

„Pillanatnyi építészet”

Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries. Ed. by Miklós Székely. [Paris], L'Harmattan, 2015. 337 p.

Amikor a művészettörténész, az építészettörténész kutatási témát keres, többnyire a létező valóságból indul ki: olyan festményt, szobrot, épületet választ, amelyet meg is tud tekinteni, hiszen az autopszia, a személyes szemrevételezés kutatásának kiindulási pontja. Így van ez még akkor is, ha gyakran – az időben visszafelé haladva egyre inkább – mára elpusztult alkotások megmaradt töredékeiből, épületalapfalakból, a szobrászati dísz szórványos elemeiből kell az egykori egészre következtetni. A kutatások során az elsődleges forrás maga az alkotás, amelynek megközelítéséhez, értelmezéséhez kell másodlagos eszközöket – például levéltári forrásokat, régi ábrázolásokat, terveket – igénybe venni, pontosabban mondva nehéz munkával, időnként nem kis szerencsével felkutatni. Amikor azonban valaki olyasminek a vizsgálatára vállalkozik, ami a rövid fennállását követően már – mondhatni „hivatából” – teljesen elpusztult, tevékenységéhez már eleve másodlagos források jelentik a kiinduló pontot is. A természeténél fogva – létezésének tervezett végeként – pusztulásra ítélt műalkotásokat, épületeket, díszítményeket az *efemer* jelzővel illetjük. Létezésük dimenziója a már elmúlt idő, topográfiailag a „hült hely”, befogadási közegük az egykori szemtanúk halványuló emlékezte. Történeti témává pedig akkor lesznek, amikor ez a halványuló emlékezet végképp elenyészik – a kortársi személyes tapasztalat átadja a helyet az objektív forráskritikának.

Az *efemer* szó görög eredetű, jelezve, hogy az értelmező szótár megfogalmazása szerint „tiszavirág-életű, röpké, átmeneti” dolgok már az ókorban is léteztek, így például a rómaiak sem minden diadalkaput faragtak azonnal hófehér márványba. Az ideiglenes győzelmi emlékek, a felvonulások díszletei, a monumentális gyászemlények – a *castrum doloris*ok – az újkorban meglehetősen gyakoriak voltak, és a történések, művészet-történések az utóbbi évtizedekben egyre behatóbban foglalkoznak is velük. Utódaik a 20. században is ismertek – hogy csak a legközelebbi, nyilvánvaló példát említsem, a budapesti Hősök terét sajátos történelmi ritmusban öltözteti a politika, hol a Tanácsköztársaság május 1-jei vörös dekorációjába, hol az Eucharisztikus Év fehérjébe, hol pedig Nagy Imre és társai temetésének gyászszínébe.

Az utolsó lassan két évszázadnak azonban a legkiterjedtebb és legelterjedtebb *efemer* műfaja, legalábbis az építészet területén, a kiállítási építészet: a világkiállítások, az expók, a nemzetközi

ipari és mezőgazdasági vásárok pavilonjai. Ezek építészettörténeti kutatása egyre inkább divatos, nem kis részben annak okán, hogy a kiállítási építészet egyben kísérleti építészet is – új technológiák, új anyagok, új stílusok kipróbálásának a terepe, lényegében a pavilonok életnagyságú makettjeinek segítségével. Sokszor egyébként nem is figyelünk fel arra, hogy milyen nagymértékben vannak jelen a világkiállítások emlékei a saját környezetünkben. Italaink címkéi gyakran hordozzák az akár százötven éve elnyert kiállítási érmek reprodukcióit, ahogy a 19. század második felének fejlődő fotografiai iparának műtermei is büszkén hivatkoztak az általuk nagyított felvételek nyomtatott hátoldalán az elnyert díjakra. A 19. század második felének, a 20. század első felének szentelt képzőművészeti és építészeti kiállítások is gyakran tartalmaznak olyan tételeket, amelyek kapcsolódnak világkiállításokhoz. Annak a könyvbemutatónak, ahol jelen szöveg első változata elhangzott, a FUGA Budapesti Építészeti Központ adott helyet, ahol röviddel azelőtt rendezték meg Szabó István építész emlékkiállítását, egész sor pavilontervvel és korabeli fényképfelvétellel, továbbá az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának áttetsző plexiből formázott székével.¹ Ugyancsak 2015 vége felé lehetett megtekinteni az Iparművészeti Múzeumban az eredetileg a 14. velencei Nemzetközi Építészeti Biennálé partner eseményeként megvalósult *Lifting the Curtain* kiállítást, többek között az 1958-as brüsszeli világkiállítás díjazott magyar, lengyel, cseh-szlovák, osztrák, jugoszláv pavilonjainak összehasonlító vizsgálatával.² Ugyanakkor a kecskeméti Magyar Fotografiai Múzeumban az 1873-as bécsi világkiállításán kitüntetett Beszedes Sándor (1831–1889) fotográfus kiállítása volt látogatható.³

