék széttörése; ily módon fel lehetett oldani a merev csemperasztert, és íves felületek burkolása is lehetővé vált. A tört csempével burkolt felületek hatását fokozza, hogy a különböző síkú darabok másként tükrözik a fényt, így a mozgó szemlélő számára a felület élettelibb, dinamikusabb. A park híres padját a dadaista festők kollázsaival hozzák kapcsolatba, bár időben megelőzte azokat. A csempedarabok mellett széttört porcelántányérok, csészék, palackdarabok is gazdagítják a felületet. A piac födémszerkezetének alsó felülete is hasonló mozaikkal van burkolva, itt a különböző eredetű színes, mázas kerámiák között egy kínai porcelánbaba feje is látható. A Güell, Batlló és Milà házak kéményeinek, szellőzőinek fantasztikus formáit hangsúlyozzák a burkolásukra használt színes cserépdarabok. A Sagrada Familia homlokzatán álló, cementből öntött szobrokon helyenként üvegmozaik-szemcsék csillannak meg (ezek egyik célja a szobrok belülről történő kivilágítása).

A Colonia Güell kápolnájának „természetből nőtt" hatását fokozza, hogy a falfelület helyenként kövekkel, helyenként téglával van burkolva, és a különböző textúrák — melyek közül a tégla épített, a kő „termett" hatást kelt — gyönyörűen, fokozatosan egymásba mosódnak. A két különböző szövet találkozásának szépségét fokozzák a hézagokból kisarjadó fűszálak, a falra hulló falevelek. E legutolsó művek felületeinek, burkolatainak megválasztását már nem egyszerűen dekoratív, városképi vagy környezeti szempontok indokolhatták. Ezek az élő formák természetesen viselik bőrüket. A Casa Milà logikus felülete a szél által koptatott homokkőfalhoz hasonló homlokzat, mint ahogy a kápolna falát sem lehet vakoltan elképzelni.

Gaudí építészetében a szín szerepe rendkívül fontos. Fiatalkorában ezt írta naplójába: „Az ornamens mindig színes volt és az is marad. A természet nem ismer semmi egyszínűt sem a növényvilágban, sem a geológiában, a topográfiában vagy az állatvilágban. A termé-
szetben mindig többé-kevésbé erős színkontrasztot láthatunk, amiből azt a következtetést kell levonni, hogy a színt teljesen vagy részlegesen az építészet minden elemére alkalmazni kell." Egy későbbi feljegyzése szerint: „A rómaiak szerették épületeik kő- és márványhomlokzatát csiszolni és burkolatlanul hagyni, mert nem voltak művészek, és hiúsággal, pompa

és luxus iránti szeretettel voltak eltelve. A görögök viszont mindig festették épületeiket, bármilyen nemes is volt a márvány, hogy ne az anyag, hanem a szín irányítsa a szemlélő figyelmét az építészeti formákra, melyek így közelről és távolról is vonzották a tekintetet." A mallorcai katedrális restaurálásakor maga is színekkel kívánta az egyes szerkezeti elemeket — bordákat, oszlopokat — hangsúlyozni. Ezt a tervét a helyi lakosság tiltakozása miatt nem tudta megvalósítani. A lakosság reakciója érthető: olyan korszakban, amikor az új épületeken is a régi katedrálisok megszürkült tónusát utánozták, veszélybe került az ő templomuk falain évszázadok alatt képződött „valódi" patina.

Amikor barátai megcsodálták a Sagrada Familia kőhomlokzatát, Gaudí kijelentette: „Ha az épület elkészül, ebből semmi nem lesz látható, mert az egész homlokzat a lábazattól a csúcsig színes lesz." A színeket a katedrális gondosan kidolgozott ikonográfiai programjának rendelte alá. A keleti, Krisztus születése kaput díszítő mozaikokat az élénk, vidám színek, míg a nyugat felé tekintő Passió kaput a fájdalom, a naplemente színei jellemezték volna.

Gaudí az 1910. évi párizsi világkiállításon bemutatta a Sagrada Familia terveit, a rajzok azonban nem keltettek érdeklődést művészete iránt. Ennek oka valószínűleg az volt, hogy a kiállítás látogatói a tervek alapján — melyek az egyes vallásos jelképek megfejtését is tartalmazták — Gaudít megkésett középkori építőmesternek tarthatták, akinek szándéka egyházi szimbólumok építészeti megjelenítése. Ez a gondolat a rohamosan iparosodó Nyugat-Európában nem találhatott visszhangra.

A világháború után, 1919-ben az első Spanyolországba utazó építészhallgatók között volt Ernst Neufert, a Bauhaus növendéke. Neufert korábban alaposan tanulmányozta a szecesszió Európában ismert mestereinek munkásságát, de Gaudíról nem hallott. Barcelonában váratlan és megdöbbentő élmény volt számára a Sagrada Familia. Gaudíval is sikerült találkoznia, bár az építész általában nem fogadott látogatókat. Neufert Gaudí kis műhelyét a Bauhaus mozgalom romantikus elődjének, „Bauhüttének" tartotta, melyhez hasonlóról Gropiustól hallott korábban.

Gaudí halála után a Sagrada Familia felépült részei óriás kulisszaként tornyosultak az Ensanche fölé. Nyugat-Európában a szecesszió ekkor már avulttá, sokak szemében nevetségessé vált. Gaudí épületeit — egyéb „furcsaságokkal" együtt — a szürrealisták fedezték fel. Kétes értékű szolgálatot tett Gaudí építészetének honfitársa, Salvador Dali, az excentrikus szürrealista festő. Dali a Minotaure-ben, a szürrealisták lapjában 1933-ban nagy tanulmányt közölt Gaudíról, a „rettenetes és ízletes szépségű lágy borjúmáj-ajtók" mesteréről. Később egy női testekből összeállított fotomontázst is készített „in memoriam Antonio Gaudí y Cornet". A testek a Sagrada Familia négy tornyát jelképezik. Gaudí építészete bevonult az ismert kuriózumok közé, mint a levélhordó Ferdinand Cheval talált kövekből épített giccspalotája.

A művészettörténészek szemlátomást később sem tudtak mit kezdeni vele. Nikolaus Pevsner „Pioneers of Modern Design" című művében Gaudít csupán egy lábjegyzetben említi meg mint olyan építészt, aki az indiai, a spanyol barokk és a középkori művészet hatása alatt anakronisztikus műveket alkotott.[13]

[13] A mű későbbi kiadásaiban Pevsner e véleményét revideálta.

Gaudí nevének említését a korabeli magyar művészettörténeti szakirodalomban nem találjuk. Fülep Lajos „Magyar művészet" című művének második kiadásához írt előszavában (1970)[14] összehasonlítást tesz Lechner Ödön és Gaudí között. Fülep Lechnert tartja nagyobb művésznek. Véleményét érdekesen indokolja: egy Lechner-épületekből álló városban gyönyörűség lenne lakni, míg Gaudí városa idegesítően hatna. Mivel Fülep összehasonlítási módszere kérdéses, a kapott eredmény is vitatható: egyetlen építész sem értékelhető úgy, hogy épületeiből képzeletbeli várost alkotunk. Ennek oka az épülettervezés és a várostervezés alapvető módszertani különbsége. Az építész egyes épületeket mindig az adott környezet figyelembevételével tervez, míg a várostervezés egy egységes struktúra létrehozása, nem épületek addicionálása egy halmazzá. Ez könnyen belátható, ha Le Corbusier, Kenzo Tange vagy Gaudí várostervezési munkásságára gondolunk. A Güell-telep esetében Gaudí a városrész alapvető szerkezetét és egyes létesítményeit tervezte meg, az egyes lakóházak más építészek tervei alapján készültek volna. Ha Gaudít és Lechnert összehasonlítjuk, inkább azt vegyük figyelembe, hogy míg Lechner érdekes és egyéni szecessziós épületornamentikát teremtett, addig Gaudí olyan építész, aki az építészet, a téralakítás és a tömegképzés területén is újat alkotott, így jelentősége túlnő a szecesszión.[15]

Gaudí munkásságának jelentőségét építészek ismerték fel először, és a legjobb tanulmányokat is mindmáig építészek írták róla: Le Corbusier, Josep Lluis Sert, Salvador Tarragó és mások. Le Corbusier 1928-ban látta először Gaudí épületeit, fennmaradt egy vázlata is, melyet a Sagrada Familia iskoláról készített. 1957-ben ezt írta Gaudíról: „Gaudí az 1900-as évek építőmestere, a kő és a tégla hivatott építésze. Híre most terjed el saját hazájában. Gaudí nagy művész volt. Csak azok neve marad fenn, akik az emberek fogékony szívét érintik."[16]

Az ötvenes évek új építészetében — expresszionista tartalom nélkül ugyan — visszatértek a szabad formák. Korunk építészeinek munkásságában felismerhetők azok a gondolatok, melyek Gaudí utolsó alkotásaiban megjelentek: a pillérrendszertől függetlenített, szabad formálású térhatároló felület, a szín merész alkalmazása vagy a dinamikusan áramló terek, melyek most a XX. század nyelvén szólalnak meg. Tervezési módszerei, a modellkísérlet és a rajzi szerkesztés újra létjogosultságot nyertek pl. a szélcsatornában történő gépkocsimodellezés során. Az ötvenes évek építészetében érződő válság igen hasonlatos ahhoz, amely a neogótikus építészetet jellemezte. A válság szintén erkölcsi indítékú és következményei is hasonlóak. A szecesszió, ez a poros és nevetségessé vált stílus egyszeriben feltámad. Stirling és Gowan épületein Pugin viktoriánus eszméinek hatását érezhetjük, Utzon és Soleri tervein pedig Gaudí áradó fantáziáját. Gaudí követőinek vallják magukat azok az építészek, akik „Barcelonai iskola" elnevezéssel a modern spanyol építészet leg-

[14] A tanulmány megtalálható a „Művészet és világnézet" c. gyűjteményben (Magvető, Budapest 1976).

[15] A kérdéssel foglalkozik Barla-Szabó László is „Nemzeti gyökerek, historizmus — 1900-as stílus Antoni Gaudí és Lechner Ödön építészetében" c. tanulmányában (Ars Hungarica 1975/1 sz.).

[16] Le Corbusier — Gomis-Prats: Gaudí. Ediciones Poligrafa, S. A. Barcelona 1967.

értékesebb irányzatát hozták létre. Legfontosabb képviselőik David MacKay, Oriol Bohigas és Ricardo Bofill.[17]

Gaudí építészete az alkalmazott anyagok, szerkezetek, építési módszerek tekintetében ugyan elválaszthatatlanul kötődik a századfordulóhoz, de mindig újat kereső, kísérletező kedve, kudarcoktól meg nem riadó bátorsága követendő példa minden mai építész számára. Életművének tanulságát, utolsó éveinek hitvallását így fogalmazta meg:

„A teremtés szüntelenül munkálkodik az emberen keresztül. Az ember mégsem teremt, hanem felfedez. Azok, akik a természet törvényeit keresik, hogy segítsék őket az alkotásban, együttműködnek a Teremtővel. Azok, akik másolnak, nem együttműködők. Ezért az eredetiség visszatérést jelent az eredethez."[18]

[17] A Barcelonai iskoláról lásd Ch. Jencks: MBM and the Barcelona School, az Architectural Rewiev folyóirat 1977/3. számában.

[18] E. Casanelles: Antonio Gaudí — A reappraisal. New York Graphic Society Ltd. Ediciones Poligrafa 1965, 103.

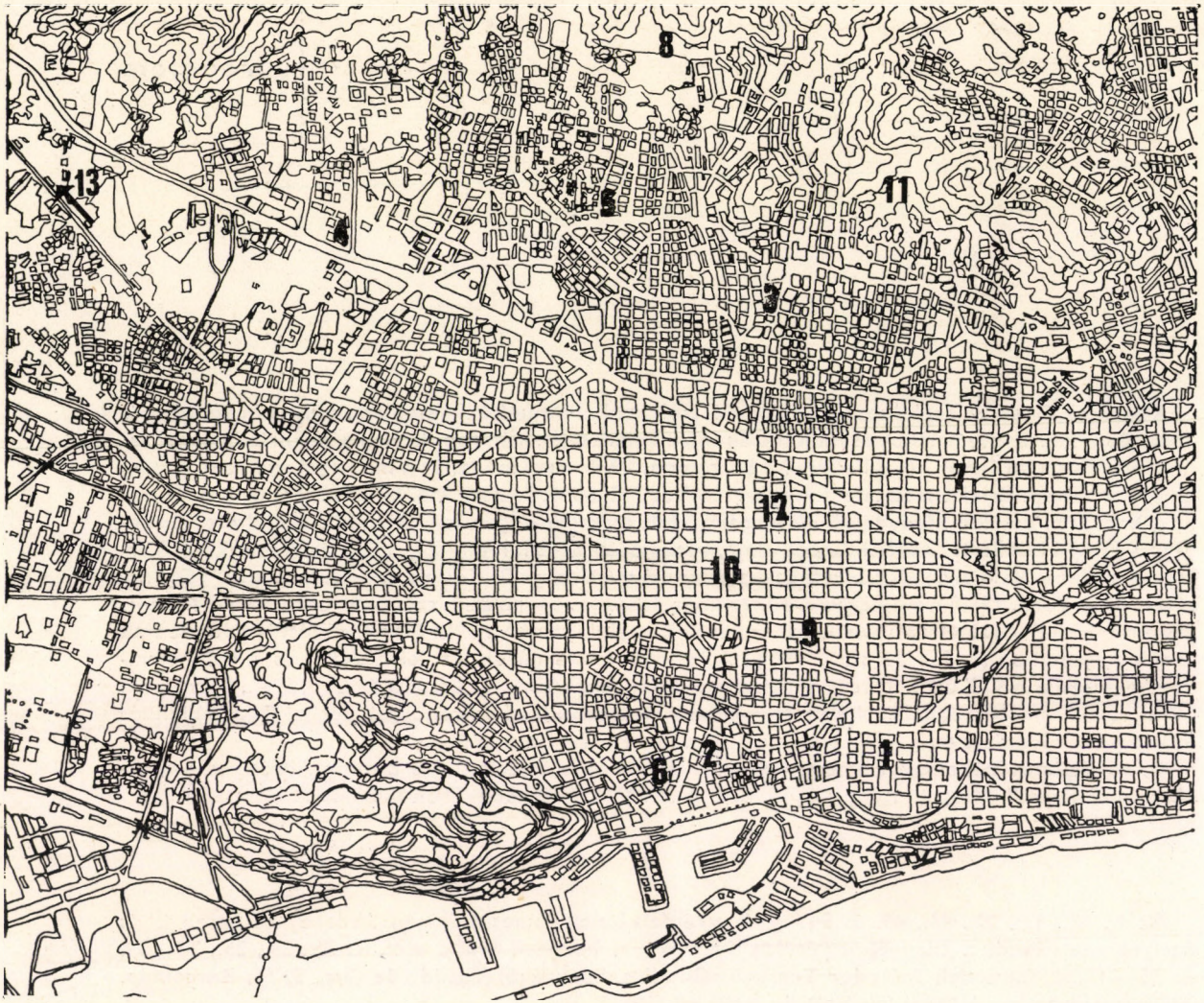
Irodalom

A bőséges, Gaudíval foglalkozó irodalomból csak azokat a munkákat említem, melyek hazánkban is hozzáférhetők. Gaudí életének és munkásságának legteljesebb, mélyreható elemzése Enric Casanelles: „Nueva Vision de Gaudí" (La Poligrafa, Barcelona, 1965) című műve. Ez a mű angol nyelven „Antoni Gaudí: A reappraisal" címen jelent meg a New York Graphic Society Ltd. kiadásában. Gaudí műveinek, korának, katalán környezetének megértéséhez számomra igen fontos volt James Johnson Sweeney és Josep Lluis Sert: „Antoni Gaudí"című, bőséges ábra- és fotoanyaggal illusztrált munkája (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1960). Hasznos összefoglaló mű George R. Collins: „Antonio Gaudí" (G. Braziller, New York, 1960) című könyve. Hazánkban legnagyobb példányszámban Lara Vinca Masini: „Antoni Gaudí" című olasz nyelvű, színes felvételekkel illusztrált, rövid összefoglalást is adó albuma került forgalomba (Sadea Sansoni, 1969). A legjobb minőségű színes felvételeket és kiváló elemzéseket tartalmazó album Salvador Tarragó: „Gaudí "című könyve (Escudo de Oro, S. A., Barcelona, 1974). Érdekes adalékokkal szolgál a Musée des Arts Décoratifs-ban rendezett párizsi Gaudí-kiállítás katalógusa: Pionniers du XXe Siècle-Gaudí (Imprimerie Tournon, Paris, 1971).

