



# Preparált építészet

## Prepared Architecture

KRITIKAI GONDOLATOK A BUDAPESTI RÁCZ-FÜRDŐ ÉPÜLETÉRŐL  
CRITICAL THOUGHTS ON THE BUILDING OF RÁCZ BATHS IN BUDAPEST

Építész / architect: DÉVÉNYI TAMÁS, KIS PÉTER, PETHŐ LÁSZLÓ

Szöveg / text: SZABÓ LEVENTE Fotók / photos: BUJNOVSZKY TAMÁS

*„Preparált zongora: Olyan zongora, melynek húrjaira vagy a húrjai közé a hangzás megváltoztatása céljából különböző tárgyakat (csavarokat, gumi-, fadarabot, stb.) helyeznek. A zeneszerző a preparáldás módját pontosan előírja a kottában.” (forrás: Wikipédia)*  
*„Nem találunk szavakat”. (E. P.)*

**Megszokhattuk már, hogy egy építészeti mű legfeljebb körülírható: analógiákkal, párhuzamokkal, költői vagy kevésbé költői képekkel, metaforákkal vagy képzettársításokkal, idézetekkel és idézőjelekkel próbálkozunk. Pedig valójában csak tér van, arányok, hangok, fények és színek vannak, emlékek jutnak eszünkbe, képzettársításaink támadnak.**

**A**narratíva – amelyben elemzendő épületünk természetétől fogva rendkívül gazdag – az észlelésünk, érzékelésünk alapélményeit legfeljebb befolyásolni tudja, de semmiképp sem határozhatja meg. Szavakkal elmesélhetjük ugyan a történetet (igy például a barokk kori utcaszint későbbi feltöltését, a török fürdő történetét, az Ybl-féle át- és hozzáépítéseket, a háború vagy az Erzsébet hid és a Hegyalja út építése miatti bontásokat stb.), azonban a teljes mű érzékeléséhez végső soron minden vajmi keveset tesz hozzá. Új, egyetlen épület keletkezett, jött létre, alakult ki, terveződött – feladatunk ennek az „egy”-nek a körülírá-

sa, hiszen nem szavakkal leírható történetekkel, hanem egy új épülettel állunk szemben, amely szavak nélkül áll a befogadó előtt.

Mégis, a nemrég elkészült Rácz-fürdő kritikai elemzésekör nem tehetünk mást, mint egy olyan keretet, modellt keresünk, amelyben ez a nagyon szövevényes, történetileg és térbeli leg szinte áttekinthetetlen sűrűségű és mélységgű épített helyzet mégis értelmezhető. Ismert a tervezést vezető Dévényi Tamás kettős narratívája. Egyfelől a „madártej”-hasonlat írja le a tervezői alapkoncepciót (lásd: Bechtold Á.: Előkészületben a „madártej”, MÉ 2009/2), amelyben a sodóban úszó habok képszerűsítik az új,



homogén épületrészek között megjelenő régi elemeket. Másfelől körölkőre mesél az építész, nem csupán a bejárás során, de az építészeti részletek lépésről lépésre történő hangsúlyozásával, szinte kipreparálásával is.

Az alaphelyzet adott volt: az eltérő korokban épült, gyakran fragmentumszerű, részben csak archiv fényképfelvételleken, részben eltakart és átépített módon, de egymás mellett, egymást átfontva-áthatva meglévő épületrészek kívántak új megfogalmazást, kiegészítést és legfőképp térbeli kapcsolatokat. Az építész előtt tehát különféle tárgyak hevertek a tervezés megkezdése előtt, nézegette, leporolta őket, míg jónéhányat maga is létrehozott. Így azonban mégsem egységes keret jött létre (vö. sodóban úszó habok), hanem – gondosan megírt, spekulatív építészeti forgatókönyv alapján – a legkülönbözőbb identitású, eredetű és célú tárgyak (terek) kerültek egymás mellé. Ez a feszültség kritikám alaptézise.