Az *efemerségnek* – vagy mondjunk inkább *efemer létet?* – ma már szigorú nemzetközi szabályai vannak, legalábbis a világkiállítások esetében. A BIE, a nemzetközi kiállítások Párizsban székelő irodája pontosan meghatározza, hogy az expók épületeiből mennyi maradhat meg a kiállítások zárását követően az eredeti helyszínen (az áthelyezésükbe nem szól bele), de valójában a rendező országok is arra törekszenek, hogy a szinte mindig valamilyen rendezetlen területen, korábbi rozsdáövezetben, lepukkant környezet helyzetbe hozásával megvalósuló nagy kiállításokat követően a kiüritett helyszínek bekapcsolhatók legyenek a városok szövetébe, értelmes használatot nyerjenek – egyetemként, lakónegyedként, közparkként, vásárterületként.

1 2015. november 17. – december 6.

2 *Lifting The Curtain*. Central European Architectural Networks. Collateral Event of the 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia 2014. Kurátorok: Sarmen Beglarian, Piotr Bujas, Igor Kovačević, Iris Meder, Maroje Mrduljaš, Szemerey Samu. A kiállítás német–angol kétnyelvű katalógusa: *Lifting The Curtain*. *Architektur-*

netzwerke in Mitteleuropa / Central European Architectural Networks. Ed. by Iris Meder–Azra Charbonnier–Suzanne Kríženecký–Gabrielle Ruff. Published by Mury Salzmann. 160 oldal, ill.; a magyarországi bemutató a Kortárs Építészeti Központ szervezésében: Iparművészeti Múzeum, 2015. október 30. – december 6.

3 2015. november 27. – 2016. február 28.

A világiállítások történetének magyar vonatkozásait a 20. század utolsó évtizedétől kezdődően több fiatal művészettörténész is kutatási témájának választotta, például egyetemi szakdolgozatokban. Közülük a legállhatatosabbnak Székely Miklós bizonyult, aki később *Magyar művészet a világiállításokon 1896–1918 között* címmel készítette el doktori disszertációját is, amely végül *Az ország tükréi. Magyar építészeti és művészeti szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világiállításain* címmel a fiatal művészettörténészek CentrArt Egyesületének kiadásában könyv alakban is megjelent.⁴ Közben 2011 elején a CentrArt – Székely Miklós vezetésével – konferenciát is rendezett a Ludwig Múzeumban a kiállítási építészetről. Az akkor még csak magyar előadók tanulmányából szerkesztett elektronikus kötet – az egyesület első évkönyveként – 2012 óta érhető el a szervezet honlapján.⁵ 2013-ban Budapesten Főváros Levéltárában már nemzetközi konferencia keretében járták körül az előadók elsősorban Közép- és Kelet-Európa országainak pavilonépítését. Ennek a konferenciának az előadásai jelentették az alapját annak a L’Harmattan Kiadónál ugyancsak Székely Miklós szerkesztésében, 2015 végén megjelentetett kötetnek, amely ismertetésem tárgya. A Nemzeti Kulturális Alap támogatásával megjelent könyv nyelve – ahogy korábban a konferenciáé is – angol, kötése kemény, minőségi papírra nyomták ugyan Magyarországon, de ISBN-száma francia, és a megjelenés helyét nem tüntették fel benne, csak a kiadó párizsi központjának címét. Kivitelét tekintve egyedül a kizárólag fekete-fehér illusztrációk kevésbé kontrasztos, „beszürkült” nyomása hozható fel kritikaként, igaz, ezek a képek – éppen az efemerekből következően – szinte kizárólag archív felvételek, sárgult papírú tervtári állagok, korabeli publikációk, katalógusok, folyóiratok és újságcikkek reprodukciói, önmagukban sem mai korunk tökéletes technikájú, digitális alkotásai.