Gaudí életművéről magyar nyelven eddig a legteljesebb összefoglalás Bardon Alfréd: „Spanyolországi építészet" (Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1975) című könyvében található.

Az 1., 12., 19., 22., 43., 45. és 54. sz. fényképfelvételek James Johnson Sweeney és Josep Lluis Sert: Antoni Gaudí c. könyvéből (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1960), a 4., 6., 21., 23., 25., 28—31. és 38—40. sz. felvételek Salvador Tarragó: Gaudí c. könyvéből (Escudo de Oro, S. A., Barcelona, 1974) származnak. A többi felvételt a szerző készítette.

Itt mondok köszönetet R. Castell úrnak (Salmer Nemzetközi Fotoarchívum, Barcelona) és Axel Menges úrnak (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart) a képek közlésének engedélyezéséért. Deák Zoltán építészmérnöknek az ábrák lelkes és gondos megrajzolását köszönöm.



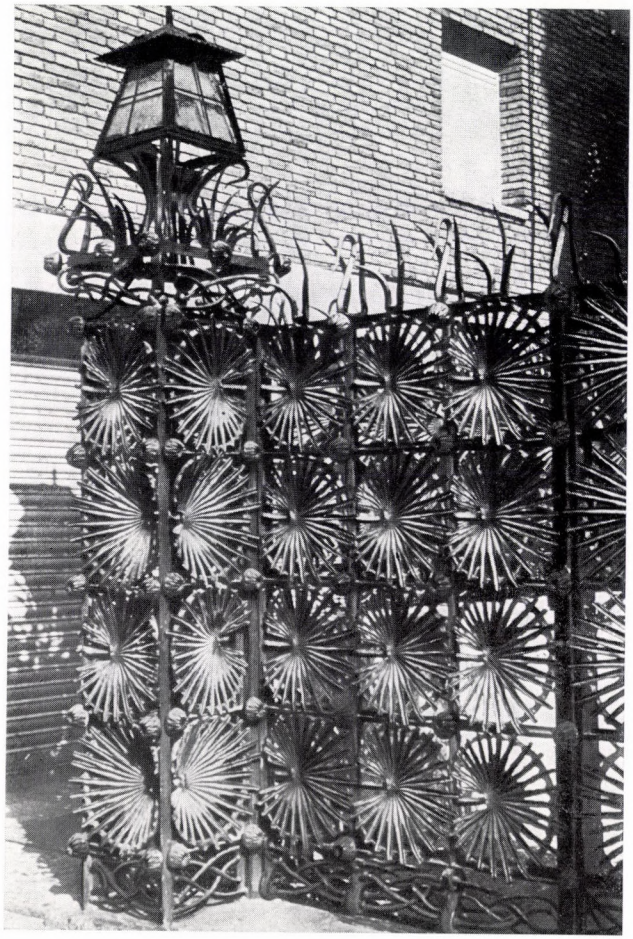
Gaudí alkotásai Barcelonában

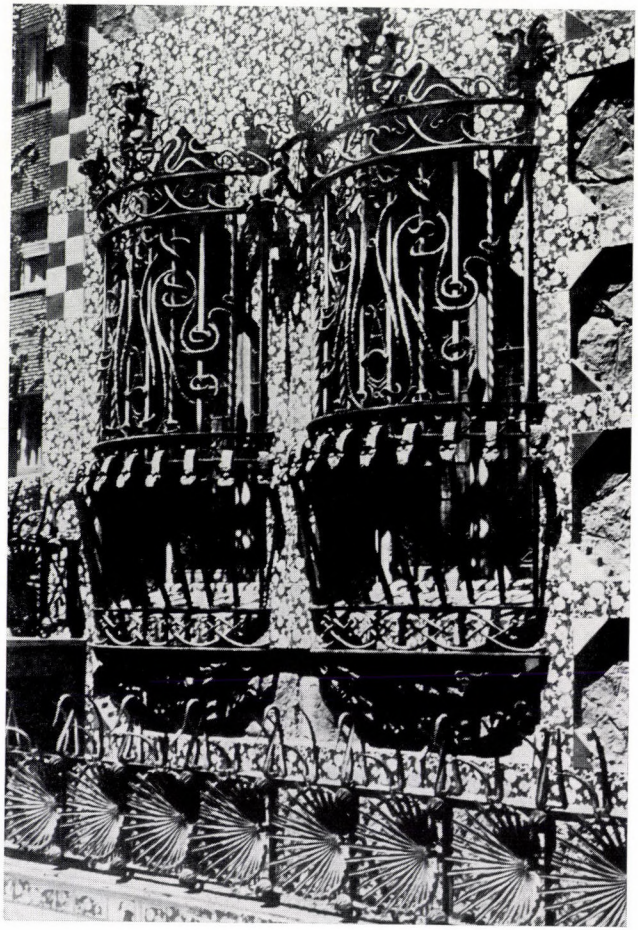
1. Ciudadela park
2. Plaza Real
3. Vicens ház
4. Güell pavilon, Pedralbes
5. Colegio Teresiano
6. Güell palota
7. Sagrada Familia templom
8. Bellesguard kastély
9. Calvet ház
10. Batlló ház
11. Güell park
12. Milà ház
13. A Colonia Güell kápolnája