Épületünk eleve vállalja az alaphelyzetből fakadó töredékességet, formai nyelvre lefordítva egyfajta porozitást. De nem csupán elvontan formai, esztétikai kérdésről van szó: az épület feltárulása is töredékesen történik, benne járva minden részket érzékelünk. A fragmentumok eredete hármas: egrészt az eredeti épületrészek rekonstrukciója, másrészt in situ sosemvolt termek megidézése (mint az Ybl-féle zuhanycsarnok) és harmadrészt az új épületrészek.

A történeti részek rekonstrukciója példaszerű építészeti hozzáállásról tanúskodik. Az a kutatómunka, ami sokszor igencsak hiányos forrásokból a lehető leg pontosabban feltérképezte és elismerésre méltó építészeti színvonalon helyreállította az eredeti állapotot, kétségekivül magas mérçét állít elénk. Van, ahol a rekonstrukció szinte kizártlagos. A régészeti felfogással szemben megvívott harc sikere, hogy a törökfürdő terei részben eredeti anyagi valóságukban használhatók, azaz több száz éves terek funkció-azonosan működhetnek ma is, elementáris él-

ménnyel ajándékozza meg az odalátogatót. Érthető, hogy ez a téri és időbeli értelemben is az együttes legmélyebb pontján elhelyezkedő rész a legerősebb, hatása közvetlenül érzéki, nem túlzó a szó: drámai. Anyagok, fények és történet olyan egysége teremtődik itt meg, amely minden látogató született és szerzett tudására egyszerre építhet. Az Ybl-féle melegvízes medencetér ugyanezt az egyértelműséget fejezi ki. Vannak részek, ahol a kortárs kiegészítés is meghatároz: a Flóra-fűdő VIP-részleghez tartozó medencetere már kortárs részletekkel egészült ki (ilyen például a magyarázatra szoruló dupla üvegtető a szintén Ybl tervezte galériás tér felett). De van olyan rész is, ahol a most tervezett elem hozza helyzetbe, magyarázza a történeti kontextust. Ilyen kiegészítés az a barokk bejáratyi kapualja helyezett műkö bélés, amely egyszerre képes a sosem volt szintkülönbséget felvenni, miközben nem teremt új, sosem létező lábazatot a barokk épületnek. Ez a megoldás önmagában bravúros építészeti fordulat, de csaknöö önmagában értelmezhető betett tárgyként, protézisként jelenik meg az együttesben. Dévényi és tervezőtársai láthatóan önfeledt módon jártak-keltek korok és azok lenyomatai között, újra és újra mérlegelve minden apró építészeti döntést. Nem hangsúlyoztak, gondosságuk homogén módon bánt a régi tárgyakkal és történetükkel. Egymás mellé helyezték őket.