A szerkesztő tartalmas bevezetőjét húsz tanulmány követi a kötetben. A társzerzőket is beszámítva a 22 szerző a könyv végén röviden be is mutatkozik, illetve a 2014-ben elhunyt Aleksander Laskónak egy részletesebb nekrológot szenteltek. A nemzetközi szerzőgárda Anglia, a Cseh Köztársaság, Franciaország, Horvátország, Írország, Lengyelország, Lettország, Magyarország, Olaszország, Oroszország, Románia, Svájc, Szerbia, Szlovénia kutatási intézményeit képviseli. A tanulmányok nagyjából kronológiai rendben követik egymást, bár ennek meghatározása nem minden esetben pontos, hiszen az egy-egy konkrét eseményhez és így évszámhoz köthető írások mellett hosszabb korszakok tendenciáit vizsgáló tanulmányok is gazdagítják a gyűjteményt. Ez utóbbiak esetében feltűnő, hogy a cseh és csehszlovák témákat, a zágrábi nemzetközi vásárt vizsgáló szerzők, a velencei magyar pavilon történetét elemző olasz kutató mennyire nem tartják értelmesnek

a második világháború végét abszolút (építészeti)történeti cezúrának beállító szemléletet – hasonlóan egyébként a 20. századi magyar építészeti egységes egészként kezelő magyarországi építészettörténészekhez, és ellenétben az ugyanezen korszakot fekete-fehér szakaszokra osztani kívánó egykori és fehér-feketeként beállítani vágyó mai politikai vezetéssel.

A kötetben igen erős kisebbséget képviselnek azok a tanulmányok, amelyeket nem kiállításokhoz kapcsolódó témáknak szenteltek. Az efemer és az állandó építészeti és építészeti dekoráció egy határterületét járja körbe egy olasz kutató (Gianenrico Bernasconi) a 18. század vége, a 19. század eleje sátor-szobáinak szentelt írása – valójában a hadjáratok, utazások efemer sátrait képezte le a kastélyok, rezidenciák egy-egy termék textildekorációja, falburkolata, amelyek gyakran kapcsolódtak az orientalizmus akkori divatjához. Ha a bemutatott német és francia példák és illusztrációk párhuzamait a Kárpát-medence emlékműanyagában nem is találjuk, valójában némely magyarországi kastély egyes szobáinak függőleges sávazású – „pizsamadisztes” – falfestése (például Gödöllőn) az ilyen, belsőként kialakított textilsátrak redukcióinak is tarthatók. A kiállítások világánál sokkal korábban, az antik mitológiából ismert Hesperidák kertjénél és az európai kereszténység Mennyei Jeruzsáleménél kezdődik a végül a 19. századi vas-üveg kiállítási csarnokok, a mintaadó londoni Crystal Palace, a párizsi világiállítás épületek és oroszországi követők elemzéséig, bemutatásáig ívelő tárgyalás egy orosz szerzőpáros (Anna Korndorf–Ekaterina Vyazova) tollából. Ehhez hasonlóan még valamennyi olyan tanulmány is kapcsolódik valamilyen mértékig a kiállítási pavilonokhoz, amelyek témája és címe amúgy nem ezt ígéri. Ilyen Csáki Tamás írása Árkay Bertalan városi pavilonjairól. Általában ezek a közlekedést szervező, árusításra vagy gyorsétkeztetésre szolgáló kis egységek eredendően nem is annyira efemerek, mint a kiállítási pavilonok. Ha utolsó hírmondóik végül akár több évtizedes fennállást követően mégis eltűnnek, például a Moszkva/Széll Kálmán tér éppen befejezett, az emlékezetből a névvel együtt az egykori élet emblematikus helyszíneit is kitörölni célzó átépítése során, akkor az már leginkább a műemlékvédelem tehetetlenségét, lehetőségeinek határait mutatja. Egy ír szerző (Caoimhe Gallagher) Le Corbusier-tanulmánya sem kizárólag az építész pavilonjairól szól, de azért erős hangsúlyt kap benne az art deco irányzatnak nevet adó, 1925-ös párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon vászonból emelt kiállítási tere, valamint az 1939-ben Zürichben rendezett svájci országos kiállítás emlékezte.

Egyetlen olyan további tanulmány található a kötetben, amelynek a címében nem szerepel az *exhibition*, az *exposition*, a *fair*, az *expo*, a *pavilion* szavak legalább egyike. De a kivétel, Sebestyén

4 Székely Miklós: *Az ország tükréi. A magyar építészeti és művészeti szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világiállításain*. [Budapest], CentrArt, 2012. 309 oldal.

5 *Opus Mixtum, a Centrart Egyesület Évkönyve*, I. Szerk. Székely Miklós. Budapest, CentrArt, 2012. http://issuu.com/centrart/docs/opus_mixtum_1 Letöltés ideje: 2016. június 1.

Ágnes Annának az efemer építészet médiabeli megjelenéseit vizsgáló írása is az 1935. évi Budapesti Nemzetközi Vásár pavilonjai, illetve az 1936-ban rendezett milánói (iparművészeti) Triennale magyar kiállításának építésze körül rendeződik.

A tanulmányok leghangsúlyosabb – legnagyobb számú – csoportja lényegében a 19. század utolsó évtizedének kiállításaival foglalkozik, kezdve az 1889-es párizsi világkiállítással, az 1894-ben Lembergben rendezett galíciai tartományi kiállításon és a három szerző által is vizsgált millenniumi országos kiállításon át az ugyancsak három írásban főszereplő 1900-as párizsi világkiállításig és a századforduló körüli évek rigai bemutatóiig. Az 1896-ban a honfoglalás ezredik évfordulóját ünneplő budapesti kiállítás nemcsak magyar (Székely Miklós) és a témában ugyancsak közvetlenül érdekelt horvát (Dragan Damjanović) szerzőt ihletett meg, de feléje fordult az a Paolo Cornaglia is Olaszországból, aki már másfél évtizeddel ezelőtt is a magyar kiállítástörténet olyan fő művéről publikált tanulmányt, mint az 1911. évi torinói nemzetközi kiállításon a Tőry Emil és Pogány Móric által tervezett, Attila „fejedelmi sátoorkastélyát” rekonstruálni hivatott magyar pavilon,⁶ és akinek a magyar építésztörténet, többek között Budapest építésze, ennél szélesebb körűen is kutatási témája. A balkáni államoknak a századvég és a századforduló két nagy párizsi kiállításán való részvételét három írás is tárgyalja, román (Cosmin Minea), szerb (Aleksandar Ignjatović) és magyar (Sebestyén Ágnes) szerzők tollából. Szempontjaik, ha a címadás szóhasználata – nemzeti építészet teremtése, bizantinizmus, békés kolonizáció – ugyancsak eltérő is, valójában nagyon hasonló: a nemzeti politikák céljait és eszközeit vizsgálják. De lengyel és ukrán nemzetépítési szempontok álltak az említett lemergi kiállítással kapcsolatos erőfeszítések központjában is (Weronika Drohobyczka-Grzesiak), ahogy a nemzeti magára találás, a korábbi német, majd orosz dominanciával szemben a helyi vállalkozók kezdeményezése hozta létre a rigai bemutatót is (Silvija Grosa).

A 19. század végétől az 1950-es, 1960-as évekig ívelő cseh (Marta Filipová, valamint Petra Nováková) és horvát témájú írásokról már volt szó, közülük a zágrábi vásárváros „szocialista” korszakának a világpolitika alakításában és benne a függetlenek jugoszlávok vezette országcsoportja meghatározásában játszott szerepe, pontosabban ennek a szerepnek a vásár építészetében megmutatkozó tükröződése kapott erős hangsúlyt (Mirna Meštrović–Aleksander Laslo). Egy további, Jugoszlávia világkiállítási csarnokainak szentelt tanulmány (Lara Slivnik) azonban nem a politikáról, hanem a sikerről, illetve a kudarcról szól: az 1967-es montreali expóra vitatott pályázat után kikerülő, az expó egészét meghatározó építészeti innovációs hullámhoz kapcsolódni képtelen épület – ellentétben a ju-

goszláv állam korábbi, 1929-es (Barcelona), 1937-es (Párizs) és 1958-as (Brüsszel) világkiállítási jelentkezéseivel – semmilyen nemzetközi visszhangot nem váltott ki. A korábbi pavilonok a tanulmányban csak egy bevezető fejezet erejéig jelennek meg, minden illusztráció nélkül – a két évvel korábbi előadás képanyagára, különösen az 1929-es pavilonról vetített felvételekre visszaemlékezve ez ugyancsak sajnálatos. Ebben a tanulmányban képen is szerepel a zágrábi vásárvárosban 1961–1962-ben elkészült, sorolódó, csúcsokra állított betongútlak alkotta, opart színezésű itáliai pavilon. A tanulmányok közül némileg kilóg az az írás, amely ennek a most egyenesen építészeti „ikonként” interpretált pavilonnak a jelenkori emlékezetét tárgyalja (Roula Matar-Perret), egy fiatal horvát művész, David Maljković a helyszínen forgatott filmjét elemezve. Valójában itt még az épület efemer volta is kérdéses, hiszen a pavilon áll, csak éppen használaton kívül – ahogy egyébként a többször költöztetett zágrábi vásár vasút melletti korábbi területén is ott pusztulnak a második világháború előtti korszak nemzetközi modernjének értékes alkotásai.

Az olasz „vonalat” gazdagítja a kötetben a Velencei Biennálé magyar pavilonjának évszázados történetét taglaló írás. Szerzője is olasz (Cristiana Volpi), ami jól jelzi, hogy pavilonunkat az Európa Tanács „örökségközösség” eszméjének megfelelően több nemzet is sajátjaként tarthatja számon. Az téma nem igazán tartozik az efemer körébe, hiszen az 1909-ben épült – nem kis részben az 1906-os milánói magyar kiállítást idéző – pavilon mintegy főnixként kel új életre minden fél évszázadban.

Haba Péter tanulmánya viszont a Budapesti Nemzetközi Vásár alumíniumból, a „magyar ezüsből” az 1960-as években valóban ideiglenes céllal épített, már régen elpusztult pavilonjairól szól. Ezzel a pavilonépítészetben a korszerűség, az ipari és a szociális haladás eszméinek építészeti lecsapódásaként értékelt témával a kötet eljut addig az időszakig, amiről már magam is rendelkezem személyes élményekkel. A városligeti vásárváros, bár a természeti környezetre igencsak káros voltával már akkoriban, kiskamaszként is tisztában voltam, és természetesen most még inkább látom bezárásának és elköltöztetésének szükségességét, számomra minden idők legszebb fekvésű kiállítása marad, az azóta felkeresett vagy tucatnyi expó és nemzetközi kiállítás ismeretében alighanem már mindörökre. Ennek a szubjektív emlékképnek a szóban forgó tanulmány megállapításai és képanyaga egyáltalán nem mondanak ellent.

Ez akár a zárszó is lehetne, de mivel éppen tavaly rendezték Milánóban az eddigi utolsó világkiállítást, nem tehetem meg, hogy erre ne utaljak. A tanulmánykötetet olvasva felvetődik a kérdés – mint egyébként annyi más tudományos mű ese-

6 Paolo CORNAGLIA: A magyar pavilon az 1911-es Torinói Világkiállítás / Il Padiglione Ungherese. All'esposizione internazionale di Torino del 1911. In: *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építésze-*

ti Múzeum gyűjteményéből. Szerkesztette FEHÉRVÁRI Zoltán–HAJDÚ Virág–PRAKFAI Endre. (*Pavilon* periodika különszám.) Budapest, OMVH Magyar Építészeti Múzeum–Pavilon Alapítvány, 2000. 79–96.

tében is –, hogy mennyire van kutatásainknak, a 2000-től kezdődően megjelent vagy féltucatnyi monográfiának, tanulmánykötetnek, kiállítási katalógusnak és számos „szórványként” publikált írásnak hatása jelenünk alakításában. Úgy tűnik, hogy a Magyarországon vagy két évtizede megélénkült kiállítástörténeti vizsgálatok – ez természetesen nem kizárólag az építészetre korlátozódik – a milánói magyar szereplésre semmilyen befolyással nem voltak. A száz évvel korábbi valóban sikeres első milánói (1906) és a már említett torinói (1911), komoly nemzetközi visszhangot kiváltó magyar csarnokok és bemutatók színvonalához igencsak méltatlanra sikeredett a 2015-ös produkció, mind az építészeti keret, mint a benne uralkodó gondolattalan üresség szempontjából. Milánó azonban talán mégis hozhat előre lépést. Környezetemben jó pár kolléga – köztük a világkiállítások történetével hosszú ideje foglalkozók, például a most bemutatott kötet egynémely szerzője is – életében

először juthatott el személyesen is egy világkiállításra, kihasználva a lehetőséget, hogy az 1873-as bécsi világtárlat óta nem rendeztek hazánkhoz ilyen közel ekkora eseményt. Milánót azonban nemcsak a mai korszak szakemberei tekinthették meg, hanem gyerekek, útjukat kereső fiatalok is. Talán akadnak majd köztük olyanok, akik később – akár erre az élményre is emlékezve – maguk is a téma kutatóivá válnak. A magyar kiállítástörténet még sok fehér foltot kínál – és aligha tévedek nagyot azt állítva, hogy a kötet címében szereplő Közép-Kelet-Európa más országainak pavilonépítészete is. Ha a konkrét alkotások az efemer lét tisztavirágéletebe is vesznek – a 2008-as zaragozai világkiállítás magyar kiállításának egyébként éppen a tisztavirág volt a központi marketingeleme –, tudományos kutatásuk és elemzésük egyre szilárdabb alapokon nyugszik.

Lővei Pál