1. Antoni Gaudí az 1924. évi Corpus Christi körmeneten

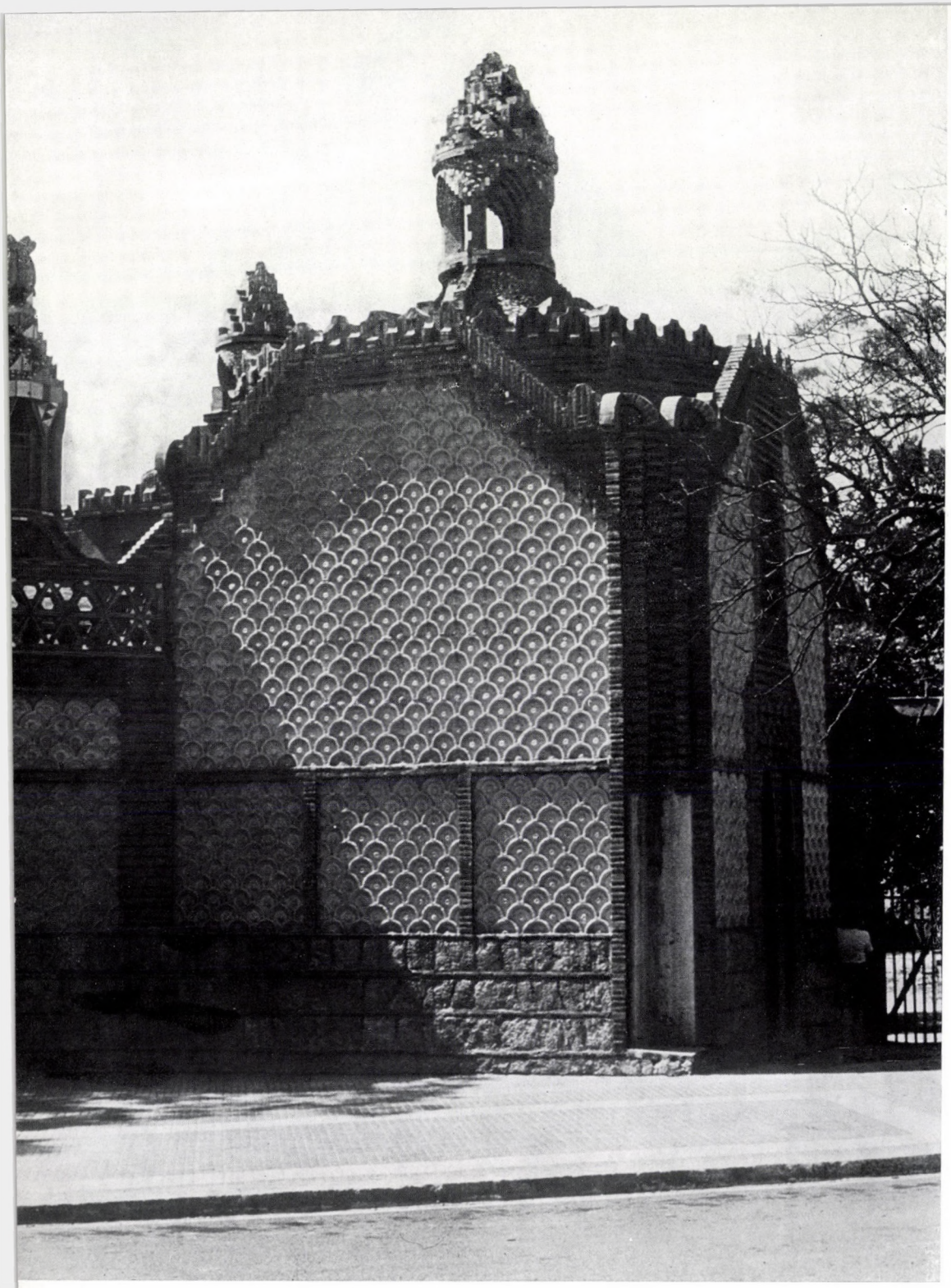
2. Vicens ház (1878—1885) — Kerítésrács

3. Vicens ház (1878—1885) — Homlokzatrészlet



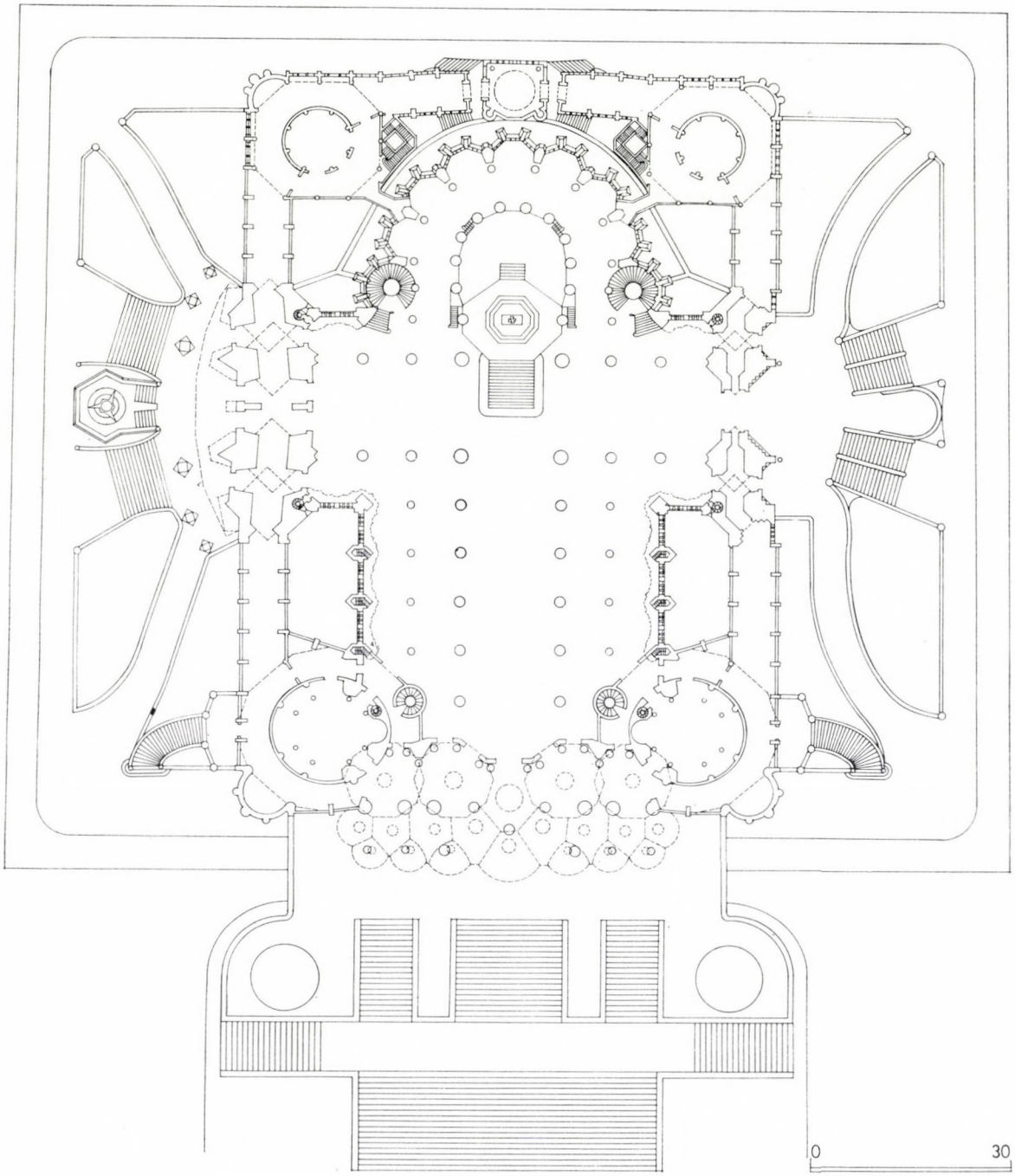


4. Vicens ház (1878—1885) ▶

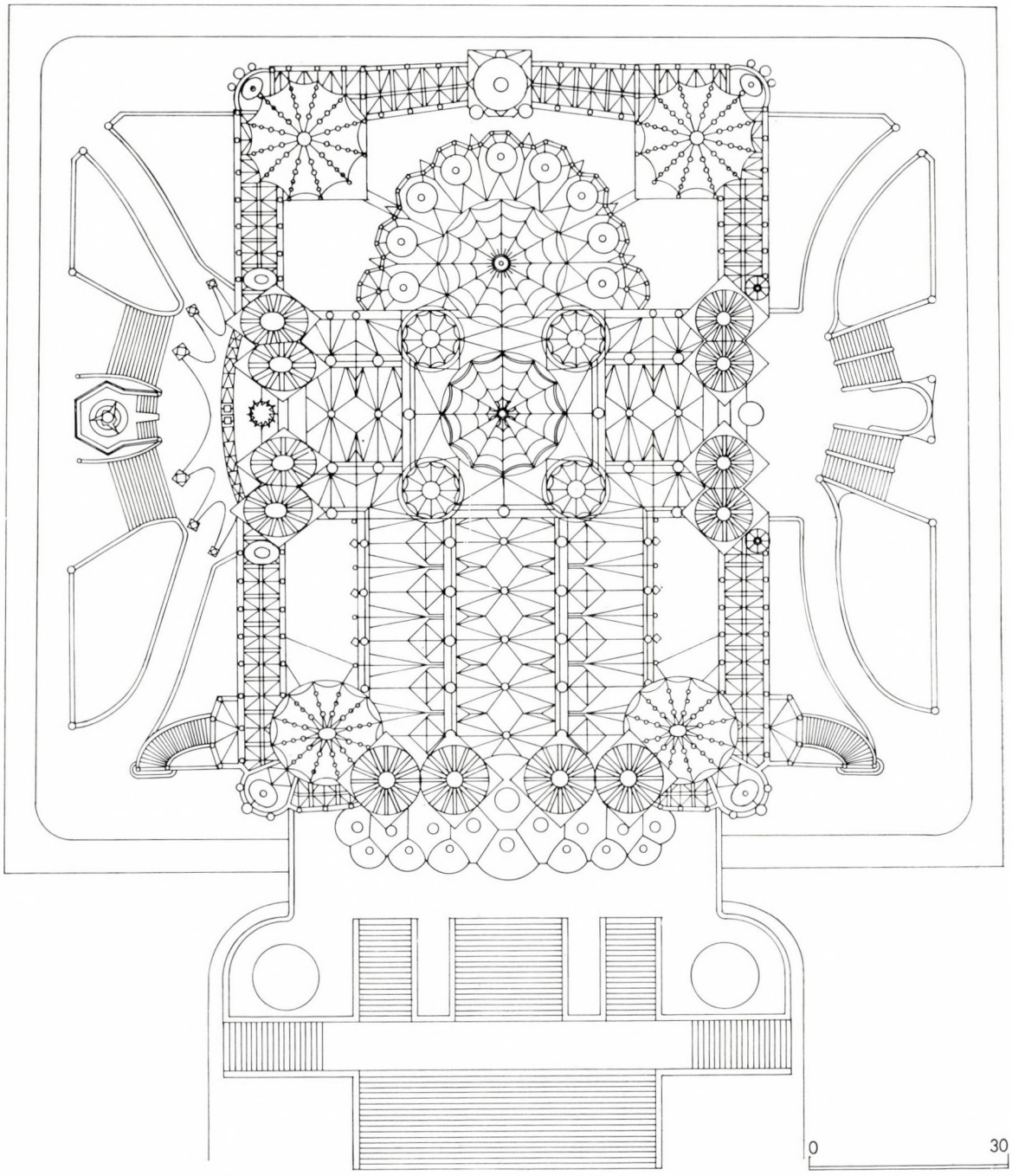


5. Güell pavilon, Pedralbes
(1885 – 1888)

6. El Capricho lakóház, Comillas
(1883 – 1885)

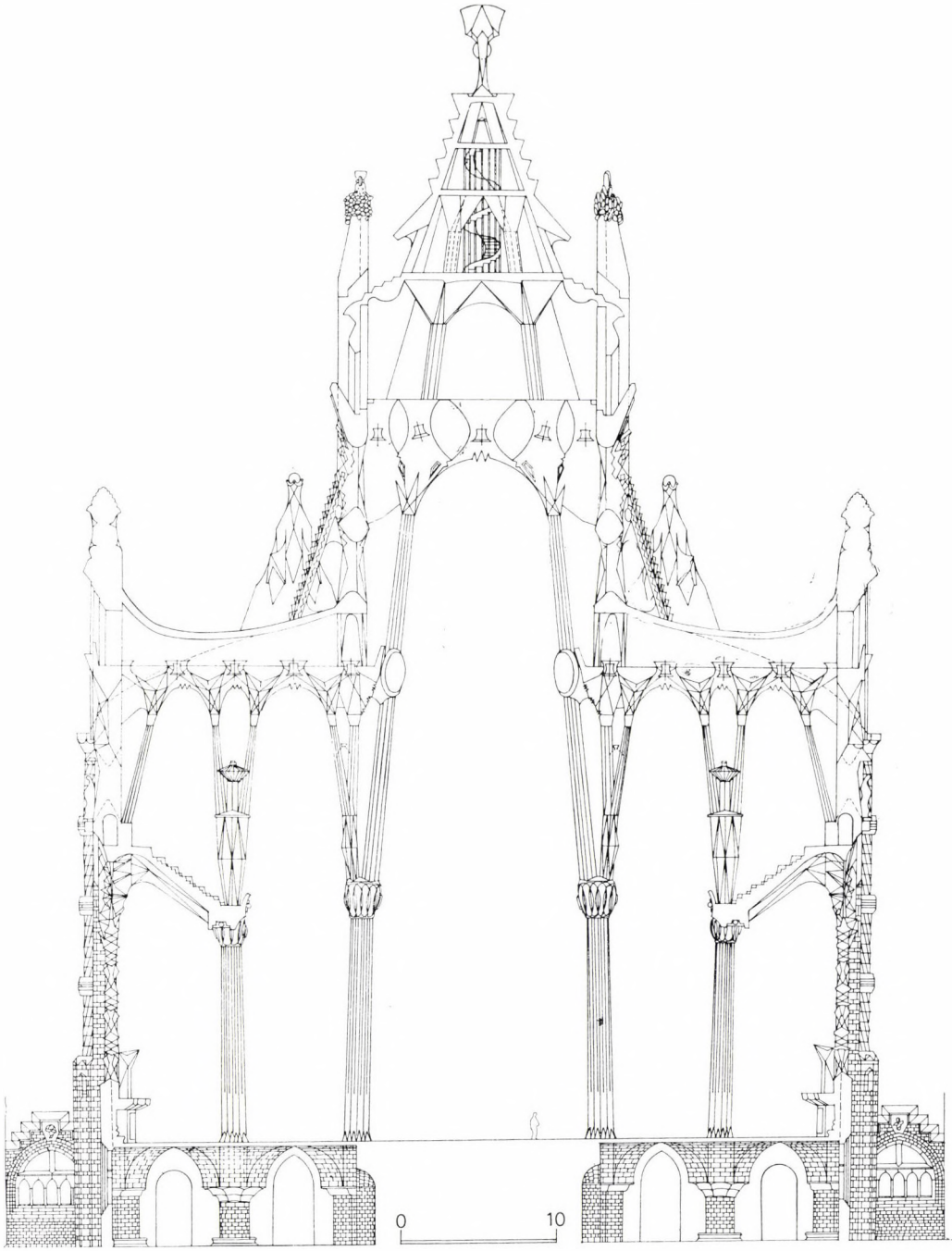


7. Sagrada Familia templom (1881 –) – Alaprajz



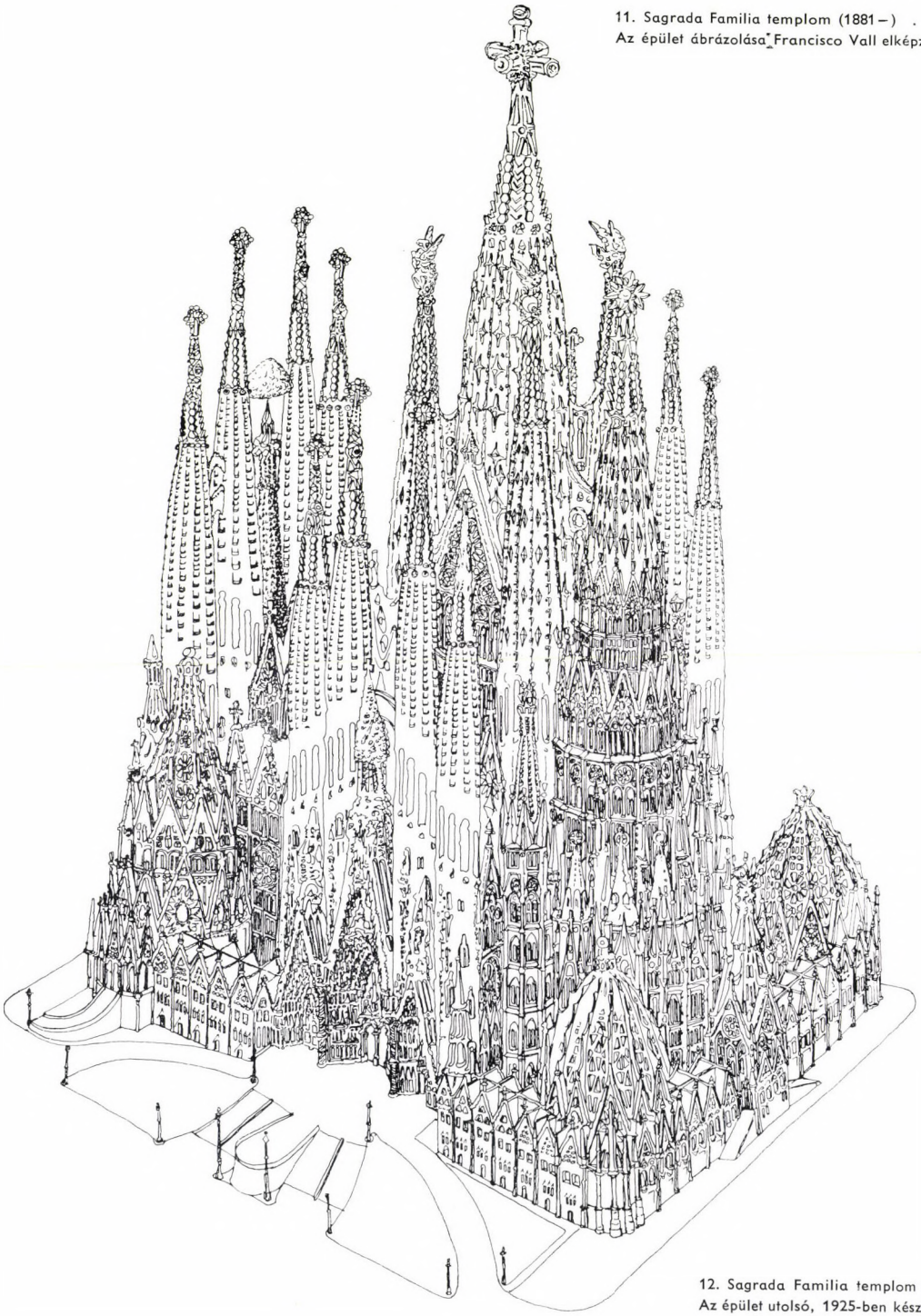
8. Sagrada Familia templom (1881 —) — Alaprajz a boltozati rendszer feltüntetésével

9. Sagrada Familia templom (1881 —) .
Keresztmetszetek a tervezés előrehaladása során



10. Sagrada Familia templom (1881 –) – Végleges keresztmetszet

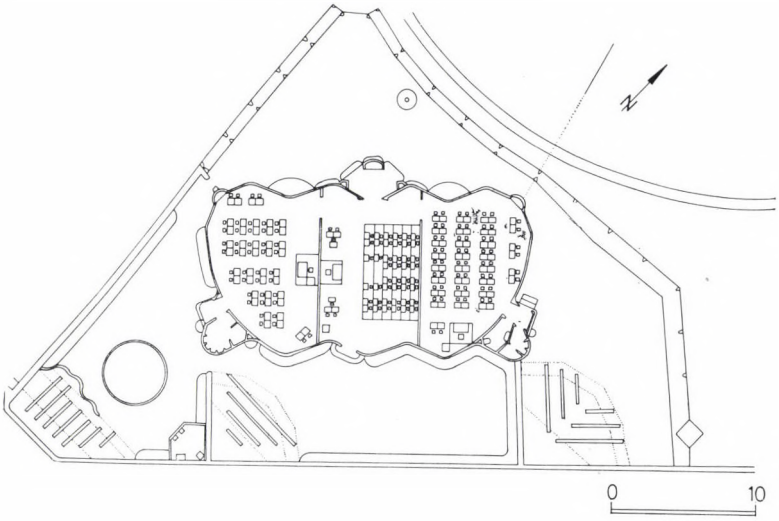
11. Sagrada Familia templom (1881 –) .
Az épület ábrázolása Francisco Vall elképzelése alapján