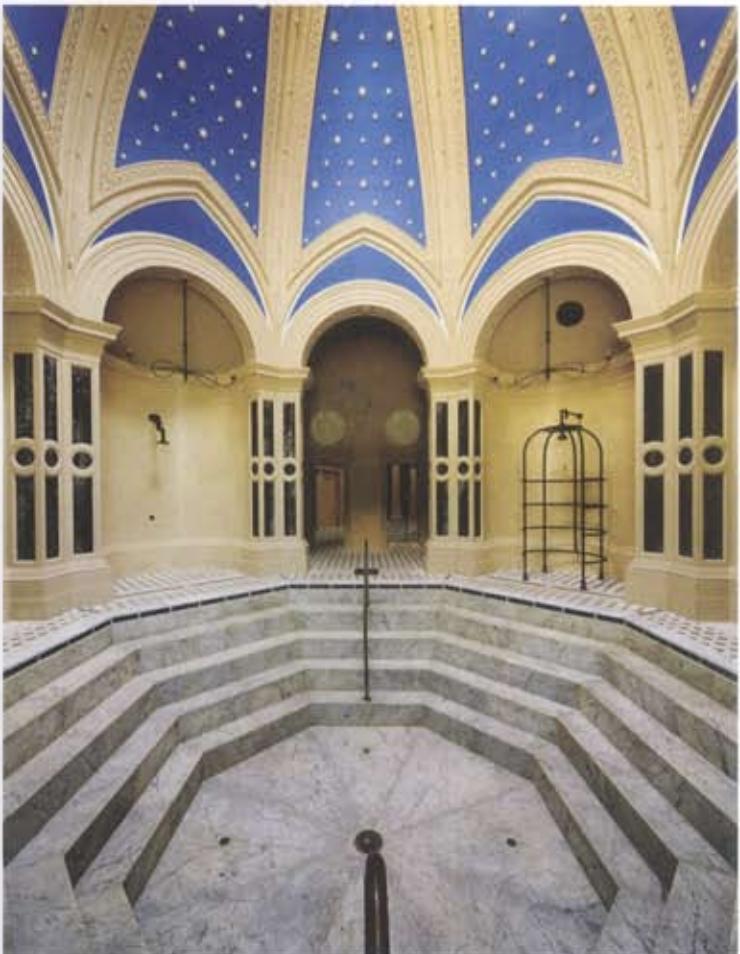
Az épület vitatható pontja az Ybl-féle zuhanycsarnok felépítése ott, ahol sosem volt azelőtt. A belső térfüzér korabeli fotók alapján történő rekonstrukciója meggyőző, még ha az 1865-70-ben épült eredeti belső részletképzési ereje ma nem is tűnik olyan érvényesnek, mint a korábban épült, most rekonstruált épületrészeké. A tervezői döntés, hogy e teret térbé állított makettként, azaz külső formájában a belső tér negatívjaként jeleníti meg, innovatív válasz egy megoldhatatlannak tűnő problémára. Bizonyára egyértelműsítette volna a helyzetet, ha nem feszül be ennyire

a térbe, ha teljesen körbejárható, és ha a két szint magas makett körül megjelenik maga a kétszintes (galériás) tér is.

Az új épületrészek háromszög-alapú pillér- és bevilágító rasztere következetesen, homogén módon tölti ki a történeti részek közötti üröket: a tervezői „sodó” vagy „szita” megnevezés a szándékrol legalábbis pontosan beszél. A raszterben megjelenő világító lyukak (mind a természetes, mind a mesterséges fények forráshelyei) szép átiratát jelentik a törökfürdők bevilágító szemeinek, a raszter kérlelhetetlensége összefogja az új beépítések megjelenését. Mégis, az így megszülető térrészek – gyanúm, hogy legfőképp méretükönél fogva – nem egységesítő szövetként, hanem mind-mind (noha egymásra kétségtelenül hasonlító) szövet-törédékként jelennek meg, nagyon hasonló módon az önmagukban rekonstruált mikro-világokhoz. Így aztán jobban érthető az is, hogy e térrészek az eltérő pozíciókban más hogyan viselkednek. Kétségtelen, hogy az alapgondolat ott a legerősebb, ahol a fényviszonyok a leginkább visszafogottak (legjobban talán egy tisztán felülvilágított pozícióban érvényesülhetnének). A Hegyalja út felőli támfalas épületrész zónája egyetlen üveggal néz a törökkorai kupolákat megmutató udvar felé, de alapvető helyzete belső és zárt jellegű. Itt érvényesül leginkább a raszteres szerkesztés is. Azokban a terekben (a Duna felőli üzletek és étterem terei vagy a szálloda felőli, Ybl-makett körüli tér), ahol ez a belső raszter méreteihez képest jelentős homlokzati felületet kap, kezdi elvészíteni a felülvilágított tér jelentését és jelentőségét. Néhány esetben ez funkcionális kérdéseket is felvet: elég, ha a makett melletti földszinti, teljesen üvegezett, köztérre néző pihenőtérrre gondolunk. Kétségtelen fájó hiánya a tervnek a legfelső szintre elgondolt, de meg nem valósult nyolcmedencés élményfürdő tere is, hiszen a tetőteraszon kialakított medencetérrel való kapcsolata izgalmas réteggel egészítette volna ki az együttest. Talán kimondható: a „szita-elv” akkor érvényesülhetett volna igazán, ha rész-terei sokkal inkább összefüggnek egymással, és ha homlokzati kapcsolatuk nem transzparenst, hanem tömör módon képezi a felülvilágított tér határait.