12. Sagrada Familia templom (1881 –) .
Az épület utolsó, 1925-ben készült modelljének részlete ▶

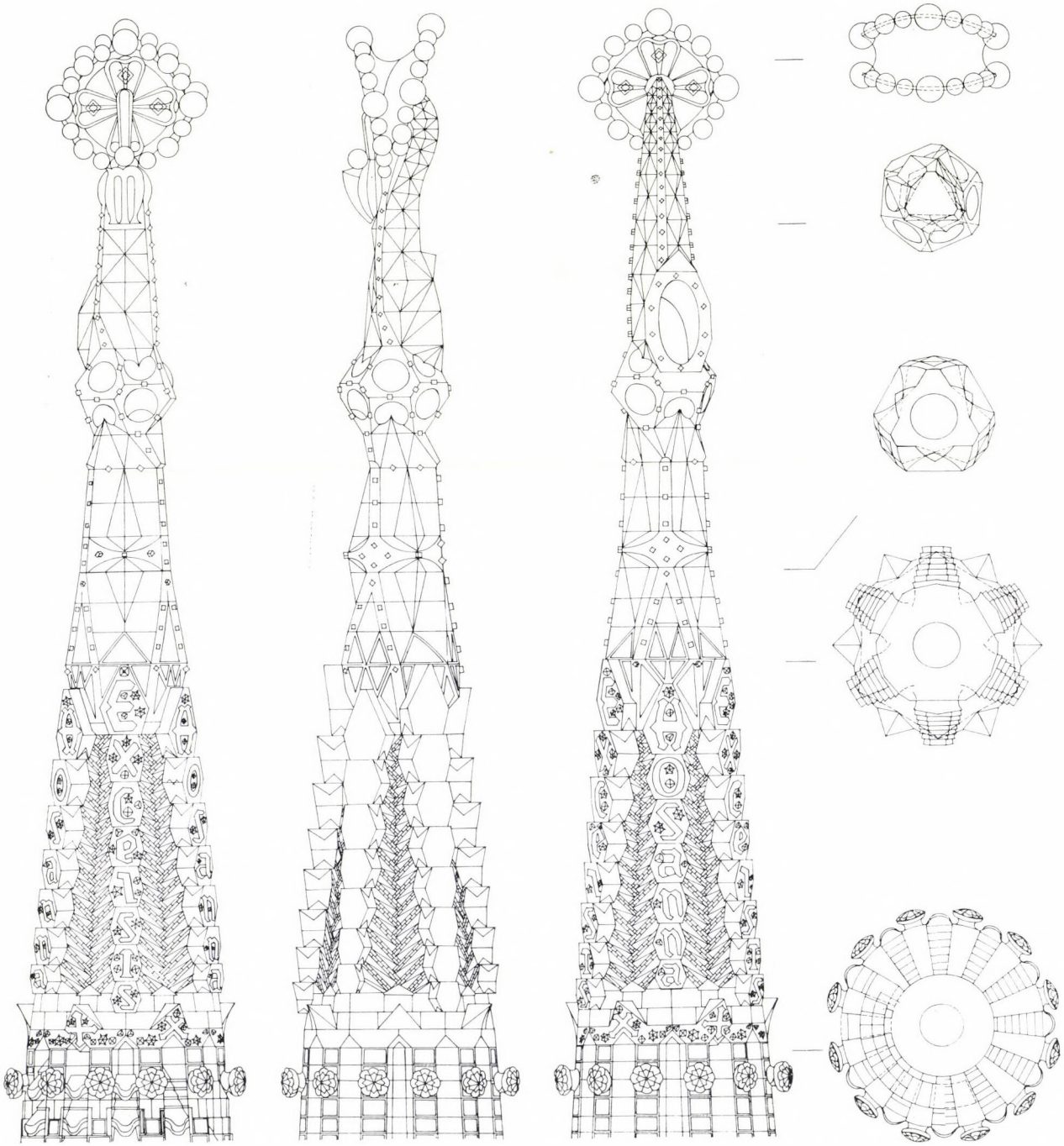
13. Sagrada Familia templom (1881 —) — A keleti homlokzat képe a hajó felőli oldalról

14. Sagrada Familia templom (1881 —) — A keleti homlokzat részlete

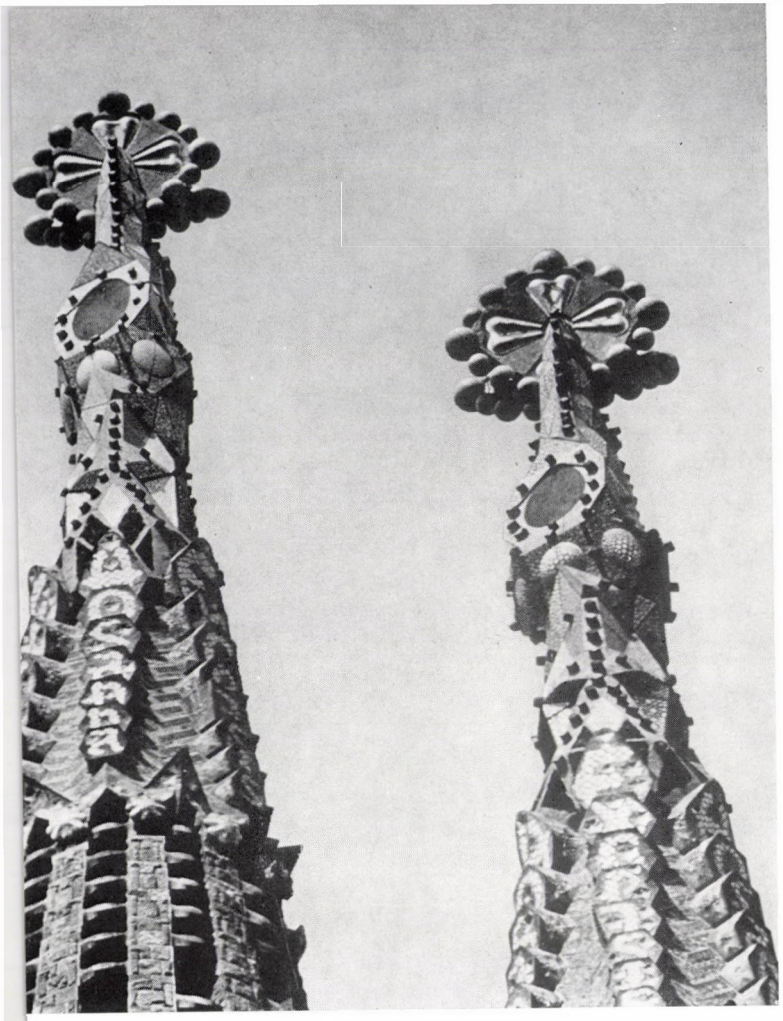


15. Sagrada Familia iskola (1909) — Alaprajz

16. Sagrada Familia templom
(1881 –)

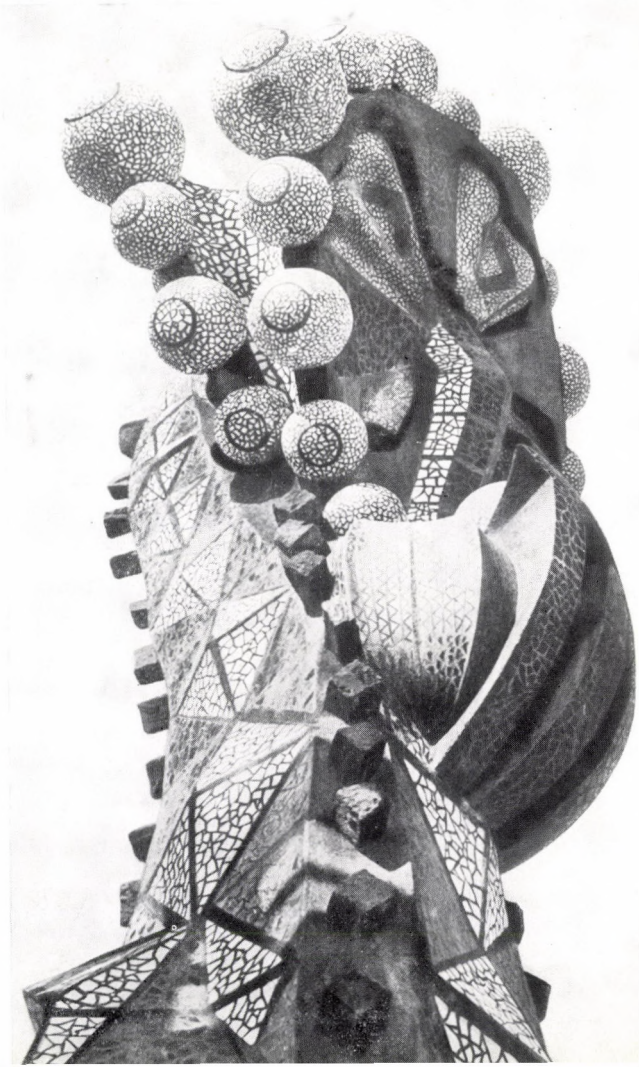


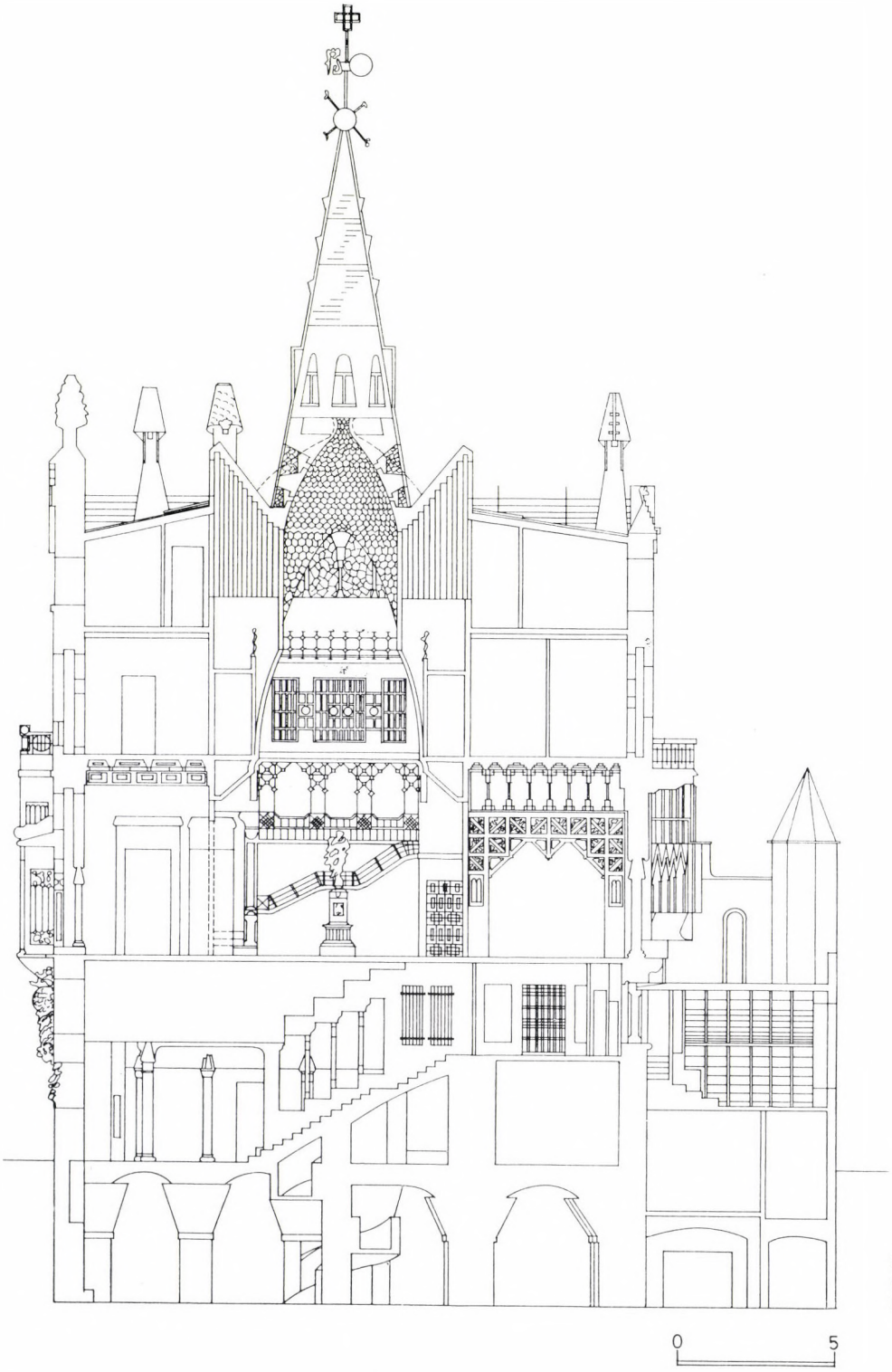
17. Sagrada Familia templom (1881 –) – Toronyvégződések



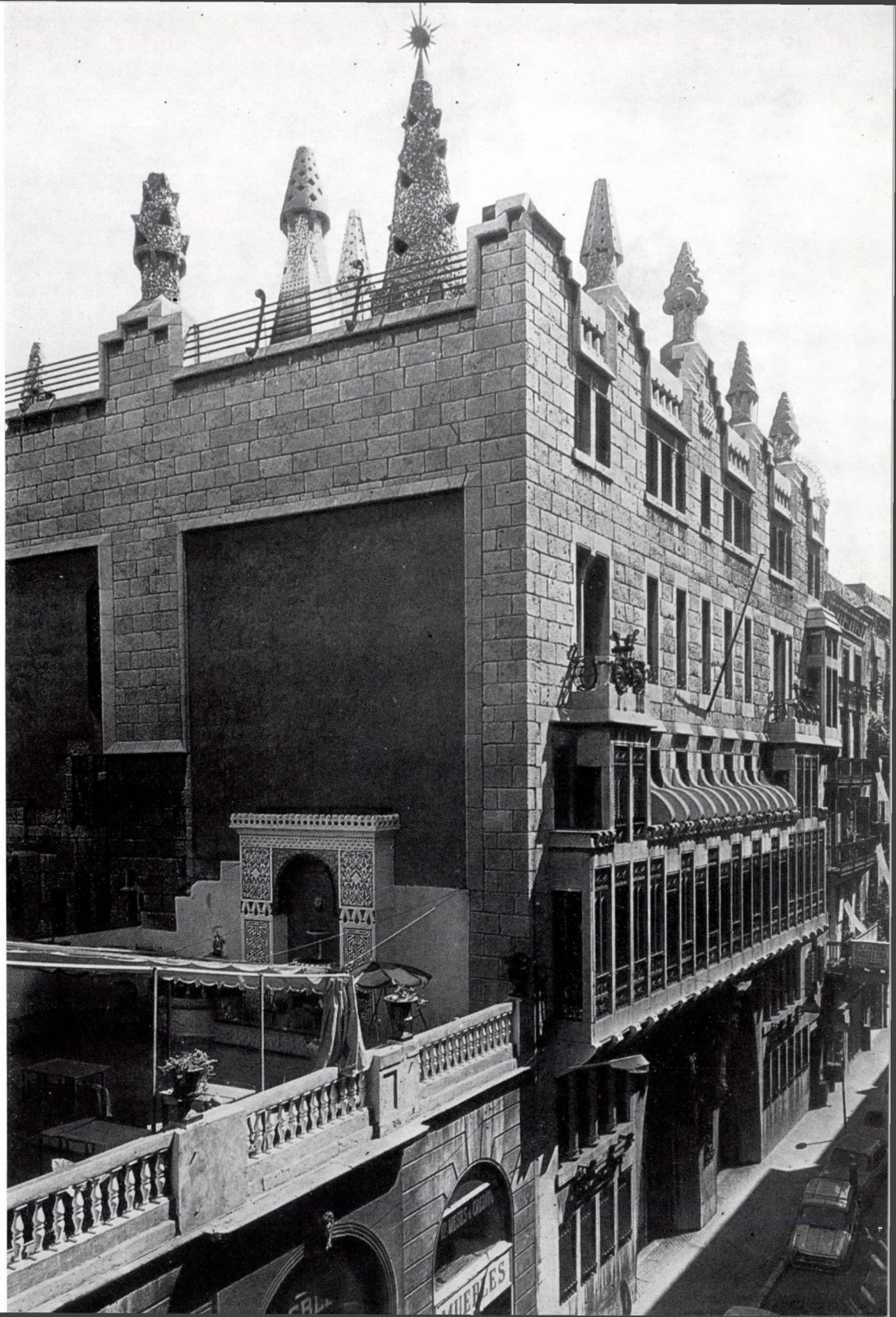
18. Sagrada Familia templom (1881 —) .
Toronyvégződések

19. Sagrada Familia templom (1881 —) .
Keresztvirág

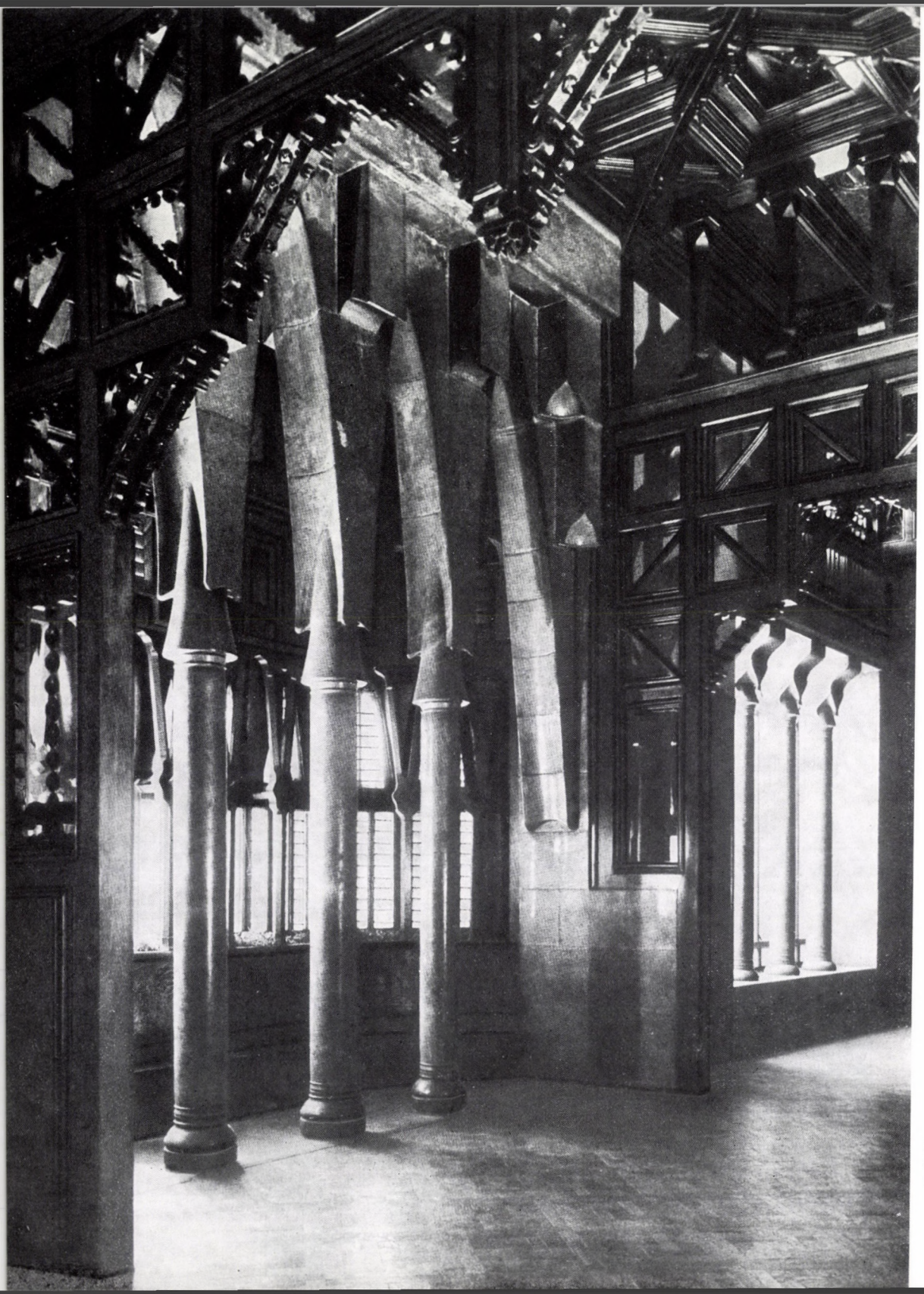




20. Güell palota (1885–1889) . Keresztmetszet

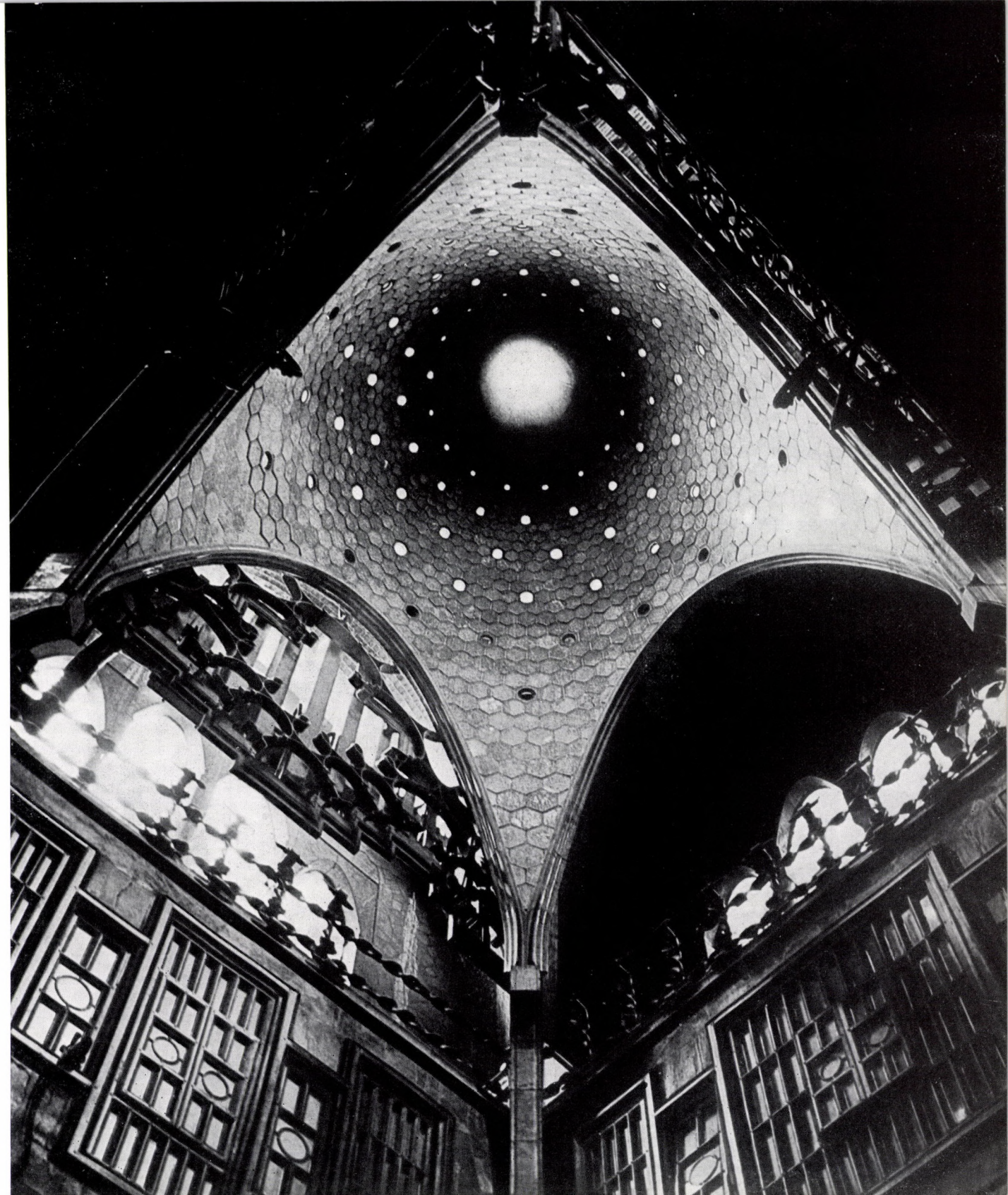


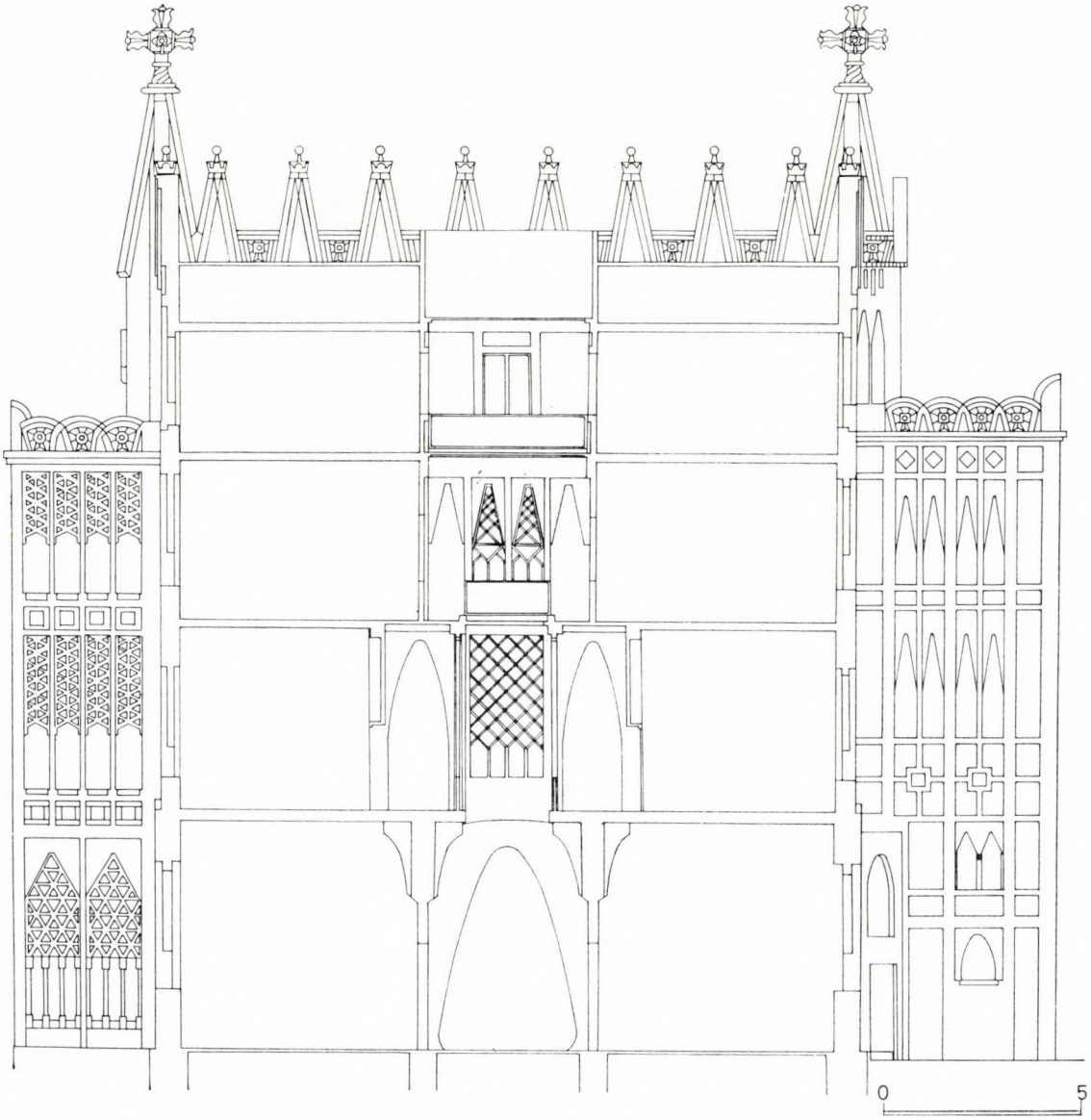
21. Güell palota
(1885—1889)



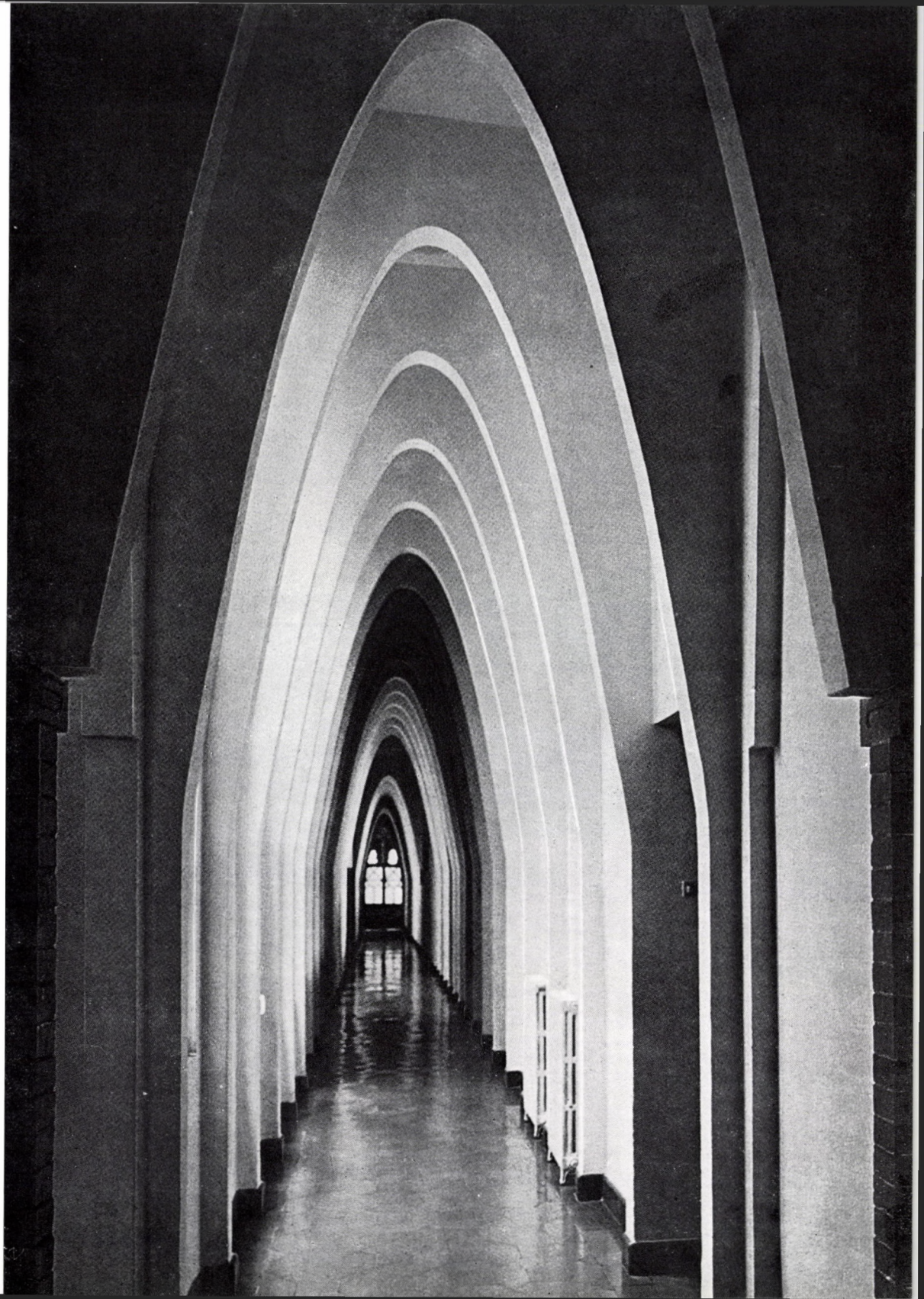
22. Güell palota
(1885—1889) .
Az ebédlő zárt erkélye