A külső homlokzati megjelenést ugyanaz a töredékesség jellemzi, mint a belsőt. Tekintettel az egykori – 1860 körül kialakult – telekstruktúra tagoltságára, ez a jelenkorai, szintén tagolt átirat érthető. Még akkor is, ha a szomszédos szálloda architektúrája megint más világ, így a rekonstruált főbejárat épülete, a barokk homlokzat és a két üveglamellás új homlokzat annak fekete mozaikburkolatos lyukarchitektúrájával is kiegészül. E zavarba ejtő sokféleség magyarázható az egykori telekosztással, de tény, hogy az önálló identitású fragmentumok itt egyben, ortogonalisan észlelhetők, s ez némi zavart okoz. Ugyanez nem mondható el a Hegyalja út felől, hiszen ott alig láthatóan, támfalson a mostani épületrészek tömör homlokzatai lépcsőznek le (tekintsünk most el a tető gépészeti be rendezéseinek kritikájától), adekvát választ adva a hegy-lába-szituációra.

A fent érintett építészeti fragmentumok szinte kiállítás-szerűen táruznak fel. A tervezők kiváló dramaturgnak bizonyultak: az átlátásokkal, visszatekintésekkel folyton helyzetbe hozzák a látogatót. Ennek egyik példája a főépületből a barokk kori utcaszintre ki-, ill. levelezett bejáratú útvonal, majd a már említett – még mindig külső téri – kapualj, mint a tényleges bejárat megközelítési módja. Kimódolt gesztusok során átjutunk egyre közelebb az épülethez, előbb a belsőből kitekintve észlelve az ólomfedésű törökkorai kupolákat, majd az azokat befoglaló udvar sar-kából testközelben haladunk el mellettük. A másik példája a dramatikus látogatóvezetésnek az öltözés után a földszintre visszavezető lépcsőn elérhető térből feltáruló udvar látványa. A tervezők egyetlen hatalmas kirakatot rendeztek be, mely paradox módon a belsőből kifelé tekintve működik. Ezen az udvaron éppúgy megjelenik a két törökkorai kupola





tömege, mint az azt körülvevő, különféle korú épületrészek festett-hengerelt tüzfalai (utóbbiak magyarázván, hogy egykor belső terek kerültek most külső téri szituációba).

Minden gondosan megtervezett, egységes nyilvántartásban szereplő épületet a közeljövőben úgy kezeli, mint a régi épületeket. Úgyis fogalmazhatnánk, hogy semmi sincs a véletlenre (használóra) bízva. Nem – a fürdőkultúrához kapcsolódó kortárs építészetre jellemző – érzéki építészet ez. Itt elsősorban nem az érzékeinkre, az elementáris élményeinkre (mint például a Zumthor-féle Vals-i fürdő esetében), hanem az értelmünkre hagyatkozunk. Az épület nagy igazolást azzal nyerhet majd, ha a vezetés nélküli látogatás, a használat egyénileg értelmezi, súlyozza a térréseket, ha a köztük jelenleg hiányzó hierarchiát az egyes látogatók maguk teremtik majd meg. Ha az épület megáll a tervezői narrativa nélkül is.

Kétségtelen, hogy kivételes tervezői gondossággal megtervezett épülettel állunk szemben. A címnek választott értelmezési modell arra tette kiérletet, hogy magyarázza azt az egyfelől szokatlanul mellérendelő, másfelől precízen megkomponált és „preparált” építészeti világot, amely – egyelőre használat előtti állapotban – előttünk áll. John Cage 1938-ban alapította meg saját ütősegyüttesét. Rá két évre, egy táncos előadás alkalmával, amikor a színpadra nem fértek fel a szükséges ütőhangszerek, megtervezte a csupán egy játékos igénylő preparált hangszeret: a zongora húrjai közé különböző tárgyat helyezett, így a két kéz játékával egyidejűleg számos ütő hangszer szólalhatott meg. Furcsa, szokatlan jelenség előtt állt a közönség, mely később sok szempontból mégis jelentős újításnak bizonyult.

We may as well have got used to it that an architectural work is only circumscribable at best: we are trying to use analogies, parallels, poetic or less poetic images, metaphors or associations, quotations and quotation marks to do so. Actually, however, it is only space, proportions, sounds, lights and colours, recollections that occur to us accompanied by associations of our own.

The narrative – in which the building to be analyzed here is extraordinarily rich by its very nature – may only influence the basic experience of our perception and sensation at the most, without our being able to define it. It is true that we can tell the same story in words (e.g. the filling up of the street level in the Baroque era, the evolution of the Turkish bath, its remodelling and extension by Ybl, the demolitions because of the war or the construction of Elizabeth Bridge and Hegyalja Street, etc.), but when it comes to perceiving the work as a whole it does not actually add up to much. It is a new single building created, born, evolved and designed here – our task is to describe this „one” as it is a new building without stories describable in words, a structure that stands in front of the percipient without words.

The basic situation was given: built in various periods, often fragmentary, partly in archive photographs, partly in concealed and remodelled way, but besides each other, intertwining and filtering through one another the existing structures wished to have a new formulation, addition and primarily spatial relations. There were a variety of objects scattered in front of the architect here before starting the designing process, which he looked at and dusted, but he also created new ones of his own. Ho-

wever, the result is not a homogeneous framework, but the co-existence of objects and spaces with a wide variety of identities, origins and functions. This kind of tension is the fundamental proposition of my criticism. This building takes on the fragmentary character resulting from its basic situation, translating a kind of porosity into the language of forms. It is not only an issue of abstract forms and aesthetics: the revelation of the building is only fragmentary, thus when visiting it, we only experience it in parts. The fragments derive from three sources: the reconstructions of the original structures, the evocations of in situ unprecedented rooms (e.g. the shower hall by Ybl) and the newly constructed parts.

The reconstruction of historic parts reflects an exemplary attitude of architects. The research work done to explore the original conditions as precisely as possible and the reconstruction of the structure itself is a remarkable architectural achievement deserving credit: it sets an exceptionally high standard by restoring the original structure although there were only incomplete sources to rely upon when doing so. There are certain parts where reconstruction is almost exclusive. A success of the struggle with the archeological concept is that the spaces of the Turkish bath are ready to use partly in the original material reality, that is the spaces with a past of several centuries retain their functions and thus offer an elementary experience for visitors. It is understandable that the part at the deepest point of the complex regarding both space and time exerts the most intensive influence on us which is directly sensuous, or even dramatic, and it is not an exaggeration. Materials, lights and the story create a unity here to which every visitor may contribute with the knowledge they were born with or acquired so that they can go on constructing the complex. The same kind of unambiguity is expressed by the hot-water pool hall designed by Ybl. Certain parts are defined by contemporary additions: Flóra bath, for example, is a pool hall belonging

to the VIP section which has been completed with modern details (such as the double glazed glass roof on the gallery also designed by Ybl). However, there are parts where an element newly designed creates new situations and explains historical context. Such an addition is artificial stone lining in the Baroque entrance gate, simultaneously capable of levelling the never existed grade difference without creating a new plinth for the Baroque building which had not existed before. This solution in itself is a brilliant and exemplary architectural twist, but still appears as an inserted object in the complex like a prothesis interpretable in itself. Dévényi and his fellow architects seem to have wandered in-between historic periods and their imprints in an enthusiastic way, considering and reconsidering from time to time every architectural decision concerning even the tiniest details.

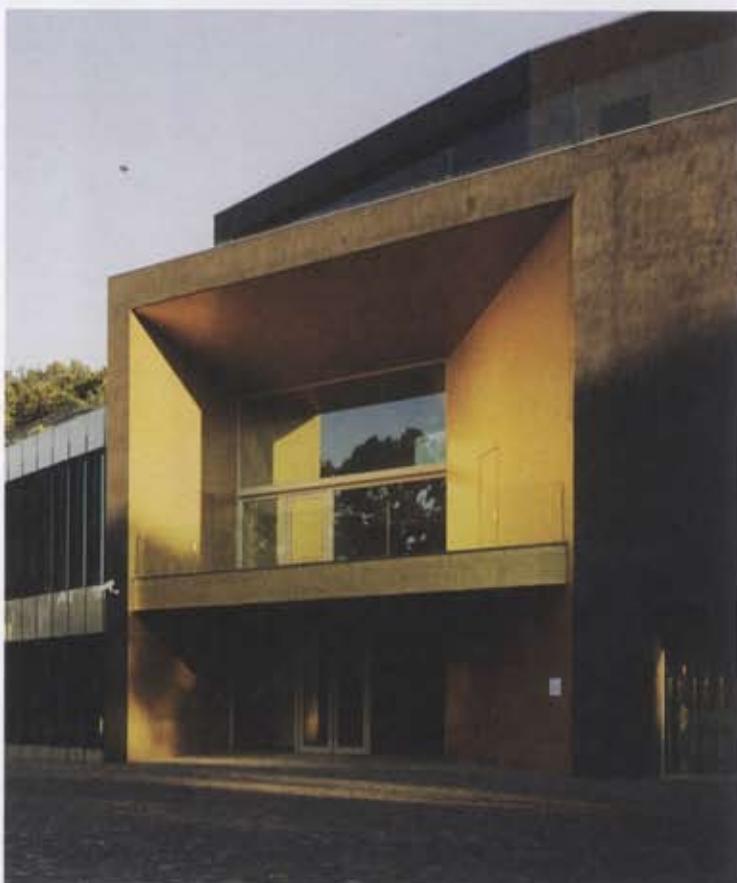
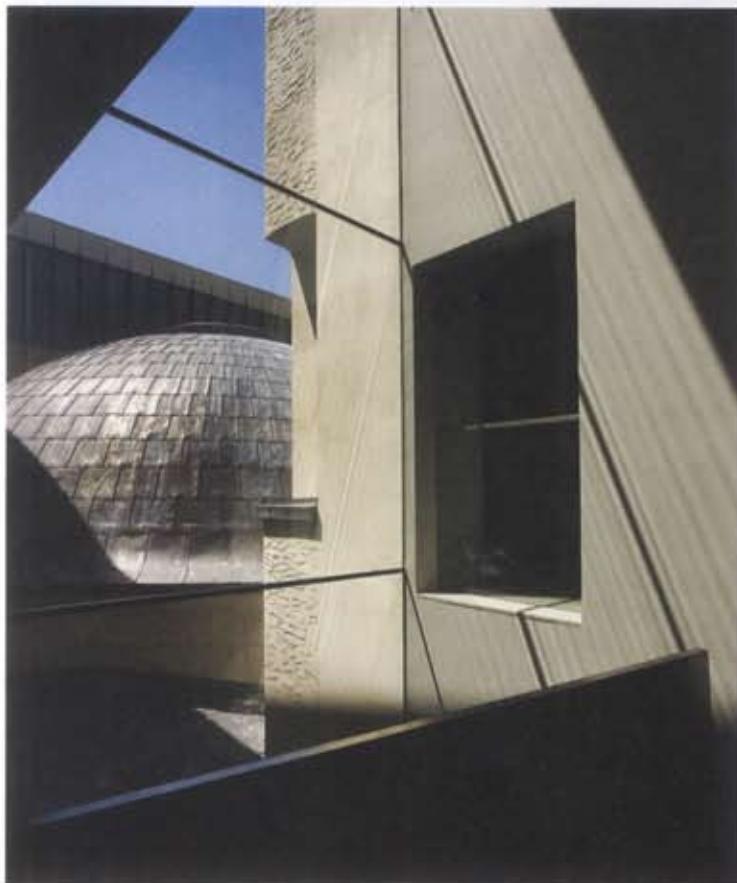
A disputable point of the building is the construction of the shower hall by Ybl on a site where it had never actually existed before. Based on contemporary photographs, the reconstruction of the interior spatial configuration is a convincing one even if the details of the interior originating from 1865–70 do not appear as influential and relevant as those of the structures built earlier or those of reconstructed now. The designer's decision to present this space as a model set in another, which means it appears as the negative of the interior in its exterior form, is actually an innovative solution to a problem seemingly insoluble. The situation would probably have been made unambiguous if it did not strain to space to such extent, if we could perambulate it completely and if the two-storey gallery was also presented around the two-storey model. Based on a triangle, the pillar and skylight raster of the new building parts homogeneously and consequently fill in the gaps between historic sections: the denominations given by the designer ("custard" and "sieve") precisely reflects the intention at least. Holes in the raster to



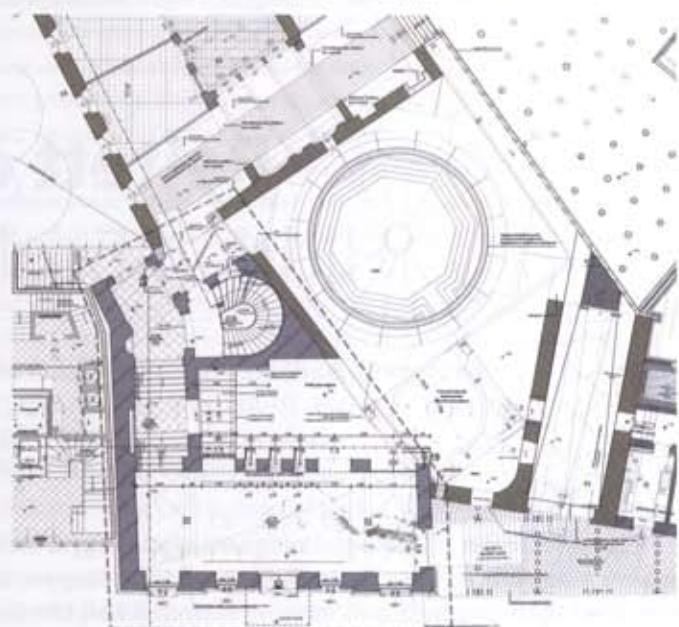
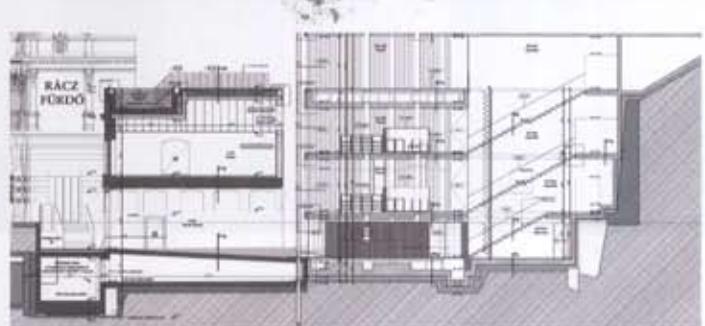
filter through light (sources of artificial and natural light as well) are present as fine reinterpretations of the opeions of Turkish baths. The implacability of the raster organizes and coordinates the appearance of the new developments. However, the spatial units born this way – I suspect primarily because of their dimensions – appear as fragments of a fabric instead of a unifying one. They undoubtedly resemble one another as well as the micro-world they reconstruct in themselves. It makes it more understandable that these spatial units behave in a different way in different positions. There is no doubt that the basic idea is the most powerful one where light conditions are the most restrained (they would probably function most effectively where exposed to light coming from above exclusively). The zone of the building part with a buttress from the direction of Hegyalja Street turns with a single glass partition to the yard revealing the Turkish cupolas, but it is basically positioned as an internal and closed unit. This is where the raster-based organization is seen at its best. Spaces where the interior raster receives a significantly large surface of the elevation compared to its own dimensions (e.g. the business premises and restaurant towards the River Danube or the space around the model by Ybl from the direction of the hotel), the space lit from above is also beginning to lose its meaning and significance. In some cases it raises functional issues: it is enough to think of the completely glazed rest area on the ground-floor next to the model facing the public square. It causes a painful absence that the top-floor adventure bath space with eight swimming pools has not been built eventually as it would have been an exciting layer enriching the complex by joining the one on the roof terrace.

The exterior of the elevation shows the same kind of fragmentariness as the interior. With regard to the articulation of the former structure of lots created here in about 1860 this present-day, also articulated re-

interpretation is understandable even if the architecture of the neighbouring hotel is quite a different world. This way the structure of the reconstructed main entrance, the Baroque elevation and the two new facades with glass lamellas are completed with its black mosaic covered hole architecture. This kind of embarrassing diversity may be explained by the former layout of lots but it is a fact that the fragments with their own identity are perceptible here orthogonally which is embarrassing to some extent. The same does not hold true of the development viewed from Hegyalja Street as it is hardly visible from that direction: the solid elevations of the existing building parts present step down gradually as counterforts (let us now forget about the criticism of the engineering equipment of the roof), reacting to the foot-of-mountain situation. The architectural fragments concerned above are revealed almost like a display. Designers have proven to be excellent dramaturgs as visitors find themselves in ever-changing situations owing to transparencies and retrospections. This is illustrated by the entrance route from the main structure to the Baroque street level leading out and downward as well as the gateway functioning as the actual access route to the entrance. A series of sophisticated gestures attracts us closer and closer to the building. Looking out from the interior first we perceive the Turkish cupolas wrapped in lead. We pass by them starting out from the corners of the yard embracing all of them. Another example of the dramatic way of guiding visitors here is that after getting dressed we catch sight of the yard opening up from the space accessible via the stairs to the ground floor. Designers furnished it as a huge shopwindow which paradoxically functions by looking out from the interior. Two Turkish cupolas are present here in the yard along with the stained-rolled partition-walls of the structures built in different periods embracing it (the latter explain why the former interiors have been moved into exterior spatial situation).



Every carefully designed homogeneous square metre of the development embody the same quantity of thought. To put it another way: nothing is left for chance (the user). It is not a sensuous kind of architecture, which is typical of contemporary architecture associated with bathing culture. Here we primarily rely upon our intellect instead of our senses and elementary experience (e.g. the bath in Vals designed by Zumthor). The building may have justification when visits without a guide and utilization allows for individual interpretation, emphasizing spatial parts, and when visitors themselves shall create their hierarchy which is now missing. When the building shall stand on its own without the designer's narrative.



Korábbi tervezések / previous plans: Kaszab Ákos† (2001-2006)  
 Építési-engedélyezési terv / general design: Dévényi Tamás  
 – Budapesti Műhely Kft. (2007)  
 Építészek / architects: Dévényi Tamás, Kis Péter, Pethő László  
 Munkatársak / fellow architects: Bun Zoltán, Balázsa Gábor,  
 Mihály Eszter, Takács Orsolya, Vadász Viktor, Valkai Csaba, Varga Anikó  
 Építészet, belsőépítészet / architecture, interior design:  
 Dévényi Tamás, Valkai Csaba, Varga Anikó, Máté Orsolya,  
 Mihály Eszter, Szakmári Donát, Ükös Tamás, Vadász Viktor  
 Szerkezet / structure: Szabó András, Tamássy Tamás  
 Gépészeti / installation: Barta Ervin  
 Környezet / landscape: Szalkai Adrienne – Pigment Stúdió Kft.  
 Közmű / public utilities: Simon Bálint – Siengi Kft.  
 Régészeti / archaeology: Papp Adrienn – BTM  
 Műemléki kutatók / monument experts: Bor Ferenc, Bartos György  
 – Hild-Ybl Alapítvány