23. Güell palota
(1885—1889) .
Betekintés a kupolatérbe ▶

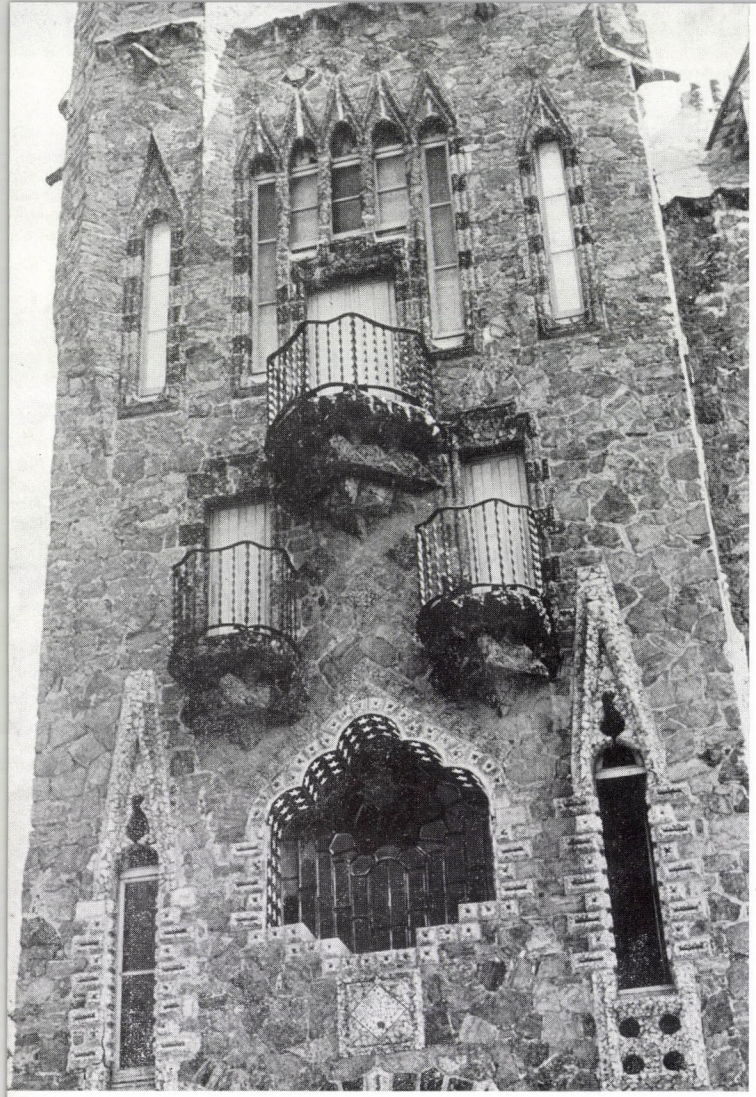




24. Colegio Teresiano (1889–1894) – Metsze!



25. Colegio Teresiano
(1889—1894) — Folyosó



26. Bellesguard kastély (1900—1902) — Homlokzatrészlet

27. Bellesguard kastély (1900—1902) — Pinceablak

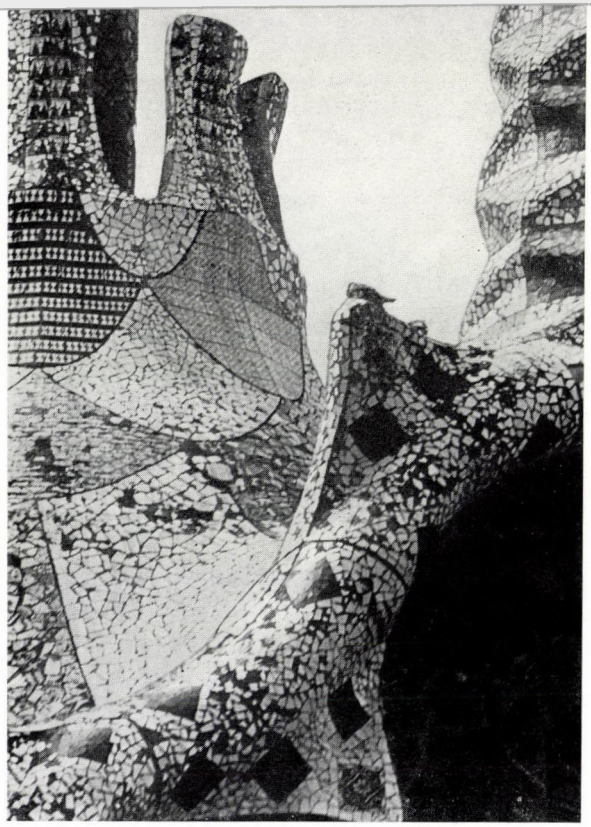
28. Bellesguard kastély (1900—1902)

◀ 29. Casa de los Botines, León (1892 – 1894)

30. Güell park (1900 – 1914) . Portaépület

31. Güell park (1900—1914) — A piac oszlopcsarnoka

32. Güell park (1900—1914) — Főlépcső ▶

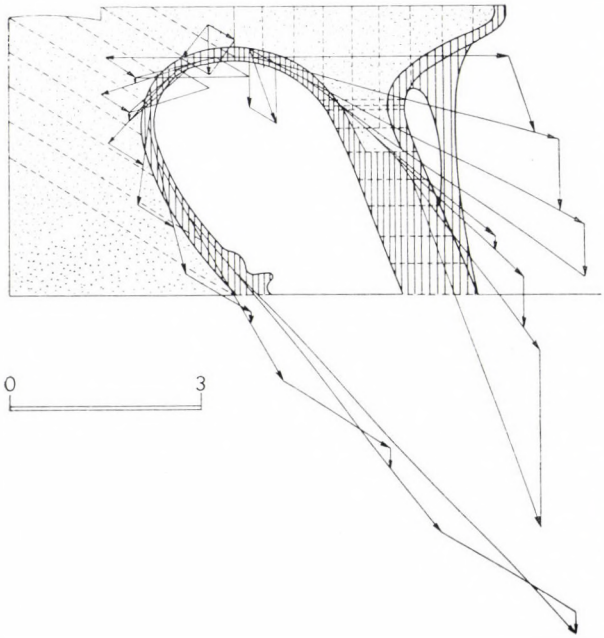


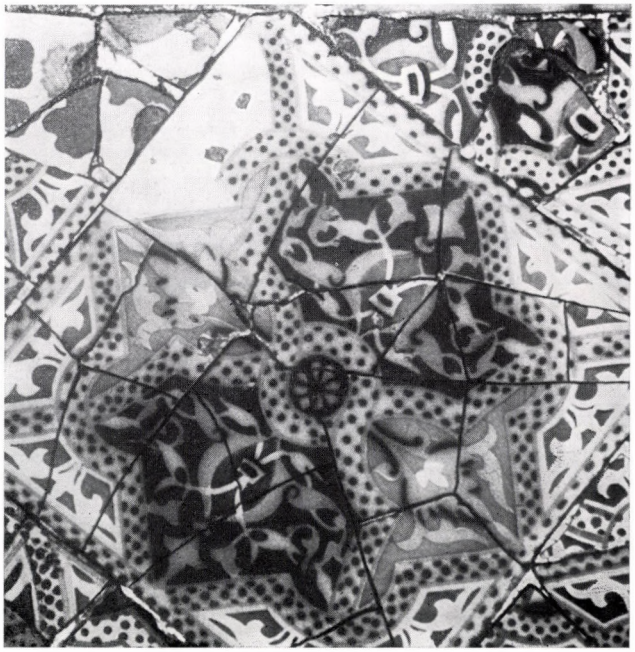
36. Güell park (1900—1914) — Pad az oszlopcsarnok fölötti teraszon ▶

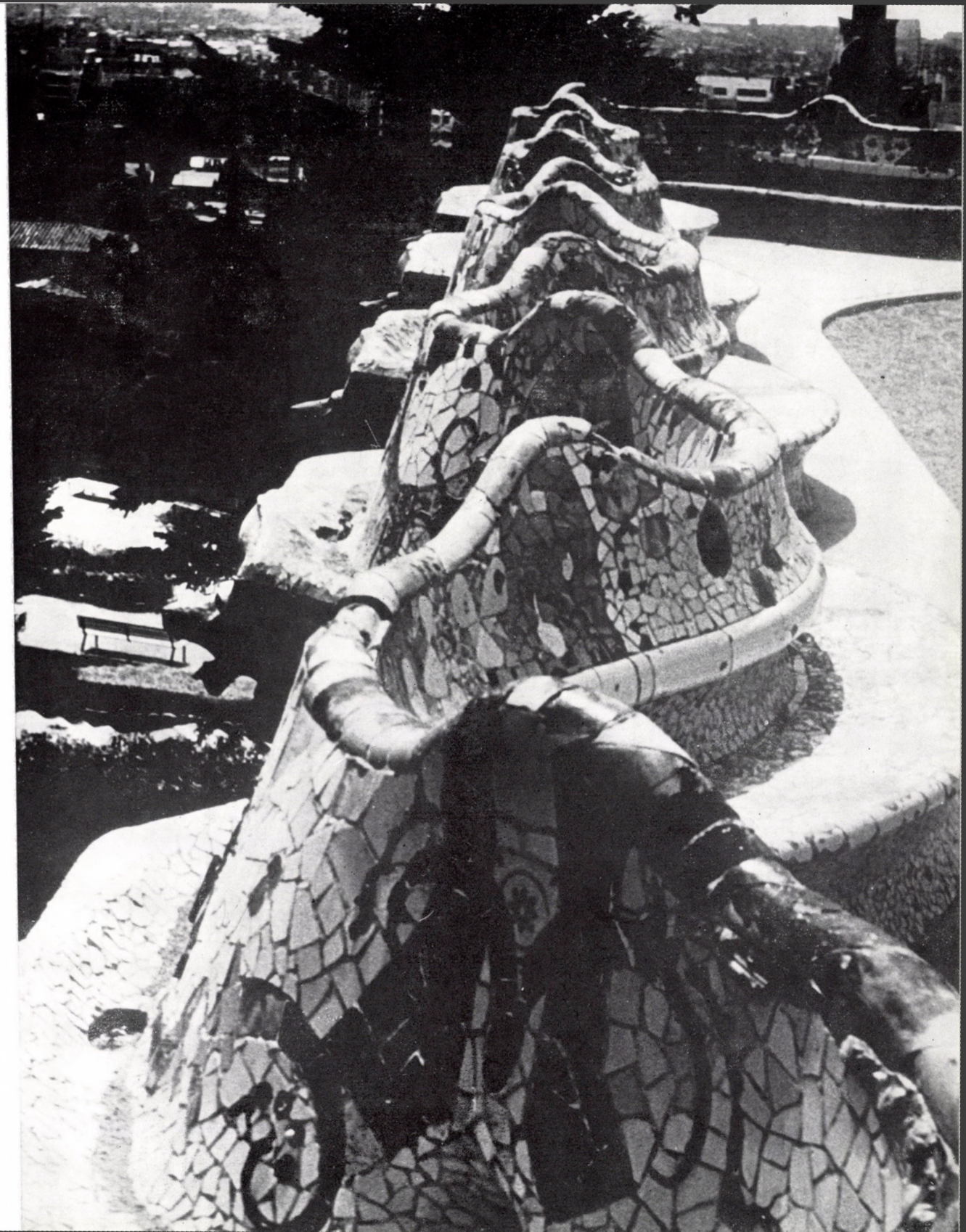
33. Güell park (1900—1914) — Portaépület részlete

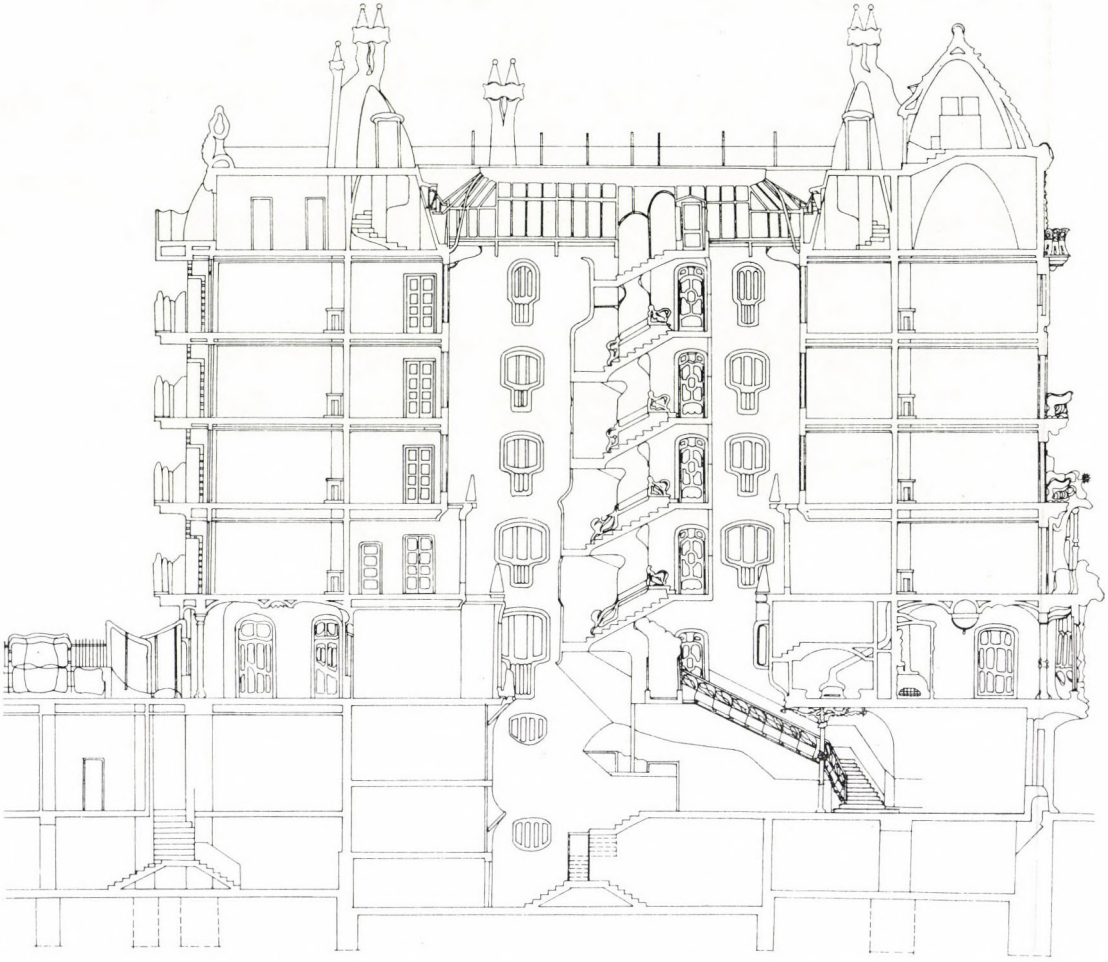
34. Güell park (1900—1914) — Támfal erőtani szerkesztése

35. Güell park (1900—1914) — Az oszlopcsarnok fölötti terasz padjának részlete







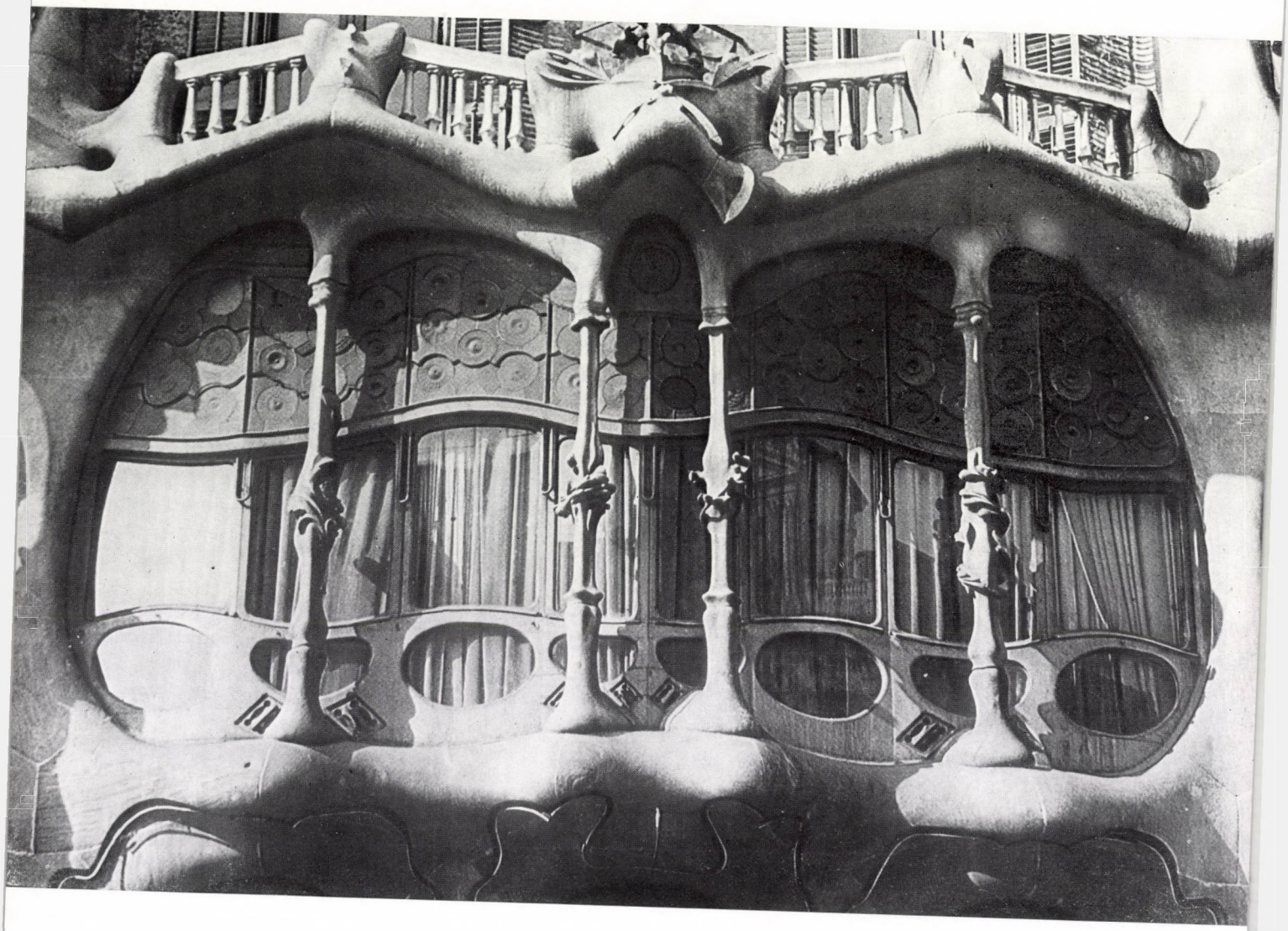


0 10

37. Batlló ház (1904–1906) — Metszet

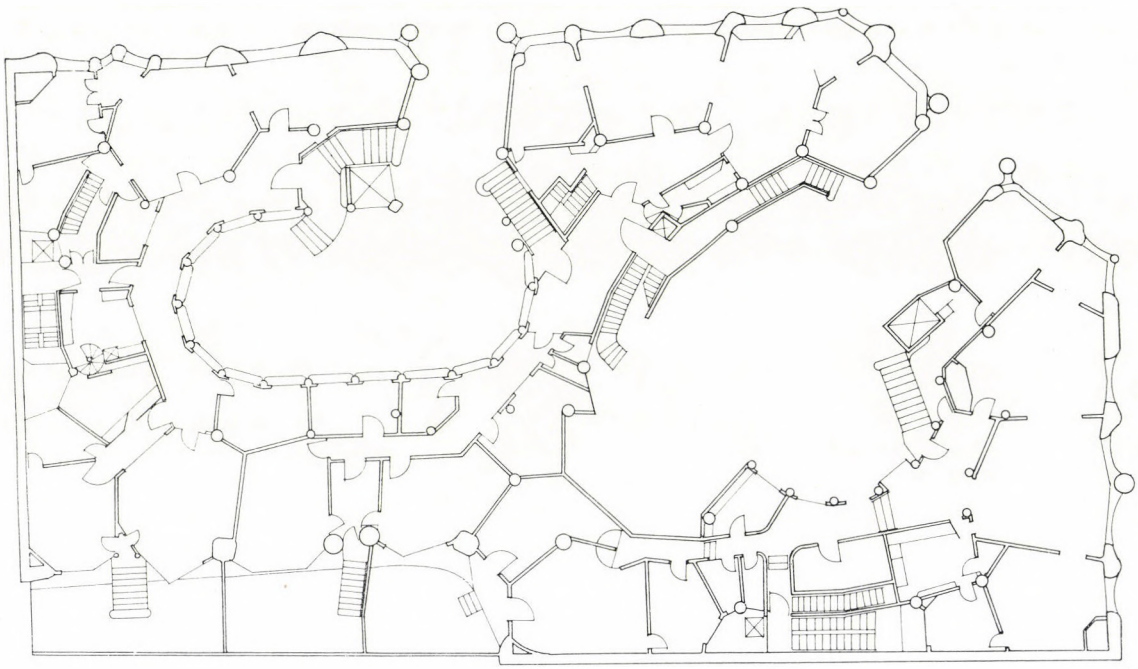
38. Batlló ház (1904–1906) ▶

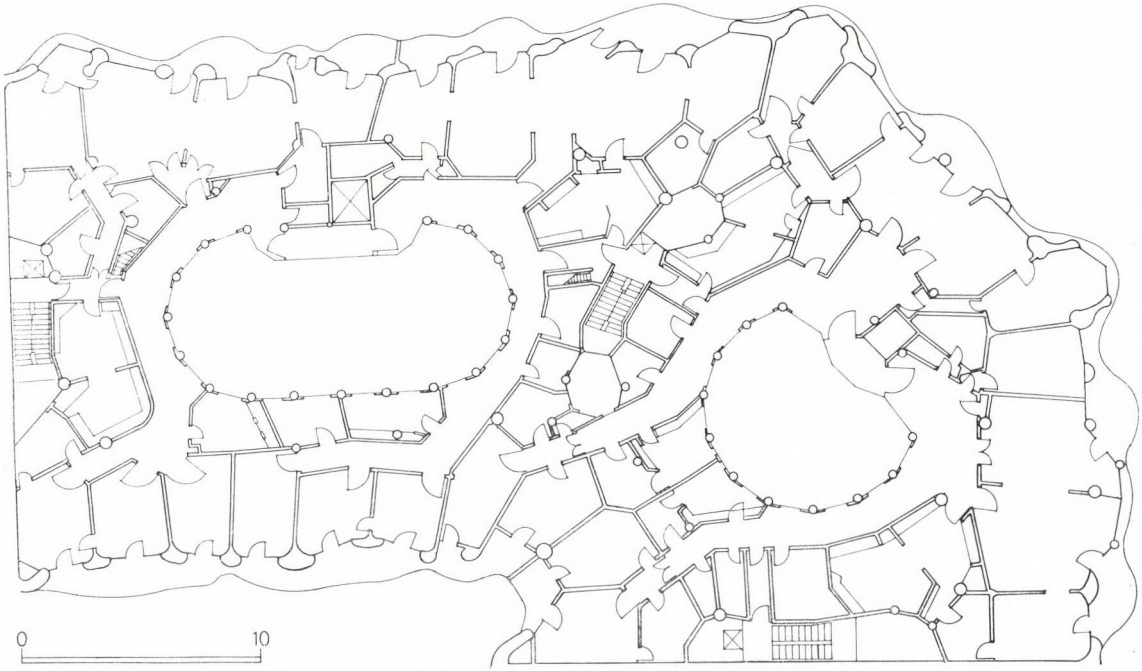
SYRA
RENFE
METRO



39. Batlló ház (1904–1906) – Zárt erkély az első emeleten

40. Batlló ház (1904—1906) — A nappali belső tere

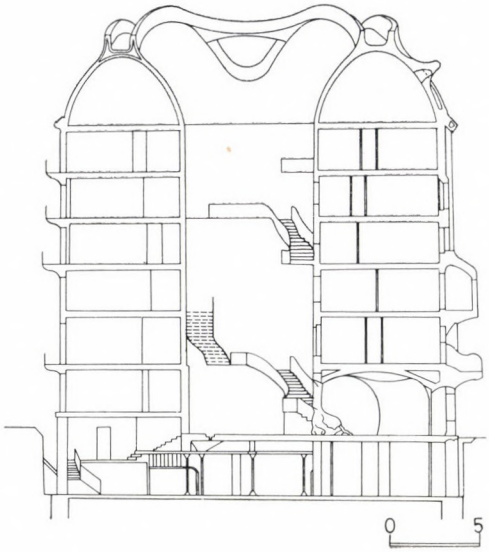




41. Milà ház (1906—1910) — Földszinti és emeleti alaprajz

42. Milà ház (1906—1910)

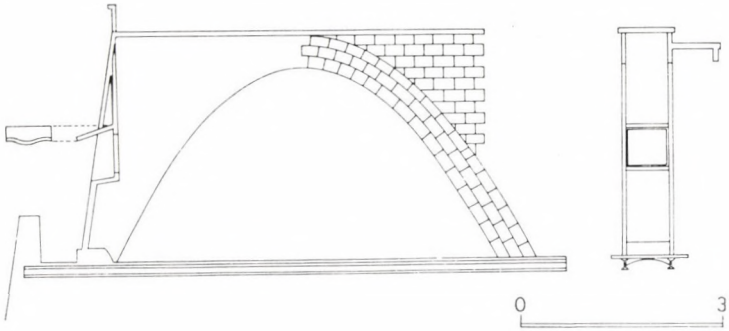
43. Milà ház (1906—1910) — Homlokzatrészlet

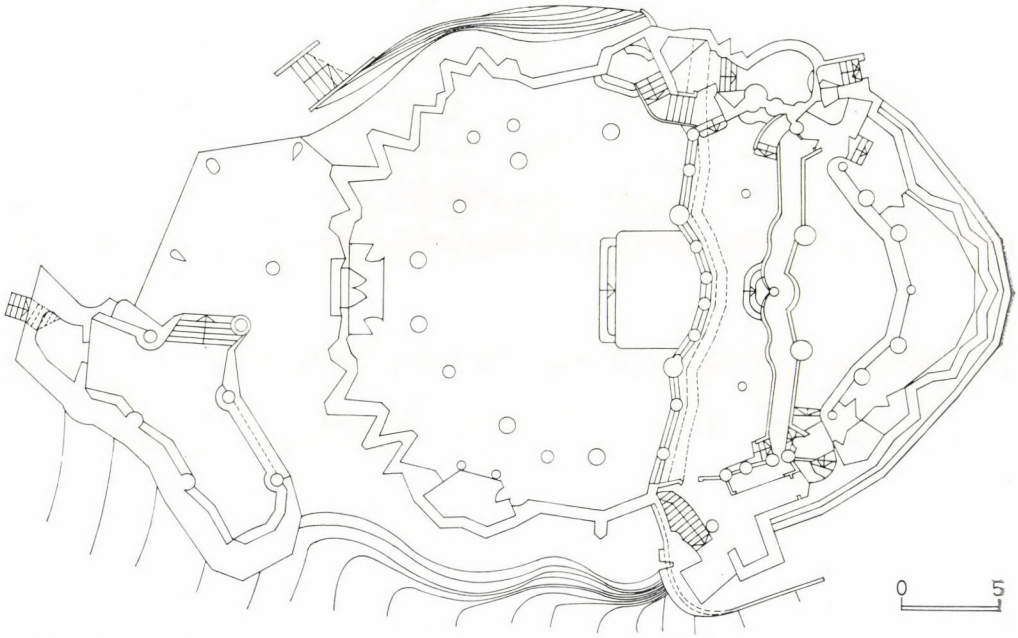


44. Milà ház (1906—1910) — Metszet

45. Milà ház (1906—1910) — Padlástér

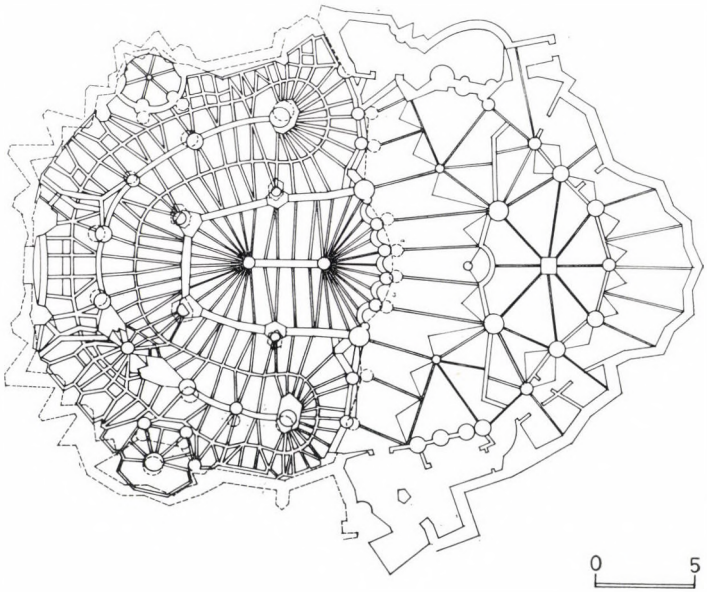
46. Milà ház (1906—1910) — A tetőszerkezet parabolikus íveinek falazása élükre állított téglákból





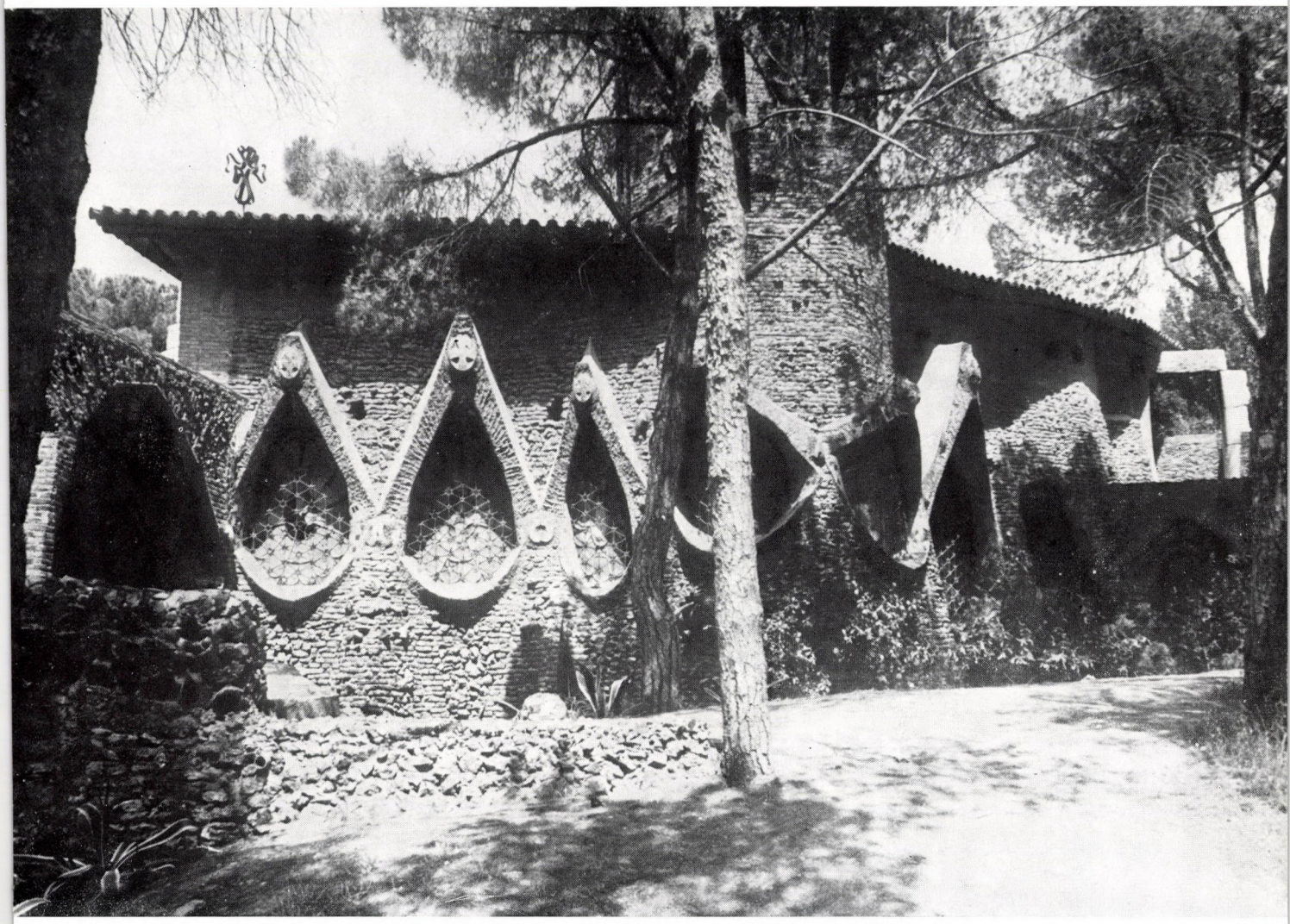
47. A Colonia Güell kápolnája, Santa Coloma de Cervelló (1908–1915) — Alaprajz

48. A Colonia Güell kápolnája (1908–1915) — Boltozati rajz



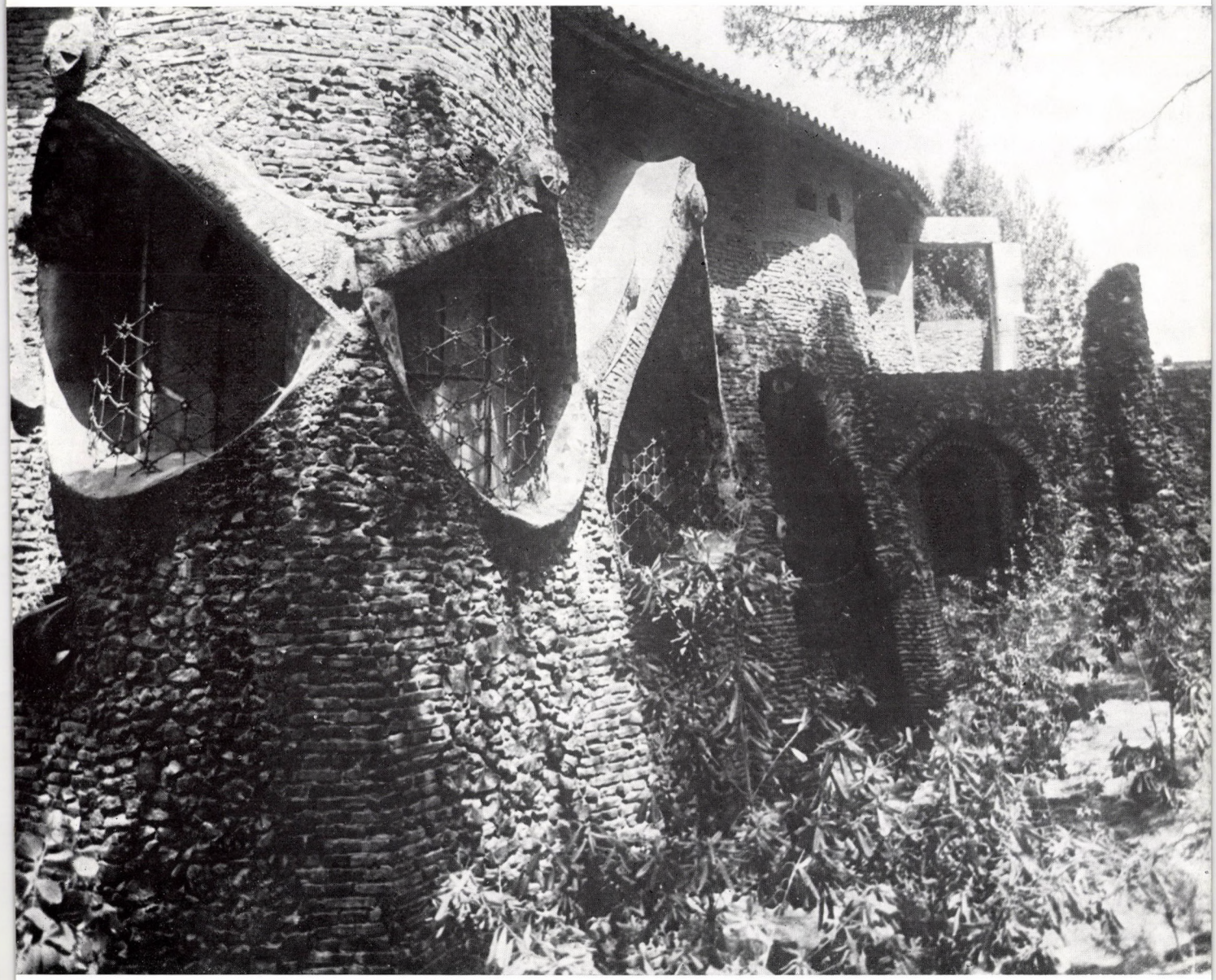
49. A Colonia Güell kápolnája (1908–1915) ▶

50. A Colonia Güell kápolnája (1908–1915)

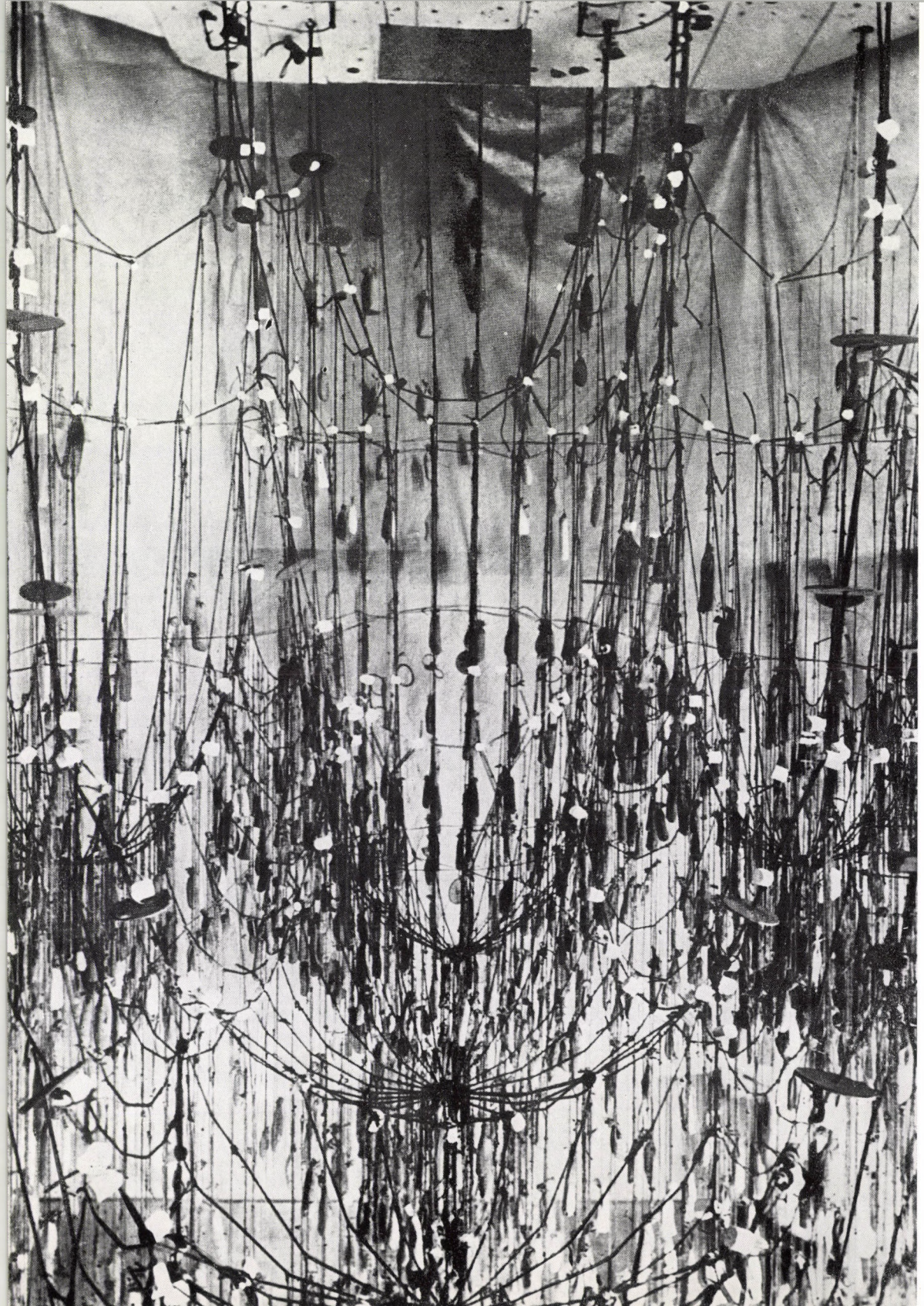


51. A Colonia Güell kápolnája (1908—1915) — Déli homlokzat

52. A Colonia Güell kápolnája (1908–1915) — A déli homlokzat részlete



53. A Colonia Güell kápolnája (1900—1915) — Homlokzatrészlet



54. A Colonia Güell templomához készített függesztett modell

Ára: 49,— Ft

AZ ARCHITEKTÚRA SOROZAT
ELŐZŐ KÖTETEI

PIER LUIGI NERVI
ÁRKAY ALADÁR
GYÖRGYI DÉNES
KOZMA LAJOS
ÉPÍTÉSZET ÉS FÉNYKÉP
LE CORBUSIER
ADOLF LOOS
BREUER MARCEL
RICHARD NEUTRA
KÓS KÁROLY
A CIAM MAGYAR CSOPORTJA
WALTER GROPIUS
KENZO TANGE
GOLDFINGER ERNŐ
MÁLNAI BÉLA
ALEXANDER BODON
BOCHUSLAV FUCHS
LUDWIG MIES VAN DER ROHE
MEDGYASZAY ISTVÁN

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST