

SZÉKELY MIKLÓS
AZ ORSZÁG TÜKREI

SZÉKELY MIKLÓS

Az ország tükrei

MAGYAR ÉPÍTÉSZEK ÉS MŰVÉSZEK SZEREPE
A NEMZETI REPREZENTÁCIÓBAN
AZ OSZTRÁK-MAGYAR MONARCHIA KORÁNAK
VILÁGKIÁLLÍTÁSAIN

CentrArt, Budapest, 2012.

A kötet megjelenését támogatta:



Nemzeti
Kulturális
Alap



Iparművészeti Múzeum

A külföldi kutatást támogatta:
ERASMUS program (2003)
Magyar Ösztöndíj Bizottság (2005)
Klebsberg Kunó-ösztöndíj (2007, 2011)

Centrart Egyesület, Budapest, 2012.

Lektorálta: Róka Enikő

Tördelés: Papp Gyula, Pipaszó Bt.
Nyomda: Demax Művek Nyomdaipari Kft.
A borítót Pallai Bernadett (Aquanauta) Pure Source nevű kollekciónak
felhasználásával Papp Gyula tervezte.
ISBN 978-963-88825-2-3
azorszagtukrei@gmail.com

© Székely Miklós, 2012

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	7
Bevezető	9
A világkiállítás kialakulása, szerepe és jelentősége	9
A Magyarország-kép megteremtésének alapja	15
Kutatástörténeti összefüggések	17
Világipartárlattól a világkiállításig – az elnevezések változásai	19
Építészet és térrendezés a világkiállításokon	21
A kutatás periodizációja	23
A világkiállítások előzményei és hatásai: iparkiallítások, iparmúzeumok és iparművészeti múzeumok	27
Tervezetek a budapesti világkiállításra	29
Iparmúzeumok és iparoktatás	30
Iparoktatás Magyarországon	33
Művészeti és iparművészeti oktatás	36
A háziipar	39
Magyar részvétel az első világkiállításokon 1851–1862 között	45
Külföldön élő magyar művészek az 1850-es évek világkiállításain	45
Nemzeti reprezentáció a kiegyezés előtt	53
Az első önálló magyar bemutatkozás az 1867-es párizsi világkiállításán	59
Új világkiállítás-építészet felé	59
A magyar állam legitimálása	61
Az alföldi ház és lakói	66
Vendégként otthon: Magyarország az 1873-as bécsi világkiállításán	69
A magyar állami reprezentáció alapja	70
Nemzetkarakterológia és külpolitika	75
Iparművészet historizálás és népiesség között	77
A soknemzetiségű ország ethosza	80
Közös hazában: az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák–magyar kiállítása	87
Világkiállítás mint diplomáciai eszköz	87
Új csarnoképítészet felé	89
Az osztrák–magyar jelenlét diplomáciai háttere	92
Műkritika és külpolitika	97
Borászat és iparművészet	100
Az elmaradó jelenlét	103
A hamis világkiállítások	103
Budapestre figyelő szemek	105
A köztársasági eszme problémás megünneplése	106
Világkiállítások a millennium idején	110

- A millennium exportja:**
Magyarország az 1900-as párizsi világkiállításon 113
A „civilizált világ részét képező Magyarország-kép” 115
Nagyhatalmi ambíciók: a magyar történelmi pavilon 119
Autentikus múltváltozatok 122
A magyar „birodalmi” pavilon 128
A Históriaán túl: kiállítási csoportok installációi 131
A polgári-urbánus Magyarország 139
A századforduló magyar iparművészeti palettája 141
Iparművészeti és iparoktatás 147
A finn program 149
A historizmus huszárjai 150
- Az első hivatalos magyar bemutató a tengerentúlon** 155
„Egy marék virág magyar földről” 157
- Magyaros törekvések az 1902-es torinói iparművészeti kiállításon** 165
Hagyományok hálójában 165
A torinói megoldás 167
A stílusimport kudarca 170
A magyar út 171
- A megértett hagyomány:**
Magyarország az 1906-os milánói világkiállításon 177
A vita újabb fordulója: a világkiállítás helyszínei és épületei 179
- Maróti Géza és Faragó Ödön magyar enteriőr-pavilonja 183
A magyar nemzeti stílus programja 187
A hagyomány forrása 190
A hagyományátadás helyei 193
A magyar kiállítás pusztulása 197
A magyar kiállítás a kritika tükrében 203
- A nemzeti hagyományok mezsgyéjén:**
Az 1911-es torinói és római jubileumi világkiállítás magyar vonatkozásai 207
Magyarország Ausztria nélkül 208
A római magyar műcsarnok 212
Interpretációk és kanonizálási kísérletek 218
A hiányos kritikai visszhang 225
Lokális historizálás 227
Attila modern sátra Torinóban 230
Az iparfejlesztés eredményei 234
- Magánúton a nagyvilágba: az 1915-ös San Franciscó-i világkiállítás magyar anyaga** 239
- A törekvések összegzése: „Az 1917-es budapesti világkiállítás”** 243
- Jegyzetek** 247
Bibliográfia 279
Képjegyzék 295
Névmutató 301

Köszönetnyilvánítás

Ez a könyv egy kilenc évet felölelő kutató- és elemzőmunka eredménye, amely nem valósulhatott volna meg a családom, barátaim és kollégáim segítségével és támogatása nélkül. A könyvben leírtakért elsőként megboldogult Hajnóczi Gábor tanár úrnak tartozom köszönettel, aki a szükséges olasztudás nélkül is kitüntetett bizalmával, lehetővé téve számomra a kutatás megkezdését Milánóban. Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik ezt a munkát szakmailag és emberileg a későbbiekben támogatták: művészettörténet szakdolgozatom témavezetőjének, Révész Emesének és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke akkori vezetőjének, Urbach Zsuzsának, akiknek szakmai támogatása és bátorítása elengedhetetlen volt a szakdolgozat elkészítéséhez és annak eredményeire építve a kutatás folytatásához. Köszönöm Passuth Krisztinának, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténet Doktori Iskola akkori vezetőjének, hogy ismeretlenül is lehetővé tette számomra a kutatást állami doktori ösztöndíj segítségével, valamint Beke Lászlónak, a doktori disszertációm témavezetőjének több évnyi pártfogását. Köszönetemet fejezem ki Prékopa Ágnesnek és Lővei Pálnak opponensi véleményeik elkészítéséért, valamint a további kutatások során nyújtott tanácsaikért és segítségükért. Köszönöm Róka Enikőnek, a Magyar Nemzeti Galéria tudományos titkárának lektori munkáját. A kutatásaim és szakmai előmenetelem támogatásáért, valamint a kötet megvalósításáért köszönetemet fejezem ki továbbá Sisa Józsefnek, Ritoók Pálnak, Kelényi Györgynek, Szakács Béla Zsoltnak, Jékely Zsombornak, Takács Imrének, Völgyesi Orsolyának és a fiúknak: Orbán Jánosnak, Rozsnyai Józsefnek, Szerdahelyi Márknak és Tóth Áronnak.

A szerkesztés során kapott rengeteg támogatás és megértés miatt ezt a könyvet Sidinek ajánlom.

Budapest, 2012. január 6.

Bevezető

A világkiállítás kialakulása, szerepe és jelentősége

Egy világkiállításról és országról szóló könyv esetében – a feltárható nézőpontok sokfélesége és az összefüggések végtelennek tűnő kaleidoszkópja miatt – feltétlenül szükséges a téma pontos meghatározása. Különösen így van ez, ha az elemzés mind témaválasztásában, mind módszertanában eltér egy művészettörténeti jellegű feldolgoástól. A könyv nem egyéni, vagy csoportos alkotói teljesítmények, egy-egy motívum, vagy tárgytypus fejlődésének, intézmények összefüggésrendszerének vizsgálata, avagy egy meghatározott korszak művészettörténeti összegzése. Jelen összefoglalás középpontjában a magyar nemzeti önkép külföldi megnyilvánulási formáinak vizsgálata áll az 1851–1915 között rendezett világkiállításokon: annak a folyamatnak az elemzése, amely során az ország történelmének előbb írott, majd íratlan rétegeiből táplálkozó nemzeti sajátosságait és a modernizáció követelményeit összeegyeztetve az 1900 körüli években nagy hatalmi ambíciókat dédelgetve jelent meg a világkiállítások ideiglenes történelmi színpadán. Az önreprezentáció állomásainak feltárása során a korabeli Magyarország külföldi megismerését elősegítő és megítélését javító intézkedések motivációjának, célkitűzéseinek, valamint módszertanának megismerésére helyeztem a hangsúlyt. A felrajzolt kép a levéltári forrásokból kiolvasható szándék és az ezek alapján megvalósult kiállítási épületek és anyagok kritikai recepciójának elemzéséből áll össze.

A világkiállítás világ volt a világban: eredeti szándéka szerinti feladata az volt, hogy bemutassa korának gazdasági és kulturális törekvéseit és ezek eredményeit, végső soron saját kora társadalmának, kultúrájának és gazdaságának pozitív tükrét tartotta a látogatók elé. A létrejöttében két tényező játszott jelentős szerepet: az ipari forradalmak eredményeit kiaknázó kereskedelmi versengés mellett a pozitivisták, enciklopédikus világkép. Ez utóbbi alapját a világ jelenségeinek leírhatóságába, befogadhatóságába, értelmezhetőségébe vetett hit jelentette. A megértés kulcsát pedig a kategorizálás és a leírás jelentette, ez a világkiállítások esetében az emberiség által alkotott legfejlettebb berendezések, legújabb tárgyak és műalkotások egymás melletti elhelyezésében öltött testet egy hatalmas, ideiglenes architektúrájú és struktúrájú „jelen- és jövőkutató múzeum” formájában.

A világkiállítás szinte egy teljes évszázaddal az első modern múzeum, az 1753-ban intézményileg létrejött British Museum után jelent meg 1851-ben Londonban. Mindkét intézmény a kereskedelmi versengésben és a gyarmatosításban élenjáró Nagy-Britanniához kötődik, de szembeötlő a szellemi hasonlóságuk is: mindkét jelenség lényege az



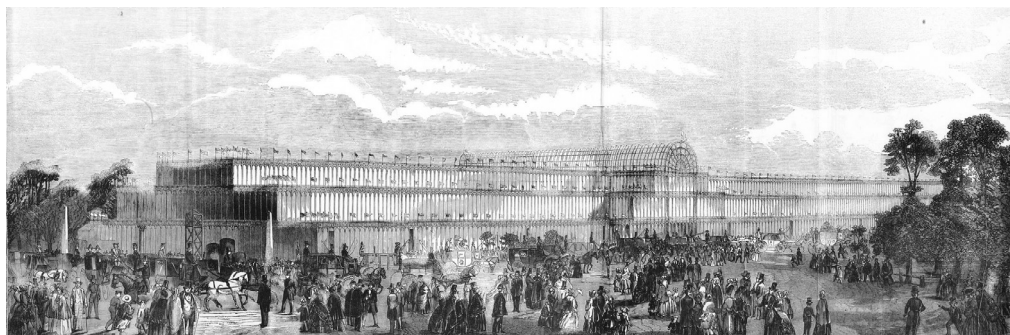
1. kép. Mozdójárda és Eiffel-torony 1900-ban Párizsban

egyetemesésre törekvő kategorizációs jelleg. A világkiállítások megjelenése a 19. század derekán egybeesett a múzeumok specializálódásával. A múlt egyetemes javait őrző muzeális intézmények egyes osztályainak önállósodásával, vagy anyaintézmény nélküli múzeumalapításokkal önálló szakintézmények jöttek létre. Az egy évszázad alatt kialakult múzeumi kategorizációs rendszer az aktuális termelés tárgyaira alkalmazva megjelent a világkiállítások csoportjaiban és osztályaiban is. A világkiállítás az emberiség fejlődésének aktuális állapotát, közelmúltját és jelenét dokumentálta, a bemutatott tárgyak folyamatosan bővülő és változó beosztási rendszerével valójában a fejlődés aktuális állapotának kategorizációs helyeként is értelmezhető a modernizáció színpadán. A múzeumi gyűjtemények állandóságával ellentétben az általában 4-7 évente megrendezésre kerülő eseményen immár nem a régmúlt, hanem a jelen közelmúltjának állapotát rögzítette és kategorizálta időszakosan, felvázolva a jövő lehetséges fejlődési irányait. A jelenségnek a pillanatnyiságát rögzítő, majd ez alapján a jövő számára útmutatást adó jellege a kortársak számára is egyértelmű volt: a világkiállításokkal foglalkozó korabeli írások és irodalmi művek hamar kialakult toposzaivá váltak az esemény kapcsán az emberiség fejlődését lelkendezve éltető gondolatok.

A világkiállítások fejlődése a múzeumokéval ellentétes irányban, a szakostól az egyetemes felé haladt. A kezdeteknél, a 18. század végén, nemzeti keretek között rendezett ipari szakkiállításokat találunk. Ez a keret fél évszázad múltán szűknek bizonyult, a kereskedelmi versengés által megkövetelt folyamatos fejlesztés kiállítóit tekintve nemzetközi, tárgyak vonatkozásában pedig egyre egyetemesebb jelleget biztosított a század

derekán létrejött *világiállításnak*. Az ipari szakkiállítás nemzetközivé válása jelentette az első lépést, a világiállítás „gyűjtőkörének” felvállalt egyetemessége lassabb folyamat során alakult ki. Az első, 1851-es londoni világiállítás alapvetően ipari, mezőgazdasági tárgyai között ugyan már szerepeltek zsűrizett művészeti alkotások és néprajzi jellegű tárgyak, de ezeknek a programba illesztése csak az 1855-1873 közötti két évtizedben alakult ki. Ez a folyamat egy fontos, az egyetemesség lényegének felismeréséből indult ki: abból, hogy az ipari/kereskedelmi jelleg mellett a gazdaság fejlődéséhez nélkülözhetetlen az emberi alkotó tevékenység tágabb köreinek, a társadalom különböző szintjein aktuálisan létrejövő kulturális javak összegyűjtése, kutatása és bemutatása. Ez a folyamat pedig elválaszthatatlanul összefonódott – a már régebb óta létező képzőművészeti múzeumok kiegészítéseként – az iparművészet és a néprajz önálló muzeális intézményeinek a megjelenésével.

A világiállítás eredeti, kialakulásakor megfogalmazott célja tehát a nyugati világ modernizálásának elősegítése volt a termelés, a fogyasztás, a gazdaság és a kultúra területén az ipar, a tudomány és a művészetek új eredményeinek megismertetése által.¹ A liberális piacgazdaság szellemének megfelelően a termelési ágak fejlődését a kereskedelem bővülésével létrejövő versenyhelyzettől várták. Az iparfejlesztésben és ezen keresztül a kereskedelmi kapcsolatok kiterjedésében érdekelt, egyénileg vagy nemzeti keretek között szervezeten bemutatkozó kiállítókra nagy teher nehezedett: termékeik és áruik minőségét egy korábban ismeretlen méretű konkurencia és fogyasztói érdeklődés mellett kellett bizonyítani. A világiállítások által gerjesztett versenyhelyzet minőségre gyakorolt hatása mellett megjelent a fejlesztések és újdonságok korábban ismeretlen sebességű elterjedéséből fakadó innováció-központú gondolkodás is. A gazdasági és ipari fejlődéssel együtt járó, sőt – mint ahogy majd látni fogjuk – azt generáló művészeti jelenségek (produktumok) vizsgálatához elengedhetetlen az ipari/kereskedelmi szempontok figyelembevétele is. Ez a folyamat a korábbi évszázadok kiállítás-fogalmának kiterjesztését is magával hozta, ahogy erről az 1914-ben megjelent Révai Nagylexikon *Kiállítás* szócikke is tanúskodik: „A kiállítás, vagy tárlat, egy vagy több állam, vagy országrész, vagy munkakör ipari-kereskedelmi, tudományos, vagy művészi munkásságának bemutatása. A kiállítás lehet országos, ha egy ország állítja ki termékeit, nemzetközi, vagy világiállítás, ha több állam vesz részt benne; általános ha az emberi munkásságnak lehetőleg minden ágára, és szakkiállítás, ha az emberi tevékenységnek csak egy bizonyos ágára terjed ki; lehet továbbá állandó kiállítás, ekkor múzeum jellegét ölti fel, vagy időszakos, melyet



2. kép. Az első (londoni) világiállítás kiállítócsarnoka, a Kristálypalota

bizonyos alkalommal meghatározott időre rendeznek. [...] A kiállításokat azután úgy ismerték, mint amelyek az ipar fejlődésére jelentékeny befolyást gyakoroltak, s míg egyrészt sok helyütt pótolták a céhek megszűnte által abbamaradt remekléseket, másrészt, mint a jó ízlés és műforma terjesztői számos kézmű- és díszműiparág fejlesztésére hathatós befolyást gyakoroltak. [...] az utolsó évtizedek nagy világkiállításai már a látványosságokat, szórakoztatásokat és az érzéket csiklandó dolgokat keresték, melyekben különösen az 1889-iki párisi és az 1893-iki chicagói kiállítások excelláltak.”²

A világ aktuális állapotát időszakos rendszerességgel összegyűjtő, bemutató és kiadványai révén értelmező világkiállítás új, sajátos építészeti igényelt. A modernizálódó polgári társadalmak új feladataihoz korábban nem létező épülettípusok szükségeltettek, ezek sorába tartoztak a 19. század elején a múzeumok is. A múlt kincseit őrző szentély architektúráját a század eleji klasszicizmus ideálja határozta meg, ezen túl az intézmény küldetéséhez is jól illett az antik építészeti formakincs. A világkiállítások ideiglenes jellegének eleget tevő, nagy befogadóképességű és a folyamatos fejlődést tükröző architektúrális keretet a század derekának vasépítészete biztosította. Az új funkció által megkövetelt megoldások, a technikai és gazdasági fejlődés és a korszellem egy időben és egymással összefüggve adott választ a kihívásokra. A folyton megújuló, és éppen ezért ideiglenes jellegű építészet azonban nem csak vas-üveg-fajansz csarnokokban öltött testet. Az előbb említettek megjelenését követően nem sokkal később feltűntek – majd rövid időn belül széles körben elterjedtek – a fa-gipsz alapanyagú „könnyűszerkezetes” pavilonok. A jelen megértésére alapozott jövőt alakítani akaró szándék nyilvánult meg tehát a világkiállítás saját korának legújabb vívmányait tükröző architektúrájában is.

A jelen kötetben tárgyalt hosszabb időszak tendenciáinak értelmezése szükségszerűen egy terület szűkebb keresztmetszetének elemzését jelenti. A világkiállításokhoz kapcsolódó jelenségek végtelen tárházából jelen esetben a külföld Magyarország-képet kultúrpolitikai szempontból leginkább meghatározó pavilonépítészettel, képző- és iparművészeti kiállításokkal foglalkozom. A vizsgálódás és elemzés szempontjai mögött a világkiállítás tükörkép jellegének megragadása állt: annak bemutatása, hogy a kiegyezést követő modern kori országépítéskor a magyar politikai és gazdasági elit önálló és magyar jellegzetességeket hangsúlyozó politikai program milyen gazdasági, társadalmi, kulturális jövőképet sugallt. A jövőkép politikai kontextusát a századforduló korára kikristályosodó magyar nagyhatalmi szándék jelentette, a nemzeti pavilonok váltak a nemzeti jelleg legfontosabb közvetítőivé. A magyar építészet és művészet alkotásai hazai kontextusból kiragadva, nemzetközi közegben új jelentésrétegekkel bővültek, amelyek a kultúrateremtő állam önmeghatározásának legfontosabb külföldi megnyilvánulásai lettek.

Az új gazdasági feltételek között a világkiállítások nemzeti szekcióinak szervezői és résztvevői korábban ismeretlen feladattal szembesültek: minél eredetibb és versenyképesebb országkép kialakításával gazdasági, kereskedelmi és kulturális előnyökhöz juttatni hazájukat.³ A történelmi hagyományokon nyugvó országképben rejlő gazdasági erő nem csak a rendező, hanem a meghívott országok esetében is lényeges szempontnak számított. A világkiállítás egyedülálló alkalmat kínált a modern nemzetállamok önreprezentációjára, a világban betöltött helyük demonstrálására, illetve pozícióik javítására. A részvétel ténye és módja állásfoglalást is jelentett a világpolti-



3. kép. A magyar történelmi pavilon első terme az 1900-as párizsi világiállításon

ka meghatározó kérdéseiben. A politikai érdekek előtérbe kerülése a francia–porosz háború és a kommün által megviselt Franciaország 1878-as világiállítás-rendezési szándékában mutatható ki a legnyilvánvalóbban. A kemény diplomáciai offenzívával megerősített szervezőmunka célja az volt, hogy egy újabb sikeres világiállítás révén visszaállítsa az országnak az európai nagyhatalmak közötti vetélkedésben korábban kivívott helyét. Ugyancsak politikai okok motiválták az eltérő államformák – monarchiák és köztársaságok – elsőbbsége körül zajlott versengést, ahogy ezt a francia forradalom centenáriuma meghirdetett 1889-es párizsi világiállításról távolmaradó monarchiák esete bizonyíthatja.

A világiállítás a 19. század legnagyobb vállalkozásai közé tartozott, újdonság-értéke célkitűzésében keresendő: tulajdonképpen az emberi termelő/alkotótevékenység legteljesebb bemutatását jelentette. A gazdasági és kulturális javakból összeálló világiállítás újszerű kihívásokat hozott magával: a meghirdetés, szervezés, valamint a termékek és alkotások bemutatása, osztályozása, zsűrizése és az eredmények összefoglalása korábban soha nem látott kihívás elé állította a szervezőket; ezzel magyarázható, hogy több kísérlet során kristályosodott ki egységesnek nevezhető formája. A vállalkozás újszerűségét jól bizonyítja a lebonyolításra fordított idő: meghirdetésre általában öt-hat évvel a kitűzött időpont előtt került sor, a végső hivatalos mérleget a zárás után két-három

évvél publikálták. Az ötlettől a részletes beszámolóig terjedő mintegy évtizedes időszak messze eltörpült magának a világiállításnak hat-nyolc hónapos nyitva tartása mellett.

Az évtizedek folyamán a kiállítók, a kiállított tárgyak és a látogatók számának emelkedéséből adódó, folyamatosan növekvő tégigény újabb és újabb építészeti és installációs megoldásokat tett szükségessé. Egy világiállítás megszervezése a vendéglátó országban számtalan állami hivatal, minisztérium és ideiglenesen felállított bizottság összehangolt munkáját igényelte. Megszervezése az országok döntő többségében a kereskedelmi és/vagy a munkaügyi minisztérium feladatköréhez tartozott: az első esetre Franciaország, a másodikra Ausztria szolgálhat példaként. (Az Osztrák–Magyar Monarchia megnevezés helyett Ausztria említése ez esetben azért indokolt, mert az 1873-as bécsi világiállítást a bécsi hivatalosság szervezte, ezen Magyarország egy külső meghívott ország státuszával vett részt.) A meghívottakkal a szervező ország külügyminisztériumán keresztül zajlott a kapcsolatfelvétel, amely az egyes országok nemzeti bizottságainak a kiállítás helyszínére történő megérkezésével új, kevésbé diplomáciai, mint inkább gyakorlati munkaviszonnyá vált. A nemzeti bizottságok közvetítő szerepet töltek be, közvetlen kapcsolatot tartottak országuk helyszínen tartózkodó kiállítóival, illetve a szervező ország végrehajtó bizottságával.

A világiállítás egyik fő célkitűzését tehát a kereskedelem fejlesztése, vagyis egyre nagyobb számú terméknek a nemzetközi áruforgalomba való bevonása jelentette. Ezt a lehetőséget a szervező ország tudta leginkább kihasználni: a kiállítási terület és ezáltal a kiállított termékek jelentős hányadának (általában mintegy felének) biztosítása saját kiállítói számára a kiosztott érmek hasonló nagyságrendű elnyerését eredményezte. Ez a piacszerzési technika idővel a tárgyak stílusára is hatást gyakorolt: a 19. század utolsó negyedében először az amerikai kontinensen rendezett kevésbé oktató jellegű, mint inkább látványos elemekben bővelkedő, szórakoztató célú világiállítások megjelenése és elterjedése vezetett a különlegesség felértékelődéséhez. A különlegesség szempontjának előtérbe kerülése megnyilvánult a nemzetközi divatok követésében ugyanúgy, mint a nemzeti jellegzetességek hangsúlyozásában. Ez utóbbit az a felismerés motiválta, hogy a nemzeti vagy lokális sajátosságokat és a legújabb technikai és technológiai vívmányokat ötvöző termékek eladhatóbbak a globalizált piacon. Ez pedig a századfordulón a modern nemzeti építészeti és művészeti jellegzetességeinek a korábbinál intenzívebb és ami ennél is fontosabb, hivatalosan propagált alkalmazásához vezetett. Ez nem csak a pavilonépítészetben, hanem a kézműipari és iparművészeti alkotások esetében is lényeges szempontként jelentkezett, a jó ízléssel létrehozott, „modern nemzeti



4. kép. Románia pavilonja 1900-ban Párizsban

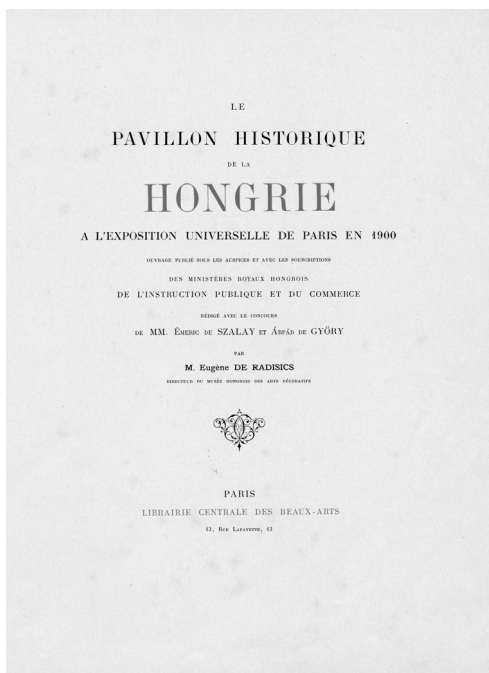
ok megjelenése és elterjedése vezetett a különlegesség felértékelődéséhez. A különlegesség szempontjának előtérbe kerülése megnyilvánult a nemzetközi divatok követésében ugyanúgy, mint a nemzeti jellegzetességek hangsúlyozásában. Ez utóbbit az a felismerés motiválta, hogy a nemzeti vagy lokális sajátosságokat és a legújabb technikai és technológiai vívmányokat ötvöző termékek eladhatóbbak a globalizált piacon. Ez pedig a századfordulón a modern nemzeti építészeti és művészeti jellegzetességeinek a korábbinál intenzívebb és ami ennél is fontosabb, hivatalosan propagált alkalmazásához vezetett. Ez nem csak a pavilonépítészetben, hanem a kézműipari és iparművészeti alkotások esetében is lényeges szempontként jelentkezett, a jó ízléssel létrehozott, „modern nemzeti

stílust tükröző” termékek nagyban növelték egy-egy ország elismertségét és termékeinek piacképességét. Ezzel magyarázható, hogy egyes részt vevő országok – köztük a magyar – vezető ipari-kereskedelmi köreiből kikerült szervezők hazájuk építészetének és művészetének modernizálására a nemzeti hagyományok szándékolt beemelésén keresztül kívántak hatni.⁴ Nem szabad ugyanakkor elfelejteni, hogy a modern nemzeti stílus kérdése országonként mást és mást jelentett: az önmagát a modernizmus zászlóshajójának tartó Franciaország kiállítási installációiban és tárgyaiban az art nouveau újdonság-erejére alapozott, míg a politikai egység megteremtése óta önazonossági kérdések megoldásával foglalkozó Olaszország a historizálás össznemzeti és regionális megoldásai között hánykolódott. Magyarország a századforduló világhiállításain az államalapítás előtti időszak építészetét feltételezetten megőrző népi építészeti (vernakuláris) hagyományok, a honfoglalás kori sírleletek motívumkincese és a nemzetközi premodern tendenciák ötvözetében vélte megtalálni saját hangját. Ez sok rokon vonást mutatott a Balkán fiatal államaival, amelyek pavilonjainak középkori gyökerű ortodox építészetében a vernakuláris modernizmus jegyei is megjelentek.

A Magyarország-kép megteremtésének alapja

A 19. századi és 20. század eleji világhiállítások magyar országgéppel kapcsolatos kérdéskörének megértéséhez az építészeti és művészeti vonatkozások mellett kiemelten kell foglalkozni a politika- és gazdaságtörténeti szempontokkal is. Az első, 1851-es londoni és a módszertani fordulatot jelentő 1893-as chicagói világhiállítás közötti korai időszakban a rendezvények elsődleges célja az oktató, nevelő szándék volt, a szórakoztatás kisebb jelentőséggel bírt. Ez a helyzet 1893 után változott meg, a magyar szempontból jelentős századforduló időszakában már a látványosságokra, különlegességekre építő szórakoztató jelleg került előtérbe. Ez a változás mindazonáltal nem érintette a világhiállítások már kezdetektől megfigyelhető verseny-jellegét, a sajtóban eseményszámba menő kiállítási sikerek és érmek elsősorban a kiállítók saját *hazai* piaca szempontjából voltak döntőek: a Herendi Porcelángyárnak kiosztott aranyérmek nem csorbították az amerikai Tiffany gyár termékeinek értékét és a kiállítók szempontjából legfontosabbat, az eladási statisztikát sem. Az országok érmekben mért összehasonlító ranglistája pedig elsősorban a nemzeti büszkeséget táplálta.

A Magyarország külföldi képén alakítani kívánó politika céljait és módszereit nagymértékben befolyásolta az 1867-ben történelmi jogaiba részben visszahelyezett főnemesség évszázadokon átörökített civilizatorikus küldetésstudata. A középkori Magyarország politikai, gazdasági és kulturális területet érintő *virtuális restaurációja* a kiegyezéssel történelmi alapokon álló, közjogilag megalapozott historizálási kísérlet volt.⁵ A vizsgált hat évtized folyamán az *önálló* és *magyar* fogalmak az országgép-építés alapvető vezéreszméi maradtak, tartalmukban és jelentésükben az eredet- és hagyományközösségi elvek érvényesültek. Ennek jelentősége nem csupán Bécshez mérve ismerhető fel, hanem – régiós kitekintéssel élve – az önállóságától teljes mértékben megfosztott lengyel és cseh politika mozgásterével összehasonlítva is. A közjogi korlátokat kihasználva a döntően főnemesi származású politikai elit képes volt az *önálló* és



5. kép. Az 1900-as világkiállítás magyar történelmi pavilonjának díszalbuma

magyar gazdaság, kultúra, sőt saját történelmi felfogás bemutatására és külföldi képviselőtére.

A vizsgált időszakban szervezett világkiállítások magyar szempontból jelentős politikai változásokkal estek egybe. A Habsburg Birodalom részeként erősen korlátozott, majd az Osztrák–Magyar Monarchiában viszonylagos önrendelkezést elnyerő ország önmeghatározásának alapját tehát a magyar gazdaság és kultúra önállóságának és egyediségének bemutatása jellemezte, ez azonban – a kiegyezést követő politikai konszenzusnak megfelelően – a legkisebb mértékben sem tükrözött függetlenségi törekvéseket. Az országgépépítés retorikája és a kiegyezés politikai racionalitása tehát elvált egymástól.

Négy és fél évszázad után a politikai, gazdasági és kulturális önrendelkezését a kiegyezéssel nagy részben visszaszerző Magyarország újra „kitalálásra” és pozi-

cionálásra várt a globalizáció, a racionalizmus és a liberális kapitalizmus világában. Az országgép megalkotásához és tartalommal való feltöltéséhez egyrészt a középkori Magyar Királyság politikai és kulturális erejének felidézésére alapozott nagyhatalmi önkép, másrészt a 19. századi modernizáció hazai eredményei szolgáltak alapul. A *modernizált ősi nagyhatalom* képének bemutatása és elismertetése képeződött le a világkiállítások magyar szekcióiban és pavilonjaiban is. Művészeti irányzatok és stílusok változásától függetlenül az *önálló és magyar* jelleg hangsúlyozása egyaránt megfigyelhető a millenniummal zenitjére érő historizáló és az ezt követő évtizedekben virágba szökkent premodern-vernakuláris pavilonépítészetben. A stílusbeli változás a reprezentáció szempontjából végső soron nem volt lényeges, a stílusváltással az *ősről a modernizáltra* került a hangsúly, egyazon *nagyhatalom* két arcát bemutatva.

A koncepció érvényesítéséhez azonban nem állt rendelkezésre elegendő tapasztalat, ezért az ország modernizálásában és az országgép kialakításában a kiegyezéstől kezdve kitüntetett szerep jutott az ország civil szervezeteinek. Ez a folyamat összefüggött a társadalmi nyilvánosság Magyarországon 1867 után bekövetkezett struktúraváltozásával, ezáltal a polgári társadalom és az állam összefonódásával.⁶ A civil szervezetek irányító testületei kormányzati és államigazgatási kapcsolataik folytán a mainál jóval korlátozottabb önálló mozgástérrel rendelkeztek, a világkiállítások magyar osztályainak megszervezése és a kiállítandó tárgyak kiválogatás során az állam meghosz- szabbított karjaként működtek.⁷

Elemzésem alapvető eltéréseket mutat a nemzetközi szakirodalom világkiállítás-történelmi periodizációjától. Jelentős magyar anyag hiányában kisebb mértékben foglal-

kozta olyan fontos, módszertani és művészettörténeti szempontból fordulópontot jelentő világkiállításokkal, mint az 1889-es párizsi vagy az 1893-as chicagói. Emellett teljes mértékben figyelmen kívül kellett hagynom néhány kisebb jelentőségű, szervezett magyar jelenlét nélkül tartott rendezvényt, mint például az 1905-ös liège-i vagy az 1913-as genti.⁸ Mindemellett kiemelkedő hazai vonatkozásai miatt az elemzés részét képezik az 1911-es olaszországi világkiállítás torinói és római magyar bemutatói és ezek recepciója annak ellenére is, hogy az esemény világkiállításként történő elfogadása a nemzetközi szakirodalomban nem egységes.

Kutatástörténeti összefüggések

A világkiállításokkal kapcsolatban a nemzetközi és magyar szempontok nem csupán módszertani és megközelítésbeli eltérésekben, hanem a kutatás dinamikájában és intenzitásában is tetten érhetők. A rendkívül bőséges és szerteágazó nemzetközi szakirodalommal szemben a hazai kutatók érdeklődése csupán az utóbbi két évtizedben fordult a világkiállítások története felé. Már egy rövid és csak a legfontosabb eredményekre fókuszáló tudománytörténeti visszatekintés is segíthet megérteni ezt a különbséget.

A 19. század második felében a világkiállításokra vonatkozó átfogó, tudományos igényű művek nem láttak napvilágot, ez az időszak a kiállításokkal és eredményeikkel kapcsolatos hivatalos beszámolók mellett elsősorban kiállítási tervezetekben bővelkedik. A tudományos érdeklődés első ízben 1900 körül fordult a téma felé, de elmélyült világkiállítás-történeti kutatásra csak az 1930-as évektől, a kiállításokat koordináló nemzetközi szervezet, a *Bureau International des Expositions* 1928-as létrejötte után került sor. A korai évtizedek úttörő tanulmányai közül kiemelkedik Raymond Isay 1937-es francia nyelvű összefoglalása, amely a világkiállítások első kilenc évtizedének történetét tartalmazza.⁹ A hatalmas tömegeket vonzó nemzetközi események sorába tartozó világkiállítások társadalmi és kulturális jelentőségére második világháború után elkezdődött kutatások világítottak rá. Ezek közül elsősorban Kenneth Luckhurst 1951-es angol nyelvű művét kell kiemelnünk, amely az első londoni világkiállítás jubileumára jelent meg.¹⁰ A világkiállítások szellemtörténeti helyének meghatározásában máig érvényes megállapításokat tett Werner Hofmann a 19. századot jellemző művészeti és szellemi áramlatok összefüggéseit bemutató művében.¹¹ A világkiállítások szociológiai szempontú tárgyalására első ízben Paul Greenhalgh vállalkozott 1988-as munkájában.¹² Az ő tevékenységének köszönhetően a világkiállítások történetének szociológiai, társadalomtörténeti szempontú feldolgozása elsősorban az angolszász területeken vált elterjedtté, de hasonló kutatásokat folytatott a delfti egyetemen Pieter van Wesemael is, akinek 2001-ben könyv formájában is megjelent disszertációja a téma eddigi legátfogóbb elemzése.¹³ John E. Findling enciklopédikus műve óriási tényanyagot közlő publikáció.¹⁴

A világkiállítások történetét általában kronologikus rendben felvázoló munkák mellett a másik jelentős terület az egyes kiállítások monografikus bemutatása. Míg az átfogó kronológiák alapvetően másodlagos források – hivatalos jelentések, a világkiállítások hivatalos kiadványai és egyéb sajtótermékek, kiküldetési beszámolók és magán-

utazók leírásai – felhasználásával készültek, addig a monografikus kutatások lehetőséget nyújtanak az egyes kiállítások társadalmi, politikai, gazdasági háttérének feltárására elsődleges levéltári források alapján. A legrégebbi monografikus feldolgozás az első londoni világkiállítás történetét tekinti át elsődleges források alapján Utz Haltern tollából.¹⁵ Az ilyen jellegű kutatások közül magyar vonatkozásai miatt figyelmet érdemel Jutta Pemselnek az 1873-as bécsi világkiállításról írt disszertációja¹⁶ és az ebből született könyve.¹⁷ A posztkolonialista diskurzus részeként jelent meg és a monografikus feldolgozások közé sorolható az első londoni világkiállítás történetét feldolgozó *The Great Exhibition of 1851* című munka Jeffrey A. Auerbach tollából.¹⁸ Az auerbach-i mű egyben átmenetet is képez a feldolgozások harmadik nagy csoportjához, azokhoz az 1980-es évektől elterjedt antropológiai, gazdaságtörténeti, művészettörténeti és nőművészeti feldolgozásokhoz, amelyek egy-egy korszakot vagy egy adott kiállítást elemeznek a fenti szempontok valamelyike alapján. Antropológiai jellege miatt érdemes kiemelni a hagyományos építészettörténeti munkákkal szemben is kritikai észrevételeket felmutató *Hybrids of Modernity* című művet Penelope Harveytől.¹⁹ A gazdaságtörténeti feldolgozások közül Alfons Paquet 1908-as és Evelyn Kroker 1975-ös munkái számítanak alapvető irodalomnak.²⁰ Georg Maag 1986-ban a művészet és az ipar szerepének megváltozását kutatja eszmetörténeti megközelítésben.²¹ A monografikus bemutatók és a néprajzi szempontú kutatások ötvözeteként született meg Benedict Burtonnak az 1915-ös Panama Pacific-kiállítást feldolgozó tanulmánya,²² amelyet egy évvel később követett Robert W. Rydell posztkolonialista és antropológiai szempontokat vegyítő könyve.²³ Ugyancsak ebbe a csoportba tartoznak Çelik Zeynik posztkolonialista diskurzusba illeszkedő világkiállítás-történeti kutatásai.²⁴ Bár Franciaországban számos világkiállítást rendeztek, a francia történetírás napjainkig is adós az előzőekben felsorolt átfogó és monografikus feldolgozásokkal, egészen a közelmúltig jobbra csupán népszerűsítő kiadványokkal találkozhattunk. Ez alól kivételt jelent az 1983-ban megjelent *Le livre des Expositions Universelles 1851–1989*²⁵ és Ory Pascal hasonló témájú összefoglalása.²⁶ A Musée D’Orsay 2007-ben rendezett tárlata²⁷ a párizsi világkiállítások csarnok- és pavilonépítészetét mutatta be. Itt kell megemlítenünk Marcel Galopinnek, a *Bureau International des Expositions* francia megbízottjának kevésbé tudományos jellegű, mint inkább visszaemlékezéseken alapuló művét is.²⁸ A világkiállítás jelenség kapcsán is máig érvényes megállapításai miatt kiemelkedik a téma szűkebb szakirodalmából Werner Hofmann szellemtörténeti összefoglalása.²⁹

A magyar vonatkozásokat tárgyaló szakirodalmat nagyrészt a harmadik csoportba, azaz a multidiszciplináris kutatásokhoz sorolhatjuk. A kronologikus művek közé tartozik viszont a legteljesebb hazai művészettörténeti áttekintést nyújtó tanulmány, amely Lövei Pál tollából jelent meg és a magyar építészet és a világkiállítások kapcsolatát mutatja be.³⁰ Az 1992-es sevillai expóra való felkészülés jegyében készült el a világkiállítások válogatott bibliográfiája, amely a témával kapcsolatban a magyarországi könyvtárakban elérhető kiadványok összességének felsorolását tűzte ki célul.³¹ A megnövekedett érdeklődést tükrözi az első összefoglaló jellegű művészettörténeti szakdolgozat is.³² A többi publikáció a világkiállítások magyar vonatkozásainak egy-egy kisebb területéről közöl újdonságokat. Az efemer építészetnek az építészeti tevékenység egészére gyakorolt hatását mutatja be a századforduló magyar vonatkozású pavilonjainak számbavételével Gerle János cikke a *Lélek és Forma* kiállításához kapcsol-

lódóan.³³ Az 1873-as bécsi világkiállítás képzőművészeti anyagának elemzése a világkiállítások magyar vonatkozásainak mind ez idáig legteljesebb művészettörténeti feldolgozása. Bodnár Évának a százéves évfordulóra megjelent német és magyar nyelvű tanulmánya révén a bécsi világkiállítás magyar művészeti anyaga a külföldi és a hazai kutatás számára is elérhetővé vált; ezt később Szvoboda Dománszky Gabriella és Bakó Zsuzsanna képzőművészeti tárgyú vizsgálódásai követték.³⁴

Az 1900-as párizsi világkiállítás sokszor pontatlanul „vajdahunyadinak” tartott történelmi pavilonja és csoport-installációi részletes bemutatásával napjainkig adós maradt a művészettörténeti kutatás, annak ellenére, hogy az épületre számtalan utalást találunk a szakirodalomban. Minden idők leglátványosabb világkiállításának hazai recepcióját ezért csupán részeredmények alkotják. Ezek közül a legfontosabb Batári Ferencnek az Iparművészeti Múzeum párizsi gyűjteményvásárlását feldolgozó tanulmánya, valamint az Ernst Múzeum *Finnmagyar* kiállításához kötődő katalógusa³⁵, amelyben főleg Varga Verának³⁶ a Párizsban bemutatott iparművészeti anyag jelentőségére rámutató, valamint Csáki Tamásnak³⁷ a finn építészet párizsi sikereinek magyarországi recepciójáról szóló tanulmányai számolnak be a témával kapcsolatos újdonságokról. A 20. század első másfél évtizedében a magyar építészet és művészet olaszországi bemutatkozását és recepcióját elsősorban a Velencei Biennálével összefüggésben tárgyalta a szakirodalom. A korszak lezárásának is tekinthető 1915-ös San Franciscó-i világkiállítás magyar képzőművészeti anyagáról szóló tanulmány – mintegy az első világháború előtti magyar kultúrpolitika végpontját is jelezve, – az első magánszervezésű bemutatkozásról nyújt hű képet.³⁸ A világkiállításokkal kapcsolatos hazai vonatkozású kiadványok sorát Gál Vilmos *Világkiállító magyarok 1851–2000* című könyve zárja.³⁹

Világipartárlattól a világkiállításig – az elnevezések változásai

A világkiállítások tudományos kutatása nem véletlenül csupán a 20. század elején, mintegy fél évszázaddal az első londoni *világipartárlat* után indult meg, a tudományos érdeklődés alapját az akkorra már kialakult történelmi perspektíva adta meg. A kiállítási módszertan és a világos célkitűzések kiforrásának hosszú folyamatát jól tükrözi az esemény ingadozó névhasználata is. A *világkiállítás* megnevezés nyelvenként és földrészenként is eltér egymástól, a 19. századi ipari versengés legnagyobb riválisainak nyelvében, az angol és a francia terminológiában figyelhető meg a legpontosabban az világkiállítás-eszme letisztulásának folyamata. Az angolszász terminológiában a nyelvi meghatározás már kezdetben sem volt egységes. Az első, 1851-es londoni világkiállítás még *Exhibition of the Works of Industry of All Nations* néven került meghirdetésre. Azután az 1862-es világkiállítás elnevezése – *International Exhibition* – hosszú ideig uralta az európai angolszász terminológiát.⁴⁰ A *World Fair* megjelölés elnevezést elsőként az amerikai kontinensen megrendezett világkiállításokra alkalmazták, ezek közül is az 1893-as *World's Columbian Exposition*, azaz a *Chicago World's Fair* esetében, de használata kizárólag az amerikai kontinensre jellemző. A *World's Fair* kifejezés utólag szerepel az 1876-os philadelphiai *Centennial Exhibition*ra vonatkoztatva, de az 1904-es és 1915-ös amerikai bemutatók idején már kizárólagossá vált, s így a korábbi (1876

Philadelphia, 1893 Chicago), a szervezés okára utaló elnevezések immár alcímekké váltak: 1904 *St. Louis World Fair – Louisiana Purchase Exhibition* és 1915 *San Francisco World Fair – Panama Pacific International Exhibition*. A franciák már a későbbiekben elterjedt kifejezést használták: a Képzőművészetek Világkiállításáról – *L'Exposition Universelle des Beaux-Arts* –, vagyis az 1855-ös párizsi világtárlatról rendelkező törvény 1853. március 8-án lépett érvénybe, így ezt a dátumot tekinthetjük az *Exposition Universelle* kifejezés születésnapjának.⁴¹ A francia terminológiában használata azóta is töretlen. A francia *egyetemes kiállítás* elnevezés idővel az összes neolatin nyelvben elterjedt: *esposizione universale* olaszul, *exposición universal* spanyolul stb. A németek az angolszász elnevezést átvéve kezdetben az *Industrie-Ausstellung*⁴², illetve 1862-ig széles körben az *Internationale Ausstellung* elnevezést használták.⁴³ Egy évvel későbből találunk példát a *Weltausstellung* kifejezésre⁴⁴, amely 1867-től kezdve vált szinte kizárólagossá⁴⁵, és természetesen a német nyelvterületen rendezett világkiállításokra is alkalmazták.⁴⁶ Ezt követően az *Internationale Ausstellung* elnevezés döntően a nem világkiállítás jellegű nemzetközi szakkiállításokra vonatkozott.⁴⁷

A magyar terminológia a világkiállítási esemény megítélésében hasonló kezdeti bizonytalanságról árulkodik. Az 1855-ös kiállítás csarnokának említésekor fordul elő a *világipar temploma*⁴⁸, majd 1862-ben a *világipartárlat*⁴⁹ kifejezés, amely az 1867-es párizsi kiállítással kapcsolatban *világtárlat*⁵⁰ variációban jelenik meg, de ugyanahhoz kapcsolódóan már találunk példát a *világkiállítás* elnevezésre is.⁵¹ A németből tükörfordítással átvett és azóta is folyamatosan alkalmazott *világkiállítás*⁵² használata azonban még az 1870-es években sem volt egyértelmű. Az 1873-as bécsi tárlat idején például több



6. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás új sétánya, az Esplanade des Invalides

hivatalos iratban is megjelent a *közkiállítás* elnevezés.⁵³ Hasonló jelenség figyelhető meg az 1878-as párizsi világkiállítás magyar megnevezésében: a *közkiállítás*⁵⁴ a korábbi magyar, az *egyetemes kiállítás*⁵⁵ pedig a francia terminológiára utal. A *világkiállítás* kifejezés végül az 1880-as évektől vált elterjedtté, teljesen kiszorítva a korábbi elnevezéseket.

Építészet és térrendezés a világkiállításokon

A *világkiállítás* kifejezés letisztulásánál is hosszabb időre, mintegy fél évszázadra volt szükség ahhoz, hogy a kiállítási koncepció és a bemutató épületek (csarnokok, pavilonok) végső formája kialakuljon. A kiállítási módszerek, az építészeti környezet és az installációk ezen időszak alatt folyamatosan változtak. A kiállítási installációk, az építmények – csarnokok, pavilonok, kioszkok – és a kiállítások térbeli elrendezése összefüggő rendszert alkotott, a nevelés és a szórakoztatás érdekében megtervezett egységes látvány részét képezve. Az építészeti feladatok a kiállítási technikák állandó fejlődéséből adódóan rendre módosultak. A világkiállítások csarnokai és pavilonjai a didaktikus építészet kialakulásának folyamataként is leírhatók, az építészeti feladatok összetettebbé válása megkövetelte a minél szélesebb tömegek szórakoztatását célzó multimédiás eszközök használatát. Ezt a célt szolgálta kezdetben az árucikkek átláthatatlan mennyiségének egymásra halmozása, a század utolsó harmadában a beöltöztetett bábokból készített életnagyságú életképek, majd a technika fejlődésével vízesések, panorámaképek, fényjátékok, vigalmi negyedek stb. felépítése is.



7. kép. A Vieux-Paris nevű vigalmi negyed az 1900-as párizsi világkiállításán

Az efemer pavilonépítészet a 19. század második felében jelentős változáson ment át. A hagyományos efemer építészeti alkotások – diadalívek, díszkút-felépítmények, castrum dolorisok – helyét újak vették át a szekularizálódó polgári társadalmak tömegszórakoztatásának és a technológiai fejlődés demonstrációjának szolgálatában. A legfontosabb újítást a kiállítási pavilonok jelentették, amelyek nagyobb számban az 1867-es párizsi világkiállításán jelentek meg első ízben. A kezdetben kisebb, kereskedelmi és nemzeti reprezentációs célt szolgáló építményeknek az 1890-es évektől két új típusa alakult ki: a népelet iránti érdeklődést kielégítő autentikus népi építészetet tükröző házak és skanzenek mellett új elemnek számítottak a pavilon-komplexum formájában megjelenő szórakoztató negyedek is. A néprajz, a lakáskultúra

fejlesztése az 1873-as bécsi világkiállítás után került a tudományos érdeklődés homlokterébe, a világkiállításokra felépített néprajzi falvak egyre autentikusabb kialakítása a néprajztudomány kialakulásának is hű tükrre.

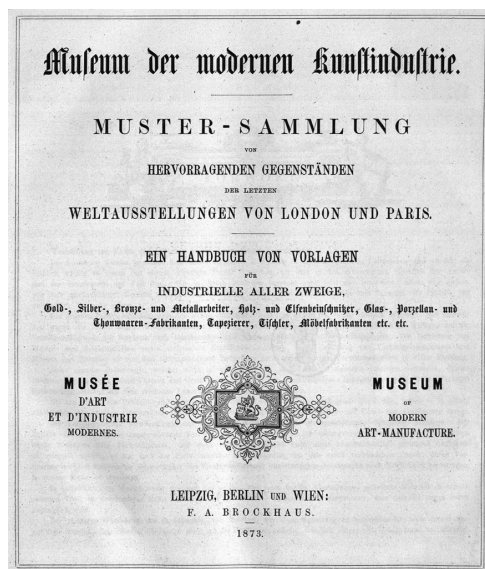
A kezdetben önálló csárdák, fogadók és kávézók az 1890-es évek világkiállításaira már korhűnek tekintett ruhában felszolgáló pincérekkel és felvonulásokkal, élőképekkel élővé varázsolt historizáló épületegyüttesekbe rejtett vigalmi negyedekké fejlődtek. Ilyenek voltak a Vieux Bruxelles (1897), a Vieux Paris (1900) historizáló építményei mellett a nemzeti hatáskörben megszervezett általános kiállítások szórakoztató negyedei is; a millenniumi ünnepek Ős-Budavárával időben párhuzamosan épültek fel Alt-Prag (1895) és Alt-Berlin (1896) vigalmi negyedei is.

Ezzel együtt megjelentek gasztronómiai funkció nélküli, látványosságként vagy kikapari (esetenként háziipari vagy néprajzi) bemutatóként működő épületek is, elsőként az 1873-as világkiállítás pusztai állatbemutatója vagy ugyanitt az egyes vidékeket lakottan, valódi élőképként megjelenítő házak. A bécsi világkiállítás más szempontból is újítást jelentett: a népi építészet egyes alkotásait a modern lakásviszonyok problémái megoldásának tekintettek. Az autentikus népi építészetet bemutató néprajzi falvak a századfordulóig továbbéltek, de ekkor már nem az európai népek életmódját vizsgáló Volkskunde, hanem az Európán kívüli népcsoportok antropológiai szempontú elemzését végző Völkerkunde jegyében. Az európai népek helyét átvette a gyarmatok népeinek élőképes, eredeti környezetben történő bemutatása.⁵⁶ Az 1876-os philadelphiai világkiállítás pavilonjaiban már inkább hangsúlyozódtak a nemzeti történelemre való utalások: a külföldi kiállítók mellett szinte az összes amerikai állam saját reprezentációs pavilonnal készült. Az ekkor első ízben megjelent nemzeti reprezentációs pavilonok későbbi évtizedekben felépített utódai alapvetően két fő csoportba sorolhatók: a történelmi múlt egy-egy jeles korszakát és a népi építészet hagyományait megjelenítőkre. Az elsőre a világkiállítások korai időszakában Európa nyugati és déli államai hozhatók fel példaként (Németország, Spanyolország, Anglia, Olaszország, Hollandia), a másodikra az (elsősorban északi) periféria országai (Norvégia, Svédország és Finnország). Az új balkáni államoknak jellemzően a bizánci építészetre visszautaló pavilonjai az első csoporttal mutatnak rokonságot.

A kiállítandó tárgyak osztályozása is jelentős változáson ment át, ezt a folyamatot az ipari fejlődéssel együtt járó specializálódás és differenciálódás jellemezte. A nagyobb egységeket jelentő csoportokon belül folyamatosan számozott osztályokra bontották tovább a kiállítási tárgyakat. Az első világkiállításon 1851-ben Londonban még csupán öt főcsoportot különböztettek meg, az 1867-es párizsi a munka történetének bemutatása körül zajlott, ennek megfelelően az emberi tevékenység tíz csoportját vették alapul a csarnokok beosztásánál.⁵⁷ Az 1900-as párizsi világkiállításon immár több évtizedes folyamatos változás után kiforrottnak tekinthető koncepció alapján kerültek a tárgyak tizennyolc csoport száznál is több osztályába.⁵⁸

Kezdetben egy nemzetközi zsűri bírálta el a kiállított tárgyakat, amelyben az egyes osztályoknak külön felelősei voltak. Az 1862-es londoni, azaz az első, már jelentősebb hivatalos magyar részvétel mellett szervezett világkiállítástól magyar tagok is részt vettek a nemzetközi zsűri munkájában. A századfordulóra, a kiállítások rendszerének és a kiállított tárgyak számának nagyarányú növekedésével párhuzamosan kialakult a termékek besorolását figyelembe vevő többszintű zsűrizés rendszere. Általában három zsűricsoport bírálta el a kiállított alkotásokat, a bíráló szervezet csoportzsűriből, osztályzsűriből és

zsűritanácsból állt. A csoportzsűriben az egyes nemzetek a kiállítás területe, a kiállítók száma és a kiállítás jelentőségének arányában képviseltették magukat, jelentést tettek a javasolt kitüntetésekkel kapcsolatban: a csoportzsűrik ajánlatait az osztályzsűrik bírálták el, majd továbbították a zsűritanács felé. A zsűritanácsnak általában a kiállítás zárása előtti hónap végéig kellett bemutatni a végrehajtó bizottság elnökének a kitüntetettek teljes és lezárt listáját, majd a végrehajtó bizottság tette közzé hivatalosan a végleges jegyzéket. A zsűri több díjat adott ki: Nagydíjat, Díszoklevelet, Aranyérmet, Ezüstérmet, Bronzérmet, Elismerő oklevelet, Érdem- és Közreműködői oklevelet. Érdemoklevelet a kiállítás sikeréhez hozzájáruló egyén vagy társaság, míg Közreműködői oklevelet a zsűri által kitüntetett kiállítási tárgy előállításában közreműködő személy kaphatott. A zsűri feladata a zárás után nem szűnt meg, terjedelmes kötetekben jelentették meg az adott világkiállítás hivatalos beszámolóját, amelyek az utókor számára alapvető információkat tartalmaz.



8. kép. A londoni és párizsi világkiállítások háziipari összefoglalója

A kutatás periodizációja

A világkiállítások történetének periodizációjában nincs egységes, általánosan elfogadott keret, a határszámokat egy adott kutatás belső logikája határozza meg. Jelen esetben hármas felosztás indokolt, amellyel a világkiállítások kialakulásától kezdve követjük nyomon a magyar részvétel történetét az első világháború idejéig. Az 1851–1918 közötti időszakban szervezett világkiállítások magyar vonatkozásait elsősorban az Ausztriához és a bécsi udvarhoz kötődő korabeli állapotok függvényében kell értelmezni. A kutatás kulcsszavai és legjelentősebb területei az *önálló és magyar* kifejezésekkel illetett entitások – ország, állam, kultúra, művészet, ipar, gazdaság – voltak. A nemzetek versengésének időszakában mindezek a külföldi közönség figyelmének az *önálló és magyar* termékekre való felhívását célozta. A fenti entitásokat megjelenítő magyar kultúrpolitikát az országkép-építés szempontjából alapvetően három nagy időegységre bonthatjuk.

Az 1851–1862 közé tehető első szakasz a Bach-korszakbeli nemzetközi elszigeteltségtől a Helytartótanács által szervezett, ám még a bécsi udvar erőteljes irányításával zajlott 1862-es londoni világkiállításig tart. Ennek az időszaknak első fele az elszórt és töredékes magyar kiállítói jelenléttel jellemezhető 1851-es londoni és 1855-ös párizsi világkiállítást foglalja magába, amelyekkel kapcsolatban elsősorban ausztriai kiállítók termékei és alkotásai közé sorolt hazai eredetű tárgyokról beszélhetünk. A művészeti

jelenlét kezdetét az 1851-ben Londonban kiállító egyetlen magyar szobrász, Engel József neve fémjelzi. Az 1855-ös párizsi világkiállításon az örökös tartományokkal egy szinten kezelve, elsősorban nyersanyagforrásain keresztül mutatták be a magyar gazdaságot. A politikai enyhülés jeleként az 1862-es londoni bemutató szervezői már igyekeztek pontosabb képet adni az ország korabeli gazdasági és műveltségi helyzetéről. A Helytartótanács hatáskörében szervezett magyar bemutató kapcsán nem beszélhetünk a magyarországi termékek iránt a külföld érdeklődését felkeltő, jól megszervezett kiállításról. Magyarországot még mindig elsősorban nyersanyagkincsei képviselték, de az esetlegesen összeszedett iparművészeti tárgyak mellett már kiállítottak egy Pesten előválogatott képzőművészeti anyagot is a korabeli magyar festészet néhány reprezentatív alkotásával. A világkiállítások első évtizedében hazai iparművészeti tárgyak kizárólag alkotóik saját kezdeményezésére juthattak el nemzetközi seregszemlékre.

A kiegyezéstől a millenniumig tartó második korszakot a fokozatos modernizáció, az önálló gazdaság és kultúra bemutatására tett erőfeszítések jellemezték; a magyar kiállítási csoportok tevékenysége immáron a budapesti kormányzat irányítása alatt, egyre jelentősebb anyagi befektetés mellett és szervezettebb módon folyt. A kiegyezés évében Magyarország francia nyelvű első katalógusával és saját szervezésű kiállításával debütált önállóan a nemzetközi porondon. Az 1867-es párizsi világkiállításon csírájában már megjelent a századforduló kiállításaira jellemző hármas tagolás, vagyis az építészet – iparművészet – képzőművészet hármasságára felépített kulturális reprezentáció. Az iparfejlesztéssel, az iparművészeti és technológiai múzeumok, iskolák megalapításával párhuzamosan az iparművészeti tárgyak kiválogatása is egyre tudatosabbá vált. Az 1867-es világkiállítás magyar csárdája részben közgazdasági érdekeket, részben a pusztai romantika toposzainak megerősítését szolgálta, de a szakszerűtlen szervezés és a koncepciótlan megjelenítés miatt nem érte el valódi célját, a fontos nemzetgazdasági jelentőséggel bíró borkivitel támogatását. Az 1873-as bécsi világkiállítást nem a Monarchia, hanem Ausztria szervezte, Magyarország közjogi státuszával ellentétes módon külföldi államként kapott meghívást. Ennek ellenére a második korszak legjelentősebb, legkonceptiózusabb anyagával mutatkozott be: a világkiállítás erdészeti pavilonja az állami kézben lévő és jelentős állami bevételt hozó erdőgazdaság érdekét szolgálta, s mint ilyen, az első, gazdasági, piacszerző célját valóban elérő pavilonnak számított. A néprajzi falu házainak sorával a soknemzetiségű ország képének – mint e sajátos magyar országképnek – a megjelenítésén túl a modern architektúra kérdésére a hazai népi építészet köréből merítő lehetséges válaszokat kívánták bemutatni. Az 1878-as párizsi kiállítás ausztriai kiállítókkal közösen szervezett és magyar szempontból alulreprezentáltra sikerült bemutatója után általánossá vált az a nézet, hogy a világkiállításokra majd csak az ország modernizálásának előrehaladtával szabad visszatérni. A magyar kormány értékelése szerint az ország gazdasági és kulturális színvonala a millenniumi ünnepek idején nemzetközi szinten is versenyképesé és bemutathatóvá vált. A kiegyezéstől a millenniumig tartó második időszakban két szempont is hátráltatta az intenzív külföldi megjelenést. Nem csupán az, hogy a magyar döntéshozók az országot nemzetközi megmérettetésre alkalmatlannak tartották, hanem az is, hogy a korszak számos jelentős világkiállítása a tengerentúlon zajlott, a magas szállítási költségek pedig lehetetlenné tették megfelelő mennyiségű árucikk bemutatását. A nemzetközi porondról történő visszavonulás után az 1878-tól 1896-ig eltelt két



9. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás nemzeti pavilonsora a Szajna felől

évtizedben a kisebb jelentőségű világkiállítások magyar szekcióinak rendezési jogát a hivatalos Magyarország civil szervezetekre bízta, nagyobb bemutatókon pedig politikai, illetve anyagi okokból nem vett részt. A civil kezdeményezések előtérbe kerülése a hivatalos állami reprezentáció mellőzését vonta magával, a szervezéssel megbízott ipari és kereskedelmi körök elsősorban gazdasági jellegű bemutatókat szerveztek.

A politikai elit figyelme az 1880-as évek elejétől a nemzeti kiállítások felé fordult. Az ország modernizálásának és kulturális haladásának elősegítése érdekében szervezték meg az 1885-ös országos és az 1896-os millenniumi kiállítást. A civil szervezetek által az 1885-ös antwerpeni, az 1888-as brüsszeli és barcelonai, az 1894-es antwerpeni, valamint az 1897-es brüsszeli világkiállítások magyar osztályaiban végzett szervezőmunka azonban a hivatalos állami koncepcióra is hatást gyakorolt. Az ilyen alkalmakra összeállított kisebb volumenű magyar osztályokban a különféle társadalmi szervezetekhez és ipari körökhöz kötődő szervezők gazdasági érdekei miatt a politikai reprezentáció nélkülözésével elsősorban az ország gazdaságának és iparának bemutatására törekedtek. Az 1885–1896 közötti időszak világkiállításai szervezési és tematikus szempontból lényeges újdonságokkal szolgáltak: a kiállításszervezésben a társadalmi szervezetek munkáját az állam határozottabban felügyelte, tematikus szempontból pedig megjelentek a művészeti oktatási intézményeket bemutató önálló kiállítási csoportok. Az oktatási-továbbképzési intézményrendszer 1870–1880-as évekbeli kialakulását követően kiemelt figyelmet kapott az iparoktatás bemutatása is.

Az 1896-os millenniumi ünnepek után tért vissza a hivatalos Magyarország a világkiállítások résztvevőinek sorába, minden korábbinál több anyagi, gazdasági forrást megmozgatva. A harmadik, 1896–1918 közötti időszak jelentős világkiállításaira már

a világiállítás-ipar professzionizmusa jellemző. Ekkoriban jöttek létre a résztvevők és a közönség tájékoztatását és az egységes nemzetközi irányítást szolgáló kiállítási központok. A Párizsban, Brüsszelben, Londonban, Berlinben, Bécsben, Hágában, Rómában, Zürichben, Milánóban, Koppenhágában és Gelléri Mór kezdeményezésére Budapesten – Országos Kiállítási Központ néven – megalapított szervezeteket egy Brüsszelben székelő nemzetközi szövetség fogta össze.⁵⁹ A szervezet tevékenységének köszönhetően terjedt el az egy-egy iparág vagy tudományterület alaposabb megismertetését és fejlesztését célzó szakkiállítások rendszere, ezenkívül hatékony eszköznek bizonyult a magánbefektetők által tisztán üzleti célból kitalált úgynevezett zugkiállítások ellen. 1912-ben a berlini konferencián meghatározták a kiállítások egységes kategóriáit (világ-, szak-, nemzetközi, nemzeti), valamint kialakították az állami szerepvállalású *hivatalos*, az állami megbízásból civilek által szervezett *hivatalosan elismert* és a *magánkiállítások* hármas rendszerét.

Az ország felzárkózását célzó intézkedések közé tartozott a nemzeti keretek között megszervezett 1885-ös országos és az 1896-os millenniumi kiállítás is, amelyek legfontosabb hozadéka a kikristályosodott kiállítási, pavilonépítési és tematikai koncepció volt. Ennek hatása 1900-tól kezdve jelentkezett a külföldi magyar kiállítások szervezetesebb, összefogottabb és átgondoltabb tervezésében és megvalósításában. Az országgép kialakításában döntő szerepet játszó területek, azaz az építészet, az iparművészet, az ipar(i)- és képzőművészeti oktatás, a háziipar és a képzőművészet összefüggő rendszerként való szerepeltetésére az 1900-as párizsi bemutatón került sor. Ezek a területek szolgálták a független Magyarország képének kialakítását az 1896–1918 közötti időszakban, amikor a világiállítás programkiírása mindegyik bemutatását lehetővé tette.⁶⁰ Az 1900-as párizsi világiállításon a történelmi múlt emlékei közül az *önálló és magyar* jellegzetességeket felvonultató építészet jellemezte a kiállítás pavilonját és installációit. A művészeti paletta további elemeinek – az iparművészetnek és a képzőművészetnek – a felhasználása a későbbiekben is lényeges maradt a világiállítások magyar csoportjaiban, de ezt követően az ország kultúráját és iparát a maga teljességében bemutató tárlatra a vizsgált időszakban sem külföldön, sem belföldön nem találunk példát. Az 1904-es Saint Louis-i Horti Pál-féle pavilon és anyaga ugyan Magyarország első jelentős tengerentúli bemutatójának számított, és a párizsihoz hasonlóan felvonultatta a fentiekben felsorolt öt elemet, de a rendelkezésre álló kis alapterület nem tett lehetővé átütő, nemzetközileg sikeres kiállítást. 1906-ban Milánóban a képzőművészet teljesen hiányzott a többi szegmens viszont megtalálható volt. Az 1911-es torinói–római világiállításra kiemelkedő építészeti, képzőművészeti, iparművészeti és részleges iparoktatási bemutatót szerveztek. Ez alkalommal két helyszínen elosztva, de ismételten kísérlet történt mind az öt terület együttes bemutatására egyrészt az urbanizáció, az ipar és az iparművészet eredményeit felvonultató torinói pavilonban és berendezésében, másrészt a római műcsarnok magyar képzőművészet elmúlt fél évszázadával foglalkozó retrospektív kiállításában.

A világiállítások hazai vonatkozásait vizsgálva szem előtt kell tartanunk, hogy Magyarország soha nem rendezett világiállítást, noha erre vonatkozó terv a vizsgált korszakban kétszer is született. A világiállítások gyakran kerek évfordulókhoz kötődtek, Budapesten először a honfoglalás ezredik (1896), másodszer a kiegyezés ötvenedik évfordulójához kapcsolódva (1917) merült fel – több más ötletszintű felvetés mellett – hivatalosnak tekinthető formában ilyen események megrendezése.

A világkiállítások előzményei és hatásai: iparkiallitások, iparmúzeumok és iparművészeti múzeumok

A nemzeti keretek között megrendezett iparkiallitások a világkiállítások 19. század eleji előzményének tekinthetőek, s 1851-től ez utóbbiakkal párhuzamosan szerveződtek. A két kiállítás típus az ipari forradalom utáni európai gazdaságtörténet tükrévé vált. Az összefonódás mértéke miatt a világkiállítás-történeti összefoglalásokban nincs egységesen elfogadott szempont a jelenség korai előzményeit illetően; éppen újszerűsége miatt nehéz megmondani, hogy a 17–18. századi ipari és művészeti vásárok közül valamelyik egyáltalán közvetlen előzménynek tekinthető-e. A szerzők többsége az első ipari forradalom időszakában rendezett vásárokkig vezet vissza fénykorát immár a második ipari forradalom idején élő világkiállítás-jelenség eredetét. Annyi biztos, hogy a világkiállítás első ízben egy nemzetközivé váló iparkiallitás formájában jelentkezett Londonban 1851-ben.

Az itt tárgyalt egyszerre ipari és művészeti szempontrendszer két korai előzmény kiemelését indokolja. Az első a francia Akadémia által a Palais Royal udvarán és folyosóin rendezett képzőművészeti kiállítás volt 1673-ban. A főleg mezőgazdasági gépeket felvonultató első angol nemzeti iparkiallitásra 1756-ban került sor a Society of Arts rendezésében Londonban. Az első zsűrizett, beszámolókból ismert gazdasági szakkiállítás a hosszú 19. század hajnalán, 1798. szeptember 17–21. között tartották azért, mert *„a franciák ámulatba ejtették Európát gyors harci sikereik által, és most kell, hogy hasonló buzgalommal törjenek előre a termelési, ipari és kereskedelmi téren a béke nagy művében.”*⁶¹ Ezt a kiállítást a forradalmi időszámítás VI. évének (1797–1798) megünneplésére szervezték, kezdeményezése François de Neufchâteau belügyminiszter nevéhez köthető.⁶² A Mars-mezőn megrendezett kiállításon száztíz kiállító vett részt. A részt a szabadban elterülő kiállítási terület megközelítését az erre az alkalomra a Szajna felett emelt fahíd biztosította. A híd folytatásaként egy diadalív fokozta az ünnepélyességet, a tér közepén álló oltár pedig az ünnepi események helyszínének jelölésére szolgált. A tér másik végében, az École Militaire oldalában állt az Ipar temploma, a kiállítás valódi tere.

Ezt követően Európa-szerte növekvő érdeklődéssel szerveztek nemzeti határok között ipari, mezőgazdasági bemutatókat azzal a céllal, hogy a közvetlenebb gazdasági kapcsolatok révén stabilabbá tegyék az egyes nemzetgazdaságokat. A világkiállítás kialakulásának előestéjén, 1844-ben Berlinben megszervezett hasonló rendezvény már a nemzetköziség jeleit mutatta, a Habsburg Birodalomból hetvennégy kiállító vett rajta részt.⁶³

Az 1840-es évek végén már felmerült a nemzeti kereteken túllépő, nemzetközi kiállítókörű ipari szakkiállítás, vagyis a későbbi világkiállítás ötlete is.⁶⁴ Az első, koncepciójában is újító jellegűnek mondható rendezvény a tizenegyedik francia általános kiál-

lítás volt 1849-ben. Itt az újítást a mezőgazdasági termények és ipari termékek együttes bemutatása jelentette. E kiállítás kapcsán merült fel először más nemzetek termékeinek különálló kabinetekben való bemutatása, ezt a lehetőséget azonban a francia Kereskedelmi Kamara elvetette, így az első nemzetközi ipari szakkiállítás, vagyis a *világiállítás* megrendezésének lehetősége ezzel a nagy rivális, Nagy-Britannia számára adatott meg két évvel később.⁶⁵

Ebben az időszakban volt az első, magyar ipari termelést bemutató seregszemle is, amely koncepcióját és célját tekintve az Európa-szerte egyre gyakrabban szervezett ipari szakkiállítások sorába illeszkedett. A mezőgazdaság alapú hazai gazdaság fejlesztése, az iparosítás szempontjából kiemelt jelentőséggel bírt az árucikkek összehasonlíthatóságának lehetősége, hiszen az újdonságok és technológiák együttes bemutatásával az ipar fejlődésére gyakorolt jótékony hatást. Az első *Magyar Iparműkiállítást* 1842. augusztus 25. és szeptember 21. között rendezték meg a pesti vásár keretében a Magyar Iparegyesület szervezésében, feladata az ipari termelés aktuális állapotának bemutatása volt.⁶⁶ Az esemény fontosságát jelzik a kezdeményezésben szerepet játszó Kossuth Lajos gondolatai is: „*öntudatra és önerőnk iránti bizalomra ösztönözzön; a már eddig is nyert eredmények új kísérletekre, új törekvésekre, új erőfeszítésre buzdítsanak; és a honi műiparnak a nemzet elibe állított bárha csak töredékes képe legközelebb az egész képnek felállítására utat készítsen; továbbá pedig azon iparágak meghonosítására is ingert adjon, melyeknek elhanyagolását nagy részben annak is tulajdoníthatni, hogy a közönség mind ekkorig jóformán nem is tudta, mivel bírnak már, és mik azon iparágak, mik eddigelé hazánkban hiányzanak.*”⁶⁷ A szervezéssel Landerer Lajos választmányi tagot bízták meg, helyszíne a pesti Vigadó korabeli épületének oldalsó termei voltak. A hírlapi úton hirdetett eseményen kétszázötvenhárom iparműves kétszázkilencvennyolc tárgyat mutatott be, a kiállítókat tizenkét csoportba osztották; nyitva tartása alatt tizennégyezer-négyszázhuszonöt látogatót fogadott.⁶⁸ A kiállítási zsűri a külföldi kiállításokon bevett gyakorlat szerint ötféle díjat határozott meg: arany, ezüst, bronz-érmé, dicsérő oklevél és méltányoló elismerés. Külön, versenyen kívül emelték ki a szoda- (sziksó) és répacukorgyártást mint kiemelt nemzetgazdasági jelentőségű iparágat. Összesen öt arany-, tizenöt ezüst-, huszonkilenc bronzérmé, harmincegy dicsérő oklevelet és harminchat méltányoló elismerést osztottak ki. A második iparkiállításon 1843-ban kétszáznegyvenegy, az 1846-ban rendezett harmadikon ötszázötvenhat kiállító és huszonkétezer-százharminchat látogató volt.⁶⁹

Az 1840-es évek hazai iparkiállításai az 1850–1860-as években a belpolitikai helyzet miatt nem folytatódtak. Vahot Imre az 1862-es londoni világiállításról írt emlékkönyvének végén hangsúlyozza ugyan a világiállítások magyar anyagának előválogatására szolgáló országos tárlatok szükségességét, ezek megszervezésére azonban soha nem került sor. A magyar nemzeti építészet és művészet népi ihletettségének alapjait már ekkor megvetették: Vahot írása az 1870–1880-as években rendezett világiállítások magyar szekcióinak hon- és népismereti programját is felvázolta: „*A kiállított cikkek mellett érdekes volna minden megyének különböző népfajait, viseleteit, szebb, regényesebb tájait, épületeit s kitűnőbb terményeinek helyszínét, földtani, geológiai térképét, híresebb termelő gazdái-, iparosai-, művészei-, írói-, lelkészei-, népnevelőinek arcképeit fotografiai másolatokban beküldeni, s ez volna aztán a valódi országos ismertetés.*”⁷⁰ A hazai országos kiállítások és világiállítások magyar csoportjainak a későbbiekben

megvalósult koncepciója és rendező elve a nemzeti művelődés programjában gyökerezett, a sarokpontok az 1862-ig eltelt időszak gyér hazai szervezési tapasztalatai ellenére már rendelkezésre álltak.

Az ipari szakkiállítások szervezése az 1872-es kecskeméti kiállítással kapott újabb lendületet, amely egyben az egy évvel későbbi bécsi világkiállítás magyar csoportjának főpróbája is volt. A kiegyezés utáni időszak második jelentős ipari kiállítását gróf Zichy Jenő szervezte saját költségén Székesfehérváron 1879-ben. Zichy Jenő több, a magyarság eredetét kutató expedíciót finanszírozott és vezetett, tudományos érdeklődése mellett hazafiúi elhivatottsága a magyar ipar támogatásában is megmutatkozott. Ezen lépései sorába tartozott a székesfehérvári tárlat is, melynek XVI. csoportjában számos iparművészeti alkotást mutattak be olyan mesterektől, akik a későbbiekben a világkiállítások magyar szekcióiban rendre szerepeltek.⁷¹

Tervezetek a budapesti világkiállításra

Gróf Zichy Jenő tevékenysége az ipariskolák fejlesztése szempontjából is kimagasló volt. A hazai iparfejlesztés ösztönzésére 12.000 forintot ajánlott fel iparoktatási intézmények létrehozására, 1000 forinttal támogatta az iparostanoncok tankönyvvásárlását, összesen hatvannyolc városban vett részt ipariskola létesítésében, húsz esetben az iskolaalapítás teljes költségét magára vállalta.⁷² A magyar ipar fejlesztésével kapcsolatos lépései, anyagi áldozatvállalása is közrejátszott abban, hogy 1881–1906 között ő töltötte be az Országos Iparegyesület elnöki tisztét. Nevéhez fűződik az 1885-ös országos kiállítás kezdeményezése is, ennek sikerén felbuzdulva az 1890-es évek elején vetette fel a millennium megünneplésére Budapesten szervezendő világkiállítás ötletét.⁷³ A világkiállítást pártoló érvei között a magyar ipar fellendítése, a hazai iparosok számára a külföldi eredmények megismertetése mellett a nemzeti büszkeség és öntudat helyreállításának szándéka is megjelent.

A világkiállítási gondolat népszerűségére jellemző, hogy egy budapesti világkiállítás ötlete nem csak az arisztokrácia iparosodást és művészi mecénaturát pártoló világképébe illett bele. Blána Szilárd honvédszázados 1849-et követő külföldi bujdosásai során elvetődött az első londoni világkiállításra, majd az 1867-es párizsi világkiállítás magyar osztálya körül is tevékenykedett. Külföldi tapasztalatai alapján jelentette meg művét az 1873-as bécsi világkiállítást követően, melyben egy Budapesten megvalósítandó, állandó kiállítási területen megszervezett, a gazdasági fejlődés alakulásait figyelemmel követve folyamatosan megújuló anyagot bemutató világkiállítás gondolatát vetette fel. A kezdetet „*a magyar birodalom ezer éves fennállásának 1883-dik évben bekövetkező megünneplésének*” jegyében képzelte el, tervezete így a millenniumi kiállítás előzményei közé tartozik.⁷⁴ A nemzeti érdekek hangsúlyozásával érvelt a későbbiekben nemzeti jelentőségű reprezentációként megvalósult ünneppsorozat nemzetközileg jegyzett világkiállításaként való megszervezése mellett: „*Minden világkiállítás főcélja: népeket és országokat, ezeknek szellemi és anyagi, úgy művelődési haladását tanulmányozni, és az ott látottak összehasonlításával, átitomításával és javításával saját érdekeinkben gazdag tapasztalatokat szellemi és anyagi tökéletesbülésünkre ki-*

zsákmányolni. – Szórakozás és mulattatás csak másodrendű sorban az összes látogatók tulajdona.”⁷⁵ Blána helyszíni tapasztalatokon nyugvó terve a 19. századi világiállítások elsősorban nevelő, semmint szórakoztató jellegére alapult. Helyszínválasztásában összekapcsolódott az ország kiemelt ügyeiben döntő országgyűlés konkrét helyszíne és a modern nemzetállamok ipari/kereskedelmi versengésének elhelyezése: az állandó világiállítási csarnokokat az ország irányításában és a honvédelemben évszázadokon át jelentős szerepet játszó Rákos mezőre – pontosan a Rákos patak mentén, a lőrinci puszta felé eső tíz-tizenkétezer holdnyi területre – javasolta elhelyezni. Hazafias elgondolásával a magyarországi helyszínen megvalósítandó állandó kiállítási csarnokok révén a nemzeti versengés legfontosabb területén, az iparfejlesztésben kívánt hazája számára vezető szerepet biztosítani. Tervének megvalósíthatatlanságát jelzi, hogy Magyarország még évtizedekkel később, az államiság évfordulóján is csupán a nemzeti hatáskörben megrendezett millenniumi kiállításra volt felkészülve. Az országra irányuló figyelmet végül nem egy ilyen túl ambiciózus ötlet, hanem az iparfejlesztés eredményeinek apró lépésekkel haladó tudatos bemutatása keltette fel.

Az iparfejlesztés, a piacszerzés és az ipari képzés fejlesztésének célját szolgáló világiállításokon bemutatott magyar osztályok koncepciójának megértéséhez szükséges röviden áttekinteni az iparoktatás, az ipar- és képzőművészeti oktatás, a háziipar helyzetét a korabeli Magyarországon.

Iparmúzeumok és iparoktatás

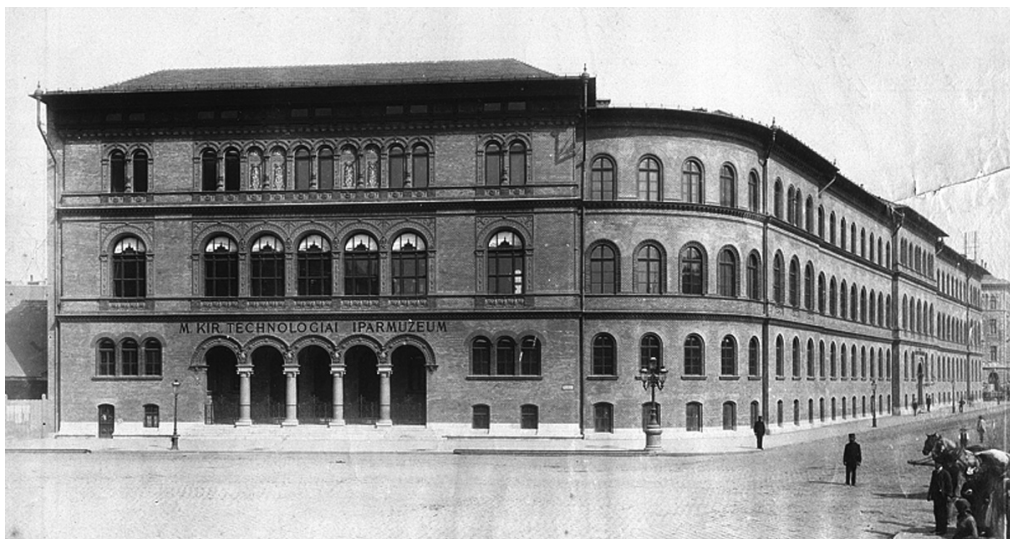
Az iparoktatás első intézménye az 1794-ben alapított párizsi *Conservatoire des Arts et Métiers*, amely a megalapítását követő évtizedtől állami források segítségével működött. Az iparművészeti múzeumok és iskolák együttes megalapítása és működtetése már ekkor megnyilvánult, az első ilyen jellegű intézmény technológiai és művészeti gyűjteménnyel rendelkezett. Eredményei az 1851-es londoni világiállításon Európa szerte világhossá váltak, Franciaország az iparművészeti oktatást és a közízlést egyaránt támogató kettős intézménynek köszönhette az iparművészet terén a 19. század első felében kontinensszerte elért sikereit. Londonban 1835–1836-ban jött létre a *Select Committee of Arts and Manufactures*, amelyet 1837-ben a *Government School of Design* megalapítása követett, központja a Somerset House-ban volt (ez a mai *Royal College of Art* elődje). Az iparoktatás jelentőségét felismerve Albert herceg kezdeményezésére a londoni világiállítás bevételeinek maradványaiból Londonban létrehozták a *Department of Practical Art* nevű mintagyűjteményt, valamint ennek múzeumát a South Kensington Museumot (1899-től Victoria and Albert Museum), amely e fúzió révén iparművészeti múzeumi és iskolai feladatokat egyesített. Az intézményt az iparművészet fejlesztésének szükségessége hívta létre. Maga a South Kensington Museum 1857-ben nyílt meg, a hozzá kapcsolódó, államilag támogatott iskola célja francia mintára a közízlés és az iparosok nevelése volt. Az így létrejött első *iparművészeti múzeum* – amely ezt az elnevezést soha nem viselte – első „filiálját” 1864-ben Bécsben létesítették.

A bécsi intézményt Rudolf Eitelberger von Edelberg akadémiai tanár és belső titkos tanácsos 1862-es beszámolója alapozta meg a londoni világiállításról, ennek alap-

ján Ferenc József császár is megértette, majd pedig sürgetőnek és fontosnak tartotta a bécsi mű- és iparmúzeum létrehozását. Ennek érdekében 1863 márciusában felajánlotta a saját tulajdonában lévő Ballhaust a múzeum céljaira, valamint a császári gyűjteményeket, az udvari könyvtárat, a Belvedere Képtárat, az ambrasi kincstárat, valamint palotái és várai szőnyeg- és bútorkészletét. Az egy évvel később létrejött gyűjtemény első igazgatója Eitelberger, protektora Rainer főherceg volt, célja pedig iparosok művészeti oktatása. Kiegészítéseként 1879-ben nyílt meg a Technologisches Gewerbemuseum, valamint a keleti műipar tanulmányozására az Orientalisches Museum. Az iparművészeti múzeumokat eredendően praktikus szemlélet hozta létre, az oktatás a múzeumi mintagyűjteményeken alapult, melyek szerepe a munka történeti fejlődésében érhető tetten, elsősorban Gottfried Semper díszítőstílusokról és az ősmunkák történetiségéről vallott szemléletét tükrözve. Az iparművészeti múzeumok legfontosabb gyűjteményei közé tartoztak a modell- és mintalapgyűjtemények: eredeti tárgyak másolatai, metszetes vagy rajzos ornamentika-gyűjtemények egészítették ki a tárgyananyagot. Az elsőként alapított párizsi mellett jelentős volt a Württembergi Mintagyűjtemény (Württembergische Musterlager). A szintén gazdag bécsi kollektiót ingyenesen láto-gathatták az iparosok és művészek, itt a hangsúly nem a tárgyak gyűjtésén, hanem a motívumok megismerésén volt.

A londoni és bécsi példák ismeretében 1869-ben Rómer Flóris az *Archeológiai Értesítő*ben felvetette, az egy hasonló hazai múzeum alapításának szükségességét.⁷⁶ Az új múzeumban gipszminták, faragványok, fényképek szerzeményezésére gondolt a minta-átadás magas színvonalának biztosítása érdekében a külföldi ipar minden ágára kiterjeszkedően. Átvételre alkalmasnak tartotta a bécsi gipsz- és galvanoplasztikai gyűjteményt is. A koncepciót továbbgondoló Mudrony Soma és Keleti Károly elvei szerint a fejlesztés középpontjába a „műves ipart” kellett helyezni a kulturális és a gazdasági fejlődés érdekében. A vidéki gazdaságban nélkülözhetetlen tárgyak szervezett módon történő előállítására és piacosítása, a háziipar pártolása az iparosítás során feleslegessé váló munkaerő foglalkoztatása miatt vált jelentőssé. Rómerrel szinte egy időben, 1870-ben vetették fel az Országos Ipartestület ülésén egy budapesti Mű- és Iparmúzeum megalapításának szükségességét.⁷⁷ Az intézmény végül magánalapításként, ipari és kereskedelmi körök gyűjtésére alapozva jött létre. A művészeti jelleg biztosítása érdekében a szervezésbe bevonták a képzőművészeti élet akkori legbefolyásosabb hazai civil szervezetét, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatot. (Fontos megjegyezni, hogy az iparfejlesztés Európa más országaiban ekkor már állami feladat.) A két szervezet tagságából létrejött *százas bizottság* javasolta a gyűjtemény egyik alapját jelentő tárgyvásárlást az 1873-as bécsi világkiállításon 50.000 forint értékben. Az összeg egy részének terhére – 15.000 forintért – Rómer Flóris és Xántus János népművészeti tárgyakat vásárolhatott magyarországi nemzetiségektől. A bizottság igyekezett állami támogatást kieszközölni a Mű- és Iparmúzeumnak, ez a terv 1878-ban végül megvalósult. A múzeum számára 1872–1873 során a bécsi világkiállításon vásárolt tárgyak mellett a Nemzeti Múzeum anyagából válogattak. Első kiállításukat a Nemzeti Múzeumban rendezték be, de 1877-től használták a régi Múcsarnok földszinti tereit is. A londoni és bécsi mintára létrejött intézmény, a Mű- és Iparmúzeum (a későbbi Iparművészeti Múzeum) első vezetője Pulszky Károly volt.

Az új intézmény létrehozása körül serénykedő iparos körök hamarosan újra lobbizni kezdtek, ezúttal a hazai technológiai iparmúzeum megalapításáért. Mudrony So-



10. kép. A budapesti Állami Felső Ipariskola és a Technológiai Iparmúzeum épülete a századfordulón

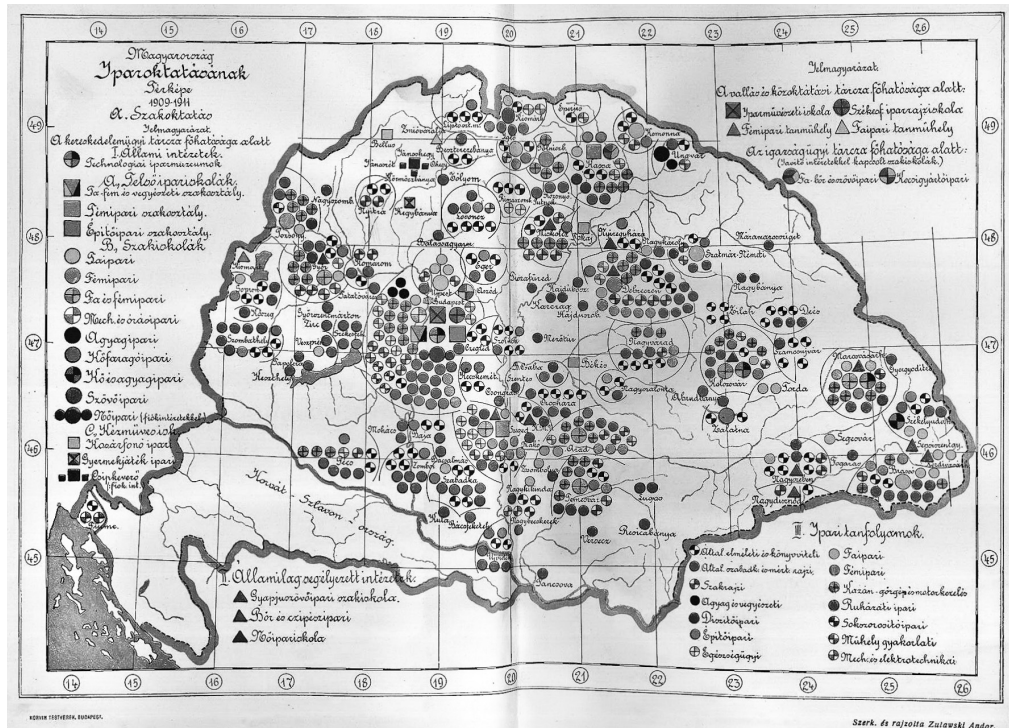
ma és Keleti Károly ismét külföldre utazott, céljuk Bécs, Stuttgart, Nürnberg hasonló jellegű intézményeinek megtekintése volt. Tapasztalataikról írt jelentésükben kifejtették, hogy az iparosok esztétikai nevelését célzó budapesti Mú- és Iparmúzeum mellett szükséges egy technológiai és egy keleti múzeum megalapítása is. Javaslatuk hatására 1883-ban létrejött a Budapesti Technológiai Iparmúzeum, a szintén javasolt Keleti Múzeum létesítése azonban elmaradt.⁷⁸ A budapesti intézményalapítást még számtalan további ipariskola létesítése követte országszerte.

Az intézményrendszer kialakulása az oktatásmódszertan megváltozását is magával hozta. Az európai országok iparoktatásában egészen a 19. század közepéig a rajz és a matematika állt a képzés középpontjában. Ez a szemlélet az 1851-es első londoni világiállítás után változott meg, amikor is a fokozottabb versenyhelyzet szükségessé tette a műszaki és ipari oktatás átalakítását egész Európában. Az oktatás új szemlélete megmutatkozott a kiegyezés utáni magyar iparoktatásban is, melynek legfontosabb jellemzője a fokozott és kezdeményező jellegű állami szerepvállalás. Az 1860-as években első kezdeményezésként népoktatási intézményeket és polgári iskolákhoz kötődő műhelyeket alakítottak ki, (melyek idővel megszűntek), a női foglalkoztatás elősegítése érdekében pedig női ipariskolák jöttek létre. Ekkor létesültek a korszak legjelentősebb ilyen jellegű intézményei: a kassai és budapesti felső ipariskolák. Az 1890-es évek elején újabb lendületet kapott az iparoktatás, számtalan új intézmény mellett 1892-ben létrejött az Országos Iparoktatási Tanács, amely az iparoktatási intézetek felügyeletén túl 1900-tól kezdve a kereskedelmi szakoktatás ügyeinek koordinálásával is foglalkozott. 1896-ban a specializációt támogató fontos változás lépett életbe, melynek értelmében az iparoktatási intézmények a továbbiakban a kereskedelmi, míg az iparos tanonciskolák a vallás- és közoktatásügyi miniszter felügyelete alá kerültek. Ez a döntés nagy előrelépést jelentett annak érdekében, hogy a képzést az ipar változó igényeihez alkalmazva lehessen irányítani. Az oktatási reform megkülönböztette az ipari-techni-

kai igények fokozottabb kiszolgálását és az oktatás szellemi tartalmát, vagyis azokat a „nevelés és általában kulturális szempontból elért eredményeket és irányító eszméket”⁷⁹, amelyek az 1896–1918 közötti időszakban a magyar iparoktatás formaalakítását és a magyaros formakincs következetes átadását meghatározták. Az 1900-as párizsi magyar iparoktatási bemutató szervezésekor a hangsúly már nem az oktatási struktúra, hanem a módszertan szemléltetésén volt.⁸⁰

Iparoktatás Magyarországon

Az 1872-ben elfogadott első ipartörvény (1872. évi VIII. törvénycikk) már foglalkozott az ipari szakoktatás kérdésével, de annak kötelezővé tételét csak a második ipartörvény (1884. évi XVII. törvénycikk) írta elő. Eszerint minden községben, ahol ötvennél több tanonc él, ipari szakoktatást kell szervezni, melynek tanrendjéről a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium gondoskodik. A törvény hatását mutatja, hogy míg az elfogadás évében mindössze tizenhét szakiskola volt az országban (ebből hat Budapesten), egy évvel később már kétszázötven ilyen intézmény működött országszerte 33 659 növendékkel és 1216 tanárral. 1888-ra számuk tovább bővült, országszerte kétszázharminc, a fővárosban tizenhat intézmény látott el szakoktatási feladatokat. Ezekben évi tíz hónapon át folyt a tanítás, a szaktárgyakat összesen heti négy órában, rajzot



11. kép. Az állami iparoktatási rendszer 1910 körül

havi egy alkalommal, három órában, vasárnaponként oktattak. Léteztek az országos gyakorlattól eltérő tanítási modellek is: Temesváron a tizedik életévüket betöltött és az alapfokú iskolát végzett fiúk részére hároméves elméleti képzést biztosítottak, melyet szakmai műhelyben letöltendő gyakorlat követett. Alapítottak speciális tantervű, helyi igények szerinti iskolákat is. A kolozsvári fa- és fémműves szakiskola például saját tanítási modellt dolgozott ki: délelőttönként ipari üzemekben és gyárakban folyt a gyakorlati, délutánonként az iskolában pedig az elméleti oktatás. Helyi munkaerőpiacra és alapanyagokra alapozott tantervvel speciális szakiskolák jöttek létre: Homonnán és Zayugrócon fafaragó, Késmárkon szövő, Kassán paszománykészítő, Nagybecskereken szőnyegkészítő, Hodrusbányán pedig csipkeverő szakiskola szolgálta a háziipari oktatást. A középszintű oktatáshoz tartozott az Iparművészeti Iskola, az elsősorban vasúti szakemberképzésre szakosodott Középfokú Állami Szakiskola, a kassai Gépészeti Szakiskola, a brassói Műbútorasztalos és Esztergályos Szakiskola vagy az egri Középfokú Ipari Szakiskola. Ez utóbbi intézményekben kiállított oklevél birtokában a fiatal szakemberek a tanonckodás mellőzésével saját szakműhelyt nyithattak. A felsőfokú műszaki képzésről a József Műegyetem gondoskodott 1857-től.

Az 1890-es évek elején kialakított szakképzési struktúrában az ipari szakoktatás gyakorlatra alapozott szakképzést jelentett; három fő csoportja: a kézműves iskolák, az ipari szakiskolák és a felső ipariskolák. A szervezeti tagozatokon kívül, de az oktatási struktúra részeként működtek a női ipariskolák, az iparmúzeumok és az ipari tanfolyamok. A kézműves iskolák célja egy adott vidék háziiparának fejlesztése volt. 1906-ban összesen öt ilyen iskola létesült Magyarországon: három kosárfonó (Bellus,



12. kép. Az állami ipariskolák közös kiállítása az 1906-os milánói világiállításon

Békés, Tokaj), egy gyerekjáték-készítő (Hegybánya-Szélakna) és egy csipkeverő (Körmöcbánya). Az ipari szakiskolák célja iparosgedek kinevelése volt elméleti és gyakorlati képzés keretében. Első csoportjukba a fa- és fémipari szakiskolák tartoztak, szám szerint hat: Arad, Győr, Kolozsvár, Marosvásárhely, Szeged, Temesvár (asztalosság, esztergályosság, faragás, épület- és mintalakatosság és gépészetoktatással); a második csoportot négy faipari szakiskola jelentette (Brassó, Homonna, Igló, Újpest), ahol csak asztalosságot és fafaragást tanítottak. A harmadik csoportba a fémipari szakiskolák tartoztak (épület-mintalakatosság- és/vagy gépészet- oktatással) Gölnicbányán, Pozsonyban és Budapesten; ez utóbbi a mechanikai és órásipar számára képzett szakembereket. Székelyudvarhelyen, Ungváron és Zalatnán kő- és agyagipari szakiskola működött, itt kőcsiszolást, illetve fazekasságot lehetett elsajátítani. Késmárkon és Nagydísznódon szövőipari, Nagyszébenben bőr- és cipészipari szakiskola működött.

A szakiskolák nagy része egységes, központilag kidolgozott szervezeti rend és tanterv alapján működött. A felső ipariskolák a saját iparáguk számára képeztek munka- és művezetőket. Az összesen három ilyen intézmény tevékenységi köre eltért egymástól. A budapesti állami felső ipariskola fém- és vasipari szakembereket képzett (mű- és épületlakatos, bádogos, vízvezeték és fűtésberendezés, gépészet, faipar, vegyészeti profil), a szintén budapesti állami felső építő ipariskola az építőipar, míg kassai testvérintézménye, az állami felső ipariskola a gépipar számára szervezett képzéseket. A tanfolyamok célja a szakmai továbbképzés és az egyszerűbb képesítést igénylő munkafolyamatok megismertetése volt, a női ipariskolákban a női munkavállalás elősegítésért folyt az oktatás. Az ország három iparmúzeumának – Budapesti Technológiai Iparmúzeum,



13. kép. A Mintarajziskola és Rajztanárképző kiállítása az 1906-os milánói világiállításon

valamint a kolozsvári és marosváráshelyi iparmúzeumok és a nagyszebeni Technológiai Gyűjtemény – könyvtárai és gyűjteményei a hazai gyár- és kisipar előmozdítása érdekében, az iparoktatás kiegészítő intézményeiként tevékenykedtek.⁸¹

Az iskolai rajzot a Kereskedelmi és Ipari Minisztérium gondozásában megjelent szakkönyvekből sajátították el a növendékek tanulmányaik során; Vidéki János az Iparrajziskola igazgatójának francia kiadásban is megjelent tankönyve az oktatók részére is segítséget kínált⁸²; ezt egészítette ki Suppan Vilmos geometriai kézikönyve.⁸³ A felnőtt iparos nemzedék ízlésének finomítására is figyelmet fordítottak, a Huszka József, Könyöki József, Miskovszky Viktor és Gróh István gyűjtéseinek anyagából külön kötet készült a szakoktatás számára. A minisztérium iparoktatás-fejlesztési tevékenysége azonban nem merült ki egyszerű akciókban: az ismeretek frissítése érdekében rendszeresen küldött rajzos mintalapokat az iparosok és gyárosok számára.⁸⁴ Az ipari termelés irányítását az állam csak kivételes esetekben engedte át magánvállalkozásoknak, azt a nemzeti utánpótlásképzés és nevelés részének tekintették. Az állami felügyelet révén az oktatás jelentős szerepet játszott a Magyarországon előállított termékek stílusának és az árucikkek jellegének meghatározásában. Az ipari termelés élénkülését a külföldi piacok megszerzésétől várták, e cél eléréséhez a világiállításokon való aktív és nagyarányú jelenlét mellett legfőképpen egyedi árucikkek gyártására volt szükség. A századfordulón az iparfejlesztést és a magyaros stílus elterjesztését szolgálták a világiállítással összefüggő jelentős állami megrendelések is.

Művészeti és iparművészeti oktatás

Az ipari és művészeti oktatás közötti szoros és kölcsönös kapcsolatra épülő európai gyakorlatra Keleti Gusztáv is felhívta a figyelmet a kormány megbízására tett külföldi tanulmányútjának összefoglalójában. Kiküldetése az önálló Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium első jelentős lépése volt a hazai oktatási rendszer új kereteinek és módszertanának kialakításában.⁸⁵ Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskolát és Rajztanárképzőt 1871. május 6-án alapította meg Pauler Tivadar vallás- és közoktatásügyi miniszter rajztanárok képzésére és művészeti tanulmányokat folytatni kívánó fiatalok részére. Az alakrajzot és festést Székely Bertalan, a mintázást Izsó Miklós, az ékítményes és építészeti rajzot, ábrázoló geometriát és a látszattant Schulek Frigyes oktatta. A Mintarajziskola és Rajztanárképző alapításától kezdve részt vett fontos nemzetközi kiállításokon, ezen alkalmakkor eleinte az iskola szerkezetének, a későbbiekben főleg módszertanának bemutatására helyezték a hangsúlyt a hallgatók és – esetenként – tanáraik munkáinak kiállításával. Az első külföldi bemutatkozásra már az 1873-as bécsi világiállításon sor került. A hazai módszertan fejlődésének jeleként négy évvel később jelent meg Székely Bertalan első tankönyve, amelyet az 1878-as párizsi világiállításon már bemutattak a hallgatói művek mellett.⁸⁶ A századfordulón lezajlott reform lényege a rajztanár- és a művészképzés fokozatos elkülönítése volt, ennek, valamint a megújult tanári kar munkájának köszönhetően az intézmény ekkorra az európai rajztanárképzés jelentős helyévé vált, oktatási módszere példaként szolgált külföldi intézmények számára is.⁸⁷ Az 1906-os milánói világiállításon nyílt lehetőség a reform eredményeinek



14. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállítása az 1906-os milánói vilákiállításán

nemzetközi bemutatására. Az itt elért sikereket az 1908-ban a Londonban rendezett III. Nemzetközi Rajzoktatásügyi Kongresszus, majd a leedszi és dublini rajzpedagógiai kiállítások nemzetközi elismerései követték.

Az Iparművészeti Iskola célja megfelelő tudású szakemberek képzése volt a díszítőművészetek és a művészi ipar igényeinek kielégítésére, 1880-ban hozták létre műfaragászati tanműhelyként a Mintarajziskola és Rajztanárképző intézményi struktúrájába illesztve. A növendékek rendes vagy vendéghallgatói státusban kerülhettek be az intézménybe.⁸⁸ A megalapítást követő évtizedekben bevezetett új képzések – mintázás, ötvösség, fametszés, díszítőfestés, rézmetszés, kisplasztika, díszítőszobrászat, majd a századfordulótól lakberendezési és iparművészeti rajzolás és tervezés – és a növekvő hallgatói létszám miatt indokolttá vált új helyszínének kialakítása, ezért az intézmény az 1896-ban átadott Iparművészeti Múzeum egyik szárnyában került elhelyezésre. Az intézet élén igazgató állt, az 1900-as adatok szerint tizenkét rendes tanár, egy segédtanár és három óraadó végzett oktatási tevékenységet. Az intézet két esti tanfolyamot is szervezett ötvös, illetve lakberendező segédek és tanoncok számára.⁸⁹ Az 1887–1888-as tantervi reformmal háromról ötévesre bővült oktatásban bevezették a kétéves előkészítő tanfolyamokat, melyek tanrendjében ékítményes rajz és festés, szabadkézi perspektíva, állatrajz, építési rajz, geometria, szakbeli előtanulmány szerepeltek. Az Iparművészeti Iskolában 1898-tól fokozatosan végbemenő reformok során – legújabb európai iparművészeti tendenciákat követve – nem a másolásra épülő természeti stúdiumokat helyezték előtérbe, hanem konstruktív díszítménytervezői szaktudást igyekeztek átadni. A történelmi stílusok helyett népművészeti és természeti elemek

oktatása került túlsúlyba.⁹⁰ Az év közbeni és a karácsonyi kiállítások a tehetségesebb növendékeknek rendszeres bemutatkozást biztosítottak, emellett az évek folyamán fokozatosan kialakított oktatási módszert és eredményeit demonstrálták. Az iskola az ország több pontján rendezett bemutatókat, továbbá rendszeresen jelen volt fontosabb külföldi kiállításokon is. A kül- és belföldi eredmények elválaszthatatlanul kötődtek a hazai iparművészeti élet hivatalos szervezőihez, a Magyar Iparművészeti Társulathoz és az Iparművészeti Múzeumhoz. Ugyanígy a világiállítások iparművészeti anyagának összeállításában minden esetben nagy szerep jutott a Magyar Iparművészeti Társulathoz, a kiválókatott anyag gyakran az előző év Iparművészeti Múzeumban rendezett karácsonyi kiállításán alapult. Az intézmény az 1900-as párizsi világiállításán és az 1902-es torinói díszítőművészeti kiállításán aranyérmeket, az 1906-os milánói világiállításán pedig nagydíjat kapott.⁹¹

A harmadik és legrégebbi hazai művészképző intézmény, a Budapest Székesfővárosi Községi Iparrajziskola története és oktatásmódszertana jelenleg kevésbé ismert, így a művészeti oktatásban betöltött szerepéről is csak töredékes képet alkothatunk.⁹² Az Iparrajziskola két intézmény összevonásából jött létre. A vizsgált korszakban az ipari szakoktatási rendszerbe tagozódva működött. Az első az 1778-ban Mária Terézia *Ratio Educationis* rendeletével létrehozott *Schola Graphidis Budensis* volt. Ennek az első intézménynek iparostanoncok és tanítójelöltek rajzi-szakmai képzése volt a fő feladata. A második a Gellinek Ferenc által 1786-ban alapított *Pesti Királyi Rajzoló Oskola*. 1869-ben Pest város közgyűlése Pest Városi Központi Főrajztanoda néven átszervezte és specializálta a pesti székhelyű intézményt, ahol azontúl „a rajzolásnak és a képzőművészeteknek csak azok az ágai tanítandók, amelyek a műiparosok gyakoroltatására mulhatatlanul szükségesek”. Ezek a szabadkézi rajz, a szakrajz és a mintázás. Buda-



15. kép. A Székesfővárosi Iparrajziskola kiállítása az 1906-os milánói világiállításán

pest székesfőváros 1873-as létrejötte után 1885-ben a budai székhelyű iskolát előbb a pesti intézmény épületébe helyezték, majd 1886-ban végleg beolvasztották a Főrajztanodába, amely Fővárosi Községi Iparrajziskolaként működött tovább. Az iskola 1893-ban költözött a mai Török Pál (akkor Oroszlán) utcai Kauser József tervezte épületbe, ahol az addig (a Vigadóban, illetve a Cukor utcai épületben) szétszórtnan működő osztályok végre valóban iskolaszerűen egy helyre kerültek. A 20. század elejéig főleg rajztanításra specializálódott iskola az átköltözéssel egy időben új tagozatokkal is bővült. Gyakorló iparosok részére az esti órákban folyt az oktatás, 1886-tól kezdve pedig az érdeklődőknek nappali osztályokat indítottak, ahol plasztikai és ékítményes rajzot, mértant és mintázást tanítottak. A mintázási tanfolyamot dí-

szítőszoberások, míg a nappali tagozat óráit elsősorban „rajzkészségüket kívánó felnőtt műkedvelők, főleg a porcelán- és üvegfestést gyakorló nők és szövőipari munkások látogatták”.⁹³ Az 1904-ben bevezetett és a nappali osztályokat érintő reformok lényege a műhelyoktatás volt, melynek során a technika és az anyagismeret tanítására került a hangsúly. 1906 körül Ágotai Lajos igazgató továbbfejlesztette a műhelyoktatást olyan műiparosok képzésével, akik „egy személyben képviselik a tervezőt és a kivitelezőt”. A reformoknak köszönhetően az iskola teljes elméleti, rajzi és gyakorlati képzést nyújtott a növendékeknek; ennek keretében szervezték meg a könyv- és könyvnyomtatás számára a gyakorlati műhelyt.

A magukat még egy évtizeddel korábban is leginkább mesterembereknek tekintő litográfusok művészi igényű munkája iránti növekvő igényt jelzi, hogy még ugyanebben az évben megszervezték a Mintarajztanoda sokszorosító grafikai szaktanfolyamát is, amelyet majd négy évvel később az Iparművészeti Iskola akadémiai szintű grafikusképzésének elindítása követett.⁹⁴ 1911-ben a következő tagozatok működtek: 1. esti iparos-továbbképző tanfolyamok (szabadkézi rajztanfolyam, ipari festő, sokszorosító, fényképész, női szabó, könyvkötészet); 2. téli mesterképző tanfolyamok (kőműves-, ács-, kőfaragó- és szobafestő-segédék számára); 3. nyilvános rajz- és mintázási tanterem; 4. elemi iskolai tanítók és iparos tanonciskolai tanítók részére időszakos rajztanfolyamok. 1903-tól kezdődtek a rendszeres művészettörténeti előadásorozatok, melyek első előadója a jeles műkritikus Lyka Károly volt.⁹⁵ 1914-ben fotólaboratórium és fotóművészeti oktatás indult be Pécsi József vezetésével. Az előadásokon az iskola különleges igényeinek megfelelően a művészeti technikák és stílusok bemutatására helyezték elsősorban a hangsúlyt. Az iskola tanárai közé a kor legkiválóbb szakemberei kerültek: Vidéki János, Ágotai Lajos, Lyka Károly, Vesztróczy Manó, Györgyi Kálmán, Kós Károly, Vasadi Ferenc, Horti Pál, Jaschik Álmos.⁹⁶

A háziipar

A modern iparművészet és a népművészet találkozása az 1867-es párizsi világkiállításához kapcsolódik, az iparművészet technikáit és motívumkincsét érintő megújulás együtt járt a népművészet fogalmának meghatározásával, a néprajztudomány kialakulásával és a háziipar felértékelődésével.⁹⁷ A fogalom kettős jelentésére Bellák Gábor kitűnő tanulmánya mutatott rá.⁹⁸ A népművészet fogalmával azonos „nemzeti háziipar” és „házi műipar” a parasztság saját használatra készített tárgyait jelentette, amelyek a régi korok művészetének továbbélésével a modern művészet forrásaivá válhatnak.⁹⁹ Később, 1894-ben Alois Riegl különítette el az autentikus paraszti népművészetet és a piacra szánt, ezért (köz)gazdaságilag is értelmezhető háziipari jellegű termékeket. A háziipar magyarországi felfedezése az 1870-es években kezdődött, 1877-ben a háziipari termelést szabályozó állami szabályozás készült, az 1870–1880-as években pedig a népiskolai rendszeren belül biztosították a fennmaradásához és fejlődéséhez szükséges „háziipari szakoktatást”. Az 1885-ös országos kiállítás kapcsán már egy néprajzi-háziipari múzeum ötlete merült fel az iparfejlesztés támogatásában élen járó gróf Zichy Jenőtől.¹⁰⁰



16. kép. A háziipari kiállítás az 1906-os milánói világiállításon

A hazai háziipar első külföldi bemutatkozása egybeesett Magyarország második önálló külföldi szereplésével az 1873-as bécsi világiállításon. Ezt követően vált nyilvánvalóvá, hogy a háziipar felkarolása érdeke mind az iparnak, mind a kereskedelemnek. Az egységes magyar politikai nemzet eszméjébe jól illett a nemzeti háziipar formakincsőrző és -átadó funkciója, az ugyancsak ekkoriban induló etnográfiai kutatások pedig tudományos értékkel ruházták fel a népi kultúrát. A közgazdasági, politikai és tudományos érdeklődés együttes hatásának köszönhetően a háziipar hamarosan széles körben elterjedt Magyarországon.¹⁰¹ Az elsősorban lokális hatáskörű megoldásokat kívánó háziipari egyletek részére azonban szinte lehetetlen volt országos terjesztést és ezáltal rendszeres jövedelmet, a vidéki népeket anyagilag is megbízhatóan támogatni tudó hálózatot létrehozni, széles körű, országos megoldás hiányában pedig a rendszer nem volt életképes. A kezdetek mindazonáltal biztatóak voltak, az első, pozsonyi egylet után sorban alakult a többi. Ezek mellett 1881-ben már százötvenkét tanaoda működött 4533 tanulóval, 1888-ban az ország lakosságának mintegy 6%-a (800 000 fő) élt háziipari termékek készítéséből és eladásából. Az iparoktatásba illesztendő háziipar koncepciója 1892-re alakult ki, de ekkorra már világossá vált a gyáriparral szembeni életképtelensége is.¹⁰² Ez a fokozatos térvesztés derül ki Ráth Károly beszámolójából, aki 1896-ban a millenniumi kiállítás kapcsán a háziipar népszerűségvesztéséről számolt be, érvelése alátámasztására számos ponton visszautalt az 1885-ös országos kiállítás idején még jobb helyzetben lévő iparterületre.¹⁰³ Az általános hanyatlás ellenére találunk példát hosszabb távon is jól teljesítő háziipari egyletekre. A legsikeresebb hazai szerveződés a Torontál megyei Háziipari Egylet, a pozsonyi Izabella Háziipari Egylet és a Kalotaszeg-kultuszt elindító Gyarmathy Zsigmondné nevével fémjelzett

kezdeményezés volt. A háziipari egyletek önálló gazdasági életképtelenségét mutatja, hogy a sikeres példák mögött külső anyagi támogatót találunk, a túlélést az első esetben az államilag szubvencionált gödöllői telepre való áthelyezés, a másodikkál a kormány közvetlen megbízásai biztosították, Kalotaszegen pedig Gyarmathyné 1910-es halálát követően a műhely csak jelentős minőségi kompromisszumok árán tudott a fizetőképes kereslet igényeinek megfelelni.

A népművészet és a háziipar között a kulturális hagyományozódás mellett a gazdaság jelentett másik fontos kapcsolódási pontot: a háziipar fogalma idővel jelentős tartalmi változásokon ment keresztül, a gyáriparral szemben a kisipari, családi közösségekben piacra végzett termelőmunkát jelentette. A (női) foglalkoztatás bővítése révén a munkanélküliség csökkentése, a népművészeti formakincs ápolása és terjesztése szempontjából egyaránt lényeges iparterület azonban nem tudott hosszútávon sikeres maradni Magyarországon. A háziipar nemzeti kultúrába történő beemelése nem történt meg, ezzel párhuzamosan előtérbe került a háziipar gazdasági, ipari jellegének hangsúlyozása.¹⁰⁴ Már Mudrony Soma és Keleti Gusztáv múzeum-koncepcióiban is megjelent az a nézet, miszerint a háziipar elsődlegesen közgazdasági jelentőséggel bír: fő feladata az iparosodás negatív hatásainak ellensúlyozása, a vidéki munkavállalók helyzetének javítása volt. Ez a felfogás a későbbiekben széles körben elterjedt. A hibás szemlélet révén a háziipar kultúraközvetítő jellegét az oktatási intézetek és a fennmaradt egyletek továbbörökítették ugyan, de a közgazdasági szempontból végül életképtelenek bizonyult struktúra alapjaiban rendült meg.

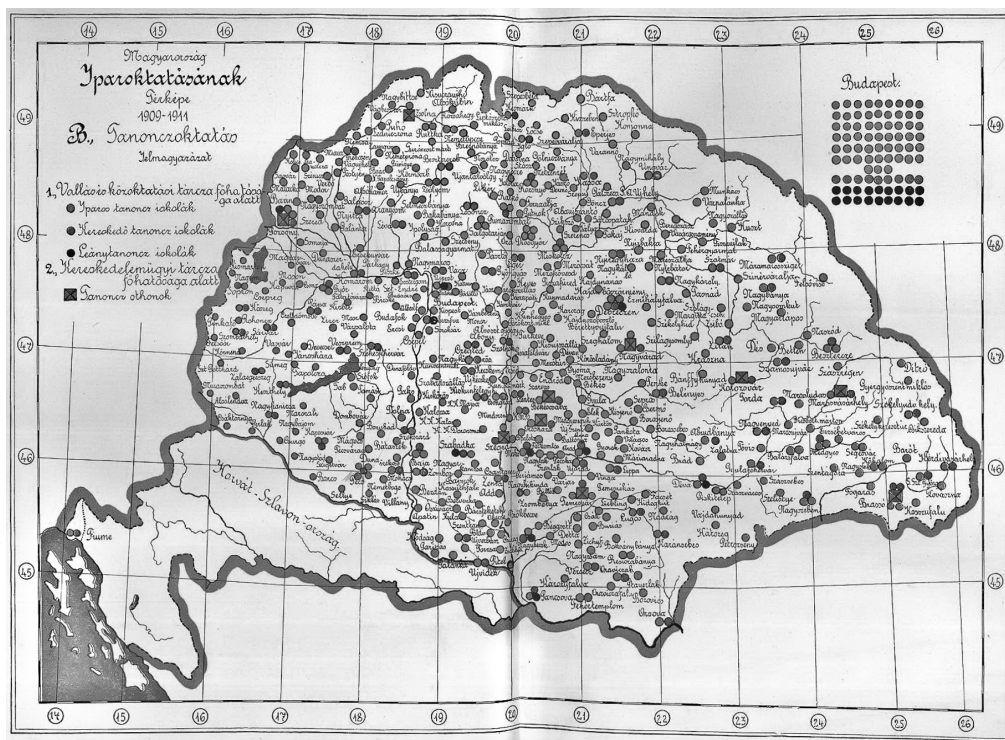
A háziipart kezdetben a modernizáció fontos eszközének tekintették a technológiai fejlesztés elterjesztésében és az értékesítési rendszer (végül elmaradt) kiépítésében



17. kép. Írás-olvasás tudás Magyarországon a századfordulón

betöltött szerepe miatt.¹⁰⁵ A háziipar az 1870-es években virágzott, a továbbfejlődéséhez szükséges feltételek, az állandó munkalehetőség biztosítása és a (szak)oktatás elterjedése azonban nem ezen a területen, hanem a fokozódó iparosodás igényeit kiszolgáló ipari szakoktatás területén vált intenzívebbé az 1880-as évektől. A házipari iskolák fejlesztése ugyan állami támogatás mellett zajlott, de jelentősége és léptéke idővel elmaradt az iparoktatás fejlesztése mellett.

Az állami támogatások mögött a gazdasági megfontolások mellett a magyaros formakincs ápolásának, művelésének és továbbéltesének kultúrpolitikai szándéka is meghúzódott, nem kis részben Huszka Józsefnek a Kereskedelmi Minisztérium támogatásával végzett gyűjtéseire alapozva.¹⁰⁶ Huszka a magyaros ornamentalsre ősi formakincsként tekintett. A nép körében használt tárgyakról lemásolt motívumok gyűjtése és továbbadásának kérdése heves vitákat váltott ki Huszka 1885-ben megjelent *Magyar díszítő stíl* című könyve kapcsán. Az ornamentika-vita a Gottfried Semper által meghirdetett anyagi és technikai versus természetutánzó növényi ornamentika elsőbbségéről folyó nemzetközi vitába kapcsolódott. Az ornamentika technikai eredetéről vallott semperi teória lényege abban áll, hogy a tárgyak előállítását – és ezzel stílusát – technikai alaptörvények határozzák meg, szerinte a kezdetleges formák minden esetben az építészetből és a tárgyalakotásból fejlődtek ki, és ez a folyamat minden nemzeti formakincs esetében lejátszódott.¹⁰⁷ A hazai vita nemzeti felhangot is kapott, a magyaros ornamentika felhasználásának kérdéséről is szólt. A tudományos és művészeti közéletben zajló vita ellenére, mint ahogy majd látni fogjuk, a magyaros formakincs terjesz-



18. kép. Iparostanonc-képzés Magyarországon 1910 körül

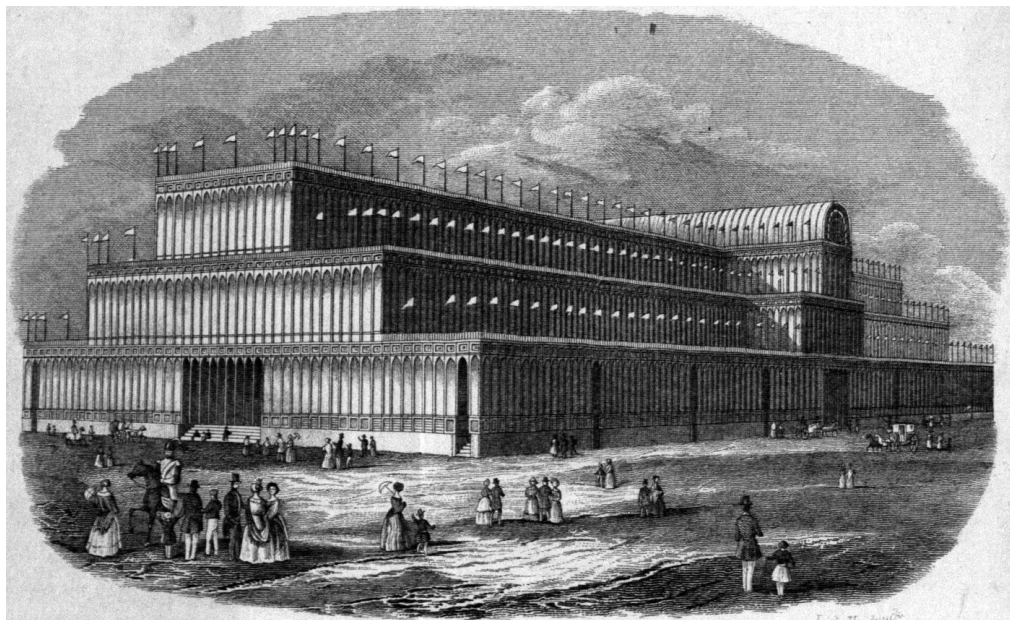
tése és oktatása a századforduló korának magyar oktatás- és kultúrpolitikai programjává emelkedett. Történt mindez annak ellenére, hogy a millenniumra egyértelműen csökkent a belföldi érdeklődés a háziipari termékek iránt. Ennek egyik legfontosabb oka a kiépülő vasúthálózat révén egyre több, korábban eldugott vidéken megjelenő jól szervezett gyáripari termelés (és az ipari oktatás) volt. A gazdasági kudarc ellenére a műhelyek létrejötte és virágzása jelentős szerepet töltött be a vizsgált időszakban, termékeik révén széles tömegek figyelmé irányult a nemzeti művészet alapjaként értelmezett népművészeti technikákra és motívumokra, előkészítve a közvéleményt magyaros építészeti és művészeti törekvések befogadására és értékelésére.

A háziipar mintaátadó szerepéhez hasonló céllal készültek az ornamentikai minta lapok is, feladatuk a régi mintákat reprodukáló munkák mellett az ipari/iparművészeti termékek esztétikai szintjének emelése volt. Az előképzőmozgalomban (Vorbilderbewegung) a régi mintákat és az eredeti anyaghasználatot tartották fontosnak, alapvetően Gottfried Semper ideáinak továbbgondolásával. Ezek adták az alapot az iparművészeti múzeumok és műipariskolák létrehozásához, amelyek elsősorban mintagyűjtemények és nem történeti anyagok bemutatói voltak.¹⁰⁸ Az oktatás segéd-eszközei, a mintalapok a stílusok tudatos és helyes alkalmazásának elsajátításához nyújtottak segítséget. A hazai oktatásban Benczúr Béla *A művészi ipar és decoratív művészetek* című kötete terjedt el, amely a korábbi évtizedek egyetemes formatannal kapcsolatos műveinek összefoglalása. A századfordulóra a nemzeti ornamentika átütő megjelenését figyelhetjük meg az oktatásban is, a történelmi szemléletmódot a természeti motívumok alkalmazása és a „népművészetinek” tekintett formakincs váltotta fel, kijelölve a nemzeti hagyományok ápolásának követendő útját is.¹⁰⁹

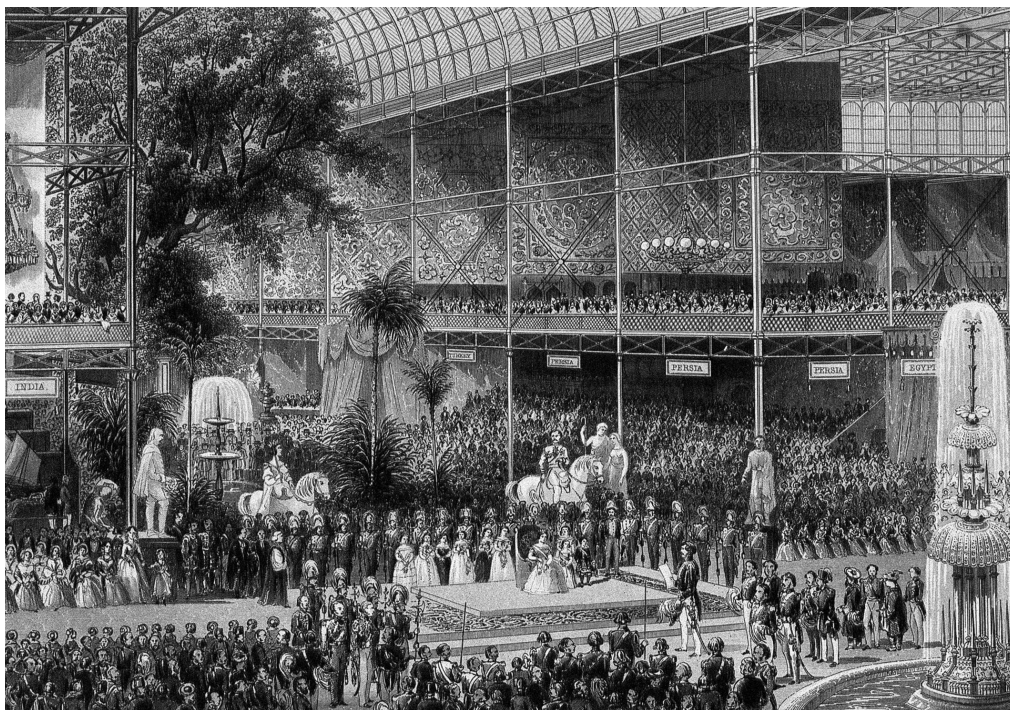
Magyar részvétel az első világkiállításokon 1851–1862 között

Külföldön élő magyar művészek az 1850-es évek világkiállításain

A nemzeti hatáskörben szervezett ipari szakkiállításokhoz képest a nemzetközi kiállítói kör megjelenése jelentette tehát a legfontosabb újdonságot az első világkiállítás, amelyet Londonban rendezett meg 1851. május 1. és október 15. között Henry Cole és Albert herceg megbízásából az angol Királyi Művészeti Ipar és Kereskedelmi Társaság (Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce) *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, vagyis a *Világ Nemzeteinek Nagy Ipari Kiállítása* néven.¹¹⁰ A kiállítás az 1844-es francia ipari szakkiállításra adott brit válasz volt a kereskedelmi elsőbbségért folytatott francia–brit versengés újabb fordulójaként. Az első világkiállítás az emberi termelőmunka történetének új korszakát is jelezte egyben, alapkonceptiója önreflexív jellegű volt: az emberiség haladása addigi eredményeinek összegyűjtése mellett a további fejlődés útját kívánta kijelölni.



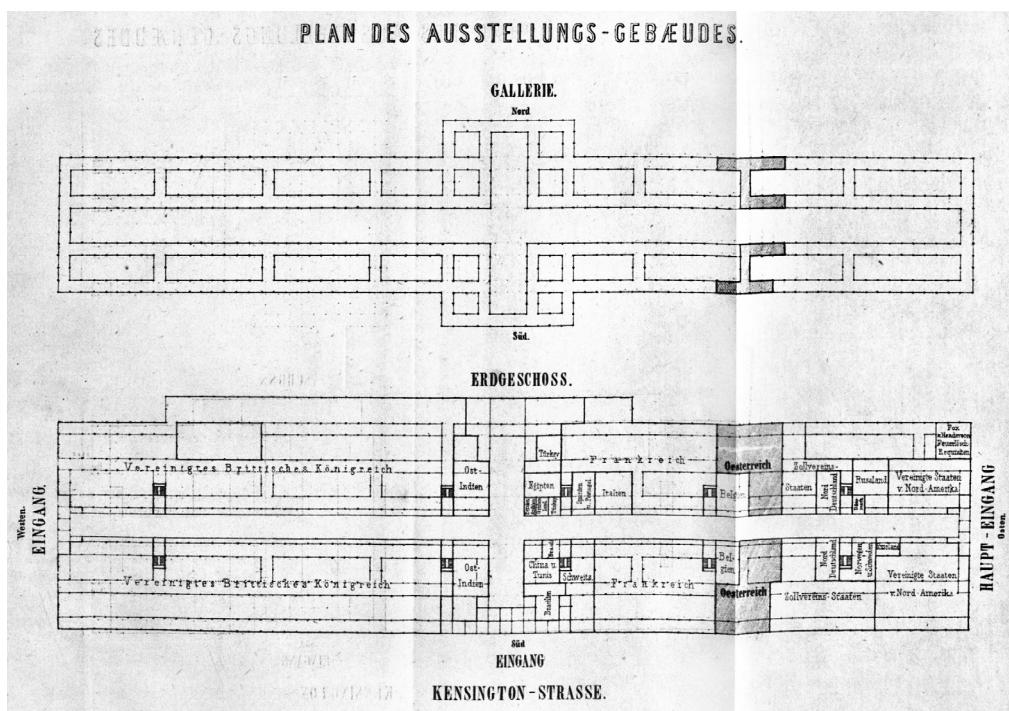
19. kép. A londoni Kristálypalota tömbje a Hyde parkban



20. kép. Az 1851-es londoni világkiállítás megnyitója

A francia iparkiállítások koncepciójának kibővítéseként az első világkiállítás lényege az ipari és kulturális termelés és javak nemzeti helyett nemzetközi kontextusba való helyezése volt, melyben hivatalosan Franciaország, Belgium, a Német Fejedelemségek, Ausztria, Oroszország, az Amerikai Egyesült Államok, Svájc, Spanyolország, egyes itáliai fejedelemségek, Szicília, a Toscanai Nagyhercegség, Portugália, Dánia, Svédország, Norvégia, Hollandia és Törökország vett részt.¹¹¹ A palotában és a 10 000 négyzetméternyi külső kiállítási helyszínen 14 000 kiállító mutatkozott be több mint egymillió tárggyal. A kiállítást több mint hatmillió látogató tekintette meg.¹¹²

A világkiállítás helyszíne, a korabeli építészet csodája, a mérnöki tudományok győzelmeként is számon tartott Kristálypalota Joseph Paxton, a devonshire-i herceg kertészének tervei alapján épült fel.¹¹³ Paxtont ekkor már üvegházak elismert tervezőjeként tartottak számon, több évtizedes tapasztalattal a háta mögött vágott bele a Hyde park fáit is magába foglaló kiállítási csarnok megtervezésébe. A belsőt Owen Jones építész, a 19. század egyik legjelentősebb építészetelméleti szakembere tervezte, akinek mintákkal és ornamentekkel foglalkozó írásai nagy hatást gyakoroltak kortársaira és az utókorra; az ornamentika alapművének számító, máig legtöbbet idézett művét – *The Grammar of the Ornament* – 1854-ben adta ki.¹¹⁴ A színek és formák egymáshoz kapcsolódó jonesi díszítőrendszerét ókori egyiptomi, görög és mór építészeti emlékek mellett főleg a spanyolországi Alhambra tanulmányozása ihlette. A Kristálypalota vörös, kék, arany színezése polikrómiára alapozott színelméletének nagy nyilvánosság előtt megvalósított példájává vált.¹¹⁵ A csarnok London mellett előre legyártott alkotórészeit a helyszínen állították össze. Az előregyártás és összeszerelhetőség invenciózus



21. kép. A Kristálypalota alaprajza

megoldást jelentett a kiállítási csarnokok és pavilonok jövője szempontjából, a világiállítások építményei ideiglenes jellegük révén válhattak az építészek technológiai és esztétikai kísérleteinek terepévé. A paxtoni mű a későbbi világiállítási csarnokok prototípusaként hosszú időre példát mutatott a kiállítási csarnokrendszer alkalmazásának lehetőségeire. Az épület 564 méter hosszú és 139 méter széles volt, legnagyobb belső magassága 39 méter, összesen 73 147 m² kiállítási területet alakítottak ki benne.

Az önkényuralom éveiben a hivatalos Magyarország londoni jelenléte elképzelhetetlen volt, egyéni magyar kiállítók bemutatkozására azonban lehetőség nyílt.¹¹⁶ Az összesen öt főcsoportot alkotó termékek mellett képzőművészeti alkotások is szerepeltek. A főcsoportokon belül harminc osztályt különböztettek meg, a képzőművészeti alkotások közé szobrok, kisplasztikák, domborművek, mintalapok, mozaikmunkák, zománcok, fényképészeti eljárással készült művek kerültek; manufakturális, ipari, illetve gépi előállítást teljesen nélkülöző műalkotások nem szerepelhettek. Magyar származású vagy Magyarországon letelepedett művészek tehát egyénileg állítottak ki. A pár ismert név főleg külföldön tevékenykedő hazai alkotót takar, ilyen volt Engel József is, aki ekkoriban elsősorban olasz és angol megbízásokat teljesített. Engel a Kristálypalota déli szárnyában állította ki alkotását, a *Thészeusz és Amazonok csatájának* egyik jeleneteként említett márvány szoborkompozíciót.¹¹⁷ Az A osztály (*Sculpture as a Fine Art*) A szekciójának harmadik csoportjában szerepelt mőről a hivatalos angol nyelvű kiállítási lapokban is közöltek reprodukciót.¹¹⁸ A hivatalos katalógusban a *Márványból, kőből, vésett kőből, agyagból készült műalkotások* közé sorolták, az Albert herceg által kiállított művek között.¹¹⁹ A katalógus Engelt a római monumentális szob-



22. kép. Engel József díjazott alkotásának illusztrációja a vilákiállítás hivatalos folyóiratának egyik címlapján

ok, általános népszerűsége ellenére, a kézműveseknek kijáró elismeréssel illették, a zsűri által díjazottak listájából pedig ezzel együtt kizárták. A műremekkel szembeni valóban méltánytalan lépést a 19. század közepének ipari logikája határozta meg: az egyedi kidolgozású, nagy anyag- és munkaigényű termékek helyére gyáripárilag előállított tömegtermékek léptek. A fém-díszművesség területén immár nem egyedi kézzel készült tárgyakat, a hagyományos céhes ipar remekeit, hanem tucattermékeket és eredetiről készült galvanoplasztikai másolatokat díjazták. Az elismert ötvö, Szentpéteri József életműve kiemelkedő együttesének tartotta a domborműsorozatot, a londoni zsűri részéről ért megrázkódtatás hatására gutaütést kapott.¹²³

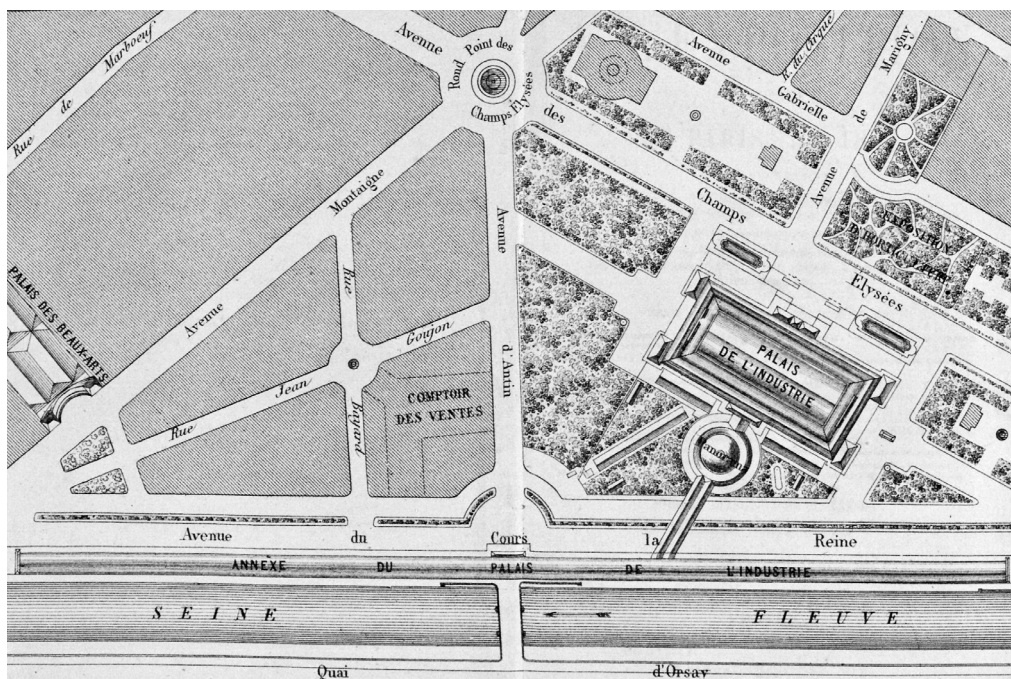
A brit–francia ipari és kereskedelmi versengés az ipari szakkiállítások nemzetközi szintre emelése után is folytatódott.¹²⁴ A soron következő, 1855-ös párizsi vilákiállításról szóló rendelet kezdetben még csak mezőgazdasági és ipari termékek bemutatására vonatkozott, a kiállítási tárgyak körét csak később terjesztették ki a művészetekre is. Ez önmagában még nem jelentett újdonságot, hiszen művészeti alkotások már Londonban is láthatóak voltak. A különbség a művészet politikai és gazdasági erejének nyilvánvalóvá tételében rejlett. Ennek beépítése a vilákiállítás programjába egyszerre szolgálta III. Napóleon császári reprezentációját és a francia gazdasági élet dinamizálását. Az időközben Londonban folyamatosan erősödő és strukturálisan átalakuló iparművészeti iskolai és múzeumi rendszer az évtizedek alatt megszerzett francia előnyt veszélyeztette. A gazdaság és a művészet összefüggtek, sőt, kihatottak politikai versen-

rázat (*Sculpture on a large Scale*) képviselőjeként mutatta be. A római jelzővel illetett – vagyis Rómában élő és dolgozó – művészek közül rajta kívül elsősorban Benzoni két alkotását láthatta a közönség.¹²⁰ A katalógus hű leírást ad a szoborról, amelyért alkotóját Honourable Mentionnal jutalmazták.¹²¹ A szoborosztály ausztriai kiállítói között kizárólag milánói és veronai illetőségű szobrászokat találunk. Az iparművészeti alkotások közül ki kell emelni a vilákiállítások jelen kötetben vizsgált időszakában rendszeresen szereplő Herendi Porcelángyárat, illetve Fischer Mór személyét. A zsűri hivatalos beszámolójában olvasható rövid leírás szerint Fischer egy porcelán asztali étkészletet állított ki, a színek és az aranyozás megfelelő textúrájáért ítélték neki a Prize Medalt.¹²²

A kiállítók között szerepelt Szentpéteri József ötvösművész is Porus király történetét elmesélő sorozatának harmadik darabjával. A céhes munkamódszerrel dolgozó Szentpéteri művét a zsűritag-

gésre is, a III. Napóleon császár által közzétett indoklás éppen ezt hangsúlyozta: „*Égyelembé véve, hogy az ipar fejlődése szorosan összefügg a képzőművészetek fejlődésével [...] létrehozzuk a képzőművészetek világiállítását, amelyre Párizsban fog sor kerülni az ipari világiállítással egy időben.*”¹²⁵ A művészeti bemutató valójában az 1854. évi francia képzőművészeti tárlat egy évvel későbbre halasztásával, annak a világiállításba történt integrálásával jött létre.¹²⁶ Az 1855-ös párizsi rendezvény ezzel a döntéssel vált az első ipari-művészeti szemléletű világiállítássá.

A francia szervezők elvetették az azonos szempontú osztályozás Londonban bevezetett rendszerét: szakítottak az egységes építészeti keretbe foglalt installációkkal, ezzel párhuzamosan – ugyan még csak esetlegesen – megjelent a kiállítási tárgyak központosított elrendezése is. Első ízben sor került a tematikailag eltérő kiállítások különálló csarnokokba szervezésére is. A párizsi bemutatóra felépítették a *Palais de l'Industrie*-t a Champs-Élysées-n, az ipari gépeket a Szajna partján berendezett *Galérie des Machines* fogadta be, a képzőművészeti alkotások kiállítására szolgáló *Palais des Beaux-Arts* a Trocadéróra került. A Kristálypalota riválisának szánt, azonban méreteiben és hagyományosabb építőanyagai révén alulmaradt *Palais de l'Industrie* épülete, egy téglakő keretbe foglalt, 260 méter hosszú és 105 méter széles vas-üveg csarnok, Alexandre Barrault és Jean-Marie-Victor Viel tervei alapján épült fel. A londoni kristálypalotát technikailag és méreteiben is alulmúló épület befogadóképessége is elégtelennek bizonyult, ezért két további kisebb épületet húztak fel a csarnokból kimaradt kiállítók számára. A nem megfelelően szellőző és ezért nyáron túl meleg épület kiállítóterként működött egészen 1897-ig, amikor is modernizálás helyett lebontották és felépítették a *Grand* és a *Petit Palais*-t. Az összesen tizenhatezer négyzet méteres

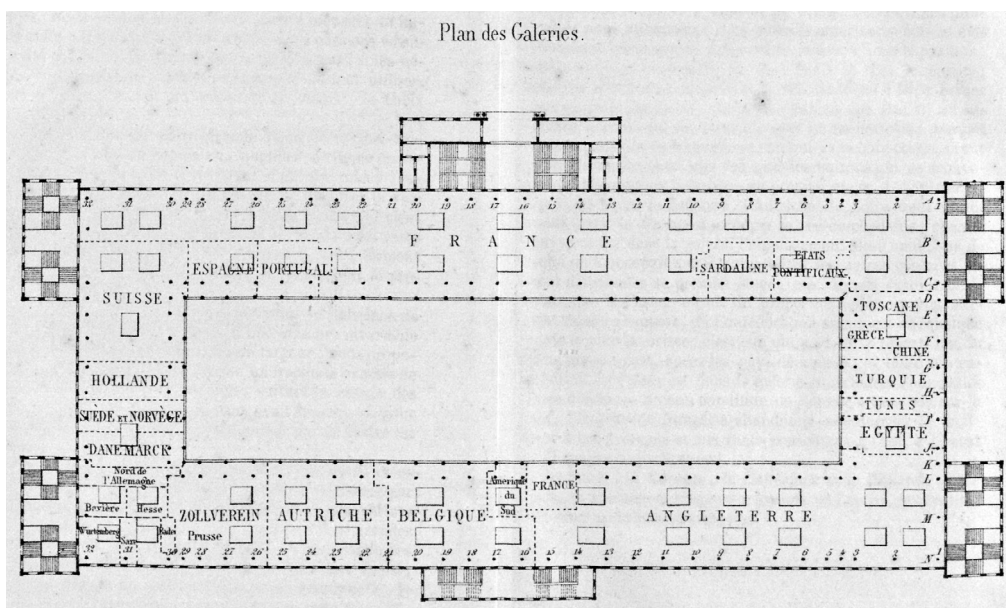


23. kép. Az 1855-ös párizsi világiállítás épületeinek térképe

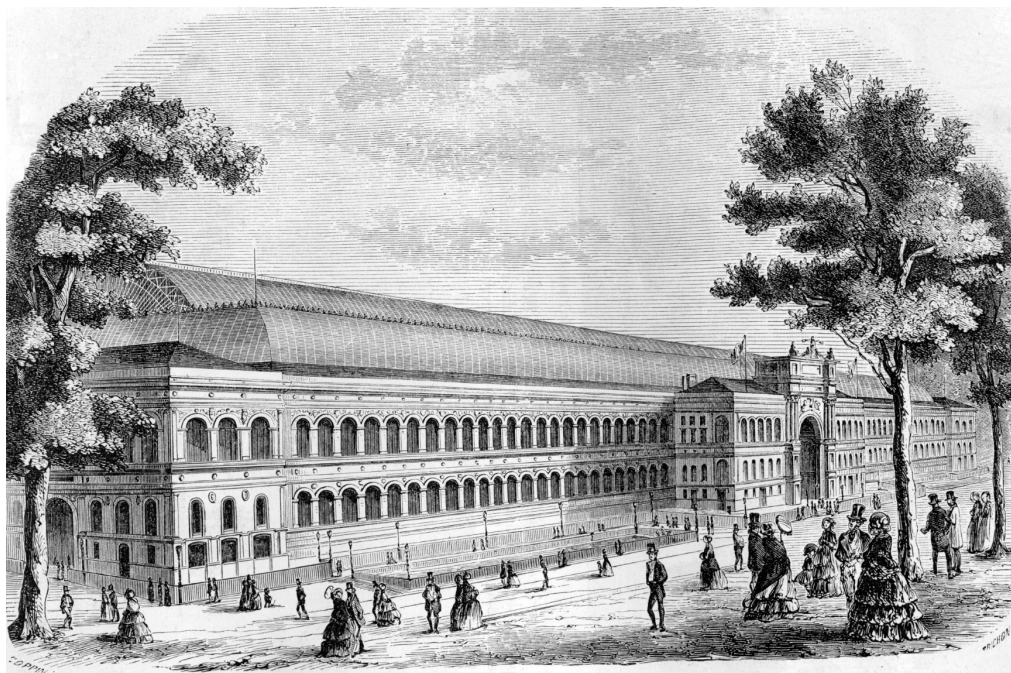
területen rendezett párizsi világkiállításon harmincnégy ország több mint 20 000 kiállítója vett részt, a kiállítás 1855. május 15. és november 15. között tartott nyitva, 5 162 330 látogató tekintette meg.

Az 1855-ös seregszemle hivatalos francia nyelvű kiállítási vezetője a közjogi helyzetnek megfelelően Magyarországot és Erdélyt a Habsburg Birodalom (Empire d'Autriche) részeként tárgyalta, az előbbit főleg mezőgazdasági, az utóbbit bányászati nyersanyagai kapcsán. A Birodalom ipari-mezőgazdasági munkamegosztása alapján a cseh és magyar területeket elsősorban nyersanyaglelőhelyként, földművelési és bányászati – konkrétan élelmiszeripari, vasipari és vegyipari – központként mutatták be a *Palais de l'Industrie*-ben berendezett két osztrák galériában.¹²⁷ Egy jelentős magyar technikatörténeti eredmény is kapcsolódik Párizshoz, ez alkalommal állították ki ugyanis első ízben külföldön Jedlik Ányos új galvánelemeit egyéb matematikai és precíziós műszerei mellett.¹²⁸ A világkiállítás hivatalos összefoglalásában Magyarország vonatkozásában azonban szinte kizárólag nyersanyagokra és kisebb iparművészeti jellegű tárgyakra találunk utalást, ez nem is meglepő, hiszen az országot akkor főleg mezőgazdasága és nyersanyagai révén tartották számon a világgazdaságban.¹²⁹

Magyar művészek a döntően bécsiek és milánóiak munkáit bemutató osztrák szekcióban jelentek meg elsősorban biedermeier stílusú alkotásokkal. A katalógus tanúsága szerint az ekkoriban Bécsben tevékenykedő Borsos József két, a Párizsban élő Országh Antal egy képpel szerepelt.¹³⁰ Borsos egyik, beazonosítható csendéletén több díszedény látható, melyeknek bacchás-jelenetet ábrázoló elefántcsont domborművei a bécsi császári vagy az Esterházy-gyűjteményre utalnak. Ez lehet az oka annak, hogy a művet 1850-ben a Kunstverein kiállításán megvásárolták a bécsi császári gyűjtemény számára, majd innen kiküldték a párizsi tárlatra.¹³¹ A másik festményen két óra és egy tőr látható egy asztalon. Borsost a hivatalos osztrák katalógus bécsi művészként



24. kép. Az 1855-ben épült párizsi Palais de l'Industrie alaprajza



25. kép. Az Alexis Barrault által az 1855-ös világkiállításra tervezett Iparpalota

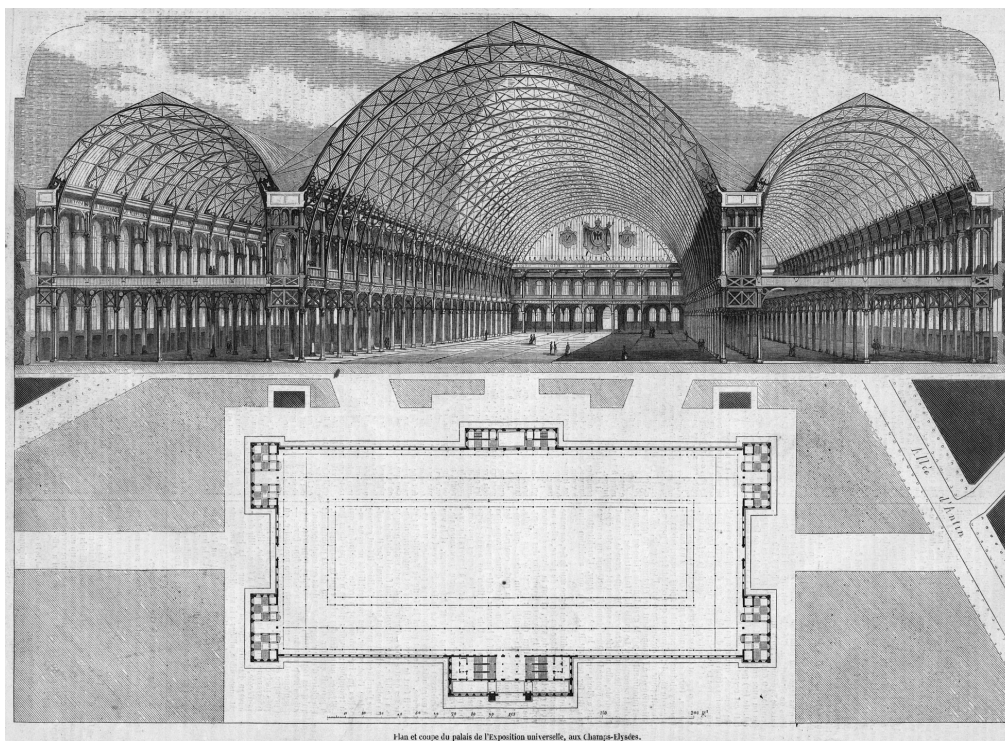
említi.¹³² Országgh nemzetiségére párizsi illetősége miatt egyáltalán nem utal. Ugyanitt találunk adatot Leopold Kupelwiesernek a kalocsai székesegyházba festett Mária mennybemenetelét ábrázoló oltárképére is.¹³³ Ezen a kiállításon már összesen kilencven érmet, „dicsérő” és „említésre érdemes” oklevelet kaptak a magyarországi kiállítók, a „művészi ipar” mesterei közül egyedül a herendi Fischer Mórt tüntették ki.¹³⁴

Az 1855-ös világkiállítás magyar vonatkozásai ugyan szegényesek, az egyetemes 19. századi művészettörténet szempontjából azonban jelentős eseménynek számított a hivatalos és nem hivatalos művészet nemzetközi szintéren zajló első konfliktusa miatt is. A kiállítás francia képzőművészeti osztályába tizennégy képpel jelentkező Gustave Courbet három művét, köztük a főműnek szánt *Ornans-i temetés* és a *Művész műterme* című alkotásokat elutasították. Ezt követően Courbet önálló pavilont állított fel negyven műve számára, amelyet a Realizmus pavilonjának nevezett el. A művészvilág, élén Delacroix-val, Baudelaire-rel és a műkritikus Champfleuryvel üdvözölte Courbet határozott lépését, amely a művészi függetlenség addig szokatlanul markáns megnyilatkozásának számított.

A fotográfia kiállítási tárgyként való megjelenése az 1855-ös párizsi világkiállítás mérőföldkőnek tekinthető e művészeti ág történetében. A vizuális kultúrát gyökeresen átalakító, a művészet- és technikatörténet szempontjából is újdonságnak számító fotográfiát ekkor még nem a képzőművészeti alkotások csoportjában, hanem a reprodukciós és mintaközvetítő jellegük révén külön egységben kezelt mintarajzok és nyomtatványok között mutatták be, a belsőépítészetet, ruházatot, mintarajzokat, nyomdatechnikai eljárásokat és hangszereket is magában foglaló VII. csoport XXVI. osztályában.¹³⁵

Noha kevés magyar kiállító szerepelt Párizsban, a hazai közönség alapos ismertetést olvashatott a tárlatról a „*pillanatnyi fényképezést megvalósító*” Simonyi Antal tol-

lából, akinek aranyéremmel kitüntetett találmánya a mai napig sem pontosan ismert.¹³⁶ Simonyi az 1855-ös vilákiállítást bemutató esszéjében részletesen ír a vilákiállítási eszméről, a szellemi és anyagi termékek összefonódásáról, az emberiség tudomány és kereskedelem általi egységesülésének eszméjéről, illetve ezek együttes megjelenéséről a vilákiállításban: „midőn a tudalmaknak, az emberi értelem fejlettségének úgy is nagyszerű gyűlpontjait találjuk földrészünk néhány fővárosában, ma a közlekedésnek annyira tökélyesült szakában a haladás rendeltetésünk e szelleme világtemplomot építetett velünk, s néhány hetet, legfeljebb egy pár hónapot utazván, egybegyűjtve s tömbök szerint sorozva tanulmányozhatnók az ismeretek, az eszmék, mi több, a tudományok azon ezreit, igen a tudományok azon ezreit, az eszmék s ismeretek azon milliói, melyek ezen, századok, évezredek óta sínylő emberiséget az újjászületendő földgömb királyává fogják avatni, amint ez a szent lapokban megíratott.”¹³⁷ Esszéjében a magyarság számára is megfogalmazza a követendő mintát, amely a haladásba vetett hite hatja át. Az írás a nemzet civilizatorikus küldetésstudatára és a magyar út nemzetkarakterológiai toposzára épül: „Miként a magyar, kerülve mindkét túlságot, elfogulatlan, a sors tervével egyező nézetet fog kifejteni, s míg egyrészt hűn ápolja nemzetisége tényezőit, addig testvéri szeretetében a más népfajok iránti kegyeletet, a cooperatio eszméjét ezzel megférhetőnek találja.”¹³⁸ Simonyi kora fontos kérdéseire, filozófiai, politikai és technikai aktualitásaira, fejlődési lehetőségeire érzékenyen a kiállítási tárgyak állandósult, újabb és újabb megoldásokat szülő osztályozási problémájával is foglalkozott: „Jelenben az egységre törekvő osztályozásoknak, a sorozatos tömbözéseknek (miről a többek közt Ba-



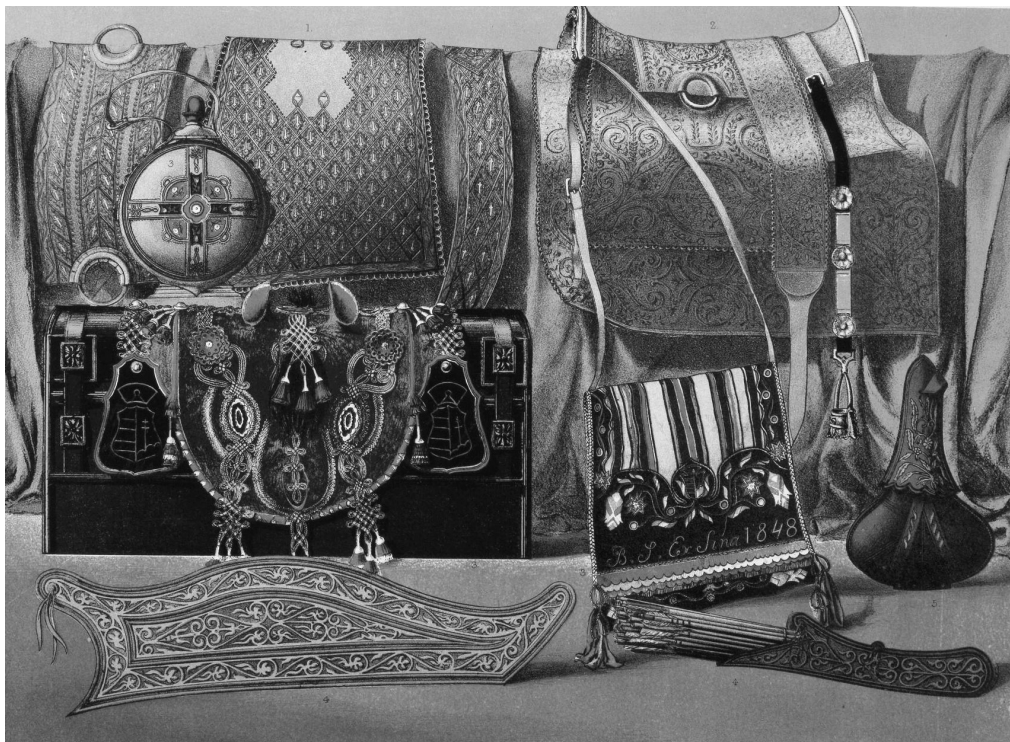
26. kép. A párizsi Palais de L'Industrie (Iparpalota) metszete

con gondolkozott s irt) csak homályos sejtelve él. Az egyetemes műtárlatban egyéniségek, nemzetiség és betűrend alkották a tömbök háromszoros irányát. Igen, de hány sokkal lényegesebb, igaz ugyan, egyszersmind annyival kevésbé tanult, annyival népszerűtlenebb vezérok (ratio-ja) van a százoldalulag létesülendő sorozatos tömbözésnek! Mily megbecsülhetetlenül tanulságos leendett például, ha a lefolyt évezredek legremekebb néhány terményeit minden nemből összeállítsák a jelen pillanat hasonnemű legjobb terményivel!”¹³⁹ De foglalkoztatta a világkiállítások keretében megrendezett képzőművészeti bemutatók értelme, haszna, a műfaj és iskolák szerinti összehasonlíthatóság szempontjából: „Maga a műtárlat egyetemes szellemű, s egészes (integralis) természetű. Növény- és alak-, történelmi s életfestészet; a prózai való és a költőit túlszárnyaló gondolat; rajz- és színiskola; a nemzetiségek különszerű irányzatai: ott minden képviselőre talált. [...] a különféle műfajok s műiskolák tanulmányozott összehasonlítását, azt itt kevés költséggel s úgyszólván nehézség nélkül elérhető.”¹⁴⁰

Az 1855-ös világkiállítás minden részleges eredménye ellenére sem jelenthetett áttörést Magyarország külföldi megismerésében és megítélésében, a Habsburg Birodalom kiállításában elszórtan látható hazai termékek és alkotások – köztük számos egyébként jelentős egyéni teljesítmény – a kedvezőtlen politikai konstelláció miatt nem hathattak döntően az európai közvélemény Magyarország-képére.

Nemzeti reprezentáció a kiegyezés előtt

Az 1862-es londoni világkiállításra az 1855-ös párizsi tapasztalat alapján tett javaslatot a *Royal Society of Arts, Manufactures and Trade*. A javaslat sokak számára meglepőnek tűnt, az 1851-es anyaghoz hasonló bemutató megszervezését korábban elképzelhetetlennek tartották. Az 1855-ös párizsi világkiállítás sikere és az 1850-es években megrendezett kisebb dublini, manchesteri, firenzei ipartárlatok viszont a nemzetközi bemutatók iránti megnövekedett igényről tanúskodtak. A szervezés azonban korábban nem tapasztalt nehézségekbe ütközött. Az 1859-ben kezdődő olasz szabadságharc a kiállítók számának visszaesését és az Európán keresztül történő szállítás nehézkesebbé válását eredményezte, az 1861-ben kirobbant amerikai polgárháború pedig a textilipar nyersanyagellátásában okozott zavarokat. Mindezek negatívan befolyásolták az eseményeket, a világkiállítások szellemi atyjának tekintett Albert herceg 1861. decemberi halála pedig még hangosabbá tette az ellenzőket. A világkiállítás minden nehézség ellenére végül 1862. május 1-jén megnyílt, igaz, a királyné távollétében, akinek elmaradását az üres trónus csak kiemelte.¹⁴¹ A négy csoportba és negyven osztályba osztott mintegy 29 000 kiállító harminchat országból érkezett. A Kristálypalotához hasonlóan egy csarnokrendszerű kiállítóteret építettek fel South Kensingtonban a *Royal Horticultural Society* kertjeiben Francis Fowke építész tervei alapján.¹⁴² A nemzeti részlegeket központilag előírt installálási szabványok nélkül lehetett berendezni, ez azonban végül vásári összevisszaságot eredményezett: a kiállítók a tárgyak, termények és berendezések egyszerű egymás mellé helyezésével alakították ki bemutatóikat.¹⁴³ A módszerekben előrehaladottabb francia nemzeti bizottság fallal választotta le saját kiállító területét a csarnok többi részétől, ezzel az egyéni installálással gondoskodott termékeik látványos bemuta-



27. kép. Brazíliai, montevidói, magyar, kaukázusi és egyiptomi bőrdíszműves termékek az 1862-es londoni vilákiállításán

tásáról. A szervezési-elrendezési koncepciótlanságra számos korabeli kritikus felhívta a figyelmet. Egységes installációk hiányában nem látszott a tárgyak osztályozási rendszere, ezáltal pedig minden vilákiállítás alapvető célkitűzése, az azonos iparágakba tartozó tárgyak és berendezések osztályozása és összehasonlíthatósága nem teljesült.

A kiállításán megkülönböztették a díszítőművészeti és az iparművészeti jellegű tárgyakat: az elsősorban díszítő jellegű iparművészeti munkák a központi csarnokokba kerültek, a használati, funkcionális tárgyakat a kevésbé látogatott oldalcsarnokokban helyezték el.¹⁴⁴ A belsőépítészeti részlegben ez a megosztás nem érvényesült, a kiállítók törekedtek a hasonló rendeltetésű tárgyak együttes bemutatására. Fontos újítást tapasztalhattak a látogatók a francia belsőépítészeti csoport kiállításában, ahol egy enteriőrben mutatták be az egy módosabb és egy átlagos lakás berendezését: bútorokat, tapétákat, parkettákat stb.¹⁴⁵ Az ilyen enteriőrszerű kiállítási gyakorlatra az országos és szakkiállítások mellett művészeti múzeumokban is egyre több példát találunk. A késői historizmus e hangulatteremtő, látványelvű módszerét a századfordulóra a világ- és szakkiállításokon széles körben alkalmazták.¹⁴⁶

Az 1855-ös párizsi mintára különálló képzőművészeti kiállítást is rendeztek Londonban, az ennek helyszínéül szolgáló főépület a maga 350 méter hosszúságával a Louvre Grand Galerie-jével versengett. A képzőművészeti tárlatot országok szerint rendezték, az egyes nemzeti kiállításokat általában egy-egy művészfejedelmek oeuvre-je és követői köré csoportosították. A britek kiállításának középpontjában a harminc-

három alkotással bemutatott William Hogarth életmű állt, kiegészítve Joshua Reynolds és Thomas Gainsborough alkotásaival, ahonnan egyenes út vezetett el a látogatót John Constable és a preraffaeliták művészetéhez. Rendezési koncepciójukban a felvilágosodás történelemszemléletében gyökerező lineáris fejlődés eszméje tükröződött az angol nemzeti festészetre alkalmazva. Ennek a felfogásnak az első múzeumi megjelenését éppen a párizsi Musée Napoléon fél évszázaddal korábbi elrendezésében találjuk meg. Fejlődéskoncepciója az olasz reneszánsz és a németalföldi barokk után a francia művészet vezető szerepét hangsúlyozta a művészetben.¹⁴⁷

A magyarországi kiállítók ezúttal is az osztrák részlegben mutathatták be termékeiket és alkotásaikat, a politikai enyhülés évtizedében első alkalommal önállóan, nemzeti hovatartozás alapján csoportosították a Habsburg Birodalom különböző részeihez tartozó kiállítókat. A magyar kiállítási csoport vezetésével gróf Waldsejn Jánost, helyetteseként gróf Széchenyi Ödönt bízták meg. Előkészítő munkálatait a Helytartótanács koordinálta, a kiállítás londoni megrendezésére dr. Szabó József és Jankó Vince kapott megbízást. A nemzetközi zsűribe magyar részről gróf Zichy Henriket és Czilchert Róbertet jelölték.¹⁴⁸ A politikai enyhüléssel együtt az információáramlás is szabadabbá vált, a kiállításról számos komoly hazai forrás is beszámolt. A legjelentősebb Kautz Gyula műegyetemi tanáré volt, aki a Helytartótanács megbízásából hivatalos küldöttként utazott Londonba, az ott látottakról egy közel százhatvan oldalas részletes beszámolót közölt.¹⁴⁹ A mérvadónak tekintett *Budapesti Szemlében* a szervezéssel megbízott Szabó József fent idézett írása mellett a kiállítás zárása után a francia zsűrielnök hivatalos értékelésének rövidített változata is megjelent.¹⁵⁰

A háromszáz magyarországi jelentkező közül az elsődleges hazai bírálat után száznyolcvannyolcat fogadtak el.¹⁵¹ A tárgyakat március folyamán küldték ki Londonba, a bemutatott anyagot felsoroló, ezerkétszáz példányban készült lajstromnak jelenleg egyetlen fennmaradt példányát sem ismerjük. A kiállítási csarnokban két részleget tartottak fenn a magyar kiállítók számára, a nagy mennyiségű nyersanyagot és terményt felhalmozó installálás természetesen most is a mezőgazdaság alapú magyar gazdaságot jelenítette meg. Nyersanyagcikket és mezőgazdasági terményeket még a dél-amerikai államok kiállításain láthattak számottevő mennyiségben az érdeklődők. Az egyéb, elsősorban kisipari termékeket elszórta, gyakran az osztrák iparosok munkáival együtt mutatták be, így a látogatók nem kaphattak pontos képet a magyar iparról és iparművészetről.¹⁵² A bányászati és mezőgazdasági kiállítók mellett jelentősnek mondható a gyapjú- és borkiállítás és a szlavóniai erdőgazdálkodás bemutatása. Egy igen szerény iparkiállítással is bemutatkozott Magyarország, a tételes felsorolásban keverednek az iparművészeti, kézműves és ipari jellegű tárgyak és végtermékek. A 35. osztályban a Herendi Porcelángyár Fischer Mórhoz köthető termékei közül hét tétel,¹⁵³ valamint Egger-féle fegyverek, Lácay, Szabó és Thror malomkövei, cukor- és dohánytermékei, valamint néhány iparművészeti alkotás került a magyar kiállításra.¹⁵⁴ A 33. osztályban Egger Dávid úri ékszerait és Egger Sándor arany kosárcáját; a 34. osztályban Kossuch János és Zahn János György üvegáruit¹⁵⁵; a 36. osztályban Ferenczy János biliárdját, díszes bőrmetszéseket¹⁵⁶ és a debreceni Hannig M. L. gyékényfonatait láthatták.¹⁵⁷

A háziipar bemutatása, kutatása és fejlesztése jelentős szerepet töltött be a világkiállítások 19. századi történetében, különösen igaz ez az első két évtizedre. Ennek kapcsán röviden említést kell tennünk egy mind ez ideig kellően nem értékelt részletről.



28. kép. A herendi és a bécsi császári porcelánmanufaktúra kiállított tárgyai 1862-ben Londonban

A háziipari kiállítások megjelenését általában az 1867-es párizsi világkiállításához köti a művészettörténeti és néprajzi szakirodalom, ezek előzményei az 1862-es világkiállítás magyar osztályában jelentek meg.¹⁵⁸ Kresz Mária jól ismert alapvető tanulmányában említi, hogy az 1862-es világkiállítás magyar osztályában népviseletbe öltözött emberek fényképeit is kiállították, amelyek különös érdeklődést váltottak ki a közönség körében. A magyarsággal kapcsolatos nemzetkarakterológiai toposzok meghaladását is kitűnően szolgáló, az ország gazdag népművészeti hagyományait a fotográfia hitelességével bemutató néprajzi jellegű kiállítás későbbi közvetlen hatását nehéz bizonyítani. Dokumentált népszerűsége okán mindazonáltal feltételezhetjük, hogy a magyarországi néprajzi vonatkozású fényképek hatással lehettek az 1867-es párizsi világkiállításnak a népművészet és a háziipar egymásra hatása miatt jelentős háziipari kiállítására.

Az osztrák művészeti szekcióban a nemzeti szervezőbizottságok akarata ellenére nem a Birodalom részeiként, hanem összbirodalmi kiállítás keretében mutatkoztak be a fontosabb nemzetiségek művészei, így a magyarok is.¹⁵⁹ A birodalmi kiállítás rendezője, a birodalmi államközösségi elv kései képviselője, Rudolf Eitelberger von Edelberg alapos beszámolóban foglalta össze a világkiállítás művészeti és építészeti anyagát. Az alkotók iskolázottságát szem előtt tartó besorolásnak és egyúttal a birodalmi patriotizmus szellemének is megfelelően az ausztriai kiállítók között sorolta fel a fiatalabb magyar festők közül Székely Bertalant, id. Markó Károlyt, Than Mórt és a szolnoki stílus megteremtése révén a magyar művészet számára is új impulzusokat hozó August von Pettenkofent.¹⁶⁰ A hazai szobrászat is képviseltette magát, a Gerenday Antal tervezte

Vörösmarty-síremlék modellje és Dunaiszky László egy szoborcsoportja is látható volt Londonban.¹⁶¹

A képzőművészeti csoport összesen kilenc magyar, illetve magyarországi származású kiállítóval mutatkozott be a Rudolf Alt, Friedrich von Amerling, Gustav Karl, Ferdinand Waldmüller nevével fémjelzett osztrák szekcióban. A londoni „magyar” kiállításra a közép- és felsőfokú művészeti oktatás intézményeit nélkülöző korabeli hazai művészképzési rendszer miatt az elsősorban Bécsben tanult magyar művésznemzedék műveiből válogattak, az alkotások ennek megfelelően az osztrák művészek alkotásai közé sorolva jelentek meg. A magyar művészek nem csupán a művészeti oktatási rendszer, hanem a jelentős és kanonizált életművek hiánya miatt is eltért az angol, német vagy francia kiállítások életmű-központú koncepciójától.¹⁶² Az 1850-es években jelentkező új magyar művésznemzedék művei közül válogató rendező elv a bécsi akadémiai tanultság mellett August von Pettenkofen szolnoki körét vette figyelembe, a birodalmi patriotizmus elvárásaihoz is igazodva ezáltal.

A kevéssé alapos magyar katalógus csak a művészek neveit közli, a hazai művészek és műveik pontos listáját a hivatalos angol kiállítási katalógusból ismerhetjük meg.¹⁶³ Egy-egy képet állított ki Vandrák Károly és a bécsi tanultságú Brodszky Sándor, mellettük számos Rahl-tanítványt fedezhetünk fel. Ilyen a *II. Lajos holttestének megtalálásával* az egyetlen történelmi témájú képet kiállító Székely Bertalan vagy Lotz Károly a pusztai romantika toposzát feldolgozó *A pusztán* című képével.¹⁶⁴ A 19. század harmadik harmadában népszerű Milton-témát parafrázáló Waldmüller-tanítvány Orlai Petrics Soma 1860-as évekbeli művészete szintén a bécsi akadémia köreihez sorolható. De jól illett a bécsi tájképfestő iskolához a velencei és római iskolázottságú Molnár József ószövetségi tárgyú képe is, akivel tanultsága és felfogása révén Ligeti Antal *Szaharai látkép Kairó mellett* és Markó Károly egy tájképe, illetve bibliai kompozíciója – *Krisztus megkeresztelése* – is kapcsolatba hozható. Erős magyarországi kötődése és a szolnoki művésztelepre kifejtett hatása alapján a magyar művészet szellemi környezetébe tartozott még Pettenkofen *Fürdőző cigányok* című olajképe és *Cigány jelenet* című zsánere is, de találunk utalást Marastoni József portréra is. A szobrászok közül Dunaiszky László Petőfi-büszttje és *Sámson és Delilája* szerepelt hét osztrák művész alkotásainak társaságában.¹⁶⁵ A külföldi közönség figyelmét elsősorban id. Markó Károly képei keltették fel: „míg hazánkfiainak, jelesen Ligetinek, Molnárnak, Orlainak, Székelynek, Thannak s Vandráknak művei habár messze is állnak még az itt említett nagymesterek remekei mögött, örvendetes tanúságot tesznek afelől, hogy Magyarország, mely egy Markót hozta elő (akinek kiállított két nagybecsű festménye szigorú szakbírálok által is egyhangúlag elsőrangú műnek nyilvánított), ez irányban is sikerrel törekszik a haladás pályáján előre, s hogy csak gazdag főrendbeli honfiaink támogató és buzdító ügyszeretetére van szükség, hogy a művészetek ez ágában is nagyobb tökélyfokra vergődhessünk.”¹⁶⁶

Az osztrák építészeti osztály anyaga szegényes volt.¹⁶⁷ Magyar részről az építészeti terveket bemutató 37. osztályban egyedül Henszlmann Imre, Gerster Károly és Frey Lajos az Akadémia épületéhez készített gótizáló tervei szerepeltek más, a Monarchia területén építés alatt álló, neogótikus stílusú épülettervekkel együtt. Heinrich Ferstel bécsi Votivkirche tervei, Josef Lippertől az olmtüzi katedrális restaurálásának tervei, Friedrich Schmidtnak a bécsi St. Lazarus-templom restaurálásához készült gótizáló tervei mellett megtaláljuk egyéb jelentős neogótikus épületek tervrajzait is, mint

például August Essenvein wielovicei temploma és kolostora vagy Friedrich Schmidt fűnfhausi plébániatemploma.¹⁶⁸

A világkiállítások kezdeti időszakában, 1851–1862 között még nem beszélhetünk önálló magyar nemzeti reprezentációról. 1862-ig magyarországi érdeklődők elsősorban egyénileg szervezték meg tárgyaik kiszállítását és bemutatását, melyek kiállítására az osztrák szekcióban nyílt lehetőségük. De a Helytartótanács koordinálásával létrejött 1862-es londoni magyar kiállítás sem tekinthető még a korabeli magyar képző- és iparművészet teljességének bemutatását célzó, tudatosan felépített tárlatnak. A magyar művészek alkotásai ekkor még az iskolázottság és a kiállítótér fizikai valóságát tekintve is az osztrák művészet részét képezték.

Az első önálló magyar bemutatkozás az 1867-es párizsi világkiállításon

Új világkiállítás-építészet felé

Az 1867-es párizsi világkiállítás megrendezésének célja III. Napóleon és az akkor már hanyatló Második Császárság megünneplése volt, emellett a francia társadalom felkészítését szolgálta az iparosodással és a világkereskedelem fejlődésével együtt járó új kihívásokra.¹⁶⁹ A feltörekvő középosztály és a kedvezményes belépők révén nagy tömegben megjelenő munkásság mellett számos koronás fő is megtekintette a világkiállítást: a japán császár, az egyiptomi alkirály, a török szultán és a Bonaparte Napóleon ellen a század elején szövetséget kötő európai hatalmak képviselői: Ferenc József osztrák császár és magyar király, I. Vilmos porosz király és II. Sándor orosz cár is részt vett az eseményen.

Az 1867-es párizsi világkiállítás ovális kiállítási csarnoka jelentős változást hozott a világkiállítások és az installálás módszertanában, de más építészeti újdonsággal is szolgált: ekkor jelent meg első alkalommal a pavilon mint önálló kiállítás-építészeti egység. Az új építészeti megoldások mellett tematikus változások is megfigyelhetők: megjelent a munka, vagyis az emberi alkotó/termelőtevékenység történetét bemutató csoport. Nem mellékesen ez a világkiállítás jelentett váltást az ipari-művészetitől az ipari-kulturális-néprajzi jellegű felé.¹⁷⁰ Ezek a változások jelentős mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy árnyaltabb kép alakuljon ki a látogatókban egy-egy ország társadalmáról és kultúrájáról.

A szervezőmunka még az előző londoni tárlat nyitva tartásának idején megindult. 1862. június 12-én III. Napóleon császár rendeletet adott ki a világkiállítás megszervezéséről, 1865. február 1-jén császári kezdeményezésre megalakult a szervezés feladatával megbízott, döntően iparosokból és gazdasági szakemberekből álló császári bizottság.¹⁷¹ Elsőként Nagy-Britannia jelezte részvételi szándékát 1865. március 30-án.¹⁷² A világkiállítás 1867. április 1-jén nyílt meg, és október 31-ig tartott nyitva 68 700 négyzetméteres összterületen, amelyből 15 300 négyzetmétert foglalt el a Mars-mezőn felépített ovális csarnok. Ebben negyvenegy ország mutatkozott be 52 000 kiállítóval, tíz csoportba és kilencvenöt osztályba sorolt tárggyal. A területet a korábbi kiállításokon részt vevő államok által elfoglalt helyek átlaga alapján osztották be; ez kis kiállítási területet biztosított Magyarországnak számára: összesen hatszázharminc kiállító vett részt kétszázhatvanhét művészeti alkotással és háromszázhatvanhárom egyéb, nem művészeti jellegű tárggyal. A zsűri ötszázhetven tagjából kettőszázhatvan volt francia, az összesen kiosztott 19 776 díj közül 10 103-at a vendéglátó ország kiállítói kaptak. A londoni példából okulva a nemzeti bizottságoknak 1:0,02 arányú installációs tervet kellett

készíteni, amely az osztályozási rendszer betartásának ellenőrzésére szolgált. A művészeti bemutaton csak az előző világkiállítás után született műalkotások szerepelhettek.

A szervezőbizottság elnöke Frédéric Le Play volt, az ellipszis alakú kiállítási épületet Jean-Baptiste Krantz, a parkot Adolphe Alfant tervezte, a művészeti kiállításért Charles de Chennevières felelt. A csarnok újfajta alaprajza logikus folytatása volt az 1855-ben már alkalmazott centrális elveknek, s egyben megoldást kínált a hierarchikus elrendezésre és az átláthatóságra is. A kiállítási csarnok egy belső, ovális udvar köré koncentrikusan felépített, nyolc tematikus kiállításnak helyet adó elliptikus sávból állt, amelyeket átlós folyosók osztottak fel a nemzeti kiállításoknak helyszínt biztosító cikkelyekre. A koncentrikus bemutató olyan módon szolgált a termékek és alkotások könnyebb áttekintését és összehasonlítását, hogy az ellipszis mentén végigsétálva a látogató egy adott termelési ág eredményeiről kapott globális áttekintést, egy-egy átlós folyosón végighaladva pedig – ideális esetben – egy ország teljes termeléséről összképet. Az épület azonban még nem nyújtott tökéletes megoldást a világkiállítási csarnokok legnagyobb mérnöki problémájára: az egyre több kiállító növekvő téréigényéből adódó mind nagyobb áthidalandó tér kialakítására.

A kiállított tárgyakat tehát nem önmagukban, egy ipari szakkiállítás keretében, hanem az emberi termelőtevékenység aktuális eredményeinek alátámasztásaként lehetett értelmezni. Az élelmiszeripar termékei különleges szerepet kaptak ebben a kontextusban, a gyáripari gépek centrális seregszemláját körbefogta a különböző népek élelmiszeripari és étkezési bemutatóinak gyűréje. Ez a beosztás biztosította a kiállítás univerzális jellegét, vagyis az anyagi és szellemi alkotások egységes szempontú osztályozás alapján történő bemutatását, összehasonlíthatóságát és elbírálhatóságát. Ezen túl lehetőséget biztosított a különböző korok és nemzetek munkához való viszonyának, valamint a manuális és a gépesített munka történetének bemutatására. A korábbi több szint helyett egy szinten helyezték el az összes terméket, a galéria középpontjában művészeti alkotások álltak. Az elhelyezés és az osztályozás rendszere így egymásnak teljes mértékben megfelelt, a csoportokba foglalt nagyobb egységeket további alosztályokba rendezték, a hét csoport hét koncentrikus galériába került.¹⁷³



29. kép. Az 1867-es ovális csarnok és a környező pavilonok

A csarnok melletti parkban elhelyezett mezőgazdasági, állattenyésztési és kertészeti bemutatók mellett helyet kaptak a különböző nemzetek lakóház-építészetét megismertető pavilonok is, amelyek ezáltal „*változatos és festői megjelenést biztosítottak a parknak, valamint lehetővé tették az egyes országok erkölcsi és civilizációs (fejlettségi) viszonyainak bemutatását*”.¹⁷⁴ A látogatók az ipari gyártmányok és manufaktúráisan előállított termékek készítési módját a helyszínen tanulmányozhatták. Az 1867-es párizsi világkiállításon jelentek meg első alkalommal az akkor még döntően gasztronómiai célokat szolgáló, illetve a tengerentúli területek és gyarmatok termékeit bemutató kisebb pavilonok, amelyek a későbbi világkiállításokon váltak igazán elterjedté és népszerűvé.

A magyar állam legitimálása

Az 1867-es párizsi világkiállítás a negyedik volt a világkiállítások történetében és az első, amelyen Magyarország Ausztriától független szervezőbizottsággal, önállóan meghívott államként vett részt. Az önálló bemutatkozásból adódó lehetőségek kihasználása jól érzékelhető volt annak ellenére is, hogy a kiegyezés évét jóval megelőzően megkezdett szervezőmunkában a bécsi udvar még jelentős szerepet játszott. Első alkalommal tudtak sajátos jelleget kölcsönözni a magyar szekciónak, amelyre azonban erősen rányomta bélyegét az önálló pest-budai államigazgatás fejletlensége. A világkiállítás nemzeti bemutatóinak megszervezésére rendelkezésre álló egy-két éves időszak döntő jelentőségű volt mind a koncepció kialakításában, mind a rendelkezésre álló tárgyak tekintetében. A szervezőmunka java a kiegyezéshez vezető tárgyalások idejére esett, a politikai paktum jelentőségéhez mérhető nemzeti reprezentációra szervezési és előkészítési tapasztalatlanság és a kellő figyelemhiány miatt nem kerülhetett sor.¹⁷⁵

Az osztrák bizottságot von Wickenburg gróf vezette, Magyarországot Henszlmann Imre, Horvátországot a pánszláv ideológia későbbi jelentős képviselője Félix Lay, Erdélyt az Erdélyi Múzeum-Egyesület érem- és régiségtárának őre, Finály Henrik képviselte. Ausztriának összesen 17 496 négyzetméter terület jutott, ezzel a negyedik legnagyobb kiállítónak számított, és 2044 kiállítójaival a hetedik helyet foglalta el harminckét ország közül.¹⁷⁶ A magyar bizottságot Festetics György gróf, a király személye körüli miniszter vezette, alelnöke Korizmic László, a Mezőgazdasági Társulat alelnöke volt. A Kiállítási Bizottmányt a Helytartótanács 1865. december 18-án született döntése hozta létre.¹⁷⁷ 1866. január 2-án megalakultak a bizottság gazdasági, ipari és művészeti albizottságai, az egyes alcsoportokba 146, 221 és 27 kiállító jelentkezett.¹⁷⁸ A képzőművészeti bizottság tagjai között találjuk a korszak vezető művészettörténészeit, építészeit és művészeit: Barabás Miklós elnöksége alatt Diescher József, Henszlmann Imre, Izsó Miklós, Ligeti Antal, Marchalkó János, Szkalnitzky Antal, Szandház Károly és Than Mór működött közre.¹⁷⁹ A hazai kiállítók a Korizmic vezette Kiállítási Bizottmányon keresztül jelentkezhetek.¹⁸⁰ A szervezők különös figyelmet fordítottak a nemzeti különállás és az önálló magyar állam reprezentációjára. Arra törekedtek, hogy a magyar kiállítás a német, osztrák, szláv tárgyaktól jól megkülönböztethető legyen, ezért a hazai áruk és termékek kiállításának bejáratát első alkalommal *Hongrie* felirattal is kihangsúlyozták. Törekedtek a magyar anyag lehetőség szerinti együttes elhelyezésére, a terület

kiosztásánál a kiállítási csarnok árnyékos helyeinek elkerülésére. Nagy hangsúlyt fektettek a magyarországi telephellyel vagy gyárral rendelkező külföldi tulajdonú cégek magyar szekcióiban történő bemutatására is. A kiállítók között találunk bányászati és erdészeti termékeket, gyapjúgyűjteményt, borokat, de első iparoktatási kiállítóként a Magyaróvári Gazdasági Intézet is bemutatta taneszköz gyűjteményét.¹⁸¹

A *magyar munka történetét* (Histoire du travail hongrois) bemutató kiállítás első-sorban a Nemzeti Múzeum régiségtárának gyűjteményén alapult, melynek minden darabjáról alapos leírást közöltek a katalógusban.¹⁸² Henszlmann Imre tollából olvashattak beszámolót az érdeklődők a Nemzeti Múzeum gyűjteményéből válogatott anyagról a *Gazette des Beaux-Arts* egyik 1867-es számában.¹⁸³ A korszak vezető francia nyelvű művészeti szaklapjában rendszeres bemutatkozási lehetőséget biztosítottak a világkiállítás nemzeti művészeti kiállításainak. A korszak magyar festészetét azonban mellőzték, a rendelkezésre álló felületen, a kiegyezés évében különös jelentőséggel bíró történelmi legitimáció érdekében, a Nemzeti Múzeum történeti anyagának ismertetésére használták fel a megjelenés lehetőségét. Henszlmann történelmi emlékeket bemutató cikkének magyarozatát az összbirodalmi szemléletet ellensúlyozó jellege adja.¹⁸⁴ Erre azért volt szükség, mert az osztrák szervezőbizottság a Magyar Nemzeti Múzeum bemutatóját a hivatalos osztrák kiállításba illesztette. A Magyar Nemzeti Múzeum anyaga ezáltal, az önkényuralom éveinek a múzeumot adminisztratív eszközökkel az osztrák múzeumi rendszerbe olvasztó intézkedéseinek idejét idézve, az osztrák *Histoire du Travail* kiállítás negyedik részét képezte.¹⁸⁵ Ennek ellensúlyozására jelentethette meg Henszlmann a Nemzeti Múzeum gyűjteményéből kiállított ötvösműveket bemutató francia nyelvű cikkét. A témaválasztást egyébként indokolták Henszlmann franciaországi szakmai kapcsolatai is, különösen Viollet le Duc személye. Azonban mindennél lényegesebb lehetett az európai hagyományközösségi felfogással átítatott henszlmanni művészettörténeti koncepció világos kifejtése a világkiállítás osztrák szekciójának koncepcióját átható, Eitelberger által képviselt összmonarchikus művészetszemlélettel szemben.¹⁸⁶ Érvelésében a bemutatott emléktanyag francia kapcsolatait, Attila korából származó emlékeit, a magyar huszárság egyenruhájának és kisebb darabjainak részletes leírásában azok francia, olasz, lengyel és orosz párhuzamait emelte ki. A kiállítás legjelentősebb része a magyar régiségek osztálya volt, amelyet a Nemzeti Múzeumból kölcsönzött, eredetileg javarészt a Jankovich-gyűjteményhez tartozó tárgyak alkották, amelyekhez Rómer Flóris írt magyarozatot.

A múzeumi anyag mellett a történelmi kontinuitáson alapuló, független magyar állam legitimációját szolgálta a Felvidéknek, mint megszakítás nélkül a Magyar Királyság részének tekintett országrész történeti tájként való bemutatása: Kassa, Lőcse, Eperjes, Csetnek, Bártfa, Zboró, Késmárk és Szepesváralja régi emlékeit nyolc albumba gyűjtve állították ki.¹⁸⁷

Az iparosság és iparművészet körébe tartozó termékekről elsősorban a magyar nyelvű hivatalos közleményből és korabeli hazai és külföldi beszámolókból alkothattunk képet. A magyar üveg-, porcelán- és kerámiabemutatóról két forrás tanúskodik: Nendtvich Károly és Rósa Lajos országos biztosok helyszíni beszámolóit¹⁸⁸ és a francia nyelven kiadott hivatalos magyar katalógus.¹⁸⁹ A Nendtvich–Rósa-féle beszámoló alapján ismerünk pár hazai kiállító üvegművest: Zahn és Pantocsek luxusüvegei mellett Zay Albert zayugróci gyárából, Taussig József pesti üvegkereskedőtől és a Klášterský Mlýn-i

(klostermühlei) Lötz Witwétől láthattak üvegtárgyakat az érdeklődők. Emich Gusztáv pesti könyvnyomdája több könyvritkaságot állított ki: a *Chronicum Hungarorum*¹⁹⁰ fehér borjúbőrbe kötött példányát, egy Tokaj-Hegyalját bemutató díszalbumot, Julius Caesar életrajzának magyar fordítását, valamint Márkfy Sámuel *Codex graecus quator evangeliorum*át,¹⁹¹ illetve a magyar őstörténet kutatójának, Vámbéry Árminnak *Közép-ázsiai utazását*.¹⁹² Az egri érseki könyv- és könyomda és egyéb kiadók köteteit a források hiányossága miatt nem lehet beazonosítani.¹⁹³

A fényképészeti csoport nyolc kiállítója közül hatot ismerünk név szerint: különféle eljárással készített fotográfiákat – döntően portrékat – a besztercei Koller Károly, a nagyszebeni Glatz Teodor, a debreceni Gondy és Egey, a pozsonyi Kozics Ede mellett két pesti fényképész, Schrecker Ignác és Strelisky Lipót állított ki. A berendezési tárgyak közül Rósa kiemelte Feivel Lipót pamlagát, két támlás és egy kisebb székét, a pesti Herold János egy-egy íróasztalát, ruhásszekrényét, támlás székét, Kramer Sámuel kárpitos pamlagát, két nagy és négy kis támlás székét és egy teremasztalát, az aradi Priegel Györgytől egy-egy gazdagon díszített portrékép- és fényképkeretet, a pesti Steinschneider Jakabtól egy selyem ágytakarót; a porcelánosztályról a Herendi Porcelángyár Fischer Mórhoz köthető termékeit, az óraművesek közül Králik Sámuel három és Lechner József négy ingaóráját és a különböző osztályokról még számtalan, témánkhoz szorosan nem kötődő egyéb iparos terméket.¹⁹⁴

A gondos előkészületek ellenére a kritikákból egy kevésbé koncepciózus és eredményeit tekintve legalábbis kétséges kiállítás képe bontakozik ki. A *Vasárnapi Újság* beszámolójában a lap tudósítója külön kiemelte, hogy a hazai készítésű tárgyak az élelmiszerek kivételével az osztrák anyag közé kerültek.¹⁹⁵ Nendtvich Károly elégedetlen volt a magyar kiállítás gazdaságot és ipart bemutató részével, a nemzetközi seregszemlével kapcsolatban megjegyezte, hogy „szégyennel kell vallanunk, miszerint mi magyarok a tudományban, iparban és művészetben előbbre haladt művelt népek sorától messze állunk, miszerint mi semmiben sem mutattuk meg azon nemes törekvést, nemes versenyre szállni más nemes és művelt népekkel, hogy megmutassuk, mennyit haladtunk mi is a tudomány, ipar és művészet rögös, de nemes jutalommal megajándékozott pályáján; vajon mennyiben vettünk részt a jelenkornak oly nagy erővel és sebességgel előre nyomuló haladásában”.¹⁹⁶ Mivel a magyar termékek nagy részét az Osztrák–Magyar Monarchia csoportjában állították ki, lehetetlen volt kizárólag a magyar ipar fejlődését tanulmányozni. A kevésbé feltűnő magyar jelenlétet egyebek mellett alátámasztja a kiállítás érdekességeit kiemelő kiadvány is, amely számos országra kiterjedő beszámolójában még az osztrák kiállítás részeként sem tett említést magyarországi kiállítókról.¹⁹⁷ Ennek ellenére tudjuk, hogy kitüntetést kapott a világkiállítások addigi legrendszerezesebb hazai résztvevője, a Herendi Porcelángyár, az Emich-féle nyomda termékei és a pesti Vakok Intézete is.¹⁹⁸

A képzőművészeti csoport a korabeli magyar történelmi és életkép-festészetből nyújtott szerény, mindössze tizenkét tételből álló válogatást. A magyar képzőművészeti osztályról pontos képet alkothatunk Keleti Gusztáv részletes beszámolójából¹⁹⁹ és a magyar szerkesztésű francia nyelvű hivatalos katalógusból.²⁰⁰ Székely Bertalan 1862-ben festett jelentős történelmi műve, a *Mohácsi csata* 3000 forintos eladási áron szerepelt²⁰¹, de kiállítottak a művész gyengéd anya-gyermek témájú 1860-as évekbeli zsánereiből is többet: az 1863–1866 közé datált *Anyai őrszem* és az ugyanehhez a te-

matikához kapcsolódó, 1866-ban készült *Őzvegy* című képeket.²⁰² Than Mórtól *A Nap szerelme a délibábbal* című, 1866-ban készült kép szerepelt a tárlaton.²⁰³ Az ekkor még a müncheni akadémia Piloty osztályában tanulóéveit töltő Benczúr Gyula az egy évvel korábban készített, fiatalkori történelmi mesterművét, a *Hunyadi László búcsúját* állította ki és kínálta eladásra 2000 forintért.²⁰⁴ A magyar történelmi festészet kiegyezést megelőző, nemzeti tragédiákat feldolgozó sorozatába tartozott Rákosi Nándor *Hunyadi László elfogatása* című képe. Metszetek kis számban kerültek bemutatásra: Doby Jenő két portréja mellett Marastoni Jakab Benczúr 1864-ben készített, a magyar zsánerfestészet hagyományaitól eltérő, tragikus hangvételű, de a Piloty-tanítványok sorába tartozását lehetővé tevő művének, a *Balatoni halásztragédiának* a Képzőművészeti Társulat megbízásából 1866-ban rézbe metszett változatát állította ki.²⁰⁵ A Vigadó lépcsőháza Than Mór és Lotz Károly által tervezett allegorikus ábrázolásainak kartonjai mellett az építészeti rajzok közül különösen jelentősek Henszlmann Imre Gerster Károllyal és Frey Lajossal az akadémia épületéhez készített gótizáló tervei. A kiállítási katalógus azonban csak a Magyarországról küldött képzőművészeti és építészeti tervanyagot tartalmazta, így a müncheni vagy a bécsi akadémiáról Párizsban bemutatott és szerzőjük, vagy témájuk miatt magyar vonatkozású alkotások teljességéről nem alkotunk pontos képet. Ebbe a körbe tartozik Liezen-Mayer Sándor *Erzsébet szentté avatása 1235-ben* című alkotása.²⁰⁶ A képcsarnok külső fala mellé helyezték Vay Miklósnak a katalógusban nem szereplő és ezért beazonosíthatatlan női portréját, valamint Alexy Károly carrarai márványból készült Batthyány szobrát.²⁰⁷ Látható volt még Dunaiszky László *Nesszosz és Déianeira* jelenetét ábrázoló szobra, valamint egy ismeretlen mester nimfát ábrázoló műve.²⁰⁸ A képzőművészeti kiállítást az 1860-as évek magyar művészeti közéletének néhány kulcsszereplője által jegyzett, jól körülhatárolhatóan a bécsi akadémiára jellemző stílus, illetve a magyar történelemből merítő témavariációk jellemezték. Az allegorikus témát a 19. század első jelentős falfestmény-együttesének, a Vigadó lépcsőházának vázlatai képviselték, az életképek és a realista portrék mellett a történelmi festészet alkotásai közül a „bús magyar sors” téma legjelentősebb alkotásai, Hunyadi László- és Mohács-ábrázolások voltak túlsúlyban.

A magyar képzőművészeti irodalom jelentős emléke az az 1868. január 20-i keltezésű levél, amelyet Barabás Miklós, Szandház Károly, Than Mór és Ligeti Antal együtt írt alá Henszlmann Imrének a magyar műtörténeti osztályról szóló jelentése mielőbbi kiadására vonatkozóan.²⁰⁹ Az osztrák, török és román művészeti osztályok rövid áttekintése után így folytatódik a levél: *„Kérjük ezt, hogy hazánkban is közforgalomba jöhessen oly mű, mely a jelen korszak képzőművészet állását ismertesse, kérjük, hogy a keleti műveletlen világhoz közelebb álló Oláhország által oly nagy mértékben túl ne szárnyaltassunk. [...] Ha Henszlmann úr ezen művében összehasonlítván az egész világ mai kori művészetét és megmagyarázván a fejlesztésére befolyt körülményeket, némi iránytűt szolgáltat a hazánkban addig hátramaradt volt, de már fejlődésnek indult művészet miképpen továbbfejlesztésére. Az egész művészet állása átpillantására mindenestre egy ilyen világtárlat alkalmas csak, és más úton ez lehetetlen lenne, mert így összpontosítva a legfőbb művészi termékeket, egymás mellett lehet csak valósággal helyes párhuzamot felállítani.”* Ugyanilyen tárgyú pártoló levelet írt a Magyar Mérnök Egylet 1868. április 30-án és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1868. február 1-jén.²¹⁰ A levelek a 19. század második felét és a világkiállításokat is átható, nemze-



HONGROIS.



HONGROISE.

part pour une fête. L'ensemble du costume est gracieux et élégant.

En terminant cet article, puis-je demander à la Commission autrichienne pour quelle

raison elle n'a pas pris l'initiative d'une exposition de costumes? La Suède, la Norvège, le Danemark, pour ne citer que ces nations, ont exposé dans le 10^e groupe des costumes

empruntés à leurs différentes provinces. L'Autriche qui compte 15 ou 16 nationalités différentes dans son vaste empire, pouvait, en suivant l'exemple donné, faire une expo-



SLOVAQUE.



FEMME MOLDAVE.

30. kép. Magyar, szlovák és moldáv népviseletek bemutatása az 1867-es világkiállítás folyóiratában

tek közötti versengés sajátos magyar–román vonatkozásai miatt érdekesekek. A magyar kultúrpolitika elitje a kortárs egyetemes és magyar művészet hazai és külföldi ismeretlenségét tehát komoly és mihamarabb orvosolandó hibának tartotta.

A millenniumra a hivatalos magyar kultúrpolitika részévé vált historizálás már 1867-ben kimutatható. Így ír erről az 1867-es világkiállítás egyik magyar nyelvű beszámolójának szerzője, De Gerandóné Teleki Emma: *„Ha a magyar művész tehetségét utolsó pontig kifejtvén, nagy nemzeti jeleneteket adna elő mesterkézzel, ha magyar kép előtt órákig mulatna a néző, akkor a nép jelleme is nyilvánossá lehetne a külföld előtt. Hőseink élnek a történelemben, de kitűnő nemes lelkű népembereink felejtve vannak, ismeretlenül szenvedett és küzdött sok anya, földművelő, lelkész; erényüket csak önbecsülés jutalmazta meg. Szerettünk volna a nagy kertben dicső Hunyadink Hunyad megyei várával találkozni, a költség erre kikerült volna nagy uraink lófuttatási erszényeiből. [...] Szerettünk volna a palotában marosújvári sóaknát látni, a templom alakú sóbánya, a mélységből egész végig érő gúlájával együtt szoba nagyságban sóból kivágva jó képzetet adandott Erdély sóbéli gazdagságáról, melyet Humboldt oly szépen leír. [...] Népviseleteink is mily szépen illettek volna a kövek és termények mellé és ezek nem rútt fényképekben, mint az 1862-beli londoni világtárlatkor, de magok valóságában.”*²¹¹ A szerző leírása nem csak a századforduló historizálásának fontos referenciáit vetítette előre, hanem a szórakoztató, látványelvű kiállítási installációkat is.

A levéldízetben és a leírásban is megfigyelhető közös pont a szinte teljes kulturális ismeretlenségben élő magyarság képe, és ettől nem elválaszthatóan az általános le- és elmaradottság-érzet volt. A magyar történelem és nemzeti hagyományaink intenzívebb bemutatásának szükségességét a Monarchia és azon belül a Magyarország nemzetiségi viszonyait illető szinte teljes ismeretlenség is súlyosbította. A Monarchia területén élő nemzetiségek népviseletét bemutató cikkében François Ducuing a franciaországi nemzetiségek asszimilációjához és végül szinte teljes eltűnéséhez hasonló folyamatot jósolt a Monarchia népei számára is: *„Ugyanez fog történni Ausztriában is. Ötven év múlva Tiroltól Moldováig, az osztrák alkotmány alatt élő népek, felismerve közös érdeküket, jogaikat és szabadságukat, maguktól elhagyják szűkös és elzárkózó nemzeti hagyományait, hogy mind megtérjenek a nagy osztrák nemzet keblére. Magyarország pedig [...] olyan csodálatos bástyája lesz Ausztriának, mint Elzász Franciaországnak.”*²¹² Az öt évvel korábban már feltűnést keltő népviseleteket hanyagolni is lehetett volna, hiszen, mint írja, *„felesleges bemutatni Európának mindazt, ami nem sokára csak tisztán archeológiai értékkel fog bírni.”*²¹³

Az alföldi ház és lakói

A nemzeti reprezentáció fontos elemének tekinthető önálló magyar pavilon nem készült az 1867-es világkiállításra, az azonban jól látszik, hogy az 1900 körül megvalósult – nemzeti történelmi helyszíneket és a magyarosnak tartott motívumokat felhasználó, a pavilonépítészetben és az installációk kialakításában egyaránt megnyilvánuló – országkép-koncepció gyökere már a kiegyezés körüli időszak közgondolkodásában is megjelent. A tisztán nemzeti reprezentációs pavilonsorra még évtizedekig kellett várni, de az

efemer építészet korai példái már álltak 1867-ben Párizsban. A megvalósult pavilonerdőben az autentikus és idealizált népi építészeti elemeket felhasználó házak mellett más funkciójú építmények is feltűntek. A pavilonok között keverve fordultak elő reprezentatív épületek, olcsó és bárhol könnyen összeszerelhető munkásotthonok, gasztronómiai célú épületek és szórakoztatást szolgáló építmények állami és magán építetők beruházásaként: „és minden nemzetnek a határos kertből is egy rész átengedve [...] vagy végre nemzeti, emlékszerű vagy közigazgatási épületek számára.”²¹⁴ Egy német és egy francia vállalkozó olcsó munkásotthonok mintáit, Svédország Gusztáv Adolf házának mását, Oroszország egy berendezett paraszti majorságot, Ausztria Dreher sörházát, Törökország egy mecsetet, egy kioszkot és egy fürdőházat, Kína egy pavilont és színházat, Amerika az első telepesek házának rekonstrukcióját és egy korabeli iskolaépületet, Mexikó pedig régiségek bemutatására szolgáló „emlékszerű épületet” állított ki.²¹⁵ A pavilonépítészet kiindulópontjaként is tekinthetünk az 1867-es párizsi világiállításra, amely a maga százhetvenöt kisebb-nagyobb építményével számos későbbi utódját is felülmúlta.

A magyar csárda egyedülként képviselte az ország építészetét, külön reprezentációs célokat szolgáló magyar pavilon nem épült. Az országot ez az osztrák kiállítás részét képező gémeskutas alföldi házban kialakított csárda jelképezte 1867-ben. A sors különös fintora, hogy az alulméretezett épület idővel már csak raktárként szolgált.²¹⁶ De Gerandóné Teleki Emma beszámolójának végkicsengése szerint a világiállítás közönségét a magyar kultúrából egyedül Sárközi és Patikárus cigányzenészei ragadtathatták el. „Ki volt győztes a zenére nézve? Magyarország. A zenében babérágat vívott ki, mint a szobrászatban Olaszország és a festészetben Bajorország. Kaulbach, Vela, Patikárius voltak 1867-nek hősei, jóllehet igen különböznek egymástól.”²¹⁷ A tudósítások szerint tehát a magyar cigányzenészek a Mars-mező népszerű látványosságai közé tartoztak, a korszak jelentős alkotói mellett Henri Giffard első hőlégballonjával és Félix-Léon Edoux első hidraulikus liftjével osztoztak a téren.²¹⁸

A magyar kiállítás kevés sikert és elismerést hozott az országnak, amiért nem csupán az eseménydús 1867-es esztendő belpolitikai fordulatai, a rendelkezésre álló szűkös források,²¹⁹ a megkésett és ezért sietős szervezés²²⁰ okolhatók, hanem az a tény is, hogy a majd négy száz bejelentett tárgy felét a regisztrált kiállítók végül nem juttatták el abba a pesti raktárba, ahonnan Párizsba továbbították volna.²²¹ Az elismerés elmaradásához hozzájárult a magyar zsűritagok feltűnő hiánya is a nemzetközi zsűriben.²²² A zsűri a kiállítás megnyitása után nem sokkal, már április 8-án munkához látott, a magyar kiállítás végleges berendezését végző osztrák mesterek viszont csak azt követően kezdtek el a magyar osztályon dolgozni, miután a Monarchia egyéb kiállításainak berendezésével végeztek. A zsűrizés idejére a magyar osztályok kialakítása így nem fejeződött be teljesen.²²³

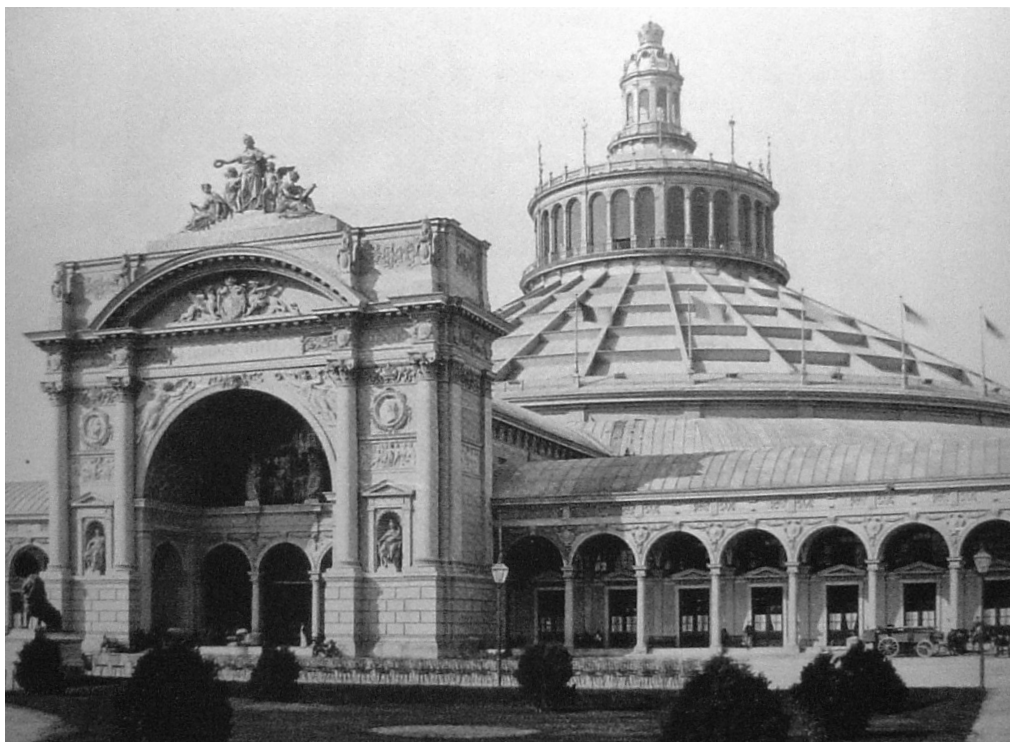
A kiegyezés évében az ipari szempontból még alapvetően exportra szoruló, jelentős kulturális és oktatási intézményeket nélkülöző ország nem tudott összeállítani jól kidolgozott, ipari teljesítményét, nemzeti sajátosságait karakteresen kiállító csoportokat. Minderre a későbbiekben egyre inkább törekedett. A mezőgazdasági termények és a nyersanyagkincs bemutatása mellett kulturális szempontból a magyar történelmi kontinuitás hangsúlyozása állt a magyar kiállítás középpontjában elsősorban a Nemzeti Múzeum régiség-kiállítása és a felvidéki városok történelmi emlékei révén. A kortárs iparművészetből és képzőművészetből tallózó gyűjtemény szűk, de pontos keresztmetszetet adott az ország művészeti fejlettségéről.

Vendégként otthon: Magyarország az 1873-as bécsi világkiállításon

A sokáig csak a Habsburg uralkodók vadászterületeként szolgáló bécsi Prater területe lett a helyszíne a 19. század egyetlen német nyelvterületen szervezett világkiállításának 1873-ban. A Bécsben 1866-ban rendezendő *világipartárlat* ötlete már 1863-ban, egy évvel a londoni tárlat után felmerült. A Habsburg Birodalmat a kiegyezés aláírására készítő kül- és belpolitikai helyzet az 1860-as években ezt azonban nem tette lehetővé.²²⁴ A végül 1873-ban megvalósult esemény magyar vonatkozásai a világkiállításokkal kapcsolatos hazai kutatás legtöbbször tárgyalt része.²²⁵

A kultúra és nevelés témáját középpontba állító világtárlat 1873. május 1. és október 31. között tartott nyitva. Az egyre nagyobb területet igénylő kiállítások Bécsben újabb állomásukhoz értek: a teljes 233 000 négyzetméteres kiállítási területből 16 000 négyzetmétert fedett le az osztrák ipar büszkeségének számító, korának legnagyobb kupolájaként számon tartott Rotunda. Az angol John Scott Russell mérnök tervei alapján felépített kiállítási csarnok kilencszáz méter hosszú volt, oldalában harminckét kisebb galériával, közepén a száznégy méter átmérőjű és nyolcvannégy méter magas kupolával. A csarnokot az 1870-es években a Monarchiában divatos neoreneszánsz historizálás jellemezte. A korábbi világkiállításokon a szervező ország kiállítói adták a résztvevők körülbelül felét, Bécsben ez az arány a külföldiek javára jelentős mértékben eltolódott: 53 000 kiállító érkezett 35 országból, akik közül mindössze 17%, azaz 9104 fő a Monarchia Magyarországon kívüli területeiről. A kiállítók termékeit huszonhat csoport százhetvennégy szekciójába osztották be. A szándéka szerint az Osztrák–Magyar Monarchia iparának kimagasló eredményeit hirdető világkiállítás sikerét beárnyékolta és a látogatószámot jelentős mértékben csökkentette a megnyitó után mindössze kilenc nappal bekövetkezett, az egész Monarchia gazdaságát megrengető bécsi tőzsdekrach, és a júniusban kitört kolerajárvány. A látogatottság így messze elmaradt a megelőző évtizedek átlagától: mindössze 7 255 000 látogató jutott el a Prater Rotundájába és az azt körülvevő százkilencvennégy pavilonba. A kilencszázötvenhat tagú zsűri 25 572 díjat osztott ki, melyek közül az átlagosnál kevesebbet, összesen 6158-at kaptak a vendéglátó Ausztria kiállítói.

A szervezést az iparfejlesztésben érdekelt osztrák arisztokrácia irányította, fővédnöke Ferenc József császár, főbiztosa Rainer főherceg volt, alelnöki tisztséget Konstantin von Hohenlohe-Schillings-Furst, Andrassy Gyula külügyminiszter, Friedrich Ferdinand von Beust, Jean von Liechtenstein herceg, Jean-Adolphe von Schwarzenberg herceg és Alfred Potocki gróf töltött be.²²⁶ A kiállítás igazgatójának Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn bárót nevezték ki.



31. kép. A Rotunda, a bécsi világkiállítás csarnokának szellemi és fizikai közepe

Ez a világkiállítás is hozott módszertani és tematikai újításokat, ez alkalommal jelent meg először önállóan és saját zsűrivel az oktatás- és nevelésügy, valamint első alkalommal szervezték meg az *Iparművészeti múzeumoknak és a képzőművészeteknek a gyakorlati iparra kifejtett hatását* bemutató csoportot is. Ez a csoport az 1855-ös párizsi világkiállítás művészetek és ipar fejlődésének egymásra hatását középpontba helyező koncepciójának továbbgondolásáról, a művészeti intézményrendszer iparra gyakorolt hatásainak tudományos és gazdasági jelentőségéről tanúskodik. A századforduló magyar sikerei is döntően eme új szemlélet alkalmazásából születnek majd.

A magyar állami reprezentáció alapja

A bécsi világkiállítás legfontosabb hazai vonatkozása az újjászerveződő magyar állam és közigazgatás új intézményeinek nemzetközi megjelenése volt. A világkiállítás magyar csoportjainak előkészületei 1871-ben, államigazgatási hatáskörben kezdődtek.²²⁷ A magyar kiállítási bizottságot gróf Zichy Nándor elnök vezette, tagjai elsősorban iparfejlesztésben érdekelt vállalkozók és szakemberek voltak: Korizmic László országgyűlési képviselő, Kochmeister Frigyes, a budapesti Ipar- és Kereskedelmi Kamara elnöke, valamint Farkas-Vukotinovic Lajos, a horvát nemzeti múzeum megszervezője. A Végrehajtó Bizottság Korizmic László elnökletével, gróf Szapáry Gyula alelnökletével és

a kormányt képviselő Németh Imre osztálytanácsos révén Budapesten, míg a Magyar Királyi Biztosság báró Orczy Béla külügyminisztériumi osztályvezető vezetésével Bécsben intézkedett a kiállítás magyar vonatkozású ügyeiről. A csoport zsűriben két elnök és két alelnök képviselte Magyarországot.²²⁸ A magyar művészeti anyag összegyűjtését a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízásából az Országos Képzőművészeti Tanácsra és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatra bízta, a szervezési munkálatok zöme Telepy Károlyra hárult.²²⁹ A képzőművészeti anyagot Keleti Gusztáv, a frissen alakult Mintarajziskola igazgatója állította össze.²³⁰

Az évi rendes ösztöndíjak kiosztásakor a díjazottak személyének kiválasztásában a kiállítási anyag minőségi bővülését tartották szem előtt. A minisztérium két ízben, 1869-ben és 1872-ben hirdetett történelmi festménypályázatot, a másodikat már a világiállítási felkészülés jegyében.²³¹ A műfaji változatosság figyelembevételével tájkép, életkép, portré is szerepelt a magyar anyagban. Az építészeti részben az 1862 – vagyis az előző londoni világiállítást – óta felépült középületek terveit és gipszmodelljeit a főváros állította össze.²³²

Eötvös József 1871-es halála után egy évig Pauler Tivadar vezette a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumot, egyik első döntéseként a világiállítást magyar képzőművészeti anyagának összeállítása érdekében életre hívta az Országos Képzőművészeti Tanácsot. Ez a szervezet a művészeti közelet vezetőinek és a politika vezéralakjainak részvételével végül évtizedekre a magyar kultúráirányítás meghatározó fórumává vált. A Képzőművészeti Társulat elsősorban az általa érdemesnek tartott művészeket kérte



32. kép. A Rotunda belseje, körben az emberi termelés panorámaszerű bemutatása

fel részvételre, ettől függetlenül a kiállítás hírére az egész magyar művészeti élet felporzott. A korszak jelentős magyar nyelvű képes hetilapja, a *Vasárnapi Újság* külföldi mintára képes mellékletet jelentetett meg *Képes Kiállítási Lapok* címmel. Az ebben közölt cikkek döntő hányada a bécsi kiadású német nyelvű hivatalos kiállítási lap, az *Allgemeine Illustrierte Weltausstellung-Zeitung*²³³ fordításaiból állt, egyes fontos magyar vonatkozások részletesebb tárgyalásával. A magyar szervezőbizottság gondozásában megjelent kétkötetes katalógus első része, a *Honismertető* Keleti Gusztáv szerkesztésében mutatta be Magyarország közigazgatását, földrajzát, iparát, mezőgazdaságát, oktatási és kulturális intézményeit.²³⁴ Napjainkig ez a kötet jelenti a kiegyezés utáni magyarországi viszonyok legpontosabb leírását, de mellette természetesen egyes szakterületekre specializált összefoglalások is napvilágot láttak.²³⁵ Hivatalos magyar kormányzati jelentés azonban nem készült, ezt a hiányt Barkassy Kálmán, Tormay Béla, Vörös Sándor és Gamauf Vilmos ipari és mezőgazdasági szempontú elemzése pótolta, amely két évvel a kiállítás zárása után jelent meg *Gazdasági szemle a bécsi közkiállításon* címmel.²³⁶ A közlekedési és építészeti tapasztalatokról Éltes Elek és Brecska Adolf írt rövid jelentést.²³⁷

A magyar Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium élén álló vezetők – Eötvös József, Pauler Tivadar, Trefort Ágoston – és a császári udvar konzervativizmusához kötődő birodalmi patriotizmus képviselői közötti ellentét a Monarchia két felében eltérő kultúrpolitikához vezetett. A nézőpontok ütközésének egyik terepe a Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházi freskóciklusának kivitelezése volt. A ciklust még az összmonarchikus szemlélet egyik nagy hatású képviselője, Rudolf von Eitelberger kezdeményezte, a kivitelezésére még ő adott megbízást a bécsi akadémián tanuló Than Mórnak.²³⁸ Az eredeti program 1866-ra készült el, a kartonokat azonban csak 1871 tavaszán tekintették véglegesnek. Időközben, a kiegyezés után, a koncepció is módosult: a magyar művelődés történetét bemutató ciklus utolsó képe a negyvennyolcas eszmék képviselői is helyt



33. kép. A Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának részlete

kaptak a tudomány és a nemzeti emlékezet templomában.²³⁹ A zárókép szereplői kiegyesültek a kiegyezés hőisével, a karosszékben ülő Deák Ferencsel, akinek alakja a korabeli magyar történelmi festészetben a Habsburgok ellen küzdő, majd velük békét kötő önálló magyar politikát testesítette meg. A freskóciklus végleges kartonjait kiállították Bécsben a világkiállítás magyar képzőművészeti tárlatában.

A kiegyezés utáni kultúrpolitika prioritásainak megfelelően az 1873-as világkiállításra a Béccsel való békés együttélést hirdető alkotások létrejöttét támogatták a kultuszárca vezetői. A világkiállítás az önálló magyar kulturális és társadalmi intézmények nemzetközi megjelenése szempontjából is fontos volt: ezen az eseményen mutatkoztak be első ízben a hazai műemlékvédelem és művészettörténet-írás meghatározó szereplői és eredményei is. A kiállításra kiküldött műalkotásokat az akkoriban formálódó közgyűjtemények anyagára alapozták: a Magyar Tudományos Akadémia mellett a Magyar Nemzeti Múzeum és a Képzőművészeti Társulat is kölcsönözött Bécsbe.²⁴⁰ Emellett a bécsi világkiállítás az egy évvel korábban megalapított Iparművészeti Múzeum első jelentős külföldi gyűjteménygyarapítását is szolgálta. Bécsben bemutatkozhatott a magyar műemlékvédelem is, ismertette az 1872-ben alakult Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága és elődintézményei – az 1853-ban Bécsben megalapított Central-Commission és az 1866-ban az MTA Archeológiai Osztálya – által végzett műemlékvédelmi tevékenységet.²⁴¹ A világkiállítás idején Bécsben tartott I. Művészettörténeti Kongresszuson részt vett a szakmai szinte minden jelentős hazai képviselője, így Henszmann Imre, Pulszky Ferenc, Pulszky Károly és Rómer Flóris.²⁴²

A magyar képzőművészeti alkotások a XXV. csoportba, ezen belül négy osztályba kerültek.²⁴³ A világkiállítás képzőművészeti „udvarában” a legjelentősebb, Corot, Delacroix, Manet nevével is fémjelzett, több mint 1500 művet számláló francia anyag mellett a német osztály ezernél is több alkotása szerepelt a vezető akadémiai tanárok Kaulbach, Leibl, Piloty főszereplésével. A részt vevő országok által kiállított művek mellett mennyiségre nézve eltörpült a mindössze 163 alkotást felvonultató magyar tárlat,²⁴⁴ ahol összesen 12 karton, 111 festmény, 14 metszet és 24 szobor volt látható.²⁴⁵ A képzőművészeti kiállítási terület mintegy felében német és osztrák művészek munkáit láthatta a közönség. Németország négy, Ausztria három, Magyarország egy teremben mutatta be művészetét. Az alapterületére nézve viszonylag szerény magyar festészeti és szobrászati osztály mégis a magyar művészet külföldi megismertetésének addigi legfontosabb vállalkozása volt.²⁴⁶ A tárlat jelentőségét a nemzeti reprezentációt tekintve az adta meg, hogy a rendező országnak Ausztriát és nem az Osztrák–Magyar Monarchiát tekintették, így Magyarország nem szervező–társállamként, hanem a független országok státusához hasonló, meghívott országgént jelenhetett meg.

A bécsi világkiállítás szervezésének idején formálódott a Mintarajztanoda és Rajztanárképző, a művész- és rajztanárképzés későbbi hazai fellelvára. A strukturálatlan magyarországi művészeti oktatási rendszer miatt a magyar alkotók a bécsi és a müncheni akadémiaát látogatták. Németország, Ausztria és Magyarország kiállított tárgyainak együttes tárgyalására több katalógusban is találunk példát; ez a német kultúrkörbe tartozás elfogadtatására tett kísérlet volt nem csupán a szervezők, hanem a kiállítás kritikusai részéről is. Megfigyelhető Carl von Lützow képző- és iparművészetet bemutató kiadványában is, amely a három ország szobrászati és festészeti kiállítását egységesen kezelte, és azonos szempontok szerint rendszerezte.²⁴⁷ A kiállításról készült hi-

vatalos francia beszámoló jelentősége művészeti topográfiájában rejlik.²⁴⁸ A cikk írója szerint a két, politikailag ugyan különálló, de kulturálisan egységes „Német Birodalom” (Németország és az Osztrák–Magyar Monarchia) művészetének elkülönítése kritikai szempontból nem lehetséges, ezért a beszámoló szerzői a katalógusban a művészeti hasonlóság elvét követték. A német bemutatót a müncheni, düsseldorfi, berlini és weimari iskolák szerinti csoportosították. Than és Lotz műveit az osztrák festészethez sorolták, ennek megfelelően tárgyalták a Nemzeti Múzeum díszítésére készített első vázlateik tizenkét darabból álló sorozatát is. A ciklus első hat műve Lotz Károly, a másik hat Than Mór műve, tematikája pedig a magyar művelődéstörténet Attila korától, a hunok időszakától Deák politikai tevékenységéig. A francia beszámoló három epizódot ismertet a teljes kartonsorozatból: a *Kereszténység felvétele, Szt. István koronázása* és *Mária-Terézia uralkodása* kiemelése a birodalmi patriotizmus koncepciójába illett.²⁴⁹

A bécsi világkiállításra való felkészülés jegyében meghirdetett állami festmény-pályázatok középpontjába a kiegyezés utáni kultúrpolitika egyik központi gondolatát, az önálló keresztény államiság megjelenítését helyezték. A keresztény nemzetek közé tartozó, a nyugati kultúrkörbe betagozódott Magyarország képe jelent meg 1867-től kezdve Eötvös haláláig a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megrendeléseiben is.

Ezt a koncepciót a Magyar Nemzeti Múzeum falképeinek kartonjai jelezték, amelyeket élőben is kiegészített a Bécsből budapesti látogatásra érkezett magas rangú méltóságok körbevezetése a Nemzeti Múzeumban és a Vigadóban.²⁵⁰ A vendégek látogatása e két jeles és a magyar múlt mitikus és konkrét eseményeit ábrázoló (a múzeum esetében még csak részben befejezett) freskóciklussal díszített épületben egyfajta beavatást jelentett, nyilvánvalóvá tette a magyarság civilizatorikus küldetésstudatát és azt a törekvést, hogy a magyar nemzet tudása és erényei az egész emberiség javát szolgálják. Ez olvasható ki Lotz-nak és Thannak a múzeum programjára reflektáló festményciklusához fűzött magyarázatából: „*az általános emberi s különösen a magyar szellemi műveltség régibb és újabb látható nyomait és műveit gyűjteni, fenntartani s általuk a jelenlegi s későbbi nemzedékek további képzésére hatni.*”²⁵¹ A nemzeti történelem mitizálása múzeumi freskócikluson nem hazai sajátosság, a berlini Neues Museum Wilhelm von Kaulbach által készített ciklusa e műfaj prototípusa: ez Bábel tornyától a reformációig terjedő egyetemes emberiség-történetet mesél el, melynek főbb állomásai Jeruzsálem pusztulása, Homérosz és a görögök, a hunok csatája és Jeruzsálem felszabadítása.

A képzőművészeti szekcióban Magyarország összesen huszonhat érmet kapott, mellyel tizenhét ország közül a kilencedik helyet foglalta el.²⁵² A történelmi témájú vásznak közül kiemelkedett Than Mórnak a *Kun László és Habsburg Rudolf találkozása a morvamezei ütközet után* című, a cseh II. Ottokár 1276-os legyőzését az 1867-es osztrák–magyar kiegyezés történelmi előzményeként értelmező alkotása, amellyel az 1872-es történelmi festménypályázat fődíját is elnyerte.²⁵³ Than emellett allegorikus és irodalmi témájú műveivel mutatkozott be: *Dante és Beatrice*, *Dante és Vergilius a pokolban*. Székely Bertalan tíz képével a magyar kiállítás valóságos sztárja lett.

A bécsi udvar iránti lojalitást tükröző Eötvös-féle magyar kultúrpolitika ellenzéként tevékenykedő Székely történelmi kompozíciói hűen tükrözik alkotója politikai meggyőződését. A korabeli közvélemény számára a kiegyezés árnyoldalaira utaló *V. László és Czillei*, valamint a Habsburg-ellenes felkelést kirobbantó Thököly Imre alakját a középpontba emelő, 1872-ben második díjat nyert művének (*Thököly Imre menekü-*

lése *Árva várából*) anekdotikus, életképszerű felfogása jól illeszkedett Székely többi festményéhez. Az általa jegyzett és a kiállításon bemutatott életképek – *Az árva, Anyai őrszem, Menekülés a vihar elől, Csónakázó szerelmesek*, – és két érzéki műve – a *Japán nő* és a *Léda* – az életművében ekkoriban hangsúlyossá váló anya-gyermek kötődés és a szerelem témájához kapcsolódnak. A párizsi tanultságú Madarász Viktornak az 1869-es első festménypályázaton díjnyertes műve, a *Bethlen Gábor tudósai körében* eltér Madarász Párizsban készített, alapvetően a magyar függetlenséget középpontba állító alkotásaitól. A II. Ferdinánddal békét kötő magyar politikust középpontba állító témaválasztást még az első történelmi pályázat kiírásakor rögzítette a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium. Madarász másik történelmi vászna Dózsa Györgyöt ábrázolta. A mester ezeken kívül két további portréval mutatkozott be Bécsben. Wagner Sándor *Izabella királyné búcsúja Erdélytől* című képe mellett Ligeti Antal *Vajdahunyad vára* című művének figuráit is jegyezte. Az ekkoriban a szentpétervári cári udvarban dolgozó Zichy Mihály *Luther és a pápa* című alkotása a külföldi és a hazai kritika – élén Keletivel – egyöntetű elismerését vívta ki.

A történelmi festészet mellett fontos szerepet játszott a magyar zsáner- és tájképfestő iskola bemutatkozása. Munkácsy Mihály a *Köpiülő asszony*, az *Éjjeli csavargók* és a *Korhely férj* mellett egy őszi tájképpel jelentkezett Bécsben, amely talán a barbizoni erdőben készült barátja, Paál László *Naplemente* című alkotásával együtt. Tájképfestőink közül Mészöly Géza balatoni, Ligeti Antal jeruzsálemi és libanoni, Szinyei Merse Pál, Markó Ferenc tiszai, Brodszky Sándor kolbachi, valamint Pállik Béla és Deák-Ébner Lajos műveit említhetjük, melyeket jó néhány, címeik alapján jelenleg beazonosíthatatlannak tűnő zsánerkép és számtalan portré egészített ki. Az építészeti csoport kiállítása kapcsán elsősorban a *Honismertető* katalógusára támaszkodhatunk, a francia kiadásban ismertetett építészeti tervek között nem találni magyar vonatkozást, a szobrászok közül Engel József két művét említik.²⁵⁴

Nemzetkarakterológia és külpolitika

A világkiállítás magyar képzőművészeti csoportjának szervezési nehézségét elsősorban a külföldön alkotó, de magyarországi származású művészek egy csoportba foglalása jelentette. Szinyei Merse Pál *Majális* című alkotása kapcsán is felszínre került az alkotó nemzeti hovatartozása és a festészeti iskolai tanulmányok helyszíne közötti különbségből fakadó ellentét. A *Majális* rövid ideig a magyar osztályban volt kiállítva, s itt számos pozitív kritikát kapott. Az eredetileg a magyar osztály kiemelt helyén függő képet nem Szinyei kérésére vitték át a bajor osztály egyik eldugottabb részébe, hanem a világkiállítás szabályzata alapján, amely ugyanis kimondta, hogy a Münchenben készült képeket csak a német (bajor) osztályban lehet bemutatni. A festmény átsorolása és méltatlanul magas és sötét helyen való elhelyezése miatt a festő visszavonta alkotását a kiállításból. Ez az eset azután évtizedekre visszavetette Szinyei alkotói energiáit.

A *Majális* esetében is érvényesült az általános felfogás: a müncheni iskolában kiemelkedő eredményeket elért külföldiek munkásságát nem az egyes nemzeti iskolák körébe sorolták, hanem a német művészet körébe. A *Gazette des Beaux Arts* bécsi

beszámolójában a magyar művészeket ugyan az Ausztria–Németország fejezetben mutatja be, de a stílári besorolás és a művészeti hatások kérdésében már közel sem egyszerűen a topográfiai szempontokat érvényesít. A porosz–francia háború és a kommün után pár évvel még élesebben kibontakozó francia–német kultúrharca hatására, a francia ideológiának megfelelően, a német művészet európai recepciójának csökkentése érdekében a németes jelleget egyértelműen elvitatták Magyarországtól „Mellékesen jegyzem meg, hogy Lengyelország és Magyarország művészetében nincsen semmi németes” – írta a francia folyóirat tudósítója.²⁵⁵ A *Journal des Débats* kritikusa, Adolph Viollet le Duc, a magyar művészetet a németnél finomabbnak és hajlékonyabbnak tartotta.²⁵⁶ A két német nyelvű birodalom művészetének összefüggéseiről kialakult sztereotípiák azonban továbbra is jelen voltak, a *Gazette* ugyanezen írásában Ausztria és Németország kapcsolatáról a következőket olvashatjuk: „Látható volt, hogy nem tekintettük külön kategóriaként Németország különböző részeinek művészetét, amelyeket a közelmúlt politikai eseményei egységbe forrasztottak [t. i. az ország részeit], s ugyancsak összekevertük a Német Birodalom művészetét Ausztria Birodalmával. Ez azért volt, mert a művészet nem követi pontosan a politika változásait és nem törődik a térképen bekövetkezett változásokkal.”²⁵⁷ Ez a német hatás az 1873-as tárlat esetében azonban elsősorban esztétikai szempontból lehetett releváns, hiszen a témaválasztást a korábbi évek nagyarányú állami megrendelése határozták meg. A kiállítás hivatalos katalógusának szerkesztője, Anton Woltmann Paál László mellett Rahl és Piloty magyar tanítványait emelte ki. A *Tagespresse* Vocano aláírású kritikusa pedig a magyar művészet rövid időn belüli jelentékeny fejlődését dicsérte, kiemelve Székely Bertalant, negatívan viszonyulva Munkácsy Mihály műveire.²⁵⁸ A külföldi észrevételek sorába jól illenek Zumbuschnak, a bécsi akadémia professzorának elismerő szavai, aki szerint a tanultsága miatt a német művészet körébe sorolt Szinyei képein „a lángész vakmerősége hullámszik át”.²⁵⁹ A külföldön elismert magyar művészek közül a párizsi Szalon kitüntetése révén egy csapásra sikeressé vált Munkácsy Mihályt és Zichy Mihályt tartotta még említésre méltónak.

A magyar nemzeti sajátosság kiművelése a képzőművészetben a 19. század utolsó negyedének egyik művészeti kihívása volt, a német anyagtól megkülönböztető jellegzetességek észrevétele ezért ellensúlyozó hatással bírt, „megnyugtathatta” a magyar nemzeti stílust a német kultúrpolitikai törekvésektől és esztétikai hegemoniától féltő kritikusokat. A külföldi kritika esetenként észrevett közös vonásokat a magyar kiállítás műveiben; ugyan elsősorban egyéni teljesítményeket ragadott ki és értékelt, de találunk példát régről átörökített kulturális hagyományok alkalmazására is. Ernst Lehmann hosszú kritikájában a magyar képzőművészet jellegzetességeit a 18. században Völkertafelek nemzetkarakterológiai toposzainak megfelelően az ókori görögség hűvös, kimért alkotásaival szembeállítva, s más népek művészetével is összeegyeztethetetlen, éles és szenvedélyes művészetként határozta meg.²⁶² Lehmann külön kitér Horovitz Lipót, Székely Bertalan, Újházy Ferenc, Vastagh György, Zichy Mihály, Than Mór, Molnár József, Brodsky Sándor és Pállik Béla műveinek bemutatására. Az átlagosnál nagyobb terjedelemben foglalkozott Madarász Viktor, Munkácsy Mihály műveinek kritikai értékelésével. A külföldi bírálók értékeléseiben stíluskritikai megállapítások helyett gyakran nemzetkarakterológiai toposzokat találunk. Így például Adolphe Viollet le Duc soraiban is, aki a magyar művészet nemzeti jellegzetességeinek leírá-

sában topográfiai megközelítést is alkalmaz: „*A translajtán művészet igen sajátos és igen finom, sokkal finomabb és sokkal hajlékonyabb a német művészetnél. A keleti elem befolyása több ruganyosságot, hajlékonyságot és több életet kölcsönöz neki.*”²⁶³ De érett és stílusosan elkülöníthető magyar festőiskola kialakulására is találunk példát: Sztaszov, az orosz kritikus szerint „*amikor a látogatók beléptek a terembe, itt bámulattal rögtön észrevették, hogy Magyarországon ma már egészen önálló iskola van.*”²⁶⁴

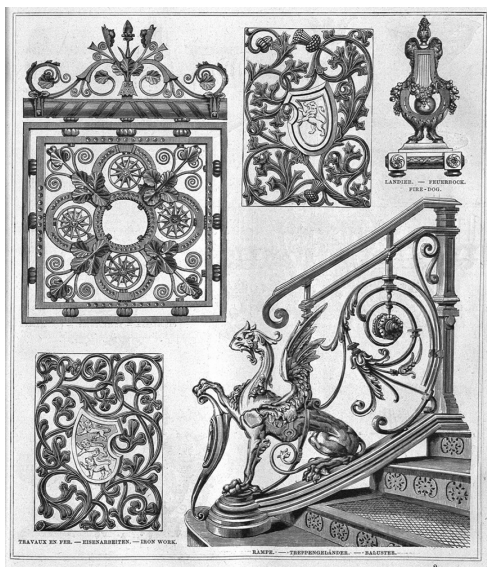
A kritikusok elsősorban az ekkor már elismert Munkácsy festészetét illették pozitív jelzőkkel. Paul de Saint Victor szerint „*az Éjjeli csavargók egyike a bécsi világkiállítás nagy sikerének.*”²⁶⁵ A *Képes Kiállítási Lapok* bővebben elsősorban Munkácsy, Mészöly és Madarász munkáit mutatta be.²⁶⁶ Az egyébként igen szigorú kritikusnak számító Carl von Lützow Lotz és Than műveit azért méltatta, mert pannóikkal a történelmi festészet keretein belül tudtak figyelemre méltót alkotni. Ugyanő a Piloty-iskola magyar tanítványai közül kiemelte a Münchenhez kötődő Liezen-Mayer és Wagner alkotásait, a tájképfestők közül Keleti Gusztávot, Paál Lászlót és Mészöly Miklóst. Par excellence magyar festő kiválóságnak az akkortájt már Európa-szerte elismert Munkácsyt tartotta.²⁶⁷

A magyar szobrászat kevés kritikai visszhangot kapott. Izsó Miklós fontos művei, a *Búsuló juhász* és a *Csokonai-émlékmű* mintái helyett csupán a kevésbé jelentős Egressy Gábor-büszttel, korábbi mentora, Vay Miklós báró pedig egy tíz szoborból álló sorozattal mutatkozott be.²⁶⁰ Vay a magyar művészek közül egyedüliként a Rotunda nemzetközi szekciójában is helyet kapott.²⁶¹

A bécsi világkiállítás legfontosabb hozadéka az volt, hogy nemzetközi szintéren is megjelent a történelmi és zsánerfestészet magyaros tematikájú irányzata, amely azonban távolról sem tekinthető önálló magyar nemzeti festőiskolának. Az *önálló és magyar* festészet jellegzetességeit a külföldi kritika nem is ismerhette fel, a nagy művészeti központok hatásának és a nemzeti jelleg fel-, illetve elismerésének, avagy elvetésének mechanizmusában alapvetően a politika hatása érvényesült. A magyar festők sajátos, „nemzeti karaktertű” munkássága csupán néhány kritikus számára tűnt valóságnak, de önálló magyar festészeti iskola létének felvetése valójában elképzelhetetlen volt. A világkiállításon a magyar művészet teljességre törekvő bemutatásának nemcsak a magyar iskola egyáltalán vitatható létezése, hanem az alkotások szétszórt bemutatása is gátat szabott: a hazai alkotók közül sokan az életük vagy tanulmányaik helyszínéül szolgáló országok kiállításán vettek részt. Markó Károly, Than Mór, Lotz Károly, Madarász Viktor, Székely Bertalan, Munkácsy Mihály és Zichy Mihály eltérő alkattal és művészeti alapállással tűnt fel Bécsben, de nem Budapest, hanem Firenze, Párizs, Bécs, München, Düsseldorf, Szentpétervár, tehát megannyi eltérő művészeti impulzus képviselőjében.

Iparművészet historizálás és népiesség között

Az iparművészet külföldi kritikái közül alapossága miatt érdemes a hivatalos francia beszámolót kiemelni.²⁶⁸ A francia tudósító a fémművesség elemzésekor három csoportot különített el egymástól a tárgyak invenciózus kialakítása alapján. Az első csoportba a tradicionális formakincset továbbvivő, azt értő módon alkalmazó országokat



34. kép. A vasművészetet bemutató mintalap részlete a bécsi világkiállításról



35. kép. A bútorművészetet bemutató mintalap részlete a bécsi világkiállításról

sorolta: Olaszország, Dánia, Oroszország, Norvégia, Spanyolország, Portugália és brit Kelet-India. A második csoport országai, mint Franciaország és Ausztria, a korábbi korok művészetének tapasztalatait modernizálva készítették bronzműves termékeiket. Az utolsó csoportba végül az elsősorban kereskedelmi és ipari célokat szem előtt tartó, létező modellek után másolatokat készítő, minden egyéni invenciót nélkülöző termékeket gyártó országok: Anglia, Belgium, Svájc és Németország tartozott. Magyarországot ebben a felsorolásban Ausztria részeként tárgyalták, semmilyen formában nem került önállóan megemlítésre.²⁶⁹ Az angol szaksajtóban a bécsi világkiállítás kapcsán a Monarchia mint *Eastern Empire* szerepelt.²⁷⁰ A *The Art Journal* szerzője a porcelánok közül Portugália, Olaszország, Poroszország és Magyarország termékeit tartotta sikeresnek.²⁷¹ A világkiállítások régi visszatérő kiállítójáról és egyben a nemzeti ipar büszkeségéről, a Herendi Porcelángyárról több oldalas beszámolót közölt a *Képes Kiállítási Lapok* is.²⁷²

A műsztergályosok, bördízművesek és játégyártók csoportjának leírásánál a hivatalos francia beszámoló csupán általánosságban említett szép termékeket kiállító magyar gyártókat. A XII. csoportba tartozó tárgyak leírásánál, az Ausztriáról szóló fejezetben, külön bekezdésben sorolta fel a magyarországi kiállítókat, közöttük Falk, Ráth, Posner cégek és a Magyar Királyi Könyvnyomda mives darabjait. Kiállított még rajtuk kívül a jelentősebbek közül a Budapesti Könyvnyomda Rt, Divald Károly, Hornyánszky Viktor és egy fotografiai albummal a kolozsvári Veress Ferenc. A klenódiumoknál és a szakralitás egyéb tárgyainál megemlíti az érdemeklevéllel kitüntetett Pozdech és Walser budapesti harangöntőket, akik „a feliratok szépsége, a rajz egyszerűsége és a díszítések modellálásának fő elveit szem előtt tartva készítették alkotásaikat”.²⁷³ A XIX. csoportba sorolt építészeti kiállításból elsősorban Németország és Hollandia bemutatóját emelte ki a francia beszámoló. A főváros kiállításán szerepeltek az akkori-

ban kiépülő Andrassy út (korabeli nevén Sugár út) egyes részeinek gipsz makettjei és az épületek tervrajzai, Szkalnitzky Antal és Koch Henrik egy-egy épülete és az Oktogon házainak tervrajzai. A már említett, jelentősnek mondható közoktatási kiállítás kiegészítéseként négy iskola tervrajza is szerepelt.²⁷⁴

Számottevő magyar kiállítási beszámolót a háziipari csoport kapcsán találunk, ahol a Prater két nagy termében összesen több mint nyolcszáz ausztriai és százhatvannégy magyar kiállító mutatkozott be áruival. A Jacob Falke által szervezett és a nemzetgazdaság, valamint az iparművészet szempontjából is kiemelten fontos nemzeti háziipari bemutató volt az első igazán jelentős a világkiállítások történetében. Ez a magyar háziipari gyűjtemény később a Néprajzi Múzeum egyik alapgyűjteményévé vált.²⁷⁵ Falke korszakalkotó jelentőségű tanulmányában nemzeti háziiparról (*nationale Hausindustrie*) beszél, ezen a nép saját használatára alkotott tárgyait értette. E szellemiségétől elválaszthatatlan a nemzeti jelleg, amely a háziipar magyarországi történetét végigkísérte. Bécsben a háziipar az iparművészet megújításaként, másrészt a női munka közgazdasági jellegű hasznosításaként jelentkezett.²⁷⁶ A magyarországi bemutatót a Xántus János és Rómer Flóris országjárásai során gyűjtött anyagra alapozták. A pesti székhelyű Háziipari Múzeum Rómer Flóris szervezésében 1200–1500 különböző horvát, szerb, morva, magyar, szlovák és tiroli háziipari terméket állított ki.²⁷⁷ Jacob Falke háziiparról írt művében a magyar bemutatót a román és a görög háziipari kiállítások mellé besorolva tárgyalta, és elemzését oroszországi referenciákkal tűzdelte tele.²⁷⁸ Megállapítása szerint a nyugati tendenciáknak megfelelően a „modern munka”, azaz az ipari termelés bemutatását célul kitűző és ezáltal a nemzeti motívumokat háttérbe szorító magyar anyag ellentétben állt a görög és román kiállításon szinte egyeduralkodó, háziipari jellegű, határozott nemzeti karaktert mutató tárgyakkal. Von Lützowhoz hasonlóan Falke is a ruházatkodást és a reneszánsz formákat tükröző ékszerkészítést emelte ki a magyar kiállítás figyelemre érdemes tárgyaiként.

A magyar iparműkiállításról a *Képes Kiállítási Lapok*ban értekező Mudrony Soma negatív kritikájának fő mondanivalója is a hazai iparművészeti tárgyak nemzeti jellegzetességek feltűnő hiánya: „Majdnem minden ipari tárgy, mely Magyarország részéről kiállítva van, éppen oly jelentőséggel vagy jelentéktelenséggel helyet foglalhatna akár az osztrák, akár a német, akármelyik másik nyugati nemzet kiállításában. [...] Így például a kiállított agyag és porcelán tárgyak magukban véve kitűnőnek mondhatók, de e tárgyak többnyire idegen minták kisebb-nagyobb tökélyű utánzatai. Mellettük az eredeti magyar agyagipari tárgyak – miután még csak a kezdetlegesség fokán állnak – egészen háttérbe szorulnak; pedig köztudomású, hogy az eredeti magyar agyagipar mind a rajzban, mind a mintázatban oly alakokat mutat fel, melyek a továbbfejlesztésnek, az eszményítő »műítész«-nek gazdag anyagot szolgáltatnának. [...] Nincsen magyar műstílus az iparban.”²⁷⁹ Szerinte a bútóripar termékei neoreneszánsz motívumokat tükröznek, nemzetközi rangú fémipar még nem alakult ki, a szövőipar pedig elsősorban használati igényeket elégíti ki. A fejlődéshez a népköltészethez forduló nemzeti irodalom útját javasolta: „Nagyon csodálatos volna, hogy a magyar genius, mely a szóló művészetben, a költészetben, néhány évtized alatt, mióta a külföldi modor utánzásával felhagyván, a termékeny nemzeti alapra állt, egészen figyelemre méltó nemzeti költészetet teremtett. [...] Mi azt hisszük, hogy népünk a műiparra fogékony és képes, tehát megvan a fejlődésnek az egyik, és pedig a döntő tényezője.”²⁸⁰

Carl von Lützwow az iparművészeti kiállításról szóló nagy volumenű munkájában is külföldi – elsősorban osztrák – hatás alatt állónak tekintette a magyarországi iparművészetet, ezen belül elsősorban a ruhaipart és a reneszánsz ízlésű ékszerkészítést, a termékek között csak elszórtan vélt egyéni stílusú darabokat felfedezni.²⁸¹ Lützwow ilyen, az eredeti termékeket előállítók közé sorolta hazai vonatkozásban a Goldschmidt ékszerészetet és a Herendi Porcelángyárat.

Az 1867-es világkiállítás hatására a tudományos és művészeti érdeklődés Európaszerte a háziipar, a népi építészet és a népművészet felé fordult, ez vezetett később a nemzeti sajátosságok kutatása felé az építészetben és az iparművészetben. Ezzel egy időben a magyar politika és értelmiség az európai értékrendű és orientációjú Magyarország-kép kialakításán fáradozva, a Monarchia más népeitől és a szomszédos fiatal államoktól eltérően a nemzeti stílári hagyományok kutatása helyett európai historizáló tendenciák hazai meghonosítását tekintette elsőrendű céljának. Falke értékelése szerint a környező szláv államok törekvéseivel ellentétben a nemzeti jelleget nem hangsúlyozó tendenciák a modern magyar kultúra s mint ilyen, a magyar kultúrfölény eszméjének megerősítését szolgálták.²⁸² Az ezt követően intézményesült néprajztudományi szemlélet, azaz a soknemzetiségű ország életének és művészetének megismertetése jellemezte nem csupán a Bécsben kiállított magyar anyagot, hanem az első világháborúig terjedően a világkiállítások magyar háziipari bemutatóit általában.

A soknemzetiségű ország ethosza

A bécsi világkiállítás nem kizárólag a háziipar hivatalos felkarolása miatt hozott újdonságot. A néprajzi falu nem csupán a későbbi szabadtéri néprajzi múzeumok előképeként jelent meg, hanem a kiállítás programkiírásnak megfelelően a szervezők a lakásviszonyok feltérképezésével a modern lakóház igényeihez kívántak megoldásokat gyűjteni a népi építészet köréből. A magyar népi kultúrához köthető, mind számbelileg, mind minőségét tekintve jelentős emléktanyag elemzésénél figyelembe kell venni, hogy Magyarország főleg mezőgazdasági országgént mutatkozott be Bécsben.²⁸³ A szervezők pedig nem elsősorban eredeti berendezést tükröző parasztházakat akartak látni, hanem egyes, a korszak építészetében is jól hasznosítható építési gyakorlat bemutatását várták.²⁸⁴

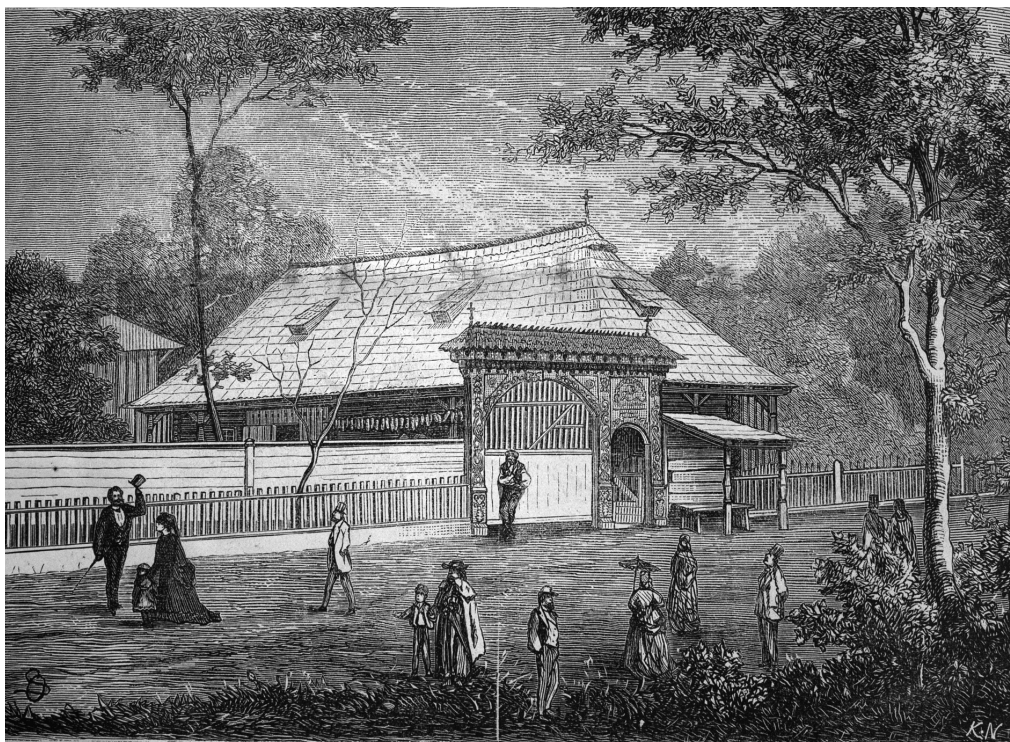
A világkiállítás programja a vidéki és polgári lakóköznyezet fejlesztését jelölte ki célként az egyes vidékek hagyományos háztípusainak tanulmányozható, példaszzerű egymás mellé helyezésével. A pavilonépítészeti tudományos és szórakoztató egységekre bomlása, vagyis egyfelől a néprajzi, antropológiai falvak és tájegységek, másfelől a csárdák, orfeumok, vendéglők, keleti kávézók és társaik funkcionális alapú területi elkülönülése az 1873-as bécsi világkiállítás után egyre jobban megfigyelhető. Az autentikus néprajzi falvak, azaz skanzenek az 1867-ben Párizsban csírájában már megjelent és 1873-ban Bécsben a már tudatosan keresés eredményeként felépített népi (építészeti) bemutatókból fejlődtek ki. Az első tudományos igényű néprajzi falut Artur Haselius hozta létre 1891-ben a svédországi Skansenben. A további skanzenek autentikus, jelenet- és enteriőrszerű népi életképi bemutatói a világkiállítások skandináv néprajzi bemutatóiból és a historizáló vigalmi negyedek kialakításából erednek. Hasonló folya-

matok játszódtak le a historizmus felfogásának megfelelően a múzeumi kiállítások esetében is, de a századforduló korában enteriørszerű elrendezésre múzeumok esetében is több példát találunk.²⁸⁵

Az emberi lakóház tanulmányozása évtizedekre meghatározó motívumává vált a világiállítások ikonográfiájának, az egyes tájegységek lakóházainak skanzenszerű elrendezése a századfordulóra a nemzetek házainak reprezentatív épületsorává alakult. Bécs után elsősorban Párizsban folytatódott ez a fejlődés, a következő lépést 1878-ban az ún. Nemzetek utcájának homlokzatai jelentették, amely a nemzeti pavilonépítészeti első programszerű megvalósulása volt. A folyamat kezdeténél érdemes röviden elidőznünk, ugyanis már ekkor megfigyelhető az európai „centrum” országok historizáló pavilonépítészete, szemben a „periféria” vernakuláris hagyományokra épülő pavilonjaival. Az 1878-as világiállításon a centrum-országok közé sorolható Franciaország, Nagy-Britannia, Spanyolország, Hollandia, és az Osztrák–Magyar Monarchia, a periféria-országok közé pedig ekkor még elsősorban a skandináv országok. A későbbi évtizedekben a periférián megjelennek a kis balkáni államok, Szerbia és Románia, amelyeknek a századforduló után nemzeti reprezentációs célból felépített pavilonjai egyrészt a modern nemzeti építészetet kereső, másrészt a történeti formakincset alkalmazó neobizánci historizálás példái közé tartoznak.

A folyamat következő állomása 1889-ben Charles Garnier-nek az emberiség lakásviszonyait bemutató Szajna-parti épületsorozata (*Histoire de l'habitation humaine*) amely a tudományos kutatás számára a pavilonokat történeti és etnológiai részre bontva mutatta be. A nemzeti reprezentációs pavilonok 1878-ban elinduló fejlődése 1900-ban érte el csúcspontját a Szajna-parton önálló nemzeti pavilonokból képzett sétánnyal, a Nemzetek utcájával. Az épületek megjelenítésének változása mellett a fejlődés másik iránya a belső tartalom átalakulásában érhető tetten. A bécsi világiállításon az egyes tájegységek házai nem csupán a népi építészeti tanulmányozását, hanem gasztronómiai célokat is szolgálták. A vendéglátóipari funkció megjelenésekor a nemzeti szórakoztató intézmények addigra már kialakult formái kerültek előtérbe, a népi építészeti megoldások egyre kevésbé számítottak az eredetiség elengedhetetlen feltételének.

A magyar többségű, de soknemzetiségű ország viszonyait jól tükrözték az egyes népcsoportok tipikus lakóházai: az alföldi borcsárda és a székely parasztház a magyar anyanyelvű etnikumokat jelezték, egy-egy parasztház képviselte a kisebbségek közül a társállamiság révén kitüntetett helyzetben lévő horvátokat, a német nyelvű szász vidékeket és a legnagyobb erdélyi etnikumot, a románságot.²⁸⁶ Bécsben az alföldi házon kívül a „nemzetközi faluban” székely és szász parasztház is állt egymás mellett az erdélyi országrész egyszerre keleti és nyugati jellegének kiemelésére.²⁸⁷ A magyar alföldi parasztház és a német kapcsolatokra utaló szász lakóház bemutatása mellett a székelység mint ősi és mitikus testvérnép is szerepet kapott. A romantikus Alföldkultusszal szemben a székelyek és még igen gyakran a magyarok külföldi megítélését is nemzetkarakterológiai toposzok határozták meg. A cél e sztereotípiák megcáfolása volt, ahogy ezt a *Képes Kiállítási Lapok* sorai is bizonyítják: „Egy német képes lap derék székelyinket nemrég vad, durva rabló népnek mutatta be. Örülünk, hogy a kiállításon a német közönség a székely házban székelységünket munkás, szorgalmas népnek fogja megismerni.”²⁸⁸ A bécsi szervezők eredeti elképzeléseivel összhangban a kiállított épí-



36. kép. A székely ház a bécsi világkiállítás néprajzi falujában

tészeti terveket és épületeket hivatalosan is tanulmányozásra használták. Erről Éltes Elek és Brecska Adolf közmunka- és közlekedésügyi minisztériumi kiküldöttek rajzokkal illusztrált, részletes szakmai beszámolója is tanúskodik.²⁸⁹

A nemzetgazdaság szempontjából fontos területek – erdészet, borászat, állattenyésztés – pavilonjai tükrözték legjobban a kortársak nemzeti jellegzetességekről vallott felfogását.²⁹⁰ Az erdőgazdálkodás fontos állami bevételi forrás volt a 19. századi Magyarországon, a fakitermelés szervezetté válása a kiegyezés utáni gazdasági fellendülés időszakára tehető. Az erdőgazdálkodás jelentősége miatt kiemelten kezelték a magyar erdészeti pavilont.²⁹¹ A többnemzetiségű Magyarország ethosának megfelelően a magyarnak tekintett, valójában soknemzetiségű Alföld borháza mellett a jelentős rutén és román etnikumú Máramaros jellegzetes faszerkezetes temploma az erdővidékek döntően nem magyar lakosságú területeinek jellegzetes építészetét jelentette meg. A nemzetiségek elhelyezése a közgazdaság fáján azonban inkább csak dekorum volt, a cél a piacszerzés a négymillió holdas állami erdőség és a jelentős bevételt hozó borkivitel külföldi népszerűsítésével.²⁹² A minisztérium megrendelésére Julius Koch bécsi építész által tervezett erdészeti pavilon háromhajós, karzatos kialakítása, máramarosi templomokat idéző formavilága négy fiatornyos megoldásával az ország többnemzetiségű jellegét erősítette. Az építészeti formák nemzetiesedése előtérbe kerül a századforduló korára, amikor is Kalotaszeg „magyar szigetének” templomépítészetére jellemző négy fiatornyos megoldás már jellegzetesen magyaros nemzeti jellege miatti kerülhetett be a modern magyar építészet kánonjába.

Mivel a magyarországi erdő- és faállomány fontos kiviteli cikk volt, az *Erdészeti Lapok*ban már 1872 elején felhívás jelent meg az erdészeti kiállítás anyagainak összegyűjtésére.²⁹³ A borászat és a fafeldolgozás miatt az erdészet érdekeinek megfelelő képviseléséhez is hozzátartozott az erdészeti pavilonnal szemben felállított két hatalmas – 1500 és 2500 akós – hordó is. A nagyobb hordón zenélő cigányokat, a másikon egy mulatozó társaságot örökítettek meg a faragványok.²⁹⁴ A hordók kiállítása egyszerre szolgálta az erdőgazdaság és az bortermelés propagálását, amint erre Bedő Albertnek az erdészeti kiállítás tervezetét bemutató sorai rávilágítanak: „*Erdőbirtokosaink különös figyelmébe ajánljuk a hordódongák kiállítását. Francia-, Angol- és Németország számára hazánkból máris tetemes mennyiségű dongát szállítanak ki s az ebbeli szükséglet még fokozódni fog. A hordódongák kiállítása már csak azért is szükséges, mert a világkereskedelemnek hazánkból ez anyagban átadott famennyiség a külföld előtt még egyszer akként szerepel, mint Amerikából szállított anyag.*”²⁹⁵

A kiállítás területén felállított magyar csárda a pusztai romantika akkorra már külföldön ismerős toposzának összes kellékárát felvonultatta, autentikus népi berendezést azonban nem: „...*a nagy ivószobában is csak a gerendázatok emlékeztetnek a magyar csárdára; a székek, asztalok, pincérek – azok éppen beleillenek e modern csárdába.*”²⁹⁶ A csárda nemzeti jellegével kapcsolatban éles kritikák fogalmazódtak meg a korabeli magyar sajtóban: a tipikusan magyarnak tekintett épülettípus e Szkalnitszky Antal által tervezett példáját elemezve a kritikusok többsége „legmagyarosabb” részeként a nádtetőt emelte ki.²⁹⁷



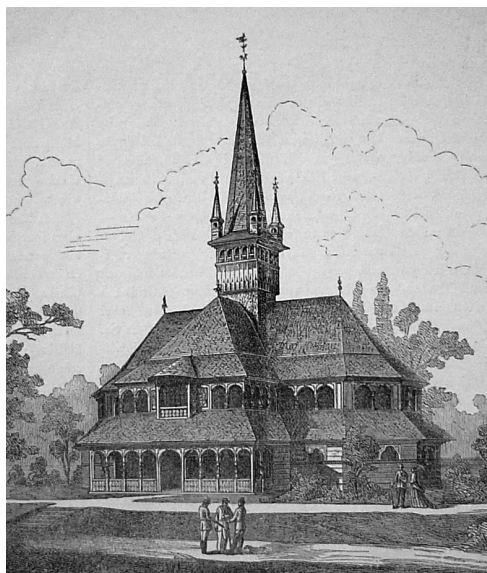
37. kép. A bécsi világkiállítás magyar csárdája



38. kép. „A magyar bor a világkiállításon”. A világkiállítás hivatalos folyóiratának egyik oldala

A bécsi világkiállítás csárdája, az erdészeti pavilon és a puszta megjelenítése önmagukon messze túlmutató látványosságként a magyar nemzeti identitás 19. században kialakult és elfogadott toposzait erősítették a külföldi látogatóban.²⁹⁸ Mindezek az építészeti és installációs jelek olyan fontos helyszínen, mint Bécs, meghatározó jelentéssel bírtak. A Monarchián belüli társállami szerep ellenére, s a bécsi udvarból a hivatalos Magyarországnak mint külön államnak címzett meghívással összhangban ezek a szimbólumok a történelmi magyar függetlenségnek és a szuverén magyar állam gondolatának megtestesíthetőivé váltak.²⁹⁹ Az 1873-as bécsi világkiállításon tudatos szervezőmunkával és a korábbiaknál kiérleltebb kiállítási koncepcióval sikerült ráirányítani a figyelmet az önálló magyar művészetre. A képző- és iparművészeti alkotások a korábbi világkiállításokkal ellentétben sikert arattak a külföldi látogatók előtt. A külföldi kritikusok a magyar képzőművészeti alkotásokban sajátos nemzeti stílust, míg az iparművészeti tárgyakban a nemzetközi historizáló stílusirányzatok követését fedezték fel.

A magyar szervezőbizottság elsősorban az ország gazdasági és kulturális önállóságát kívánta kihangsúlyozni. A magyar áruk és műtárgyak külön osztályokban történt bemutatása ugyan már megvalósult, de a hazai kulturális és oktatási rendszer relatív fejletlensége miatt az osztrák kulturális dominancia hatása még tagadhatatlanul megnyilvánult. A hazai építészetet immáron nem csak a csárdának berendezett alföldi ház képviselte, hanem a legjelentősebb nemzetiségek parasztházai is. Az építészeti reprezentáció fontos újabb állomásaként megjelent az ország egyik nemzetiségi vidékének sajátos építészét követő erdészeti pavilon, amely egyben a magyar nemzetgazdaság legfontosabb bevételi forrásának számító erdőgazdálkodás népszerűsítését is előmozdította.



39. kép. A magyar erdészeti pavilon a bécsi világkiállításon

Közös hazában: az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák–magyar kiállítása

Az 1878-as párizsi világkiállítás magyar bemutatói kapcsán röviden ki kell térni annak közvetlen előzményére. Az 1876-os philadelphiai világkiállítást (*International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine*) az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat 100. évfordulójára szervezték, célja „a fejlődés és a civilizáció érdekében elért nagy előrehaladás és sikerek illusztrálása” volt.³⁰⁰ A világkiállítás módszertani újítása egyes nemzeti kiállítási szekciók önálló pavilonokba rendezése volt. A korábbi világkiállításokon a pavilonokba inkább az egyes meghívott országok kisebb, elsősorban gasztronómiai vagy néprajzi jellegű bemutatóit helyezték. A minden korábbit felülmúló képzőművészeti tárlatnak fontos részét képezte az amerikai művészek bemutatkozása, ennek megszervezésében részt vettek az 1870-ben alapított Metropolitan Museum szakemberei is.

A kiállításra az Osztrák–Magyar Monarchia is meghívást kapott, amely hivatalosan 1873 végén érkezett meg a magyar miniszterelnökségre.³⁰¹ Az osztrák kormánnyal ellentétben a magyar kormány nem szervezett nemzeti bemutatót, a hivatalos Magyarországot egy kormánybiztos képviselte.³⁰² Önerőből azonban több magyar kiállító küldött ki tárgyakat Philadelphiába. A Monarchiából összesen négyszázötvennégy kiállító vett részt, közülük huszonkettő Magyarországról.³⁰³ A kiállítók között találjuk a Herendi Porcelángyár termékeit, egy opálkiállítást, a Loser János Rákóczi- és Saxlehner András Hunyadi-keserűvizét, a Thonet gyár részben Magyarországon készült termékeit, valamint kisebb mennyiségben háziipari és iparművészeti jellegű tárgyakat.³⁰⁴

Világkiállítás mint diplomáciai eszköz

Az 1878-as párizsi világkiállítás sajátos politikai és gazdasági viszonyok között jött létre. A porosz–francia háború tábornoka, Patrice de Mac-Mahon immár francia köztársasági elnökként 1876. április 4-én hirdette ki az 1878-ban megrendezendő világkiállítást. Franciaország öt évvel korábban veszítette el a poroszokkal vívott háborút, az újonnan létrejött egységes Németország nagy összegű jóvátétel fizetésére és Elzász-Lotaringia átengedésére kötelezte a franciákat. 1873-ban ráadásul komoly pénzügyi válság befolyásolta negatívan az európai közhangulatot, amely a tőzsdekrach mellett nagymértékben hozzájárult az ugyanabban az évben rendezett bécsi világkiállítás jelentős deficitjéhez is. Ebben a válsághelyzetben a francia kormány számára egy újabb,

a korábbiakat alapterület és a kiállított tárgyak tekintetében is felülmúló világkiállítás megrendezése kínálkozott jó megoldásnak. A cél az ország korábbi nemzetközi megítélésének helyreállítás volt. Az 1878-as világkiállítás a III. Köztársaság belpolitikai viharainak idején szerveződött, ezek a heves csatározások adminisztratív és diplomáciai oldalról egyaránt negatívan hatottak a szervezésre. 1878. május 1-jén végül a Párizsban valaha rendezett legszerényebb világkiállítás nyitotta meg kapuit a látogatók előtt. Az október 31-ig nyitva tartó eseményre 36 országból érkeztek kiállítók, a látogatók száma meghaladta a 16 milliót. A világkiállítás főbiztosának az 1867-es ovális Colosseum tervezőjét, Jean Baptiste Krantzot nevezték ki.³⁰⁵ A szervezésre az 1870-es londoni ipari és művészeti kiállítás alkalmából megalakult, a francia részvételért felelős szervezet, a *Commission Supérieure des Expositions Internationales* kapott megbízást.

A Franciaország számára presztízsbetűzésnek számító esemény nem minden hagyományosan világkiállító ország számára jelentett vonzerőt, nem csak az aktuális belpolitikai viharok, hanem a Franciaország kétséges nemzetközi megítélése miatt is. A helyzet orvoslására a francia kormányzat komoly diplomáciai manővereket vetett be, így próbálta részvételre bírni a bizonytalankodókat. Az Egyesült Államok az elnökválasztási procedúra, Anglia a kiállítási bizottságok összetétele, Svájc a kiállítóinak nyújtandó anyagi támogatások miatt késlekedett a jelentkezéssel. A volt háborús ellenfél, Németország jelenléte fontos fegyvertény lett volna Párizs számára. A Németországgal és Oroszországgal szövetségi viszonyban lévő Osztrák–Magyar Monarchia párizsi részvételét pedig kiemelt figyelemmel kísérték Párizsban, hiszen Németország mellett a Monarchiát tekintették Európa másik német nyelvű és kultúrájú hatalmának.³⁰⁶ Az 1870-es évek elején a republikánus Franciaország területi igényei és a köztársasági eszme további terjedésének megakadályozására is szövetkező monarchiák – Németország, az Osztrák–Magyar Monarchia és Oroszország a Három Császár Szövetségében rögzített politikai status quo révén – nagy befolyással rendelkeztek. Távolmaradásuk súlytalanná tette volna a világkiállítást.

Az 1878-as berlini szerződés és a Németországgal egy évvel később megkötött szövetség további erős politikai kapcsolatokat jelentett az Osztrák–Magyar Monarchia és Németország között. E szövetségben a Monarchia a Balkánon megszerzendő fennhatóság miatt vállalt részt. A szerződés keretében anektált Bosznia-Hercegovina önálló bemutatkozására majd több mint két évtizeddel később, az 1900-as párizsi világkiállításon kerül csak sor, szimbolikusan az osztrák és a magyar pavilon között.

A kiállítás rendezésének időszakában, 1877. január 5-én Párizsban Jean-Baptiste Krantz főbiztosnak címzett levél az egyes országok részvétele és távolmaradása körül kialakult helyzetről számol be: *„Előző hónap 30-án kelt levelében felhívta figyelmemet azokra a súlyos konzekvenciákra, amelyek az 1878-as világkiállítástól esetlegesen távolmaradó egyes európai nagyhatalmak és a részvétel szempontjából kedvező lépések végső megtételétől, valamint a korábban megígért felhívások közzétételétől tartózkodó kormányok részéről tapasztalható bizonytalanságból adódhatnak. [...] A francia kormányra nehezedő nyomás enyhítése érdekében szükséges, hogy – az Ön kifejezésével élve – diplomáciai eszközökkel vegyük rá ezeket az országokat arra, hogy részvételi szándékukat minél előbb közöljék, azt megelőzően, hogy Németország végleges válaszában ismeretében helyzetünk még nehezebbé váljon.”*³⁰⁷ A levél megkésett, a német kormány 1877 elején már döntött a távolmaradásról. A döntés a Monarchia párizsi jelenlétének jelentőségét növelte.

Az 1873-as bécsi világkiállítástól eltérően, ahol Magyarország egy meghívott ország teljes jogú státusával vett részt, az 1878-as párizsi világkiállításon az Osztrák–Magyar Monarchia részeként szerepelt.³⁰⁸ A világkiállítás hírére 1876-ban ellentmondásosan reagáltak az ausztriai és magyarországi ipari és kereskedelmi körök, az 1873-as bécsi világkiállítás kudarcra Bécsben még visszatartó erővel bírt. Ezzel szemben a bécsi francia nagykövet 1876. október 1-jén keltezett jelentése arról tájékoztathatta a francia szervezőbizottságot, hogy a budapesti székhelyű Magyar Kereskedelmi Kamarában élénk érdeklődéssel reagáltak a következő párizsi világkiállítás hírére.³⁰⁹ A Monarchia megfelelő párizsi reprezentálásának ötletét végül a bécsi iparos körök is támogatták, így elhárult az akadály a részvétel előtt.³¹⁰

Az osztrák–magyar szervezőbizottság vezetője Félix von Wimpffen franciaországi nagykövet, a kiállítás osztrák–magyar szekciójának fővédnöke József Károly Lajos herceg volt. A Monarchia két nemzeti kiállításának berendezéséért külön osztrák és magyar bizottság felelt, amelyben a kormányzat és a vezető iparegyesületek képviseltették magukat. Ezek mellett Moritz von Hirsch vezetésével megalakult egy további osztrák–magyar bizottság is, amely a közös pavilon megterveztetésével és kivitelezésével járult hozzá a kiállítás sikeréhez.³¹¹ A magyar bizottságot gróf Szapáry Gyula, az Országos Gazdasági Egylet volt elnöke vezette, alelnöke Harkányi Frigyes miniszteri tanácsos, a kormányt Németh Imre, a Kereskedelmi Minisztérium tanácsosa képviselte.³¹² A Végrehajtó Bizottság elnöke Szapáry Gyula, alelnöke Harkányi Frigyes lett, a nemzetközi zsűri magyar tagja szintén Szapáry Gyula, a képzőművészeti csoport zsűrijében pedig magyar részről Pulszky Ferenc vett részt.³¹³

A kiállítókkal és a közönséggel folytatott hivatalos kommunikációt nyomtatott kiadványok segítették.³¹⁴ A zárást követően a Statisztikai Hivatal tizenhat füzetbe tördelt hivatalos jelentést adott ki a világkiállítás eredményeinek hazai terjesztése érdekében.³¹⁵ A hivatalos állami felkészüléssel párhuzamosan az osztrák–magyar bemutató sikere érdekében ausztriai és magyarországi illetőségű állampolgárok civil kezdeményezésére létrejött egy nem hivatalos bizottság is a kiállítók hatékony informálásának elősegítése érdekében.³¹⁶

Új csarnoképítészet felé

Az 1876-os philadelphiai kiállítás építészeti újítása tehát a kiállítási csarnokok mellett felépített nem gasztronómiai vagy néprajzi, hanem az egyes amerikai államok iparának és kultúrájának egy-egy szeletét bemutató pavilonrendszer volt. A kiállítási csarnokrendszer kiegészítéseként pavilonokba szervezett bemutatók gyakorlata a későbbiekben széles körben elterjedt, kiegészítő építészeti elemből önálló nemzeti reprezentációs kiállítások keretévé vált.

A párizsi kiállítási épületekre 1876 tavaszán írtak ki pályázatot, amelyre összesen kilencvennégy pályaművet adtak be, melyeket az Académie des Beaux Arts-on állították ki. A világkiállítás két területen zajlott: Gabriel Davioud és Jules Bourdais tervei alapján erre a célra készült Trocadéro-palotában és a Mars-mezőn felhúzott vas-üveg-fajansz csarnokban, amely a maga 346 x 706 méteres méreteivel az addigi legnagyobb

franciaországi épület címét is elnyerte. A római Szent Péter-bazilika kolonnádjaira emlékeztető, eklektikus Trocadéro tervezői bizánci és provence-i építészeti elemeket használtak fel Léopold Amédée Hardy elgondolása alapján. A Mars-mezőn felállított csarnok építészeti előzményei közé tartozik az 1851-es londoni Kristálypalota, az 1867-es világkiállítás ovális épülete és a párizsi Les Halles vásárcsarnok vasszerkezetű csarnoka is. Homlokzatán, közvetlenül az egyes tartópillérek elé állították fel a huszonkét részt vevő nemzetet jelképező négy méter magas szoborsorozatot.³¹⁷ Ausztriát az Aranygyapjas-rend ruházatában, egy kétféjű sassal díszített pajzsra támaszkodva személyesítették meg, „*mellette húga, Magyarország Szent István koronájával és kezében a magyar jogarral*”.³¹⁸ A vesztibül tetején a Béke allegorikus alakja, a Rotondán a Hírnév behajtott szárnyú alakja állt. A Trocadéro-palota kör alakú vesztibüljének piléire a tudományokat és mesterségeket jelképező szobrok kerültek³¹⁹; a palota előtti vízesésre hat földrész – Európa, Ázsia, Afrika, Észak-Amerika, Dél-Amerika, Óceánia – allegóriáit, a vízesés mellé pedig a négy földtörténeti kort szimbolizáló állatfigurákat helyeztek.³²⁰ Az ismeretek terjedését, a felfedezéseket és a pozitivista világnézetet jelképező összesen több mint ötven szobor megmintázásával különböző szobrászokat bíztak meg.³²¹ Az 1867-es ellipszis alakú csarnok elrendezése számtalan probléma elé állította a kiállítókat, a zsűri munkáját is számos, a tárgyak csoportosításából adódó körülmény nehezítette. Ezeket a gondokat tizenegy évvel később úgy próbálták orvosolni, hogy a négyszög alakú csarnok oldalsó részeiben a csoportkiállításokat, míg a hosszanti csarnokokban az egyes országok bemutatkozásait helyezték el. Ez azonban nem oldotta meg teljes mértékben a világkiállítások visszatérő módszertani problémáját: a kiállítási tárgyak tematikus és nemzeti csoportosítást egyszerre érvényre juttatni kívánó elrendezés kérdését.



40. kép. A párizsi világkiállítás központi csarnoka



41. kép. Porcelán kiállítás, háttérben az osztrák szekció

A csarnok-komplexumot a Mars-mezőn helyezték el. Az óriási, hosszában három egymással párhuzamosan futó nagyobb, valamint több kisebb és végein keresztirányú csarnokkal összefogott együttes a teljes Mars-mezőt lefedte a Szajna-parttól az École Militaire-ig. A két főhomlokzat kialakítása megegyezett, a gépek, nyersanyagok és gyáripar termékeinek bemutatását szolgáló csarnokok indítását a főhomlokzatokon egy-egy kiemelkedő, vasszerkezetű kupola jelezte, a csarnokok között, azokkal párhuzamosan két nyitott, utcaserű sétateret alakítottak ki. Ez volt a Rue des Nations – a Nemzetek utcája. A kiállítási csarnokhoz hátoldalukkal kapcsolódó építményekre efemer jellegűk, önálló kiállítási és nemzeti reprezentációs funkcióik miatt indokolt pavilonokként, azon belül is a nem szabadon álló „félpavilonok” ritka példáiként tekintünk, szemben a korszak ismertetőiben gyakran előforduló „homlokzat” kifejezéssel.³²² A Nemzetek utcájának elsőre valóban inkább reprezentatív homlokzatsornak tűnő építményei valójában a csarnokban elhelyezett egyes csoportok nemzeti kiállításainak bejárati csarnokaként szolgáltak. A közvetlenül egymás mellé helyezett pavilonok a kortársak szemében homlokzatsor látszatát keltették, erre utal az ideiglenes céllal, elsősorban fából és gipszből felépített félpavilonok sorára alkalmazott *International Facade* elnevezés is.

A középső csarnok közepén megszakadt, az így létrejött nyitott belső téren helyezték el Párizs városának és vele szemben a képzőművészetnek a csarnokait. A Mars-mezei csarnok-komplexumban a művészeti csoport figyelemre méltóan nagy területet kapott. A szobrászati és festészeti kiállítást magába foglaló központi kiállítóteret belső válaszfalakkal további kisebb egységekre lehetett bontani az egyes nemzeti kiállítások szükségleteinek megfelelően. A kisebb távolságból élvezhető alkotások számára – rajzok, akvarellek, metszetek, zománcmunkák, porcelánfestmények és kisplasztikák – külön beugrókat

különítették el. Az egyes nemzeti osztályok, jelentőségüktől függetlenül legalább egy, jól láthatóan elhelyezett, nyitott oldallal néztek a csarnok központi sétányára. Ezekben belül az általános szabályzat előírása alapján osztották el a tárgyakat, így a látogató és a zsűri egy-egy nemzet, illetve a francia kiállítók esetében egy-egy megye tárgyainak összképét ugyanazon rendszer alapján tudta összehasonlítani. Az áttekinthetőség szempontjából kulcsfontosságú volt, hogy a központi tengellyel párhuzamosan futó öt méter széles sétányok mentén ugyanazon osztályhoz, de különböző országokhoz tartozó kiállításokat helyeztek el; így az egyes nemzeti kiállításokat azonos, jól felismerhető installációba lehetett foglalni.

Az osztrák–magyar jelenlét diplomáciai háttere

A világkiállításon tehát valójában nem Ausztria és Magyarország, hanem az Osztrák–Magyar Monarchia jelent meg, ennek megfelelően a szervezőbizottság egy osztrák–magyar közös „homlokzat” felépítéséről döntött. Az 1876–1877 fordulóján lezajlott diplomáciai levélváltás jól tükrözi a francia szempontból rendkívül érzékeny külpolitikai helyzetet. A pavilon építéstörténetének első ismert dokumentumát is jelentő levélben az Osztrák–Magyar Bizottság tiltakozása olvasható a Nemzetek utcájában elhelyezett pavilon kivitelezési költségeinek a meghívott országra történt áthárítása miatt.³²³ A Monarchia pavilonjának 100 000 frankra rúgó építési költség fedezését a bécsi szervezőbizottság elutasította. A külpolitikai helyzete miatt a Monarchia részvételében érdekelt francia kormány végül 1877. január 23-án döntést hozott a költségek átvállalásáról.³²⁴ Ennek hírére a bécsi törvényhozás 1877. február 14-én megszavazta a kiállításhoz szükséges további összeget.³²⁵

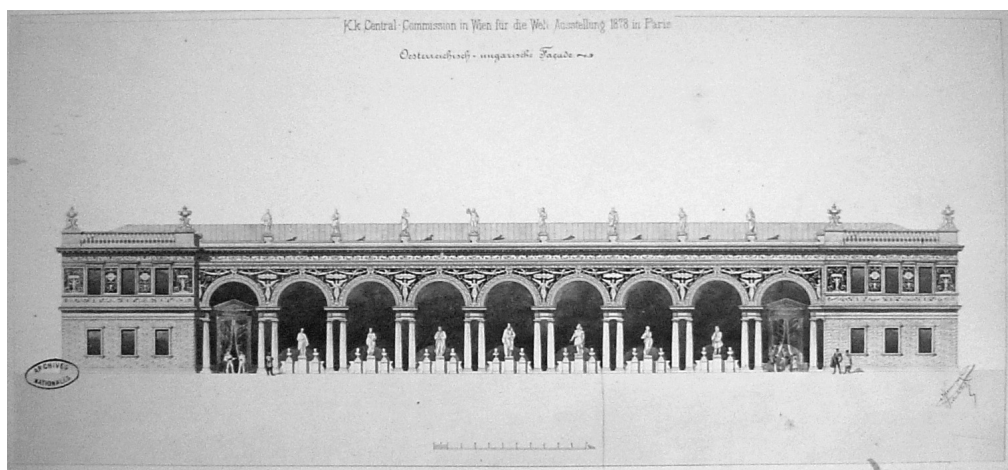
Az osztrák–magyar pavilon stílusa és berendezése a Monarchia külpolitikai érdekének leképeződése volt, egyetemes, nemzetek feletti jelleget sugallt nem csupán az épület, hanem berendezése is. Ez a pavilonnak a – tévesen – német reneszánszra utaló jellegzetességeit elemző korabeli kritikákban is megfogalmazódott. A kitüntetettek tartalmazó lista Osztrák–Magyar Monarchia címszó alatt jelent meg, csupán ezen belül különítették el az ausztriai és a magyarországi díjazottakat.³²⁶

A világkiállítás kapcsán az Osztrák–Magyar Monarchia saját érdekeit szem előtt tartó kettős külső és belső játékba kezdett. A Németországgal való szövetséget kereső, illetve az ezen munkálkodó külpolitikát mind az osztrák, mind a magyar fél sajátos érdekei szerint fogadta el. Ez a történelmi események interpretációjára is hatással volt. A porosz győzelemmel végződött francia–német háború és a párizsi kommün árnyékában a bécsi – és a különálló külpolitikát nem folytató budapesti – kormányzat politikailag ugyan lojális maradt a közös szövetségeshez, Németországhoz, saját diplomáciai helyzetének megerősítése és ipari-kereskedelmi érdekei miatt a világkiállításon való részvételtől azonban nem tekintett el. A bécsi udvar mindazonáltal törekedett a német kultúrájú Monarchia képének megőrzésére. Az ebből a helyzetből adódó történelemfelfogás kizárt minden olyan szempontot, amely a Monarchia államalkotó nemzeteinek önálló történelemfelfogását akár a legkisebb mértékben is tükrözte volna. Ez megnyilvánult mind a Monarchia katalógusában, mind a bemutatkozás installálásában, mind a kiállításnak otthont adó épület stílusában. Ez a történelemkép régióként kezelte az

akkor már tizenegy éve közjogi értelemben is részben független Magyarországot, egy szinten a Monarchia olyan kulturális-gazdasági szempontból meghatározó részeivel, mint Horvátország vagy Csehország. Az Osztrák–Magyar Monarchia aktuális helyzetét, világpolitikai pozícióját kizárólag Ausztria történelméből és a Habsburg-ház uralkodásából tartotta levezethetőnek. De nem különbözött ettől a kiállító államokat bemutató francia nyelvű kiadvány Osztrák–Magyar Monarchiával foglalkozó kötete sem. A Monarchia történelmét tárgyaló mű Ausztria és az örökös tartományok történelmét mutatta be, Magyarországgal csak kis mértékben, főleg az ausztriai eseményekhez kapcsolódva foglalkozott.³²⁷

Az ipari potenciálja és politikai súlya alapján egyébként indokolt osztrák túlsúly nem csak ebben a kötetben, hanem a Monarchia kiállításának egészében is megfigyelhető: a külön meghívás ellenére önálló magyar nemzeti reprezentáció nem valósult meg, Magyarország bemutatóját a Monarchia kiállításába illesztve helyezték el, ez a teljes összterület mintegy harmadát foglalta el. Ez volt az utolsó alkalom a hivatalos világkiállítások történetében, amikor Magyarország a Monarchia részeként mutatkozott be.³²⁸

A világkiállításra felépített Nemzetek utcájának építményei, reprezentációs funkciójuk mellett, áttekintést nyújtottak a kiállító országok nemzeti jellegzetességet tükröző építészetéről. Az öt részből álló, összetett angol pavilon részei: egy Queen Anne stílusban épített ház, a walesi herceg Erzsébet-stílusú pavilonja, a Dulton & Company terrakotta homlokzatú háza, egy óangol épület és egy III. Vilmos idejéből származó favázas falazatú lakóház. Mellette az Egyesült Államok favázas háza állt, végül Svédország és Norvégia pavilonjai következtek. A buddhista templomot utánzó japán pavilon mellett magasodott a pagoda formájú kínai építmény. A spanyol pavilon az Alhambra hispano-mór építészeti nyelv modern adaptációjának tűnik. A neoreneszánsz osztrák–magyar pavilon mellett állt a hagymakupolás templomok építészeti formavilágát tükröző orosz pavilon, melyet a svájci követett. A kékesszürke gránitból, márványból és homokkőből készült belga pavilont a kiállítás zárása után a francia kormány megvásárolta. A festett márványt utánzó díszítésű, favázas görög pavilon Periklész korának építészetét elevenítette fel. Dánia pavilonja a téglaeépítészet és a kőfaragás ötvöze-



42. kép. Gustav Korompay által tervezett osztrák-magyar „homlokzat” terve

ként készült. A farácsos tunéziai kivül láthatták még az érdeklődők, a 16. századi késő gótikus, kora reneszánsz és mór elemeket ötvöző portugál és a német reneszánsz építészeti idéző holland pavilonokat. Az osztrák–magyar félpavilon árkádívei alatt, az eredeti építészeti koncepciónak megfelelően egy csarnokon kívüli kiállítóteret is kialakítottak.³²⁹ A Rue des Nations koncepciója nyomán megszületett pavilon sor sem az architektúra fejlődéséről, sem az egyes országok nemzeti építészetről nem nyújtott hű képet, komoly szakmai tanulmányozásra alkalmatlan volt. A világkiállításon hivatalos tudósítóként dolgozó Ney Béla szerint a pavilon a „*bécs-budapesti építészetnek tulajdonképpeni characteristiconját képezi, mely szerint a közönség, használati célokra szánt épületeket is monumentumokká fejleszteni erőködiünk s minthogy aránylag szegények vagyunk, valódi anyagok helyett surrogatumokkal képzelünk segíteni magunkon*”.³³⁰ Az építészet tudományos kutatása szempontjából valóban érdektelen pavilon mindazonáltal komoly diplomáciai erőfeszítések során nyerte el helyét és végleges stílusát.

A bécsi francia nagykövetségen 1877. január 10-én keltezett levél fontos részleteket árul el a pavilon eredeti koncepciójáról. Ebből tudhatjuk meg, hogy az első tervezet szerint a végül megvalósult itáliai quattrocento építészeti idéző változattól lényegileg eltérő koncepció alapján akarták felépíteni: „[Az osztrák–magyar pavilon] *nélkülözi a monumentalitást, a Monarchiában gyakran előforduló építészeti típusok vonzó és tanulságos megjelenítései, a tiroli kastélytól régi innsbrucki vagy budapesti épületekig*.”³³¹ Az eklektikus építészeti megoldást tartalmazó terv elvetésének okáról és idejéről nem állnak rendelkezésünkre adatok, ugyanúgy, ahogy a megvalósult itáliai neoreneszánsz pavilon kialakításának koncepciójáról sem.³³² Az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák–magyar közös pavilonját a terveken fennmaradt aláírás alapján Gustav Korompaynak



43. kép. Az osztrák–magyar pavilon loggiájának kiállítása

tulajdoníthatjuk. Gustav Korompay tanulmányait a bécsi *Polytechnikumban* kezdte, majd 1853–1858 között ugyanott, az *Akademie der Bildenden Künsten*en folytatta. Fontos szerepet vállalt az 1873-as bécsi világkiállítás épületeinek tervezésében is Carl Hasenauer mellett. Ezt követően Párizsban és Marseille-ben dolgozott, egyes adatok szerint az 1880-as években megszerezte az *Architecte inspecteur de 1er classe de la ville de Paris* címet, az 1878-as világkiállításon végzett építészeti munkásságáért pedig a „császári építőmester” minősítést.³³³ Az építész magyar származására nem került elő bizonyíték, a források osztráknak tartják. A *Vasárnapi Újság* beszámolójában előforduló „Korompay Gusztáv építész-hazánkfia” kifejezés a közös haza, a Monarchia szülőltére utalhat.³³⁴ A pavilon tervezésében Kauser József nehezen tisztázható feladatot vállalt. Feltételezhető, hogy fő munkája a magyar osztály berendezése volt, de ezzel párhuzamosan az installáláshoz kapcsolódó építészeti feladatok elvégzése is rá hárulhatott. Kauser József műszaki tanulmányait apja vezetése mellett kezdte meg, majd a budapesti, később a zürichi Műegyetemen folytatta. Párizsban az *École des Beaux-Arts*-on szerzett diplomát.³³⁵

A pavilon homlokzatát nyolc dór fejezetű oszloppárról indított árkádív ritmusa határozta meg. Az ívek feletti és közötti felületeket sgraffito díszítés töltötte ki, az oszloppárok felett medalionokban kiemelkedő osztrák és magyar történelmi személyek neveit lehetett olvasni: Joseph Ressel mérnök, Fischer von Erlach építész, Joseph von Fürich osztrák festő, Georg Raphael Donner szobrász, Wolfgang Amadeus Mozart zeneszerző, Franz Grillparzer költő. Az osztrák és magyar kiállítási terület kétharmad-egyharmad arányú felosztása a szellemi nagyságok tekintetében is hasonló súlyozás alá esett, az osztrák személyiségek mellett a homlokzaton két magyar, „*a magyar bárd, Petőfi és a gyáros Széchenyi*” nevét olvashatták a látogatók.³³⁶ A sgraffitóval díszített felületen hosszanti irányban egy lépcsőzetes párkány húzódott végig, amely felett folytatódott a sgraffitós díszítés. A homlokzatot tömör falú attika zárta le, az épület tetején az oszloppárok felett a Művészet, a Tudomány, a Kereskedelem, az Ipar, a Hajózás, a Bányászat, a Mezőgazdaság és az Állattenyésztés attribútumait tartó allegorikus szobrok álltak.³³⁷ Az árkádsort oldalt egy-egy kétszintes, három-három ablakkal osztott, enyhén előreugró rizalit fogta közre, amelyek alsó szintjén erőteljes gyémántkváder-díszítés volt látható. A felső szinten az épület középső részére jellemző sgraffito dísz folytatódott. A rizalitok tetején balusztrádos attika húzódott, sarkain figurális, de ismeretlen témájú szoborkompozícióval. Az épület előtt az osztrák és a magyar zászló jelezte az osztályok nemzetiség szerinti elhelyezését, jobbra volt a magyar és balra az osztrák részleg. Az oszloppárok közötti loggiás bejárati részt szobrok díszítették, a bejárati kapuknak is helyet adó fal elé építészeti terveket bemutató állványok kerültek. Az árkádívek alatt, a császár szobrának két oldalán több szobor volt látható: az Ötvösség és a Tudomány perszonalifikációi, valamint Beethoven, Dürer, Michelangelo, Prométheusz alakja.

A központi csarnok megtörésével létrejött tér oldalában álló osztrák–magyar pavilonra szerencsés elhelyezkedéséből adódóan kedvező rálátás nyílt, a páros oszlopok által tartott árkádívek monumentális hatást biztosítottak. Az építmény ugyanakkor nem aratott osztatlan elismerést építész körökben. Charles Blanc, a Francia Akadémia és a *Collège de France* professzora neoreneszánsz sgraffito díszítményét s magát az egész építményt elsősorban annak németes ízlése miatt tárgyalta.³³⁸ A Korompay-féle épületet Giovanni Sacherinek a világkiállításra emelt modern épületeket bemutató, több

nyelven kiadott, színes akvarellmásolatokat is tartalmazó kiadványa meg sem említette.³³⁹ A kiállítás francia nyelvű díszalbuma a többi nemzeti pavilonra használt dicséző hangnemű kritikákkal szemben egy „ünnepélyesnek szánt, de fekete sgraffitóival csak szomorúra sikerült” épületként jellemezte Ausztria és Magyarország közös pavilonját.³⁴⁰

Az osztrák–magyar pavilonról kevés információ jutott el a hazai közönséghez. A kiállítás épületeiről és a tárgyak csoportosításáról csak egy általánosságokat tartalmazó beszámolót közölt a korszak legfontosabb magyarországi építészeti szaklapja, a *Bauzeitung für Ungarn*.³⁴¹ A két népszerű magyar nyelvű képes lap, a *Vasárnapi Újság*³⁴² és a *Magyarország és a Nagyvilág*³⁴³ rendszeresen színes tudósításokban számoltak be a párizsi világkiállításról, de a Monarchia párizsi pavilonjáról csupán kis forrásértékű híreket közöltek. Nem nevezhető részletesnek az idegen nyelvű szaksajtó sem. A kor mértékadó német nyelvű építészeti szaklapja, az *Allgemeine Bauzeitung*, talán a fagyos francia–német viszony miatt, nem tudósított a párizsi világkiállítás épületeiről. A francia középítkezésekkel foglalkozó, César Daly szerkesztésében megjelenő *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* elsősorban a Mars-mezei csarnokot és a Trocadéro-palotát mutatta be részletesen több lapszámon át.

Az osztrák–magyar pavilon homlokzatának – a Rue des Nations eszméjének megfelelően – a Monarchia jellegzetes építészetét kellett volna tükröznie. A közös pavilon – szakítva az első tervváltozat koncepciójával – nem egyes jellegzetesnek tartott osztrák és magyar építészeti elemek keverékeként létrejött, eklektikus építmény lett, hanem a korabeli Bécs és Budapest neoreneszánsz építészetét idéző historizáló mű, amely nyitott árkádjaival művészeti alkotásokat bemutató galériává vált. Ney Béla a világkiállításon bemutatkozó nemzetek építészeti jellegzetességei kapcsán hívta fel a figyelmet a nemzeti építészeti stílus kialakításának fontosságára: „...meg vagyok győződve arról, hogy az építő-művészet terén való önálló térfoglalás nem csak művészeti, hanem nemzeti szempontból is életkérdés reánk nézve [...] mert mindaddig, míg a „nemzetek utcájába” nem tudunk minket jelentő és jellemző homlokzatot állítani [...] alig fog a világ tudomást venni önálló létünkről s a művelt nemzetek alig fognak helyet engedni saját soraik között.”³⁴⁴

A Gustav Korompay-féle osztrák–magyar pavilon ugyan a párizsi világkiállításra felépített Nemzetek utcájának reprezentatívabb pavilonjai közé tartozott, de sem osztrák, sem magyar jellegzetességeket nem tükrözött. Reprezentativitását részint monumentális kialakítása, részint az előtte lévő szabad térrel jól kommunikáló, nyitott loggiás megoldása kölcsönözte. A francia szervezők azonban az országotól építészetük tipi-



44. kép. Az osztrák–magyar pavilon a Rue des Nations felől

kus – sajátosan nemzeti – karaktereinek kidomborítását kérték. Az első tervváltozatot összbirodalmi gondolatot tükröző eklektikája nem felelt meg az osztrák–magyar kiállítási bizottság céljainak. A sajátos nemzeti jelleget mutató eklektikus architektúra helyett megvalósult neoreneszánsz pavilon más politikai és kulturális üzenettel bírt. Az 1870-es években elterjedt neoreneszánsz nemzetek feletti jellege a korabeli Bécsben és Budapesten a modernizáció és az urbanizáció révén megerősödő társadalom önképét is tükrözte, ahogy erről a császárváros körgyűrűjén és a budapesti Andrassy úton az évtized folyamán kiépülő reprezentatív épületek és a paloták is tanúskodnak. A pavilon összbirodalmi üzenetét éppen a Monarchia egész területén virágzó, a sajátos Habsburg-globalizáció következtében kialakult, vagyonban és szellemekben gyarapodó nagypolgári társadalmának önképe magyarázza, a politikai konszenzus, a béke és a folyamatos fejlődés mellett a nemzeti jellegzetességek hangsúlyozása, azok üzenetértéke csökkent. A kezdeti tervváltozatban megnyilvánult soknemzetiségű birodalomkép eklektikus megfogalmazása talán éppen ezért bukhatott el. A helyette megvalósult pavilon, az 1870-es években Bécs és Budapest építészetére egyaránt jellemző divatos neoreneszánsz stílus alkalmazásával, egy nemzetek felett álló, kortalan és politikailag leginkább konfliktusmentes megoldást kínált. A pavilonról mind mennyiségben, mind minőségben jelentéktelen beszámolók azt sugallják, hogy építészeti sematizmusa a kortársak számára is egyértelmű volt. A kritikus szem számára a pavilon nem lehetett több egy újabb variációnál a korszak neoreneszánsz stílusú épületeinek sokaságában.

Műkritika és külpolitika

Az 1876-as philadelphiai világkiállításról a hivatalos Magyarország szállítási és szervezési okok miatt távol maradt. Ugyanezek a nehézségek nem merültek fel a két évvel később Párizsban rendezett világkiállítás magyar bemutatói esetében, az eredmény mégis messze elmaradt a kortársak által kívánatosnak tekintett szinttől. Ney Béla fent idézett építészeti beszámolójában a magyar kiállítással kapcsolatban megfogalmazott kritika csak egy volt az 1878-as párizsi bemutatkozásunkat szegényesnek, az országot teljesítményei szempontjából alulreprezentáltak tartó bírálatok közül. Ez vonatkozott a képzőművészeti kiállításra is, a magyar osztály koncepcióját és bemutatkozását utólag sokan elhibázottnak tartották.³⁴⁵ A belső térben egy fedett galéria, három festészeti és egy építészeti tervekkel berendezett terem jutott a Monarchiának. A képzőművészeti bemutatóra kicsi, de válogatott anyagot küldött az osztrák–magyar szervezőbizottság, a szelekciónál fontos szempont volt a Monarchia jelentősebb művészeti központjainak szerepeltetése: Bécs, Prága, Budapest, Lemberg, Krakkó és Innsbruck művészeti eredményei alapján mutatták be a képzőművészetek terén elért legújabb művészeti eredményeket.

A magyar festészeti kiállítás legfontosabb alkotásai közé tartoztak Benczúr Gyula, Munkácsy Mihály, Székely Bertalan, Than Mór portréi és történelmi tárgyú művei mellett a korszak jelentős tájképfestészetének képviselőiben Brodszky Sándor, Ligeti Antal, Markó Károly és Paál László művei; a legnagyobb név a párizsi magyar művészeti élet vezéréé, Munkácsy Mihályé volt.³⁴⁶ A művészeti csoportban bemutatott

Múteremben, az Újoncok és a Vak Milton az Elveszett Paradicsomot diktálja lányainak című művek a világkiállítást közvetlenül megelőzően, 1875–1878 körül készültek, újdonság-értékük tehát teljes volt.³⁴⁷ Benczúr Gyula az 1875-ben festett *Vajk megkeresztelése* című nagyméretű történelmi vászna³⁴⁸ mellett a müncheni akadémia naturalista felfogásában készült *Szerzetesek és a Madame Dubarry és XV. Lajos* című 1874-es műveit állította ki.³⁴⁹ A Vajk megkeresztelése-téma második, a keresztény Európába betagozódó Magyarország képét sugalló, 1875-ös variációját küldte Párizsba. Ez utóbbi némileg eltér a korszak müncheni felfogásban készült műveitől. Benczúr 1871 után fordult részben a rokokó finomság, az anyagok „csillogó gazdagsága” felé, ez utóbbi képen is jól megfigyelhető, ebben a kiállítás osztrák részlegében szereplő Hans Makarttal közös tanulmányútjának hatása mutatható ki.³⁵⁰ Than Mór négy képe közül egyet tudunk teljes bizonyossággal beazonosítani. A *Priamus Hektor holttestét viszi Trójába* című, rahli tanultságáról bizonyoságot tevő, 1877-ben az OMKT-s megbízásából létrejött kompozíció mellett azonban a katalógus szerint a magyar csoportban kiállították *Keresztfeszítés, Ónarckép és Tanulmányfej* című műveit is.³⁵¹ Aktuálpolitikai mondanivalójáért eltávolították Zichy Mihály *A Démon fegyverei (A rombolás géniuszának diadala)* című festményét, amelyen a festő az orosz–török és a francia–porosz háború kirobbantásáért és áldozataiért az Egyházat, az Államot és család megromlott intézményét, II. Sándor orosz cárt, I. Vilmos német császárt és a pápát tette felelőssé.³⁵² A kép egyben a republikánus és monarchista szemlélet ellentétéről is tanúskodott, a forrongó francia belpolitikai helyzet miatt a világkiállítás megnyitását közvetlenül megelőzően eltávolították, így a neki szánt főhelyre végül mégis a festőfejedelem, Munkácsy *Miltonja* kerülhetett.³⁵³ A képet annak ellenére kifogásolta a világkiállítási bizottság, hogy a pusztítás élő politikai szereplői mellett immár nem egy köztársaságra utaló frígiai sapkás nőalak, hanem Krisztus került a békehozó szerepbe.

Székely Bertalan a *Murányi Vénusz (Széchy Mária)*³⁵⁴, a *Thököly Imre menekülése*³⁵⁵ és *Az árva* című alkotásokkal szerepeltek. Ez utóbbit címe alapján nehezen lehet bármelyik jelenleg ismert Székely-művel azonosítani, mivel több, a mester 1870-es évek közepére datált gyermekábrázolásának is megfelelhet.³⁵⁶ Ligeti Antal *Betlehem és Etna* című munkáinak azonosítása több hasonló témájú képe miatt szintén nem egyértelmű. *Betlehem* című alkotást nem találunk a Ligeti hagyatéki kiállításának anyagában, a 70. tételként jelzett *Pásztorok völgye Betlehemnél* inkább táj-, mint városábrázolás lehet, és feltételezhető, hogy Párizsban kiállított mű vásárlás révén külföldre került.³⁵⁷ Az *Etna* című alkotása valószínűleg azonos az 1890-es hagyatéki kiállítás IV. termében szereplő 187. tétellel.³⁵⁸ Mednyánszky László *Őszi est az erdőben* című képe a kiállítás további talányos művei közé tartozik. A művész 1877–1880-as, olajjal festett tájképei között jelenleg nem ismerünk sem címében, sem tematikájában a Párizsban kiállított-nak megfeleltethetőt.³⁵⁹ A szakirodalomban gyakran különféle címeken szereplő Paál László-alkotásnak egy-egy katalóguscím alapján történő beazonosítása sem könnyű feladat. A világkiállítás magyar osztálya katalógusának 36. tételeként szereplő *Részlet a fontainebleau-i erdőből* című mű a mester 1876-ben készített *Út a Fontainebleau-i erdőben*³⁶⁰, illetve *Fontainebleau-i erdő-részlet*³⁶¹ címeken szereplő alkotásának tekinthető. Munkácsy Mihály, a festmény tulajdonosa, az 1877–1878 fordulóján már igen rossz egészségi állapotban lévő Paál helyett eszközölhette ki a mű bekerülését a magyar osztály anyagába.³⁶² A korszak magyar szobrászatát mindössze öt kisebb mű képvi-

selte, Huszár Adolf két, Vay Miklós és Julier Ferenc egy-egy alkotása mellett egyetlen márványból készült magyar vonatkozású Engel József *Ártatlanság* című szobra volt. A grafikai és metszetkiállítás is mindösszesen egy tucatnyi Doby Jenő, Morelli Gusztáv és Oberbauer Jenő által készített munkát jelentett.

A korszakban a kiállítás kapcsán mérvadónak tekintett Lamarre–Wiener–Demény beszámoló az osztrák és magyar kiállítást művészeti szempontból egységesnek mutatta be, ahol csupán a feliratok alapján lehetett nemzeti iskolákba besorolni az alkotásokat. A kiadvány a magyar és osztrák piktúra különbözőségét a Monarchia politikai dualizmusával állította párhuzamba, ez a szemlélet az általános felfogást tükrözte, Ausztria és Magyarország festészetét a német iskolához, szűkebben a müncheni és düsseldorfi akadémiákhoz kötötte.³⁶³ A beszámoló hosszan foglalkozott az akkor Párizsban már ismert és felkapott Munkácsy festményeivel, különösen a bejárattal szemben elhelyezett *Vak Milton az Elveszett Paradicsomot diktálja lányainak* című alkotással. A *Műteremben* című kép az egy évvel korábbi Szalonból már ismert lehetett a francia közönség előtt, az *Újoncok* mellett a beszámoló megemlíti a katalógusban nem szereplő, *Az elítélt látogatása* című alkotást is. Munkácsyval együtt emlegették a beszámolók a zajos bécsi sikereket arató Makartot az *V. Károly bevonulása Antwerpenbe* című képéért, Benczúrt a *Vajk megkoronázásáért* és a felsorolásban megtaláljuk Matejko, Paál és több más arckép- és tájképfestő nevét is.

A *Gazette des Beaux-Arts*-ban megjelent beszámolók gyakran általánosságokat fogalmaztak meg, az alábbi semmitmondó és közhelyes megjegyzéshez hasonlók kevéssé segítettek a művek értelmezését: az oktatási központok mindegyike „művészeti megújulásra törekszik, amely a szemünk láttára bontakozik ki és a váratlanság erejével és ízével nyilatkozik meg előttünk”.³⁶⁴ Az éles szemű és jó tollú kritikus kiemelte, hogy a művészeti fellendüléshez nagyban hozzájárultak a Monarchia kormányzatának oktatási célú programjai és beruházásai. A beszámolók elsősorban Hans Makart, Jan Matejko és Munkácsy Mihály művészetét emelték ki. A krakkói akadémia professzora, Jan Matejko történelmi tárgyú képei keltették fel a közönség és a kritikusok figyelmét. Benczúrral kapcsolatban zsáner- és történelmi képeit emelték ki, a *Vajk megkeresztelése* energikus, vad színkezelésével és plaszticitásával tűnt ki.³⁶⁵ Munkácsy művészetét boncolgatva a *Milton* és a *Műteremben* képeknél a franciás koloritot, míg az *Újoncok*-nál a müncheni iskola hatását jelezte a kritika.³⁶⁶ Az akkoriban nemzetközileg egyik legismertebb kortárs magyar festő leghíresebb zsánerképéről, a *Miltonról* külön tanulmányt írt René Delorme a világkiállítás mesterműveit – többek között Gustave Doré, Jules Bastien-Lepage, Lawrence Alma-Tadema, Gustave Moreau alkotásait – bemutató, díszes kiadású, kitűnő minőségű reprodukciókat tartalmazó kötetében.³⁶⁷ Nem mellékesen innentől kezdve terjed el Munkácsyt a színek mesterének tekintő szemlélet. A magyar művészek közül a műkritikusok általában a Munkácsy-tanítvány Bruck Lajos zsánerképeit és a Zichy-követő Paczka Ferenc kisebb témáit emelték ki, Feszty Árpád *Déli pihenő* és Mészöly Géza *Balaton* című alkotásain a francia orientalisták „még bizonytalan és nyugtalan” hatását vélték felfedezni.³⁶⁸

A képzőművészettel kapcsolatos kritikák legpopulárisabb szintjét képviselte a világkiállításról heti rendszerességgel tudósító *L'Exposition de Paris* című képes kiadvány. A Monarchia képzőművészetét bemutató rész megkérdőjelezte az önálló osztrák–magyar művészet [sic!] létezését, művészi kvalitás szempontjából viszont kiemelt pár magyar al-

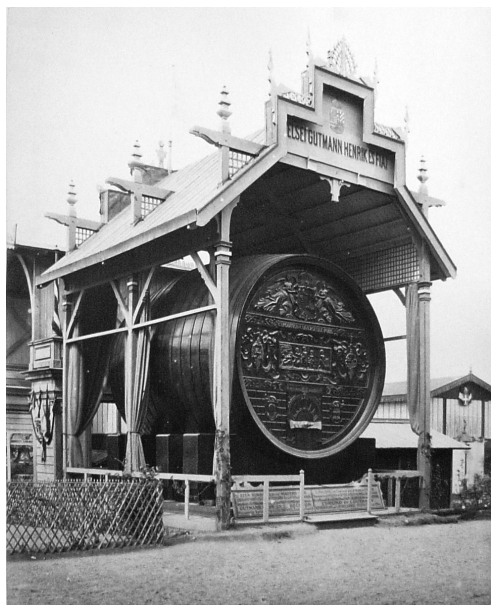
kotót. Elsősorban a párizsi közönség előtt már jól ismert Munkácsyt, akinek *Miltonját*, más kritikuskhoz hasonlóan, a kiállítás egyik legjobb művének tartotta.³⁶⁹ Ugyanebben a beszámolóban Weisz Adolf három képét, Székely Bertalan *Thököly menekülése*, Than Mór *Hektor halála* című képeit és Paczka Ferenc zsánerképeit említette a szerző, aki szerint Bruck Lajos *Költözködését* „*kecses fantázia, kellemes és jól etalált kolorit*” jellemzi.³⁷⁰ Paál László Fontainebleau-i erdőrészletén „*a vörös telihold az erdő fekete fáit fölött emelkedik a horizont fölé*”.³⁷¹ A francia kritikusok közül egyedül Mario Proth foglalkozott az osztrák és a magyar tárlat összehasonlításával. Művészeik közös festészeti képzettsége ellenére elkülöníti a „*szám és tudományra nézve elől*” lévő osztrákokat, akik kitűzött úton járnak, vagyis a „*művelt nemzetek nyomait*” követik, és a magyart, amely „*untalan meg-lep bennünket vele született eredetiségének hatalmas sajátzerúsége által*”.³⁷²

Az építészeti tervek között szinte kizárólag neoreneszánsz stílusú, tehát az 1870-es évek tendenciájába illő épületterveket állították ki, az egyik legjelentősebb anyagot Ybl Miklósnak a Szent István-bazilikához készített tervei jelentették. A főváros és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Szkalnitzky Antal,³⁷³ ifj. Koch Henrik és Kolbenheyer Ferenc³⁷⁴ terveit mutatta be. Wéber Antal bérház- és palotaterveivel, Steindl Imre a vajdahunyadi várról hallgatóival együtt készített felvételi rajzaival, Pártos Gyula a kecskeméti városházával, Rauscher Lajos a Mintarajztanoda, Kauser József és Feszli Frigyes a Deák-mauzóleum harmadik díjat nyert tervével szerepelt a fővárosi mérnöki hivatal vezetőinek és tagjainak tervei mellett.³⁷⁵ Budapest székesfőváros fejlődését térképek, a közlekedés és csatornázás, valamint az aktuálisan zajló építkezések – köztük huszonnégy oktatási intézmény –, közraktárak, kórházak, vízművek és felújítások tervrajzai tették kézzelfoghatóvá a 66. osztályba sorolva. A 4. osztályban kiállítók közül Munkácsy Médaille d’Honneur, Benczúr Médaille de Troisième Classe, Paál László Mention Honorable, az építészeti osztályban Steindl Imre Médaille de Troisième Classe, Wéber Antal Mention Honorable kitüntetést kapott.³⁷⁶ A magyar osztályon belül különleges súllyal bírt a magyar oktatásügyi intézményeinek bemutatása.

Borászat és iparművészet

A kiállítás fő látnivalói közé tartozott a magyar borászatnak és erdőgazdálkodásnak egyszerre jó cégérül szolgáló óriási, ezer hektoliteres hordó, amelyet a nagykanizsai Gelsei Guttmann Vilmos fakereskedő készíttetett el Striegel Alajossal.³⁷⁷ Az előoldalán fent két fából faragott szárnyas angyal Magyarország címerét tartotta, alatta az *Exposition Universelle Paris* szöveg volt olvasható. A fa dombormú ez alatt szüretelő csoportot ábrázolt Guttmann *N-Kanizsa* és a család címerével, valamint *Labore et Perseverantia* felirattal.³⁷⁸ A *Vasárnapi Újság* tudósítója a magyar hordót egyszerre tartotta műalkotásnak és ipari terméknek, teljes joggal, tehetnének hozzá. Az 1873-as bécsi világkiállításon már bemutatott hordókhhoz hasonlóan a borászat és az erdőgazdálkodás kiemelt nemzetgazdasági jelentősége miatt kapott kitüntetett helyet a magyar termékek között.

Az oktatási és nevelési részlegben az 1869-ben életbe lépett közoktatási törvény jó-tékony hatásainak szemléltetésére helyezték a hangsúlyt, a magyar oktatásügyi intézményei fontos, kiemelt helyet kaptak.³⁷⁹ A magyar anyagot méltató francia kritika nem csak



45. kép. A magyar bor cégére, az óriási boroshordó

művészeti tárgyak közül Ney Scholtz Róbert elefántcsont berakású ébenfa szekrényt utánzó puhafa szekrényét, Hoffmann budapesti kárpitos bútorait, Taussig József aranyozásait, egyéb területekről az Egger-féle és a fiumei Gigante ékszereit, a zágrábi Félix Lay szöveteit és Klósz György, Divald Károly és Beszédes Sándor fényképészek munkáit emelte ki.³⁸³ A külföldi sajtóban elvétve fellelhető beszámolók nem teszik lehetővé a magyar kiállítás teljes recepciójának felvázolását.³⁸⁴

Az önálló magyar állami reprezentáció fontos mérföldköve lehetett volna az 1878-as párizsi kiállítás, de a nyersanyagokról a termelő gazdaságra való átállás és a magyar nemzeti kulturális intézmények lassú kiépülésének első szakaszában az Ausztriával közös megmérettetés nem hozhatott átütő eredményeket. A kiállításról megjelent tudósítás végszava mind a külföldi, mind a hazai szakemberek általános véleményét tükrözte: „Az [osztrák–magyar] kiállítás a létezésüket tükrözi csupán, semmi többet.”³⁸⁵ A Monarchia részeként szervezett bemutató szerény megjelenést biztosított a hazai gazdaság és kultúra szereplői számára, de ez a negatív tapasztalat nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy később a magyar történelemfelfogás jusson érvényre az ország ezeréves államiségét és önálló modern arculatát bemutató saját nemzeti pavilonban az 1900-as párizsi világkiállításon. A két időpont közötti két évtizedben Magyarország nem vett részt hivatalosan jelentős világkiállításon. A politikai elit nem vállalta a külföld előtti megmérettetést, figyelmét az ország felzárkóztatására és az elért eredményeknek a hazai közönség előtti bemutatására szentelte. Ennek a politikának képezték részét a vidéki városokban szervezett iparkiállítások és az 1885-ös budapesti országos kiállítás is. Az ország fejlettebb gazdaságának, valamint a gazdasági és politikai elit megerősödött önbizalmának jeleként értelmezhető, hogy két évtizednyi építkezést követően 1896-ra világkiállítást terveztek Budapesten a millennium megünneplésére.

ezt a látványosságot emelte ki, hanem válogatott a magyar terem látnivalói közül: hangszereket, mérő- és precíziós műszereket, nyomdászati, könyvkötészeti és papíripari eszközöket, kő- és fémnyomatokat sorolt fel szép számmal. Az oktatási szekcióból a budapesti tanítóképző és a palotai Szellemi Sérültek Iskolája mellett a Mintarajziskola növendékeinek munkáit is, amelyek „*kitűnőnek tűnnek az intézetben alkalmazott oktatási módszerrel együtt*”.³⁸⁰

Iparművészeti jellegű alkotásokat a korábnál sokkal több hazai tervező és gyártó állított ki.³⁸¹ Ney Béla az önálló építészet szempontjából különösen jelentősnek tartotta a vas-, a cserép- és parkettagyártás állami felkarolását.³⁸² A magyar kőfaragóipart érdemben Hofhauser Lajosnak az Operaház foyer-jába szánt kandallója képviselte csupán. Az ipar-

Az elmaradó jelenlét

Az 1880–1890-es években hivatalos magyar részvétel nélkül zajlottak a világkiállítások, helyüket itthon magánkezdeményezések, külföldön egy-egy művészeti központhoz kötődő kiállítások magyar bemutatói vették át. A magyar művészetoktatási intézményrendszer kiépülésének kezdete, a Mintarajztanoda és Rajztanárképző 1871-es megalapítása és a magyar festészet megújítását jelentő nagybányai festőiskola 1896-os létrejötte közötti időszakban a fejlett akadémiai művészképzés és művészeti kiállításai miatt München szerepe kiemelkedő volt a magyar festészet történetében.³⁸⁶ A Münchener Akadémia mellett a város fejlett műpiaca számos festőnövendéket vonzott a bajor fővárosba más, a művészeti oktatás és a műtárgypiac szempontjából kevésbé fejlett országokból. München vezető szerepének kialakulásában fontos szerepet játszottak a Glaspalastban a *Münchener Künstlergenossenschaft* által 1868–1892 között szervezett nemzetközi kiállítások.³⁸⁷ Az első, 1869-es müncheni képzőművészeti kiállítás nagyon szerény, mindössze tizenegy tételes magyar anyagát egy kivétellel a Münchenben tevékenykedő vagy korábban ott tanult művészek alkotásaiból állították össze.³⁸⁸ A későbbi évek tárlatain az elsónél jóval több magyar alkotó állított ki, az 1869–1914 között rendezett müncheni kiállítások magyar osztályaiban mindazonáltal döntően a müncheni akadémiához kötődő tanárok és növendékek, valamint a budapesti műcsarnoki festészet képviselőit találjuk. Ez a helyzet sem a müncheni Secession 1892-es létrejöttével, sem a magyarországi művészeti közélet változásaival, sem a nagybányai vagy a gödöllői telep, a MIÉNK vagy a Nyolcak színrelépésével nem változott. A századfordulóra München szerepe és jelentősége azonban nemzetközileg is leértékelődött, az uralkodó divatos tendenciák hazai képviselői elsősorban Párizsban és Berlinben állítottak ki, s néhány elszórt példától eltekintve elkerülték a Glaspalastot.³⁸⁹

A müncheni kiállítások mellett szintén jelentősnek számítottak a Londonban 1871-től 1874-ig évente rendezett ipari szakkiállítások, melyek a művészetnek az iparra gyakorolt hatását állították középpontba. A képzőművészetet és a legújabb ipari eredményeket tárták az érdeklődők elé. Az 1871-es első kiállítás katalógusából kiderül, hogy számos hazai iparos, gyáros és művész a civil vagy állami szervezés elmaradása ellenére is fontosnak tartotta a részvételt. Az első kiállítás különböző termeiben elszórtan találhattak az érdeklődők az első osztályba sorolt képzőművészeti alkotások között magyar munkákat is.³⁹⁰

A hamis világkiállítások

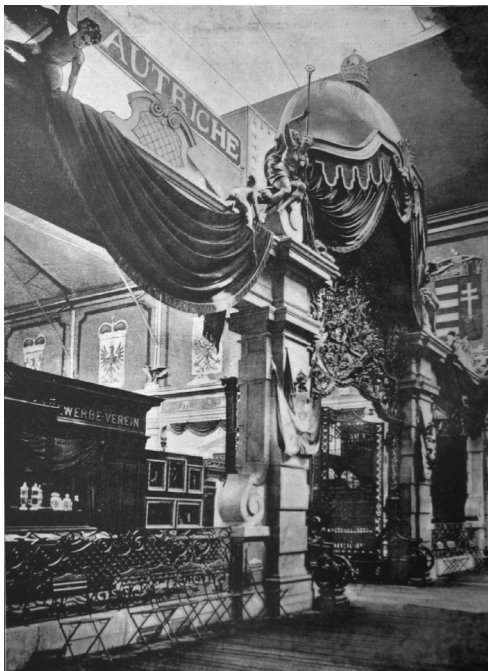
Az 1878-as és 1900-as párizsi világkiállítások közötti két évtizedben magyar kiállítók több kisebb jelentőségű vagy vállalkozók piaci érdekeinek alárendelt ún. „zug-világki-

állításán” is részt vettek.³⁹¹ A kiállítások robbanásszerű elterjedését a 19. század második felének gazdasági-kereskedelmi fejlődése magyarázza. A különféle ipari, országos, szak- és világkiállítások növekvő népszerűségét az évtizedenkénti lebontás jól érzékelteti: az 1850-es években tizenkettő, az 1870-es években már huszonöt, az évszázad utolsó évtizedében pedig harmincnolc ilyen rendezvényről tudunk. A fenti időszakban Magyarország gazdasági és kulturális viszonyai és a politikai elit által kialakított országgép mellett a világkiállítások is jelentős átalakuláson mentek át.

Az 1885-ös antwerpeni világkiállításán az Osztrák–Magyar Monarchia hivatalosan nem vett részt, a Rudolf főherceg védnöksége alatt 1884. augusztus 21-én ausztriai ipartestületek részvételével megalakult *Österreichische Kommission für die Antwerpener Weltausstellung* gyűjtötte össze az egyénileg részt venni szándékozók anyagát. A kis alapterületű antwerpeni kiállítás egy központi csarnokból állt, ebben helyezték el egymás mellett a különböző országok bemutatóit.³⁹² Az 1885-ös antwerpeni tárlatot a források szerint világkiállításához méltatlan építészeti hanyagság és vásári felfordulást idéző szervezetlenség jellemezte. Magyar kiállítók összességében egy kevésbé jelentős anyaggal mutatkoztak be a Monarchia részlegében.³⁹³ Ezzel kapcsolatban figyelemre méltó Havass Rezső megállapítása: „*Ki külföldön jár, úgyis eléggé tapasztalja, hogy még a műveltebb osztályban is sokan akadnak, kik magyar államot nem ismernek, vagy nem akarnak ismerni. Ámde hogyan tegyünk szemrehányást idegeneknek, midőn közöttünk is akadnak, kik szívesen eltűrik, ha osztrák kiállítóként tekintetnek.*”³⁹⁴ A magyar kiállítók távolmaradásának oka lehetett az ugyanabban az évben Budapesten rendezett országos kiállítás is, amelyen a „*nemzet úgy anyagi, mint szellemi, szóval összes kulturális ténye-*

zőinek állapotáról kívántak a nagy világ előtt számot adni.”³⁹⁵ A bécsi udvar által preferált összbirodalmi reprezentáció kései példája a Monarchia közös szekciója, ahol együtt mutatták be a különböző országok, tartományok és városok termékeit.³⁹⁶ A közös megjelenést illusztrálta a Monarchia országainak és tartományi címereinek egymás mellé helyezése a kiállítótérben, a Habsburg-koronával díszített központi installáció és az 1880-es évek építészeti trendjének tekinthető – és egyben a Habsburg udvar nemzeti építészete is utaló – neobarokk kiképzés. (Az antwerpeni világkiállítással kapcsolatban nem került elő adat magyar művészeti anyagra vonatkozóan.)

A világkiállításnak nevezett, de valójában ipari szakkiállításnak tekinthető rendezvények elterjedésére jellemző, hogy az 1888-as évből összesen hat ilyen eseményről tudunk: Melbourne, Glasgow, Brüsszel, Barcelona, Lisszabon és Kop-



46. kép. Az antwerpeni világkiállítás közös osztrák-magyar bemutatója

penhága adott otthont különböző, elsősorban országos jelentőségű ipari kiállításoknak. Ezek közül a brüsszeli és a barcelonai zajlott le jelentősebb magyar részvétel mellett. Az 1888-as brüsszeli kiállítás, azaz a *Grand Concours International des Sciences et de l'Industrie* magyar részlege ipari és mezőgazdasági, (valamint az ásványvizekkel foglalkozó) csoportokra összpontosított, művészeti kiállítást nem szerveztek. Az ipari bemutató három fő részből állt, ezek a szakoktatást, egyes kisebb iparágakat és a háziipart mutatták be. Az első jelentős magyar háziipari bemutatkozás 1873-ban Bécsben volt, míg a magyarországi szakoktatást reprezentáló első számottevő tárlatot 1888-ban Brüsszelben (és kisebb léptékben Barcelonában) szervezték meg. Az iparoktatás fejlődésének illusztrálása az iparfejlesztésben játszott kiemelkedő szerepe miatt vált szükségessé; a fejlődőben lévő magyar gazdaság az 1880–1890-es években az intenzív iparosodás korát élte.

A belsőépítészeti csoportban a brassói Hornung testvérek, a budapesti Kohn Jakab és József, Swoboda Károly, a Thonet testvérek és a miskolci Zartl testvérek hajlított bútorait, König Izidor luxusbútorait, Pfeffermann Imre bútorszöveget, a budapesti Jaiser Gyula díszítőszobrász székeit, a kerámia és porcelán csoportban Fischer Ignác porcelánjait és majolikáit, a Herendi Porcelángyár termékeit, a budapesti Lang majolikáit, a Modori Kerámiaiskola növendékmunkáit, a körmöcbányai Stiasny és fiai cég pipáit, a pécsi Zsolnay gyár termékeit láthatták az érdeklődők. A fémipari csoportban Árkay Sándor, a Magyar Fém- és Lámpaárugyár Rt. és Jungfer Gyula műhelyének munkáit, az ékszerészeti bemutató keretében az Egger testvérek opálos ékszereit, valamint a fiumei Gigante termékeit mutatták be. Egy kisebb háziipari bemutató keretében zág-rábi, kalotaszegi, bánffyhunyadi és békéscsabai vászonzímzések is láthatóak voltak.³⁹⁷

Budapestre figyelő szemek

Az 1888-as barcelonai a viláckiállítás magyar magánkiállítók számára Katalónia és Magyarország gazdasági, politikai és kulturális helyzetének relatív hasonlósága miatt volt vonzó. A Habsburg-ház ausztriai ágához tartozó Mária Krisztina főhercegnő régensége idején zajlott viláckiállítás célja az volt, hogy csökkentse a katalán gazdaságnak a carlista háborúk Katalóniát érintő pusztításai és az 1886-os kubai rabszolga-felszabadítás okozta válságát. A szervezők – élükön a kezdeményező, Eugenio Serrano da Casanova és a város polgármestere, Francisco de Paula Rius Taulet – Barcelonát modern európai várost akarták az európai köztudatba emelni. Az 1820-as években kezdődött katalán nemzeti újjászületési mozgalom, a *Renaixença* 1880-as évekbeli erősödését jelezte Antonio Gaudi *Casa Vicensé*, a középkori katalán irodalom újrafelfedezése és ápolása, az első katalán nyelvű újság, az *El Diari Català* 1879-es megjelenése és az első politikai párt, a *Centre Català* megalakulása 1882-ben.

A viláckiállítás helyszíne a katalán fővárost ellenőrző spanyol katonaság számára 1714-ben épített, de időközben lebontott Citadella helyén álló park mintegy 300 000 négyzetméternyi területe volt. Az 1888. május 20. és december 9. között zajlott viláckiállítást viszonylag alacsony látogatószám jellemezte. A külföldi kiállítók számára Barcelona nem volt fontos kereskedelmi központ, amit az is jelzett, hogy számos jelentős európai gyár már évek óta forgalomban lévő, újdonságot nem jelentő gépeit küldte el.



47. kép. „Magyarország trónusa” az 1888-as barcelonai világkiállításon

a francia nyelvű katalógusa alapján egy kisebb volumenű, elsősorban mezőgazdasági és ipari termékekre koncentrált kiállítás képe bontakozik ki.⁴⁰¹ Képzőművészeti anyagot egyáltalán nem, iparművészeti és háziipari alkotásokat is csupán csekély számban állítottak ki.⁴⁰² A katalógus iparral foglalkozó harmadik fejezetének felosztása jól tükrözte az akkori hazai ipari viszonyokat és az exportképes termelés jellegét: a szakoktatás hangsúlyozása mellett a kisipari tevékenység és végül a háziipar bemutatása kapott helyet röviden.⁴⁰³ A spanyol képes újság, a *La Ilustración Española y Americana* elsősorban a magyar iparművészeti csoportban elhelyezett installációt, az „*el Trono de Hungriá*”-t emelte ki, amely a régens királynőnek szánt ajándék volt. A képes hetilap szerzőjének meglátása szerint a kiállításon felvonultatott ötvösművészeti, kerámia, bútor és egyéb alkotások az osztrák és a magyar iparművészet magas művészi színvonaláról és eleganciájáról tanúskodtak.⁴⁰⁴

A köztársasági eszme problémás megünneplése

A soron következő hivatalos világkiállítást 1889-ben Párizsban rendezték a francia forradalom századik évfordulójának megünneplésére. Az esemény 1889. május 6. és október 31. között, pontosan 180 napig tartott nyitva. A *Galerie des Machines* és a *300 Mètres Torony* mai nevén az *Eiffel-torony* a világkiállítás legnagyobb látványosságai voltak, az utóbbi a világ legismertebb világkiállítási emléke.⁴⁰⁵ A kilenc csoportba és nyolcvanhárom osztályba sorolt 61 722 kiállító több mint fele, 33 937 érkezett Franciaországból. Az eseményt 32 250 000 látogató tekintette meg, a tömegturizmus első jelenségeként

Az Osztrák–Magyar Monarchia és Spanyolország kapcsolata 1867-től fokozatosan fejlődött, erről számos kereskedelmi együttműködés és egyezmény tanúskodik. Katalónia és Baszkföld értelmisége a kiegyezésben megvalósult részleges függetlenség miatt fokozott figyelemmel kísérte a magyar eseményeket.³⁹⁸ A magyar kormány, elsősorban költségvetési okokból, kezdetben elzárkózott a részvételtől.³⁹⁹ A katalán fővárosban rendezett kiállítás a korlátozott magyar–spanyol kereskedelmi és kulturális kapcsolatok miatt igen jelentősnek tűnt, ezért a Spanyolországgal folytatott kereskedelmi kapcsolatok javítása érdekében a Földművelési és Ipari Minisztérium költségvetésének terhére létrehozták a magyar részvételt koordináló kiállítási bizottságot.⁴⁰⁰ A barcelonai világkiállításról igen kevés hazai forrás tanúskodik,

is számon tartott látogatószám döntő mértékben hozzájárult a 8 000 000 frankos nyereséghez. Huszonnégy tematikus, tizennyolc gyarmati és harmincöt nemzeti pavilon mellett harminc, magánkiállítók által jegyzett építményt emeltek. A francia forradalomra való nyilvános és hivatalos utalás azonban megosztotta a kiállító országokat. Miklós Ödön szavai szerint: „tagadhatatlan, hogy az 1789-iki francia forradalomnak egyik legnagyobb maradandó vívmánya a munka felszabadítása volt, és így e nevezetes évszázados fordulót alig lehetett a francia nemzetnek méltóbban megünnepelni, mint ha a munka dicsőségére a termelés, ipar és a kereskedelem egy fényes ünnepet rendez, amire a nemzetközi kiállítás legmegfelelőbbnek kínálkozott.”⁴⁰⁶

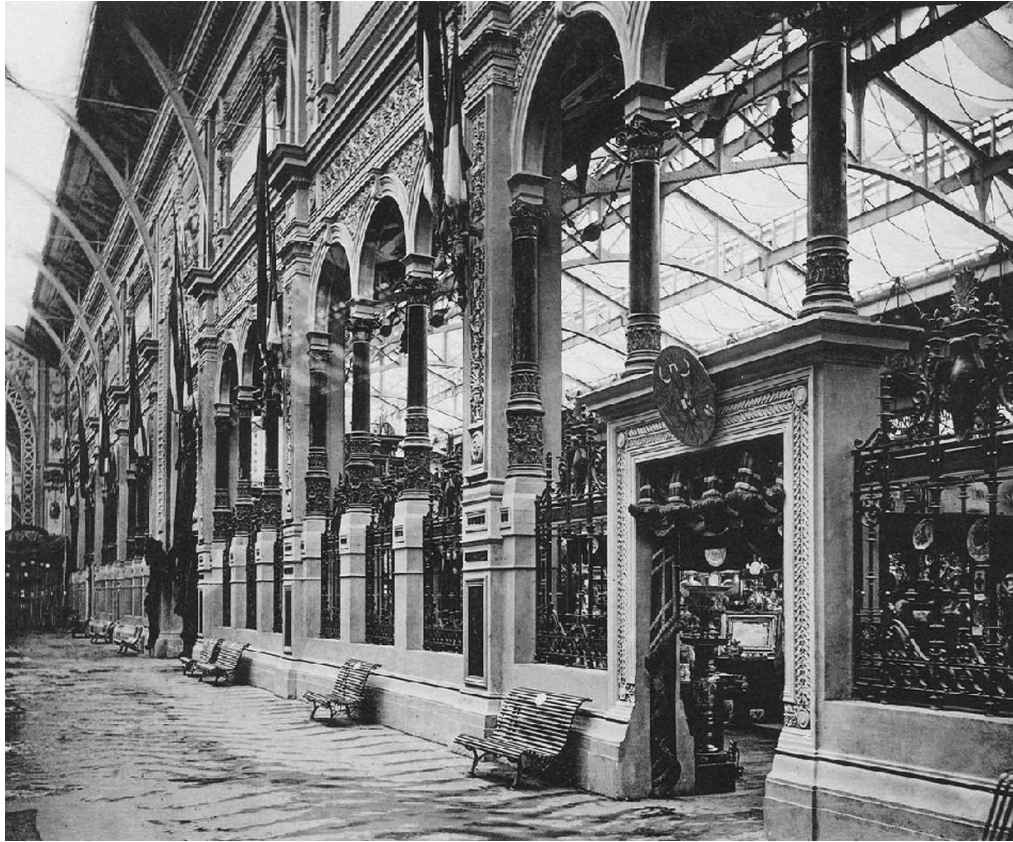
A republikánus szellem és politika megünneplése számos európai monarchiát, köztük az Osztrák–Magyar Monarchiát is visszatartott a részvételtől, így a hivatalosan kiállító államok döntő többsége köztársaság volt. A hivatalos távolmaradásból adódó gazdasági és ipari alulreprezentáltság ellenére, főleg kulturális és művészeti területen, lehetőség nyílt egyéni kiállítók részvételére is. A Párizsból szervezett közös, de nem hivatalos osztrák–magyar kiállításra a jelentkezők egy osztrák és magyar művészekből és kereskedőkből Párizsban létrejött civil bizottság, a *Comité Général Austro-Hongrois de l'Exposition Universelle de 1889* révén juthattak el. A magyar és az osztrák kormány már a szerveződés megindulásától kezdve, 1888 során folyamatosan nyomást gyakorolt a lehetséges kiállítók távoltartása érdekében. A civil bizottsággal való együttműködést illetően a bécsi és a budapesti kormány teljesen elutasító álláspontra helyezkedett. Ennek részeként lépéseket tettek a civil bizottság hazai közvélemény előtti diszkreditálására is.⁴⁰⁷ A magyar kormánynak az 1889-es párizsi világkiállítással szembeni ellenérzéséről tanúskodik a földművelési és ipari miniszter Tisza Kálmán miniszterelnökhöz intézett levele is, amelyben leszögezte, hogy „még az iránt sem tétetik intézkedés, hogy az ezen kiállításra vonatkozólag a külügyminisztérium útján hozzám érkező felhívások, értesítések, szabályzatok és egyéb hasonló közlemények közzététessenek, illetőleg a szaktestületeknek s egyleteknek megküldessenek, holott ezt minden egyéb kiállítással szemben nem mulasztjuk el”.⁴⁰⁸ A hivatalos lépésekről több korabeli dokumentum is fennmaradt, amelyek jól jelzik, hogy a magyar kormány elkerülendőnek tartotta magyar kiállítók jelenlétét a nem hivatalos bizottság által az állami szervek megkerülésével Párizsban szervezett bemutaton.⁴⁰⁹ Egy Darányi Ignác földművelésügyi miniszter által aláírt levél a nem hivatalos osztrák–magyar bizottság és a hazai ipar- és gazdasági testületek közötti kapcsolatfelvétel ellehetetlenítésére vonatkozott.⁴¹⁰ Egy másik, a Magyar Iparkamara elnökének, báró Kochmeister Frigyesnek címzett levél felhívta a figyelmet a párizsi bizottság nem kormányzati jellegére, és ajánlást fogalmazott meg arra vonatkozólag, hogy az érdeklődő iparos köröket „bizalmas modorban” kell értesíteni, „megjegyezvén, hogy ezen, inkább magánjellegű figyelmeztetésnél a hírlapi úton való közlés mindenestire mellőzendő”.⁴¹¹ A fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint 1888. április 16-ig valamennyi kereskedelmi és iparkamara hasonló értelmű értesítést kapott.⁴¹² Az iparosok és gyárosok érdekei azonban nem egyeztek a politikai prioritásokkal, a bizalmas minisztériumi levél ellenére, mindössze négy nappal annak kézhezvétele után, Kochmeister felhívásban értesítette a kiállítani szándékozó iparosokat és ezt számos más hirdetmény követte országszerte.⁴¹³ A kereskedelmi kamarák tájékoztatásának tiltása ellenére Ráth Károly, a Kereskedelmi és Iparkamara elnöke bizottságot hozott létre a kamarán belül a kiállítási ügyek inté-

zésére. A kiállítás ügyét Pázmándy Dénes országgyűlési képviselő a nagyobb iparosok meggyőzésével is támogatta.

Az 1889-es világkiállításon a hivatalos Magyarország tehát nem vett részt, egyes magánkiállítók önerőből és a párizsi civil bizottság segítségével szerepeltek az osztrák–magyar kiállításon.⁴¹⁴ A magyar részvétel azonban szerényre sikerült, egyedül Bécs városából több kiállító jelentkezett, mint egész Magyarországról. A nagyméretű csarnok egyikét teljesen elfoglalta a művészeti kiállítás, a vendéglátó ország tizenhét teremben majd másfél ezer műalkotást mutatott be az 1789–1889 közötti időszakból. Az osztrák, magyar, cseh, lengyel, horvát művészek alkotásait felsorakoztató osztrák–magyar kiállítás az orosz, német, olasz, spanyol és angol szekciókkal együtt a földszinti csarnokokba került. A Monarchia hivatalos távolmaradásával magyarázható, hogy a hetvenhat kiállító közül harminckilenc Párizsban alkotó művész volt, a hazai iparművészek munkái közül Fischer Mór majolikáit és Giergl Henrik magyaros díszítésű csiszolt poharait láthatták az érdeklődők.⁴¹⁵

Az osztrák–magyar közös képzőművészeti kiállításon körülbelül hatvan kép szerepelt, melyek közül kevés volt magyar vonatkozású. Munkácsy Krisztus-trilógiájának addig elkészült két darabja – *Krisztus Pilátus előtt* és *Golgota* – mellett a bécsi *Kunsthistorisches Museum* számára készített mennyezetkép vázlata is látható volt. A legismertebb osztrák–magyar festőnek nevezett Munkácsy Mihály *Krisztus-trilógiája* két kiállított darabjáról írt részletes és jó értékítéletéről tanúskodó kritikájának köszönhetően kiemelt hely jutott a kiállítás reprezentatív kötetében – a Monarchiához köthető alkotók közül egyedülként – a magyar mesternek.⁴¹⁶ A közös kiállítás alkotóira együttesen vonatkoztatható kritika a gyenge német hatás mellett döntően a francia mestereik nyomán haladó művészek közül Aggházy Gyulát és Spányi Bélát emelte ki.⁴¹⁷ A világkiállítás folyóiratának kritikusja szerint az osztrák–magyar művészet (!), a modernnek tartott angol osztállyal ténylegesen és átvitt értelemben is szemben álló tárlata egy régi mestereket felhalmozó múzeumra hasonlít.⁴¹⁸ A kiállítók között találjuk Rippl-Rónai József két korai enteriorképét, Csók István Mention Honorable kitüntetéssel díjazott *Krumplisztogatók* és Deák-Ébner Lajos *Esküvői menet* című festményeit. A müncheni akadémiázus szellemében fogant naturalista alkotások elismerése arról tanúskodik, hogy alkotóik a korszak művészeti élvonalába tartoztak.⁴¹⁹ A szobrászok közül Stróbl Alajos Pulszky Ferenc-mellszobrát, Szamovszky Ferenc egyik díjnyertes női mellszobrát és Engel József munkáit – *Éva születése*, *Az ártatlanság*, *Az elveszett ártatlanság*, *A leláncolt Ámor* – láthatták az érdeklődők.⁴²⁰

Hivatalos magyar kiállítás és pavilon nem készülhetett, de felépült a világkiállítások akkorra már elmaradhatatlan magyar vonatkozású építménye, a nemzeti színű lécekkal és zászlókkal díszített csárda.⁴²¹ A magyar csárda ez alkalommal nem a hazai bortermelés bemutatását, hanem a világkiállítás látogatóinak szórakoztatását szolgálta. A csárdában rendszeresen fellépő cigányzenészek előadásait sokan hallgatták, a magyar és a cigány zene kapcsolatáról elragadtatott értekezést lehetett olvasni Théodore Lindenlaub zongorista és zenekritikus tollából a világkiállítás népszerű folyóiratában.⁴²² Az évszázad legjelentősebbnek tartott világkiállításán a külpolitikának esett áldozatul a magyar jelenlét, amely így messze elmaradt nem csak jó pár meghatározó, de az egyre aktívabban világkiállító két új szomszédos állam, Románia és Szerbia nemzeti bemutatójától.



48. kép. Az 1889-es párizsi világkiállítás közös osztrák-magyar művészeti szekciójának részlete

Építészeti újdonságról nem csupán a mérnök-építészetnek köszönhető látványosságok – a Galerie des Machines és az Eiffel-torony – kapcsán beszélhetünk, hanem a csarnokok installációiban is elmozdulás figyelhető meg a korábbi időszakhoz képest. A kiállítási területen elszórt építményeket már a nemzeti jelleg hangsúlyozása jellemzi. A csoportokba és osztályokba osztott nemzeti kiállítások installációinak kialakításában is megfigyelhetőek azok a nemzeti építészeti stílustörekvések – például Norvégia, Görögország vagy Románia esetében –, amelyek kiérleltebben és a nemzeti formakincset bátrabban alkalmazva majd 1900-ban jelennek meg. Ezzel párhuzamosan az egyes csoportok installációinak kiképzésében feltűntek a kiállítás tartalmára utaló vizuális jelek, amint erről a francia bányászati csoport bejárata is tanúskodik. Építészeti nyelvezetét tekintve az évszázad lezárását jelentő 1900-as világkiállításon majd nem a kifulladásban lévő historizmus, hanem a nemzeti stílus kialakítása szempontjából sokkal megfelelőbbnek bizonyuló, vernakuláris hagyományok, szecessziós tendenciák és premodern törekvések mezsgyéjén haladó kísérletekben találkozhatunk hasonló jelenségekkel.

Világkiállítások a millennium idején

A 19. század folyamán a tengerentúlon rendezett világkiállítások magyar részvétel nélkül zajlottak. Nem volt ez másképp az 1893-as chicagói világkiállítás, vagy hivatalos nevén a *The World's Columbian Exposition* esetében sem, amelyet Amerika felfedezésének négyszázadik évfordulója alkalmából szerveztek. Az 1893. május 1. és október 30. közötti nyitva tartás alatt a 280 000 négyzetméteres kiállítási terület több mint 200 csarnokában és pavilonjában negyvenöt országból érkezett 70 000 kiállító (közülük 25 000 amerikai) mutatta be tizenkét szekcióba, százhetvenkét csoportba és kilencszáz-tizenhét osztályba sorolt termékeit mintegy 28 millió látogatónak. Daniel Burnham és Frederic Law Olmsted építészek irányításával a klasszikus európai építészet motívumainak felhasználásával döntően neobarokk stílusú csarnokokat építettek, amelyek a tervezők ideális városról alkotott elképzeléseit tükrözték. A koncepció meghaladott építészeti vízióról tanúskodott, hiszen a vasszerkezetre applikált fa-gipsz díszítmények éppen ellentétesek voltak az ekkoriban már a funkcionalitás eszközeit kereső Chicagói Iskola elveivel. A világkiállítások oktató-szórakoztató jellegének megváltozása miatt paradigmaváltást jelentő 1893-as chicagói világkiállítás magyar részvétel nélkül zajlott, a hivatalos indoklás szerint az ország a millenniumi rendezvények előkészületei miatt nem tudott kellő figyelmet és energiát fordítani a részvételre.⁴²³ A látogatók a világkiállítás vigalmi negyedében felépített *Hungarian Concert Pavilion*ban magyar cigányzenészek, népzeneészek és néptáncosok előadásait láthatták, valamint a Magyar Orfeum nyújtotta szórakozásból vehették ki a részüket.⁴²⁴

Az 1897-es évben öt különböző szak- és országos kiállítást rendeztek világszerte. Guatemala, Brisbane, Chicago, Nashville és Stockholm mellett a brüsszeli világkiállítás elsősorban a három évvel későbbi, nagy jelentőségű párizsi magyar jelenlét miatt érdemel említést. E magyar bemutatkozás nem kormányzati szervezőmunka, hanem magánszemélyek és egyesületek munkájának köszönhetően valósult meg.⁴²⁵ Erre a tényre a kitüntetésekkel kapcsolatban a miniszterelnöknek írott levél is utal: „A kiállítás magyar osztálya minden állami támogatás nélkül, tisztán a társadalom tevékenységéből és áldozatkészségéből létesült.”⁴²⁶ Mint a levél is megjegyzi, az áldozatkész szervezőmunkában a civil szférából érkezett szervezők általában fontos állami kitüntetések megszerzésének reményében vettek részt.⁴²⁷ A magyar kormány mindössze 30 000 forintot biztosított a szervezőbizottságnak.⁴²⁸ A kiállítás tiszteletbeli elnöke báró Dániel Ernő kereskedelemügyi miniszter, elnöke Farádi Vörös László kereskedelmi minisztériumi államtitkár volt. A brüsszeli kiállításon való magyar részvétel indoklása szerint a brüsszeli magyar bemutató célja egyrészt a potenciális belgiumi exportlehetőségek felkutatása, másrészt Magyarország gazdasági önállóságának, önálló államiságának és fejlett intézményrendszerének bemutatása. Az indoklás korábban szokatlan hangvétele a millennium lázában égő ország politikai öntudatát és ambícióit jelezte.⁴²⁹ Magyar művészek közül a Zsolnay gyár, Fischer Vilmos termékei és Wiesinger ékszerei arattak sikert mind eszmei értelemben, mind eladásaikat tekintve. A Brüsszelben kiállított bútorok és egyéb tárgyak egy részét közvetlenül továbbították a párizsi világkiállításra.⁴³⁰ A magyar osztály a kiosztott díjak tekintetében Franciaország mögött a második helyet foglalta el. A magyarok elismerésének jeleként a kiállítás után a belga illetékesek a Monarchia országainak részéről a szervezőknek és a közreműködőknek adandó kitün-

tésekről közvetlenül a magyar kormánnyal folytattak bizalmas tárgyalásokat. Ez „azon vezérszereppel függ össze, amelyet Magyarország sikerült kiállítása és annak megfelelő képvisellete által a Monarchia államai között Brüsszelben elejétől fogva játszott”. – hangsúlyozta a Monarchián belül zajló nemzetek közötti versengésben megerősödött magyar öntudat.⁴³¹ A brüsszeli kiállítás zárása után magyar kitüntetésben részesült mintegy huszonegy hazai szakiskola brüsszeli kiállítása pontos képet adhatott a szakiskolai oktatás fejlesztésének az iparosodásra gyakorolt pozitív hatásáról.⁴³² Az 1888-as és az 1897-es brüsszeli kiállítások jelentős magyar iparoktatási bemutatói megelőlegezték a későbbi időszak világkiállításainak kiforrott tematikájú és koncepciójú magyar iparoktatási szekcióit.⁴³³ Az *Ország Világ* beszámolójának a brüsszeli világkiállítás kapcsán írt sorait fontosnak tartom szó szerint idézni, mivel hű tükörképe annak a helyzetnek, amelynek megoldása az 1896–1918 közötti időszakban a hazai hivatalosság minden lépését meghatározta a világkiállítások magyar állami reprezentációjával kapcsolatban: „A brüsszeli világkiállítás. A kiállítások jelentőségével ma már tisztában van mindenki. Nem tulajdonít azoknak már senki nagy fontosságot, inkább csak látványosság számba mennek, mert elvégre nem is egyebek nagy kirakatoknál, anélkül, hogy nyomukban valamely figyelemre méltó közgazdasági előny járna.

Daczára ennek, nekünk mégis más szempontból kell néznünk a kiállításokat, akár a mi lezajlott ezredéves kiállításunkat tekintsük, akár a kisebb-nagyobb nemzetközi kiállításokat. Amaz nemzeti büszkeségünk vala, ezredéves állami létünk ünnepének középpontja; ezek mindmegannyi alkalmak arra, hogy a művelt világ elé lépjünk nemzeti



49. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás összképe

és állami önállóságunkkal, és kivéve részünket a nagy világversenyből, dokumentáljuk, hogy Magyarország önálló, független állam, nem tartozéka egy más államnak, hanem egyenrangú és egyenjogú szövetségese, mely maga intézi sorsát és e tekintetben teljesen független. Nekünk minden világkiállítás politikai kérdés, mely elöl kitérni politikai hiba volna; amelyet megragadni azonban politikai bölcsesség.

Nekünk minden kiállítás vívmány a külföld előtt, ahol csak el-elve akad valaki, aki ismerné Magyarországot mint államot.”⁴³⁴

Az 1871–1896 közötti időszak világkiállításain formálódott ki az önálló Magyarország-kép bemutatásának igénye, amelynek alapját a korábbi évtizedek soha nem látott ütemű fejlődése jelentette. Ezen időszak alatt Magyarország gazdasági és kulturális téren is sokat fejlődött, kialakult az ipari, mezőgazdasági, oktatási és művészeti kiállítások látogatóinak sokáig meghatározó jelentőségű köre, és megerősödött az a civil szervezetekből és állami szervekből álló intézményi hálózat, amely az ipari, gazdasági és kulturális szempontból Európához rohamosan felzárkózó Magyarország számára egyre nagyobb szerepet követelt a nemzetközi gazdasági és politikai térben.

A millennium exportja: Magyarország az 1900-as párizsi világkiállításon

A századforduló nagy világkiállításának szervezése 1892. július 13-án kezdődött a republikánus köztársasági elnök, Sadi Carnot dekrétumával. Ezt a dátumot az a francia külügyminisztériumból Bécsbe küldött levél is tartalmazza, amelyben a következőket olvashatjuk az időpont kiválasztásáról: *„Az 1900-as év beleillik abba az immár régóta fennálló 11 éves ciklusba, amely a nemzetközi világkiállításaink intervallumát jelöli. Ezen túl egybeesik egy csodálatos gazdasági és tudományos fejlődésről tanúskodó évszázad lezárásával, s egyben egy talán még termékenyebb század nyitányát is jelöli.”*⁴³⁵ Az 1867–1878–1889-es párizsi világkiállítások sorozatának folytatása jó alapul szolgált a francia patriotizmus, a nemzeti dicsőség és a köztársasági eszme hirdetéséhez egyaránt.⁴³⁶ Az évszázad világkiállításának fontosságát jól mutatja, hogy szervezése már



50. kép. Az évszázad végét jelző világkiállítás összképe a Trocadéro palotából

1893-ban elkezdődött.⁴³⁷ Helyszínéként a város már korábban ilyen célra használt területeinek mindegyikét számításba vették, de új épületeket is emeltek az eseményre: a Petit és a Grand Palais vette át az 1855-ös világkiállítás Palais de l'Industrie-ja helyét a Rond Point des Champs Élysées-n, és új csarnok épült a Mars-mezőn, ott, ahol az 1867-es, 1878-as, 1889-es párizsi világkiállítások központi kiállítási csarnokai álltak. 1878 és 1889 után harmadszor is használatba vették a Trocadéro-palotát, valamint a tizenegy évvel korábban már önálló kiállítási célt szolgált Szajna-parti Quai D'Orsay-t. A fentiek kiegészültek az Esplanade des Invalides és a túlpárti Petit és Grand Palais közötti új híddal és vonzaskörzetével, az Esplanade des Invalides-dal.⁴³⁸ A világkiállítás 1900. április 14. és november 5. között tartott nyitva.

A világkiállítást tematikusan két részre osztották, a tizenegy éves ciklusok folytatásaként a kortárs rész azokat a termékeket és alkotásokat mutatta be, amelyek az előző, 1889-es világkiállítás óta készültek. Ez vonatkozott a képzőművészeti alkotásokra is. A másik rész az évszázad lezárásaként a 19. század technikai, tudományos és kulturális haladásának láttatását tűzte ki célul. Újdonságot hozott a tárgyak osztályozásának megváltozása is. Az új osztályozás alapján a tizennyolc csoportba osztott termelési eszközöket a végtermékekhez közvetlenül kapcsolódóan helyezték el, a látványosságra épülő installációkban pedig működés közben kellett bemutatni a gépeket és a különféle berendezéseket.⁴³⁹ A franciák foglalták el az összes kiállítótér ötvenhat százalékát,



51. kép. Az Esplanade des Invalides

Ausztria 10 898, Magyarország 10 380 négyzetméter területen rendezkedhetett be. Magyarország kiállításainak alapterülete sorrendben a hetedik volt, a kiállítók tekintetében a harmadik helyet foglalta el.⁴⁴⁰

A francia szervezőbizottság a szokásoknak megfelelően a nemzeti kormánybizottságokkal tárgyalt, nem létesített közvetlen kapcsolatot a kiállítókkal, a kiválasztás nemzeti hatáskörben bonyolódott. A képzőművészeti szekcióban csak az 1889. május 1-je, vagyis az előző világkiállítás megnyitása óta készült műalkotásokat fogadtak el, egy alkotótól legfeljebb tíz munkát.⁴⁴¹ A képzőművészet kiemelt jelentősége miatt a külföldről érkezett műveket a nemzeti biztos és a francia képzőművészeti biztos együttes javaslata alapján a kiállítás főszervezője bírálta el, igaz, ez a döntés inkább formális volt. A francia szervezők feladatai közé tartozott a kiállításon szereplő tárgyak hivatalos francia nyelvű katalógusának elkészítése. Emellett a nemzeti bizottságoknak jogukban állt saját hatáskörükben egyéb népszerűsítő kiadványokat és nem hivatalos kiállítási katalógusokat megjelentetni. Mivel az előállítás költségeit sem reklám, sem eladási bevételből nem lehetett finanszírozni, önálló nemzeti katalógust nem minden részt vevő ország jelentetett meg.⁴⁴² A magyar katalógus, a többi nemzeti hatáskörben született kiadványhoz hasonlóan, elsősorban reprezentatív célból készült.⁴⁴³

A „civilizált világ részét képező Magyarország-kép”

A párizsi világkiállítás szervezési előkészületei 1896-ra, az ezredéves kiállítás időszaka-ára nyúltak vissza, a részvételt immár józan gazdasági és politikai megfontolások is indokolták: a 19. század utolsó negyedében Magyarország gazdasági, ipari és kulturális téren elért eredményeit első alkalommal itt lehetett a többi európai kiállító ország szintjével egyenrangúként bemutatni. A világkiállításról beszámoló Strausz Adolf megjegyzése a magyar szervezők készülődéséről általános véleményének is tekinthető: *„Az eddigi nemzetközi nagy tárlatokon Magyarország nagyon szerényen volt képviselve. A bécsi kiállítás a szomszédságunkban volt ugyan, össze is gyűjtöttük gazdasági és ipari termelésünk színét-javát, de akkor (1873-ban) még nem állottunk azon a színvonalon, hogy termelésünk és anyagi tehetségünk minőségével és mennyiségével imponálni tudjunk a külföldnek. Sőt a bécsi kiállításon való részvételünk módja nem csekély mértékben járult ahhoz, hogy a külföld Magyarországot Ausztria egyik tartományának tekintette. 1878-ban Párizsban volt ugyan egy kis, ügyesen rendezett magyar osztály, ez azonban csak arra volt jó, hogy létezésünkről tegyen bizonyosságot.”*⁴⁴⁴ A millenniumi ünnepségeket követően felerősödött az igény az ország politikai önállóságának, valamint a magyar gazdaság és kultúra külföldi meg- és elismertetésére. Az önálló magyar államiság, gazdaság és kultúra külföldi politikai elit és szélesebb közönség előtti demonstrálása ellen Bécs minden rendelkezésére álló eszközzel fellépett. Ilyen irányú törekvései egyszer már eredményesek voltak: az 1896-os millenniumi ünnepségek végül nem világkiállításokként, hanem nemzeti hatáskörben, országos kiállításokként valósultak meg.⁴⁴⁵

A világkiállítás megszervezésének körülményei utólag jól rekonstruálhatóak a fennmaradt diplomáciai iratok alapján. A hivatalos magyar részvételtől az 1896. április 22-i minisztertanácsi ülés határozott.⁴⁴⁶ A francia külügyminisztérium már a bu-



52. kép. Az elektromosságot hirdető látványosság, a hatalmas, kivilágított szökőkút

dapesti francia konzul 1896. június 1-jén kelt táviratából tudomást szerzett Perczel Dezső magyar belügyminiszter pozitív állásfoglalásáról.⁴⁴⁷ A Monarchia országainak szóló meghívás elfogadásáról a közös párizsi nagykövetség 1896. július 7-én küldött hivatalos értesítést Gabriel Hantaux francia külügyminiszternek. A budapesti francia konzul 1896. december 24-i keltezésű jelentése tesz említést arról az öt nappal korábban tartott összejövetelről, amelyet a párizsi világkiállítás magyar részvétele tárgyában tartottak a magyar és a horvát kereskedelmi kamarák képviselői és más szakemberek részvételével.⁴⁴⁸ A konzulátus illetékese figyelemre méltó alaposággal tudósított a francia érdekek szempontjából lényeges részletekről: a mezőgazdasági társaság titkára a magyar mezőgazdaság aktuális állapotának kivitelközpontú bemutatása mellett érvelt, de fontos szempont volt az önellátásnak mint a gazdasági függetlenség eszközének kiemelése. Gelléri Mór, a nemzetközi kiállítások történetének és szervezésének szakértője, az Országos Ipartestület küldötteként felszólalásában felhívta a figyelmet arra, hogy az egész világ előtti reprezentatív megjelenésben elsősorban a magyar nemzeti érdekeket és nem a szervező országnak a programkiírásban is megnyilvánuló érdekeit kell szem előtt tartani. Miskolczy Gyula, az Eszéki Kereskedelmi Kamara elnöke szerint a kiállítási koncepció lényegét a „civilizált világ részét képező Magyarország-kép” kell hogy jelentse. A nagy, a koncepció lényegét érintő felszólalások mellett nem hiányozhatott az ezt érvényre juttató módszertan említése sem: Bedő Albert szerint lényeges, hogy az ország lehetőség szerint minden csoportban rendezzen kiállítást; a kisiparosok

kollektív kiállítását mások mellett Ráth Károly, a Budapesti Kereskedelmi és Iparkamara alelnöke is szükségesnek tartotta. Mások az addigi lépésekről számoltak be: Fittler Kamill az Iparművészeti Társulat, Rapp Henrik pedig a Képzőművészeti Társulat részéről. Erődi Béla a Magyar Földrajzi Társulat képviselőjében a hasonló külföldi egyletekkel történő kapcsolatfelvétel miatt helyeselte társulatának párizsi részvételét. Bihari Ferenc a Honvédelmi Minisztérium képviselőjében a magyar haderő párizsi jelenlétét jelentette be. Báró Dániel Ernő kereskedelmi miniszter beszámolt a szervezőbizottság megalapításáról Lukácsi Béla vezetésével. A találkozó résztvevői egyöntetűen úgy látták, hogy a hazai gazdaság és kultúra hű bemutatása csak úgy lehetséges, ha az ország – a magyar szempontból nyilvánvalóan értelmezhetetlen gyarmati kiállításon kívül – az összes csoportban szerepel. A megbeszélésen részt vevők szinte mindegyike osztotta azt a véleményt, miszerint az 1900-as magyar részvétel célja a modern Magyarország nemzetközi megismertetése a millenniumi kiállítás anyagán és eredményein keresztül.

A gyakorlati szervezőmunka a millenniumi ünnepek lezárulta után, 1896–1897 fordulóján kezdődött el. Az elsődleges szempont az volt, hogy ne a kiállított tárgyak mennyisége, hanem azok minősége alapján mutassák be a magyar ipart és mezőgazdaságot. Ennek érdekében a kereskedelmi miniszter bizottságot állított fel a tárgyak elbírálására. A francia szervezőbizottságot a budapesti konzulátus folyamatosan tájékoztatta az előkészületekről. A konzul mellett más források is segítették a párizsi szervezők munkáját. Egy 1897. november 28-i keltezésű, Árpád aláírással ellátott távirat



53. kép. Az elektromotor kiállítás francia szekciója

a munkálatokkal kapcsolatban Lukácsi Béla országjáró körútját emelte ki, amellyel a párizsi világkiállítás magyar osztálya számára gyűjtött kiállítókat és pártolókat.⁴⁴⁹ Az országjárás mellett a kereskedelmi miniszter 1897 augusztusában felhívást intézett a szakmai, ipari körökhöz, kulturális egyesületekhez a részvétel támogatása ügyében.⁴⁵⁰

A francia kormány még aznap értesült a magyar részvétellel kapcsolatos törvényjavaslat 1897. április 16-i parlamenti elfogadásáról.⁴⁵¹ A párizsi magyar bemutató közgazdasági vonatkozásait tekintve a hazai iparpártolás protekcionista programjába illett, amelyet a kormány és az államigazgatási szervek a millenniumi kiállítás óta fokozottan napirenden tartottak. Ennek részeként 1899-ben részletes kimutatás készült a hazai ipar termékeiről. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kezdeményezése a Kereskedelmi Múzeum hatáskörébe tartozó hazai ipari promóciót támogatta: a *Gyáripari Címtár* néven összeállított listát tanoktatási intézetek hallgatói számára juttatták el azzal a céllal, hogy itthon előállított termékek vásárlását ösztönözzék.⁴⁵²

A világkiállítás magyar csoportjaira vonatkozó törvényjavaslat előkészítése során figyelembe vették, hogy a közelmúltbeli ezredéves kiállítás anyagi terhei miatt még a jelentősebb iparvállalatok is csak abban az esetben vehetnek részt a párizsi bemutatón, ha ezt különösebb anyagi áldozat nélkül megtehetik. Az ezredéves kiállítás nemzetközi visszhangja miatt azonban lényeges volt a megfelelő szintű és minőségű állami reprezentáció. Hogy az állami vállalatoknak a bemutatandó tárgy előállítási költségein felül ne legyenek többletkiadásai, a magyar kormány minimálisra csökkentette a szállítási díjakat, díjtalan őrzést és további kedvezményeket biztosított. A Monarchia két felének eltérő gazdasági rendszeréről és fejlettségéről tanúskodik az is, hogy az osztrák kormány szükségtelennek tartotta az állami vállalatok párizsi megjelenésének támogatását, Magyarország az iparosodásban jelentős szerepet játszó állami tulajdonú cégek nemzetgazdasági jelentősége miatt ettől nem tekinthettek el.⁴⁵³ A századforduló Magyarországon jelentős ipari potenciállal rendelkeztek olyan állami kézben lévő vállalatok, mint az államvasutak, a távközlési vállalatok, a pénzügyminiszter joghatósága alatti intézmények, melyek párizsi bemutatkozása nélkül csak töredékes képet kaphatott volna az érdeklődő a magyar ipar helyzetéről.⁴⁵⁴ A kivitelezés ráadásul komoly anyagi terhet rótt a kiállítókra, az installáció és díszítés kiadásait a részt vevő országokra hárították.

A szervezés azonban Európa-szerte meglepő fordulatot vett. Az 1894-ben kirobant Dreyfus-ügyben váratlan fejleményt jelentettek az újabb tárgyalási fordulók 1899-ben. A per sajtóvisszhangjának hatására a magyar részvételt Tisza Kálmán vezetésével politikusok egy része 1899. szeptember elején igyekezett megakadályozni. De nem csak állami, hanem egyházi vezetőket is magával ragadott a franciaországi per. Vaszary Kolos esztergomi hercegprímás az események hatására a kiállítási tárgyak visszavonását határozta el.⁴⁵⁵ A francia sajtó a magyar viszonyokról szóló beszámolóiban rendre közölte a bizottság sajtókapcsolatokért felelős ügyvivőjének, Boros Sándornak inkább szubjektív véleményét, mint hivatalos állásfoglalást tükröző sorait: az egyik „*Kedves Testvérem!*” megszólítású beszámolóban ezt olvashatjuk: „*Már nem Tisza, hanem szerencsére Széll úr*⁴⁵⁶ *a minisztertanács elnöke, aki egyben az egyik nagyobb kiállító is Párizsban. A szervezőbizottságban pedig ott van Lukácsi Béla, aki már számtalanszor mutatta ki Franciaország iránti szimpátiáját. [...] A megnyilatkozásokban csak Franciaországgal szimpatizáló hangokról tanúskodnak, azzal a Franciaországgal, amely korunk nagy nemzete, amely a nagy Forradalmat beteljesítette.*”⁴⁵⁷ A politikai felhangokkal terhes

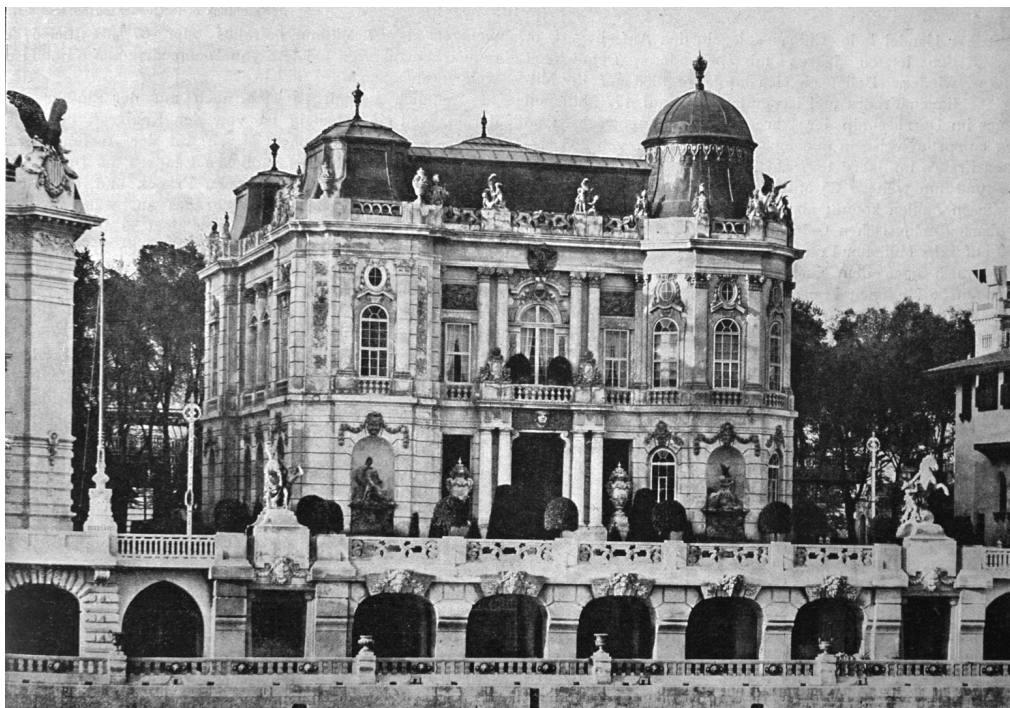


54. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás csarnokainak összképe

per nem csak a magyar kiállítási részvételt rendítette meg, a világkiállításban ellenérekelt amerikai, német és osztrák politikai körök is a párizsi helyzet bizonytalanságára hivatkozva próbálták távolmaradásra bírni kiállítóikat.

Nagyhatalmi ambíciók: a magyar történelmi pavilon

A Rue des Nations, azaz a Nemzetek utcája a világkiállítás két fő kiállítási területét a Szajna-parton összekötő látványosság volt. A kiállító országok saját, nemzeti stílusban felépített házainak előzményét az 1878-as Nemzetek utcája pavilonosor és az 1889-es világkiállítás Charles Garnier által tervezett épületsorozatában fedezhetjük fel. Az 1878-as homlokzatsor elsősorban reprezentációs célokat szolgált, a tizenegy évvel későbbi változata az emberi lakóház típus történetét mutatta be. A Rue des Nations pavilonjainak többsége valódi épületeket utánozott, kisebb része az adott ország egy meghatározott időszakára jellemző építészeti stílust kísérelt meg átértelmezni. Az épületek stílusa és kiállításai nem minden esetben függtek össze. Edwin Lutyens brit pavilonja a Kensington House mintájára épült, belső berendezése egy modern londoni ház enteriőrjét követte. A belga pavilon az audenarde-i városháza mintájára készült. José Urioste y Velada hazájának reneszánsz stílusú pavilonján spanyol reneszánsz épületek elemeit használta fel, belsejében kárpitgyűjteményt mutattak be. A 18. századi francia művészet jelentős emlékét, a Frigyes-gyűjteményt bemutató német pavilon a Hanza városok építészetét követte.



55. kép. Ausztria pavilonja az 1900-as párizsi világkiállításon

A nemzeti pavilonoknak helyet adó Rue des Nations egészéről Pap Henrik beszámolója ad hű képet: „A Rue des Nations a Szajna partján, az idegen hatalmak pavilonjai, tizenöt egész, húsz többé kevésbé sikerült palota sora, a part felé egy összefüggő terasszal egyesítve, a paloták pincéiben nemzeti vendéglőkkel.”⁴⁵⁸ A magyar történelmi pavilon a viktoriánus korszak építészetét idéző angol, valamint a mohamedán és szláv díszítőelemeket vegyítő bosznia-hercegovinai között helyezkedett el, ez utóbbi másik oldalán a Ludwig Baumann tervei alapján készült, Fischer von Erlach építészetét idéző osztrák pavilon állt. A Monarchiát képviselő másik két pavilont az Osztrák Birodalmi Kulturális és Oktatási és az Osztrák Birodalmi Kereskedelmi Minisztérium felügyelte. Fontos megjegyezni, hogy a Rue des Nations-on egyes államok francia építészekkel terveztek meg a nemzeti reprezentációt szolgáló építményeket. Ezek között tengerentúli országok mellett néhány kisebb és fiatalabb európai államot is találunk: Bulgária, Kína, Egyiptom, Görögország, Japán, Luxemburg, Marokkó, Monaco, Perzsia, Peru, Románia, Szerbia, Sziám és Törökország. A szerb pavilont Ambroise Baudry, Perzsiáét Philippe Mériat, Törökországét René Dubuisson, Görögországét Lucien Magne, az amerikai Georges Morin-Goustiaux tervezte. Románia megjelenésére és reprezentációjára különös hangsúlyt fektetettek a szervezők, az ország pavilonját az a Jean-Camille Formigé tervezte, akit az 1889-es világkiállítás Beaux Arts és Arts Libéraux pavilonjainak építészeként számos elismerést kapott. Formigé és Románia kapcsolata nem volt új keletű, az építész korábban több alkalommal dolgozott román megbízóknak.

A Rue des Nations egésze, valamint az Esplanade csarnokainak kialakítása a nagy európai stíluskorszakok jegeit viselték. A reprezentációt, oktatást és tömegszórakoz-



56. kép. Az 1900-as párizsi magyar pavilon „nagyhatalmi kontextusa”

tatást egyszerre felvállaló kiállítás területén más jellegű épület nem állhatott, a nemzeti bizottságok hivatali épületeit, a praktikusság szempontjait mellőzve, a kiállítás területén kívülre helyezték. A Rue des Nations pavilonjai többféle funkciót töltek be egyszerre: vonzó építészeti egységként szolgáltak nemzeti reprezentációs célok, amelyet művészeti vagy egyéb, a kiállítási csarnokokban nem elhelyezhető különleges gyűjtemények bemutatásával egészítettek ki, de ezekben alakították ki a fogadásokra alkalmas tereket is.

A kereskedelmi miniszternek az 1901. december 23-i minisztertanácsi ülésre be-terjesztett és a világkiállítás magyar részvételét összefoglaló beszámolójából kiderül,⁴⁵⁹ hogy a jelentkező országokat reprezentáló, a francia szervezőbizottsághoz engedélyezésre már korábban benyújtott pavilonokat rendszerré alakító Szajna-parti Rue des Nations ötlete a szervezés későbbi fázisában, 1898 során merült fel.⁴⁶⁰ A magyar történelmi pavilon felállítására a minisztertanács által 1899. február 8-án megszavazott 300 000 korona külön hitel biztosított keretet.⁴⁶¹ Az installáció terveit a francia szervezőbizottság jóváhagyása után építhették fel, ennek köszönhető, hogy a magyar pavilon teljes tervanyaga megőrződött a párizsi Archives nationales-ban.⁴⁶²

A történelmi pavilonra a magyar kormánybiztosság írt ki nyilvános pályázatot 1897. november 13-án. A Miklós Ödön aláírásával ellátott hivatalos irat tartalmazta mindazokat a technikai és építészeti irányelveket, amelyek alapján a későbbi tervváltozatok készültek.⁴⁶³ A tizenkét pontba foglalt pályázati kiírás elsőként a pavilon helyét és méreteit határozta meg. A második pont „a párizsi kiállítás intézősége által előállítandó, vastámaszokon nyugvó és téglával boltozott, plate-forme-on” emelendő, szükségsze-



57. kép. A magyar pavilon tornya a Szajna parti sétányon

rűen könnyű és tűzbiztos építményt írt elő. A harmadik pont a kiállítási épület kétszintes maximális magasságát kötötte ki, a gasztronómiai cél, vagyis egy magyar éttermet magába rejtő alagsor kialakításának igényével. A negyedik pont a két felső emeleten elhelyezkedő kiállításra vonatkozott, ahol magyar történelmi és iparművészeti emlékeket helyeztek el. Az ötödik pont tartalmazza a későbbiek szempontjából igen fontos kitételt: *„Az architektúrának vagy valamely nevesebb hazai műemlékünk szolgáljon előképül, avagy az a modern magyar építészeti törekvéseket tükrözze vissza. Belsejét is ily szellemben képeztessék ki.”* A hatodik pont a szükséges alaprajzok és metszetek számát, a hetedik a jelíges pályázat leadásának határidejét rögzítette. A nyolcadik ugyancsak fontos információval szolgál a pályázati díjakkal kapcsolatban: az első díj 1000 korona, a második 600 korona, két további terv alkotói pedig 200-200 korona díjazásban részesültek. A kilen-

cedik pont a tervek további tulajdonjogát rögzítette, valamint azt, hogy *„a kivitelre nézve azonban a kormánybiztosság teljesen szabad kezet tart fenn magának”*. A tizedik pont a héttagú pályabizottság összetételét sorolja fel, melyben a kormánybiztosság három, a Magyar Mérnök és Építész Egylet, valamint a Képzőművészeti tanács két-két taggal vett részt. A tizenegyedik pont értelmében a zsűrizést követően a terveket a Magyar Mérnök és Építész Egylet helyiségeiben állították ki. Az utolsó pont a pályázattal kapcsolatos egyéb teendőkről adott tájékoztatást.

Autentikus múltváltozatok

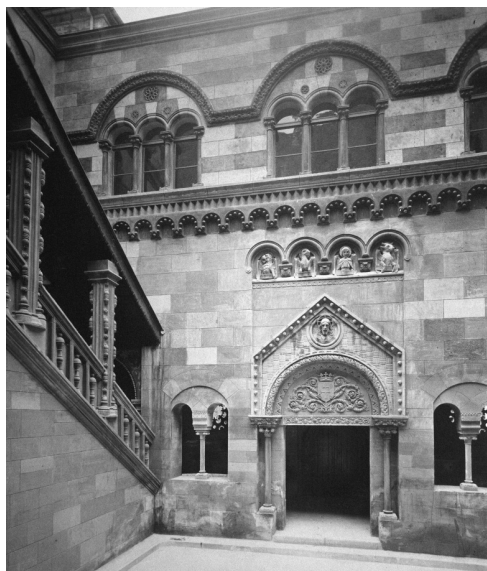
A pályázatra beérkezett kilenc terv közül a négy díjazottról Alpár Ignác jelentetett meg részletes kritikákat az *Építő Ipar* 1898. augusztusi számaiban a díjnyertesek sorrendjében. Alpár kritikái valójában a bírálóbizottságnak benyújtott szakvéleményezést tartalmazták. Az első díjas pályamű a „Paris MCM” jelígyével beadott Bálint Zoltán–Jámbor Lajos-féle terv⁴⁶⁴ volt, amely végül egyes, részleteket érintő változásokkal, de alapvetően a pályázati terv alapján valósult meg.⁴⁶⁵ A külső homlokzaton a tervezett és a kivitelezett változat közötti kevés különbség legfontosabbika, hogy a főbejárati oldalon a jáki templom portikuszat idéző főkapu bal oldalán nem a Klobusiczky-ház oldalhomlokzata, hanem a gyulafehérvári Lázói-kápolna bejárata látszott. A terv többi részlete min-

denben megegyezik a későbbiekben tárgyalandó végleges kiképzéssel. A négy díjazott terv közül egyedül az Alpár-féle millenniumi történelmi főcsoport egy épületbe sűrített változatának is felfogható első díjas pályamű felelt meg teljes egészében a magyar történelmi stílusra történő utalás kritériumának. Alpár személye és kritikája felveti azt a kérdést, hogy az egyelőre ismeretlen összetételű héttagú zsűriben mekkora szerepet játszhatott ő maga, mennyiben befolyásolta a résztint általa, résztint Bálint Zoltán által jegyzett millenniumi történelmi főcsoport épületegyüttesének redukcióját jelentő pályamű díjazását. A konkrét bizonyítékok hiánya ellenére biztosra vehető Alpár Ignác meghatározó szerepe a Bálint–Jámbor-féle pályamű kiválasztásában.

A második, „1900” jellegével beadott terv a Komor Marcell–Jakab Dezső páros pályázatát takarta.⁴⁶⁶ A lechneri felfogású épület centrális alaprajz köré átlós irányban felfűzött nyolc négyszögletes helyiséget mutat. A másodlagos tervváltozaton a főlépcső már kikerült a központi kupolacsarnokból.⁴⁶⁷ Az épületnek Alpár kritikájában is felsorolt erényei: azaz kiegyensúlyozott arányai, tömegalakítása, könnyen áttekinthető szerkezete, kiállítási célokra megfelelő megvilágítása, a központi csarnok közvetlen, magas oldalvilágítása közvetlen előképe az Iparművészeti Múzeum épülete, tömegalakítása a kecskeméti városházával és a korszak baumhorni zsinagógaépítkezéseivel, elsősorban a lipótvárosi zsinagógával mutat párhuzamot. Komor és Jakab terve nem élt a kiállítási bizottság kiírásában engedélyezett torony állításának lehetőségével, ehelyett a Szajna felőli homlokzatra egy, az épület első emeletéről megközelíthető, kiugratott panoráma-materaszt helyezett el.

A harmadik, „Seine” jellegével beadott tervet Fischer József és Messinger Alajos jegyezte.⁴⁶⁸ A centrális alaprajzú épület központi csarnokába helyezett lépcsővel az egymás mellett sorakozó tereket kiállítási célra teljesen ki lehetett használni, a felülvilágító felső helyiségek kivételével jó megvilágítás, oszlopos tagolás jellemezte őket. Alpár kritikája az épület felfogását, tömegalakítását és részletformáit az Iparművészeti Múzeumból vezette le. A pályázati kiírásban szereplő kettős kritérium, azaz a történelmi műemlékekre vagy a kortárs modern magyar építészetre utaló felfogás érdekes keveredése figyelhető meg az épület hátsó, Szajna felőli oldalán, ahol az alapvetően lechneri felfogású tömb középső traktusába a segesvári várkapu Apostol-tornyának mását illesztették be a tervezők. Az így létrejött hibrid felfogásról Alpár is elítélően nyilatkozott.

A negyedik s egyben utolsó ismert pályamű Kolbenheyer Viktor „Körben négyszöglet” jellegével beadott pályázata volt. Ő az előző két terven is megfigyelhető megoldásként a kupolás csarnok közepére tervezte az emeletre vezető lépcsőt. A túlbúrjázó magyaros orna-



58. kép. A magyar pavilon udvarának főbejárat felé eső homlokzata

mentikát tükröző elgondolásról Alpár kritikusan nyilatkozott, észrevétele szerint a magyaros motívumok „inkább csak a falfelületek díszítésére és nem a formák alakítására” szolgáltak. A lechneri felfogás itt is megfigyelhető, ugyanakkor a külső megvilágítást nélkülöző mellékhelyiség és szolgaszoba erős kritikája mögött valamelyes elfogultságot kell feltételeznünk.⁴⁶⁹

A világkiállítás már bemutatott programkiírása tehát két időszakra fókuszált, a nagyobb egységben a 19. század egészének fejlődését, a másikban pedig az 1889-től eltelt egy évtized újabb vívmányait kívánták a látogatók elé tárni. A millenniumi kiállítás pavilonjai a magyar történelem esszenciáját, a nemzet ezeréves európai jelenlétét illusztrálták építészeti eszközökkel. A párizsi bemutató szabályzatával azonban ellentétes volt a történelmi korstílusok tiszta bemutatása: „A nagyobb szabású történelmi kiállítás eszméjét tulajdonképpen meg sem engedte a párizsi kiállítás programja, mely a retrospektív anyagból csupán a 19. század alkotásainak biztosított helyet.”⁴⁷⁰ A történelmi pavilont és anyagát a világkiállítás retrospektív részlegének kontextusában lehet értelmezni. Amíg a millenniumi kiállítás az ezeréves Magyarországot mutatta be, addig párizsi redukciója – az 1889–1900 közé eső periódus programkiírásának megfelelően – egy folyamat végpontjaként magát a millennium évét jelenítette meg Párizsban. Az ezeréves államiság lezárását jelképező millenniumi épületeket és a bennük berendezett történelmi kiállítást magába sűrítő párizsi pavilon az államalkotás és az állami lét megszilárdulásának eredményét, az európai nemzetek között ismét önállóan helyet foglaló Magyarországot mint az államszervezési folyamat 1896-re kikristályosodott végeredményét láttatta. Az 1896-os történelmi kiállítás is részint „a történelem eseményeinek és



59. kép. A lovagterem a magyar pavilon földszintjén

egész folyamatának, a történelmi jogoknak a jelenbe nyúló hatását deklarálta”, tehát valójában ez a magyar nemesi nemzet „*fejlődésének üdvtörténetét példázó História*” jelent meg 1900-ban nemzetközi szinten is.⁴⁷¹

A közjogi különállás mellett a nemzet gazdasági és kulturális önállóságát és sajátos történelmi fejlődését hangsúlyozó párizsi magyar kiállítás alapja tehát a millenniumi kiállítás és ünnepsorozat volt, amely végső soron Széchenyi István *Üdvleldéjéig* vezethető vissza. Az 1896-ot követő két évtizedben a nemzeti sajátosságok hangsúlyozásán alapuló Magyarország-kép a 19. századi világkiállítások magyar kiállításaihoz és a pusztá-képen nyugvó pavilonépítészethez képest erőteljesebb, átgondoltabb és a nemzeti sajátosságok szempontjait tudatosabban hangsúlyozó volt. Az 1896-os millenniumi kiállítás idejére ha nem is a politikai akarat és realitás, de a retorika szintjén mindenképpen érzékelhetően megerősödött a függetlenségi eszme, s ez nyilvánult meg az 1900-at követő mintegy másfél évtized során az önálló magyar pavilonok felépítésében és koncepciójában is. Erről tanúskodnak az 1896–1918 közötti világkiállításokkal kapcsolatos hivatalos levelezésben és dokumentumokban számtalanszor találunk utalást Magyarország önálló, Ausztriától elkülönülő bemutatkozásának igényére. Az 1900-as világkiállítás egyben vízváltó is volt a historizálás és a népies díszítőmotívumokat vernakuláris építészeti örökséggel ötvöző premodern felfogás között. Az 1900-as világkiállítás installációiban már megmutatkozott az a magyarosnak tartott építészeti és művészeti formakincsre és technikákra alapozott szellemiség, amely az első világháborúig tartó időszakban az önálló és magyar ízlést tükröző kiállítási pavilonok kialakítását is meghatározta. A kiállítási pavilonok reprezentatív jellege miatt a századfordulón a magyaros stílus körül zajló vita minden fordulata különös jelentőséggel bírt.

A magyar történelmi pavilon stílusával kapcsolatos politikai állásfoglalásnak a dokumentumokból jól rekonstruálható történetisége van, ez az épület a magyar nemzet vélt vagy valós politikai érdekeiről vallott különböző felfogásokat is tükrözi. A dokumentumokból összeállítható történetiség cseppet sem érdektelen, hiszen a politika, az építészet és a stílus kérdésének összefüggéseire világít rá. Az 1897 elejétől fennmaradt hivatalos iratok alapján viszonylag pontosan lehet rekonstruálni az építészeti megoldásokat is befolyásoló politikai koncepció alakulását. A pavilonról az első írásos említés egy 1897. február 3-én íródott, Lukácsi Béla nevével jegyzett levél a francia szervezőbizottság elnökének.⁴⁷² Ebben Lukácsi betérjesztette a magyar kormány igényét 35 000 négyzetméternyi összterületre a kiállítók részére.⁴⁷³ Ugyanitt említést tett egy 600–800 négyzetméter alapterületű, különálló magyar pavilonról is, amely „*a magyar építészet egyik legjobb időszakának stílusában épülhet fel*”, és bemutatthatja mindazon kincseket, amelyeket Magyarország a 16–18. században létrehozott.⁴⁷⁴ A pavilonra és kiállítására vonatkozó első építészeti és kiállítási koncepció gyökeresen eltért a végeredményben megvalósult épülettől és történelmi kiállításától. A 16–18. századi magyar művészet-történetet nem lehet koherens stílusjegyek vagy lineáris fejlődés alapján leírni. A késő gótikus, reneszánsz, késő reneszánsz, korai és érett barokk művészetet felölelő időszak egy fontos szempontból mindenképpen egységes politikai, gazdasági és művészet-történeti korszaknak tekinthető: politikai kereteit a Habsburg-uralom magyarországi kiépülése, az országnak a Habsburg Birodalomba történő betagozódása, valamint a felvilágosodás hatására meginduló reformok és a fokozatos nemzeti ébredés kezdetei jelzik. A magyar pavilon és kiállítás első koncepciója még magán hordozta a Bécsben



60. kép. Az 1900-as párizsi magyar pavilon főbejárata a „Rue des Nations”-on

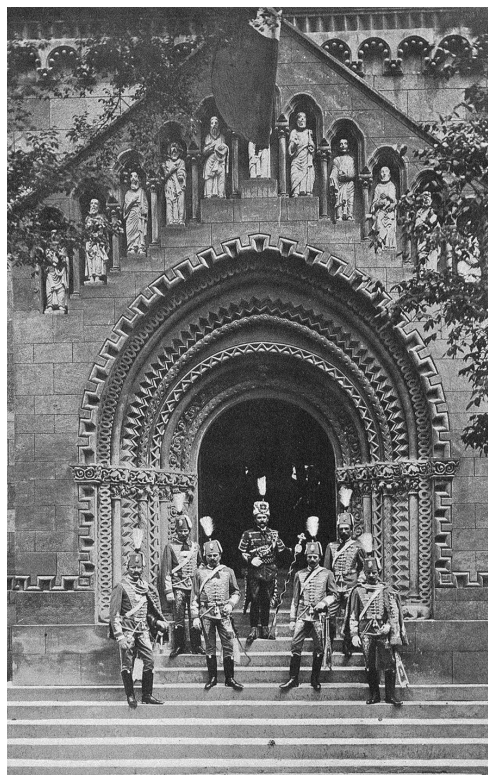
kidolgozott birodalmi patriotizmus jegyeit, ahogy ez az osztrák pavilon Fischer von Erlach építészetét idéző kialakításában egyértelműen meg is nyilvánult.

A politikai szempontokat is kifejező historizálás és a századfordulós felfogás ellentéte tükröződik abban az írásban is, amelyet a *Magyar Iparművészet*ben olvashatunk az 1897-től közös irodában dolgozó Bálint Zoltán és Jámbor Lajos első ismert közös tervéhez fűzött kommentárban: „Ezekre a pavilonokra kötelező volt a történelmi stílus, önként érthető tehát, hogy ezt a pavilont Magyarország műemlékeinek legjavából választott motívumsorozatból tervezzük; a nagy csarnokokban pedig természetesen oda kellett törekednünk, hogy erősebben megkülönböztessük magunkat a többi nemzettől és itt is versenybe lépjünk velük, nemcsak iparunkkal, de annak bemutatási módjával. Bele kellett vinnünk a modernséget tervezeteinkbe, de be kellett mutatni azt is, hogy van egyéniségünk, hogy a magyar az a nemzet, mely erős faji jellegével mindenre, ami itt keletkezik, rányomja bélyegét.”⁴⁷⁵ A magyar pavilonról Mihalik József tollából megjelent beszámoló a pavilon lényegét emelte ki: „A magyar történelmi pavilon, melyet Bálint és Jámbor budapesti műépítők terveztek, a régi magyar művészet máig is meglévő emlékeinek összeállításából jött létre, voltaképpen tehát egy építészeti retrospektív kiállítás, mely a román műízlés korától a rokokóig nem fiktív, de igazi, élő emlékműveken tárja a szemlélő elé a magyarországi architektúra lényegét és fejlődési fokait.”⁴⁷⁶ Az elsősorban az 1880-as években divatba jött neobarokk irányzat az 1890-es évek végén már nem csak egy építészeti divat utóvirágzásaként, hanem politikai állásfoglalásként is értelmezhető: Ausztria nemzeti stílusát a

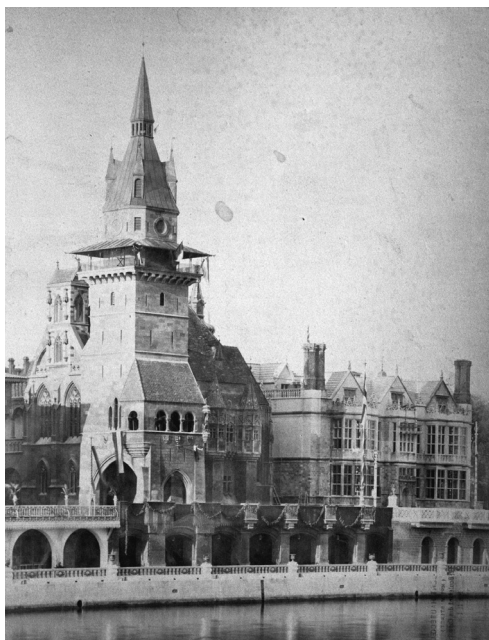
barokkban vélte felismerni, amelyet a korszak osztrák művészettörténet-írása is hangsúlyozni igyekezett.⁴⁷⁷ A Habsburg Birodalmon belül a 18. századi politikai egységesítési törekvések időszakára jellemző érett barokk építészet felidézése a korszak bécsi udvari politikájával is összhangban volt. Ezt az 1885-ös antwerpeni osztrák enteriőr és Ausztria 1900-as párizsi pavilonja is bizonyítja. A barokkra utaló stílárís átvételek azonban nem tekinthetők az osztrák nemzeti stílusnak tartott barokk építészet megjelenésének a budai királyi központban, itt ez sokkal inkább Ybl Miklós és Hauszmann Alajos bécsi, müncheni, berlini építészeti tanultságával, az ott elsajátított eszköztár használatával függ össze.⁴⁷⁸

A pavilon-történet 1897 végén folytatódott, amikor a magyar kormány elfogadta a francia szervezőbizottság által kijelölt területet, noha a szomszédságról, az osztrák pavilontól meglevő kellő távolságról és a remélt nagyhatalmi társaságról még nem álltak rendelkezésre pontos információk. Így tudósított a helyzetről Lukácsi levele: *„A magyar kormány mérlegeli azt a lehetőséget, hogy a nemzetközi csarnokokban elhelyezett magyar kiállítók bemutatóinak kiegészítéseképpen egy különleges kiállítás keretében hívná fel a figyelmet Magyarország történelmi vagy más jellegű nemzeti művészetére. E cél érdekében a magyar szervezőbizottság egy pavilont készül felépíteni a kijelölt területre. A bizottság figyelmet fog fordítani arra, hogy az építmény jellege a nemzeti építészet vonásait tükrözve rekonstruálja az ország egyik korszakának építészetét. A megfelelő eredmény elérése érdekében szükségesnek ítélem nem csupán azt, hogy a pavilonunk az első sorban álljon, hanem azt is, hogy más európai nagyhatalmak közvetlen szomszédságában helyezkedjen el.”*⁴⁷⁹ A kérés azonban nem befolyásolhatta érdemben a francia szervezőbizottságot, a pavilon Nagy-Britannia és Bosznia-Hercegovina közé történő Szajna-parti elhelyezéséről ekkorra már döntés született Párizsban, melyről kicsivel később, 1898. január 23-án értesítették Lukácsit.

A pavilon technikai kivitelezése körüli bonyodalmak további részletekkel világítják meg a koncepció alakulását. A nemzeti biztosoknak írt jelentés részletesen tárgyalja a magyar történelmi pavilonnal szemben támasztott építészeti követelményeket.⁴⁸⁰ A francia szervezőbizottság biztosította a pavilon felépítéséhez szükséges feltételeket, és egyben meghatározta a rendelkezésre álló terület nagyságát: a Szajna felé néző homlokzatot 25 méterben maximálták, az oldalsó homlokzatok legnagyobb kiterjedése 28,5 méter lehetett. Ezen paramétereken belül az építészek belátásuk szerint dönthettek a beépítés mértékéről. A nemzeti pavilonnak az adott ország egyik múlt-



61. kép. Huszárok a magyar pavilon bejáratánál



62. kép. A magyar pavilon tornya és oldalhomlokzata

béli vagy jelenlegi építészeti stílusát vagy egy adott vidékének jellegzetes építészeti stílusát kellett tükröznie.⁴⁸¹ Tornyot magassági megkötés nélkül lehetett elhelyezni az épületen a Szajna felőli homlokzathoz illesztve, az akadálytalan gyalogos közlekedés érdekében legalább hat méter széles nyílással az alján. A Szajna-parton, a pavilonok bejárati szintje alatt, a rakpart magasságában a nemzeti gasztronómiát bemutató éttermet kellett kialakítani. A kiállítási tér alatt Lukácsi „*az ország bortermelésének bemutatására alkalmas kóstoló helyiséget és egy nemzeti jellegű vendéglátóhelyet*” képzelt el. A korábbi évtizedek során kiemelt gazdasági jelentőségű ágazat immár nem önálló épületben, hanem a történelmi pavilon alagsorában, a nemzeti hagyományok keretében, a *História* részeként jelent meg.⁴⁸²

A francia kereskedelmi és ipari minisztérium 1898. március 28-án küldött értesítést Fittler Kamill főépítésznek a leadott építészeti tervekben talált szabálytalanságok miatt. Az elsődleges tervek tehát ekkor már túljutottak a véleményezésen, így megalkotásuk időpontjának meghatározásában a Lukácsi-féle elfogadó nyilatkozat 1897. október 28-i keltezése és az 1898. március 28-i válaszlevél közé eső időszak számít mérvadónak. A jóváhagyásra küldött tervek a meghatározott 28 x 25,5 méteres terület helyett 31,3 x 26,7 méteres beépítést tartalmaztak. Az 1898. év nyarán élénk levelezés folyt Lukácsi és a francia szervezőbizottság között a pavilon technikai megoldásairól. Problémát okozott többek között, hogy az eredetileg meghatározott 1000 kilogramm/négyzetméter terheléshez képest a tervezett magyar építmény mintegy másfélszer súlyosabb volt. Az utólagosan beillesztett alátámasztások kérdését végül augusztus közepére sikerült megoldani, így 1899 kora tavaszán elkezdődhettek a kivitelezési munkálatok, melyek felügyeletével Fischer Józsefet bízták meg. Egy 1898. szeptember 2-i keltezésű levél tesz említést a tervek Párizsba küldéséről, tehát a végleges tervek ez előtt készülhettek el.⁴⁸³ A második tervanyagot hivatalosan 1898. november 30-án nyújtották be a francia szervezőbizottságnak, amelyet december 7-i módosítások után végül elfogadtak.⁴⁸⁴

A magyar „birodalmi” pavilon

A nemzet nagyhatalmi ambícióit az ország elsőrangú építészeti emlékeiből összeállított magyar történelmi pavilon hirdette. A Szajna és a Rue des Nations felé néző román kori és gótikus elemekből építkező homlokzatokat kétoldalt reneszánsz és barokk stílusú

épületek kötötték össze. A Quai d’Orsay felőli oldalon a jáki apátsági templom román kapuzata fogadta a belépőt, ezzel átellenben a Szajna-partra a vajdahunyadi vár erkély-sora nyílt. Jobboldalt a csütörtökhelyi kápolna szentélye, támpillérek közé fogva pedig a körmöcbányai vártemplom negyven méteres tornya magasodott. A torony mellett balról a kassai Szt. Mihály-kápolnát másolták oldalhomlokzatként, átmenetet képezve a reneszánsz felé, amit a lőcsei városháza nyitott árkádjai, az eperjesi Rákóczi-ház tetőzete és a bártfai városháza ablakai jeleztek. A csütörtökhelyi kápolna másik oldalán, a barokk építészetre utalva, a pesti szerb templom barokkos tornya, mellette az eperjesi Klobusiczky-ház rokokó homlokzata. A belső térbe a jáki temploméhoz hasonló portikuszon át juthattak be a látogatók, jobbra a gyulafehérvári székesegyház oldalsó kapuzata, balra a Lázói-kápolna portikuszának mása állt. A kápolna beillesztése későbbi tervváltozás eredménye, az 1898-ban publikált látványterveken még nem szerepelt. A belső udvarban lévő előcsarnokot, vagyis a pavilon belső, középső részét román stílusú keresztfolyosó foglalta magába. Az udvar bal oldalán a Bethlen grófok keresdi kastélyának lépcsője és a bártfai városháza elemei köszöntek vissza.⁴⁸⁵ A pavilon eltérő stílusokat ötvöző kialakítása szerepelt az egyes installációkat részletesen leíró, előzetesen bekért dokumentációban is.⁴⁸⁶ Az elkészült pavilonról szóló jelentés a részletes és pontos leíráson kívül kiemelte, hogy az építészek „*az extrém stíluskeveredés ellenére*” harmonikus építményt hoztak létre.⁴⁸⁷

A pavilon kiállításának koncepciója rövid időn belül többször is megváltozott, felmerült egy retrospektív művészeti anyag bemutatásának lehetősége is.⁴⁸⁸ A történelmi



63. kép. A történelmi pavilon első, főbejárat mögötti kiállítási terme

kiállításról egy 1899. május 18-i levél tett először említést.⁴⁸⁹ Miklós Ödön beszámolója fontos részleteket árul el a pavilon belső díszítési koncepciójáról és a kiállításról: „Az ezredéves történelmi főcsoport épületeinek mintájára, a Magyarországon létező román, átmeneti, csúcsíves, renaissance, barokk és rokoko stílus építészeti emlékekből volt összeállítva a magyar pavilon, és belső helyiségei is ennek megfelelően, és pedig a történelmi végrehajtó bizottság által kijelölt hazai motívumokkal díszítettek, mintegy keretét, otthonát képezve az abban kiállított történelmi emléktárgyaknak.”⁴⁹⁰ A korábban a kölcsönzött tárgyainak visszakérésével fenyegető Vaszary Kolos hercegprímás tiszteletbeli elnökletével, gróf Széchenyi Béla és gróf Bánffy György elnökletével megalakult kiállítási bizottság feladata volt a történelmi kiállítás anyagának összeállítása.⁴⁹¹ A történelmi kiállítás terve már a pavilon felépültével egy időben rendelkezésre állt, az elsőként felmerült retrospektív művészeti kiállítás ötletét hamar elvetették: „Az épület termeiben Magyarország művészeti emlékeinek gyűjteményét kívánjuk elhelyezni, hiszen a magyar történelem páratlanul gazdag fegyverekben, hadigépezetekben, történelmi öltözetekben, vallási tárgyakban stb. Azon tárgyak gyűjteményét kívánjuk bemutatni, amelyek kitüntetett figyelemben részesültek a tavalyi Millenniumi Kiállításon.”⁴⁹² A pavilon tizennégy termében 1516 történelmi relikviát helyeztek el, földön, falakon és hetvenhárom üveges szekrényben.⁴⁹³ A kiállítás középpontjában a független Magyar Királyság történelmének, tárgyi, szellemi kultúrájának és művészetének bemutatása állt. A történelmi pavilon kiállítása három egységre tagolódott, egyházi és világi művészetre, valamint történelmi fegyver és hadi kiállításra. A pavilon ékessége a huszárság történetét Vágó Pál reprezentatív festményein bemutató



64. kép. A pavilon díszterme, a Huszártérterem Vágó Pál festményeivel



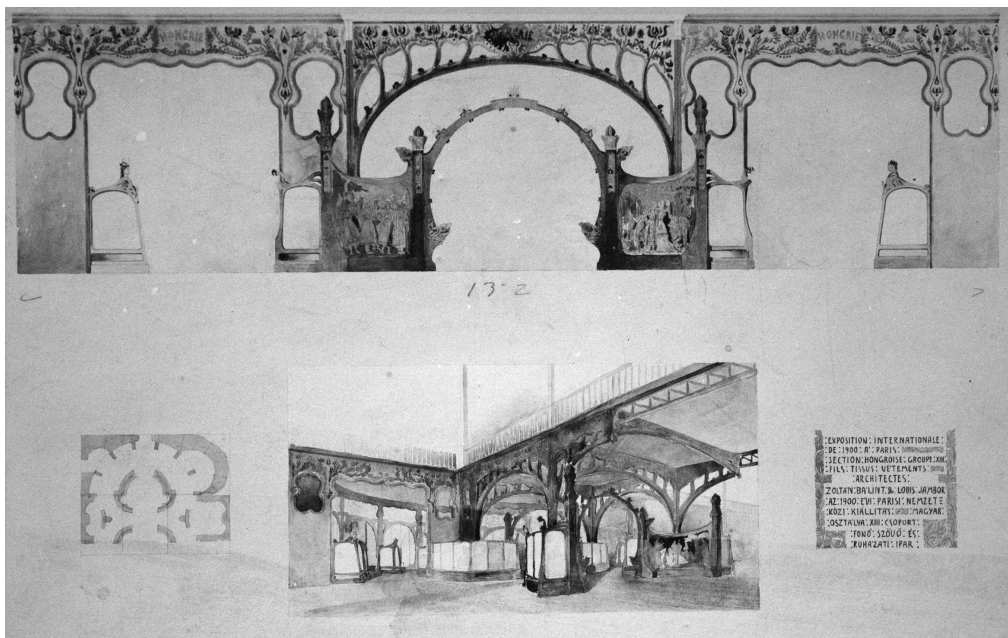
65. kép. A magyar pavilon reneszánsz terme

Huszárterem volt, amely egyben a magyar fogadások és ünnepek dísztermeként is szolgált.⁴⁹⁴ A legnépszerűbbek közé tartozó magyar történelmi pavilon napi 5–6000 látogatót fogadott, az építészeti megoldás és a történelmi kiállítás egységes koncepciójáért az épületet a világkiállítás nagydíjával tüntették ki.⁴⁹⁵

A hivatalos elismerések és a népszerűség ellenére az épület nemzetközi kritikai visszhangja csekély volt. A kortárs kritikusok érdektelensége különösen a századforduló építészeti újdonságát jelentő finn pavilon jelentős nemzetközi recepciójával összehasonlítva szembetűnő.⁴⁹⁶ A történelmi pavilonra vonatkozó kevés jelentős kritika közé tartozik William Frednek a *The Artist* című folyóiratban megjelent írása, amely a pavilon legjellemzőbb vonását, montázs jellegét hangsúlyozta: „A legtöbb nemzet arra szorítkozott, hogy épületeik nemzeti építészeti stílusukat mutassa be.”⁴⁹⁷ Ha a pavilonról nem is, a magyar történelmi kiállításról a *Gazette des Beaux-Arts*-ban megjelent egy hosszabb francia beszámoló, ráadásul magyar szerzőtől. Radisics Jenő érvelésében a kiállítás népszerűségének oka francia vonatkozásaiban rejlett, kifejezte a magyar művészet nyugati orientációját és a legújabb stílusáramlatokat integráló képességét.⁴⁹⁸

A Históriaián túl: kiállítási csoportok installációi

A nemzeti bizottságok a kiállítási csarnokokban számukra kiosztott helyeket szabadon használhatták fel és rendezhették be. A kiállítási csarnokok különböző részeiben elszórtan elhelyezett magyar csoportok egyedi és egységes stílusjegyek alapján való



66. kép. A Bálint Zoltán és Jámbor Lajos által tervezett textilipari csoport installációjának látványképe

kiemelése lényeges kérdés volt. E feladat megoldására az Iparművészeti Társulat olyan építész felkérését javasolta, aki „kiforrott, határozott egyéniséggel bír; [...] s aki alkotásaiban egyéniségét önállóan érvényesíteni tudja, másfelől pedig ismernie kell a régi hazai műiparunk emlékeiben fennmaradt s a magyar nép művészi munkáiban fölhasznált díszítési elemeknek és azoknak az alkalmazására nézve közös jelleget, amit jogosan magyar típusnak tekinthetünk. Emellett szükséges, hogy az illető alaposan tájékozva legyen a modern művészeti irányzatokról s törekvésekről.”⁴⁹⁹ A javaslat értelmében építészekre bízták nem csupán az installáció építészeti keretét, hanem a tárgyak elrendezését is.⁵⁰⁰ Az installációk terveinek nagy részét a történeti pavilon tervezői, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos közös irodája készítette, a magyar pékség épülete Fischer József munkája volt. A munkálatokat főépítészként Fittler Kamill vezette.

A magyar Végrehajtó Bizottság 1899. január 20-án tartott ülésének jegyzőkönyve szerint „legsürgősebb teendőink közé tartozik az installációk egységének és művészi színvonalának biztosítása.” Az I–III, VII–X. és XII–XV. csoportokra kiírt külön pályázatot Bálint és Jámbor nyerték meg, mert tervükkel „úgy művészi felfogás, képesség, mint ambitio dolgában a munka sikeres végrehajtására biztosítékot nyújtanak”.⁵⁰¹ Az installációk megtervezéséért 25 000 forint tiszteletdíjat kaptak, melyért „kötelesek lesznek az összes installationális munkálatokat végrehajtani, minden szükséges tervezést eszközölni és egyáltalában az elhelyezés és dispositioval összefüggő kérdésekkel járó teendőket elvégezni”.⁵⁰² Az építészeti tervezés a pavilonok esetében túlmutatott magának az épület megtervezésének feladatán. A kiállítási installációk tervei és a fotográfiákon megörökített végső elrendezés teljes hasonlóságot mutat; a pályázat kiírásával összhangban tehát az installációk megtervezéséért és a kiállítás berendezéséért – az egyes területek

szakembereinek közreműködése mellett – a tervező építészek voltak felelősek. A kiállítási csoportok installációi a modern magyar építészet keresésének jegyében fogantak. Egységes és egyedi vizuális kiemelésük a kiállítási csoportok fizikai elhatárolását szolgálta. Formavilágban egyrészt az adott kiállítási csoport jellegére utaló, *architecture parlante* felfogást tükröző elemeket alkalmaztak: a távközlési csoport távirópóznái és vezetékai, vagy a közlekedési csoport kerekei és hajóorra egyértelmű vizuális jelekként orientáltak a látogatókat. Ezeket az ornamentális szecesszió megoldásaival vegyítették. A magyar nemzeti építészetet megoldásait kereső Bálint–Jámbor-páros e korai munkája Lechner Ödönnek az Iparművészeti Múzeum épületén megvalósított felfogását követte. A különbség az iparművészeti palota tömbjére még jellemző historizálás elmaradásában keresendő: az installációk formavilága szükségtelenné tette hagyományos építészeti elemek alkalmazását.

A Bálint–Jámbor-páros más műveiben is találkozunk a népművészetből merített díszítőmotívumok homogén felületre illesztésével: ezt alkalmazták a 20. század első évtizedében több munkájukon is, így a szatmárnémeti Pannónia Szálló (1902) és részben a nagybányai István Szálló (1908) homlokzatán és dísztermei esetében. A kiállítási installációk egységes jellegét nem csupán díszítési stílusuk határozta meg, hanem Ferenc József császár és király huszár egyenruhás szobra is az osztályok bejáratánál, amely az államközösségi elv kései megnyilvánulása, „a legméltóbb ismertető egyforma jel, az összetartozandóság szempontjából”.⁵⁰³



67. kép. A magyar iparművészeti csoport



68. kép. A magyar iparművészeti kiállítás, középen Ferenc József büsztje

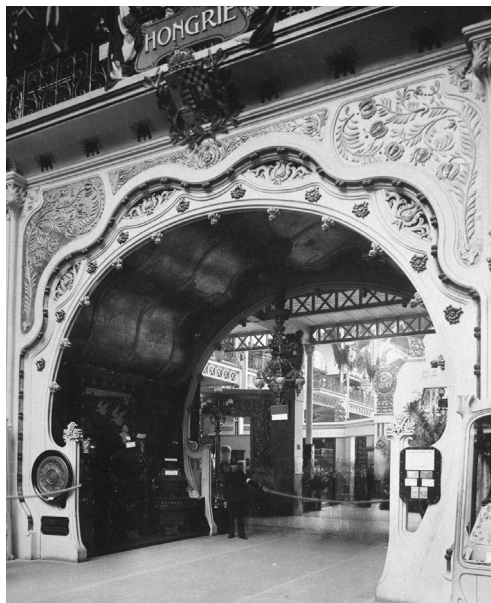
A központi csarnokban az I. és III. magyar csoportot világos alapon alternáló színézű levelekkel és virágokkal díszített, áttört faragású, középen stilizált páva-motívummal koronázott kör alakú kapuzat határolta. A tanügyi és közművelődési csoport installációja a csarnok közlekedő folyosói irányában nyitott volt, a különböző oktatási intézmények módszertanát szemléltető kisebb bemutatók egymással nem érintkező tereit körben, lechneri felfogásban, fából készült, faragott-festett magyaros növényi ornamentika díszítette. Az egyes beugrók bejáratánál kétoldalt a magyar művelődés jeles személyiségeinek büsztjei sorakoztak. Az installáció hátsó, a kiállítási csarnok közepén végigfutó galériájához támaszkodó oldalát áttört, dús növényi ornamentikájú festett faragás határolta. Az ipari szakoktatást bemutató részben kialakított beugrókba különböző stílusú lakás- és hivatali enteriőrök kerültek. Az ipari szakoktatási intézmények növendékei által kivitelezett bútorokat, berendezési és a dísz tárgyakat, valamint a szakiskolák módszertani bemutatóit külön-külön helyiségekben helyezték el.

A képzőművészeti csoport installációját Fischer József tervezte, a berendezés kialakításában a Gelb és fia cég, valamint Vidor Leó műbútorasztalos vett részt. A Grand Palais-ban elhelyezett művészeti csoport szobor- és festészeti osztályához készült installációkról nem ismerünk fennmaradt terveket.

A magyar gépgyártás és villamosság csoport installációját finoman kidolgozott, elegáns vaskerítés határolta, amely már anyagában is utalt a csoportok tematikájára. A stilizált, magyaros díszítésű telegráfpóznák között kihúzott sürgönyhuzalok teremtettek vizuális kapcsolatot, melyekre a kiállítók vörösréz cégtáblákat illesztettek.⁵⁰⁴ A tervek kivitelezője Szeszlér Sándor építész, a motorosztály berendezését a Ganz gyár szakemberei, Lénárd Sándor és Stark Lipót végezték, a kohászati és elektronikai osz-

tályt Szeszlér Sándor, Fischer József és Lénárd Sándor tervezték. A Palais de l'Électricité épületében kiállított V. (villamossági) csoport magyar részlege hét különálló installációt foglalt magába.⁵⁰⁵ A gépipari kiállítás installációját ipartelepek elhatárolására szolgáló fémszálás kerítés fogta körbe, sarkait gyártelepeken használt, vékony oszlopokon álló kandaláberek jelölték ki. Ornamentális motívumokat nem találunk, a művészi szándék elsősorban a vashuzalok hajlításában figyelhető meg. A közlekedési csoport egyik része az ipari csarnokban, másik a vincennes-i parkban kapott helyet. A csarnokban lévő kiállítási beugrókat körbefogó installációba nagyméretű félköríves és ovális, áttört faragású bejárati nyílások vezettek. A bejárati nyílásokat vízből kiemelkedő, stilizált géniuszok által tartott hajóorr és szárnyas kerekek koronázták. A vasúti kiállítást egy hatalmas homlokzati fal közepébe vágott vasúti alagutat mintázó bejáraton keresztül lehetett megközelíteni. Az installáció részét képezte egy vonatkerekekből felépített gúla, a bejárat két matróz által tartott hajóorr formájú kapu volt. A kiállítás fő látványosságai közé tartozott a budai királyi palota kilencméteres vaskapuja, Jungfer Gyula alkotása, valamint egy tizenhat méteres láncszem az akkor épülő Erzsébet-hídból. Az installáció hátsó falán különféle öntöttvas munkák és iparművészeti termékek sorakoztak. A hátsó lezárást stilizált növényi motívumok közé fogott címerek ritmikus sora díszítette.

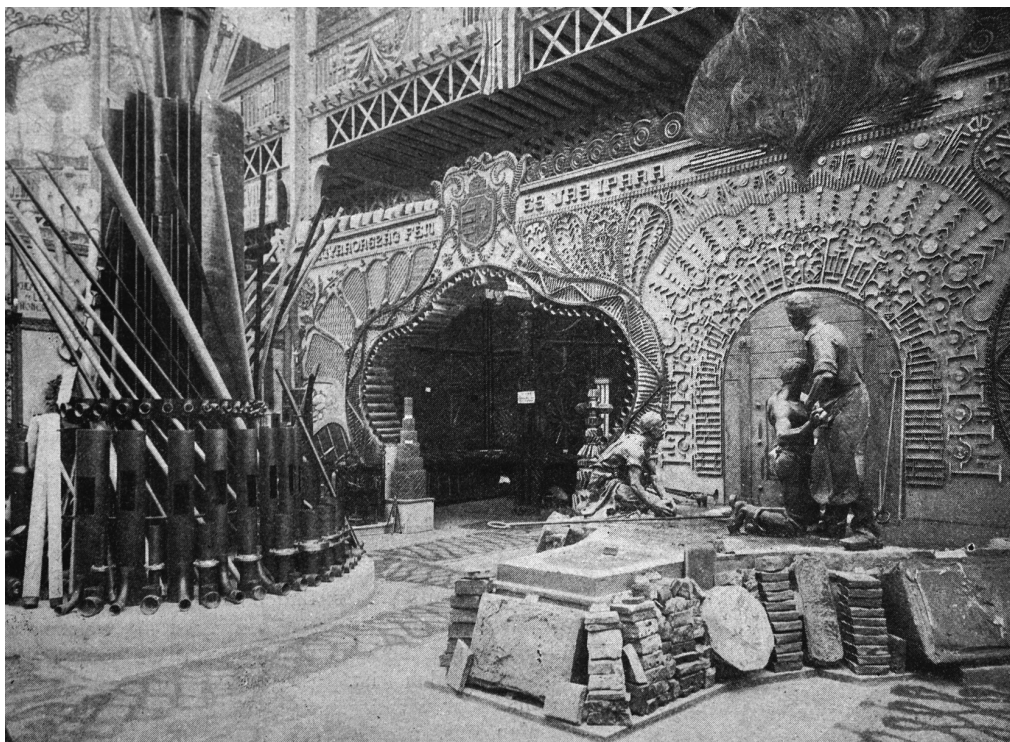
A mezőgazdasági és élelmezési csoport három nagy, keresztirányú szekcióból állt, hét és fél méteres homlokzattal és finom ornamensekkel díszített, felül nyitott, elegáns, fából faragott, egymásba fonódó szárakból és levelekből álló növényi díszítéssel. Az installáció faragásainak részleteit természetű polikrómia jellemezte. Eredetiségét az eltérő profilozású, vágott díszítőlapok összeillesztése jelentette. A szőlészeti és borászati szakkiállítás naturalisztikus, fába faragott szőlőlugast formázott, finoman, de egyszerűen kidolgozott szőlőlevelek alkották a csoport fő motívumát. A csarnok oldalát



69. kép. A kiállítási csarnokokban elhelyezett magyar csoportok közötti egyik átjáró



70. kép. A magyar méhészeti csoport



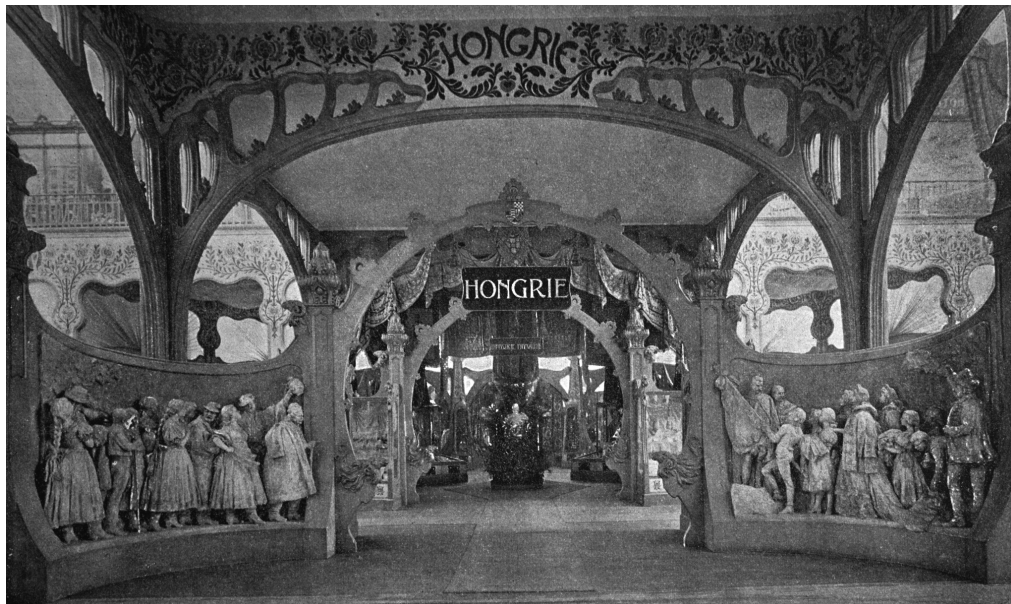
71. kép. A magyar kohászati kiállítás bejárata

képező lugasok ívei felett összesen négy, egyenként 1,2×4 méteres, Kézdi Kovács László által festett tájkép mutatta be Magyarország nevezetesebb bortermő vidékeit: Badacsony, a pozsonyi dombok, Ménes-vidék Arad-Hegyalján, Kecskemét környéki homokos szőlőtermő vidék a Kada dombról, Mór vidéke, Tokaj-Hegyalja, Beregszász vidéke és az erdélyi Hegyalja. A Magyarországra jellemző szőlőfajtákat Neogrády Antal akvarelljei jelenítették meg. A díszítés hűen tükrözte a belsőt, a kisebb és nagyobb cégek, mint például a magyar pincészetek, gondos és igen festői elrendezésben hívogatták a látogatókat. A tervezésben Fittler Kamill, Bálint Zoltán, Jámbor Lajos, a kivitelezésben a Gelb és fia cég, Mahunka Imre és a Thék gyár vettek részt. A kertművészeti bemutatót egy üvegházszerű csarnokban és annak a szabadban elhelyezett, stilizált fákból álló, könnyed, színes kerítéssel körbevont szekcióját is a Bálint Zoltán–Jámbor Lajos-páros tervezte, a berendezést Thék Endre kiállítási bútorzatával tették vonzóvá. A látogató először egy Olgyay Ferenc által tervezett 21×6 méteres diorámát láthatott, amely a Kárpátok flóráját és faunáját mutatta be. Az erdészet, vadászat, halászat csoportjának közepén felépített erdőrészletet körben magyarországi vadfajok, szarvasagancsok, trófeák és vadászfegyverek díszítették. Az installáció tervezésében Fittler Kamill, Bálint Zoltán, Jámbor Lajos, a belső kialakításban Földi János és Lendl Adolf erdészeti szakmérnök működtek közre. A bányászati és kohászati kiállítás csoportja volt dekorációs szempontból a legjobban kidolgozott.

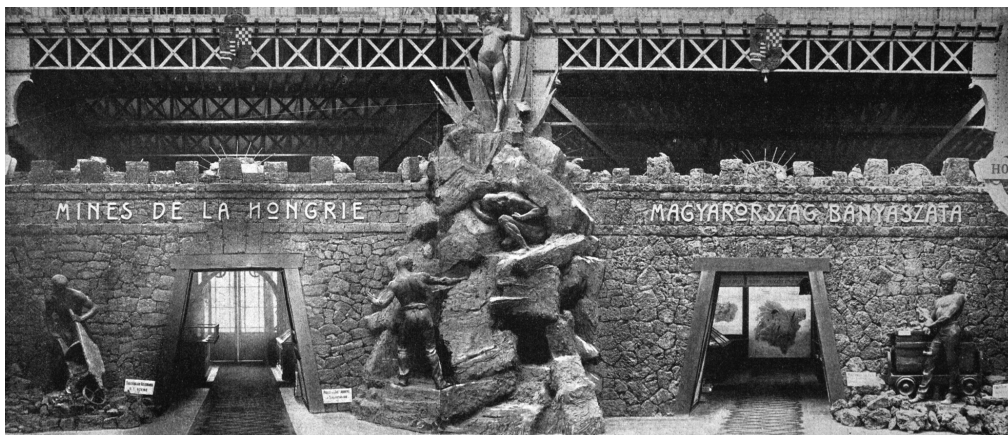
A bányászati csoport bejáratánál bányász-alakok csoportja állt egy szikla mellett dinamitos robbantásra készülve. A kerítés mögötti csoport a sóbányászatot mutatta

be. A kohászati szerszámokat ugyanezen a részen fém- és üvegvitrinben helyezték el. Középen munkások egy csoportja állt körbe egy kohót, az ebből felszálló füstöt finom, vékony fémszálak alkották. A tervezéskor magyaros ornamentikájú vasalások bemutatására törekedtek. Az installációt Fittler Kamill és Szeszlér tervezte, a szobrászati dísz Margó Ede és Langer Ignác készítette.

A lakberendezés és kisebb iparágak magyar csoportjait az osztrák szekció mellé helyezték. Ezt is a többi installációhoz hasonló gondos kialakítás jellemezte, a díszítést színes, stilizált virágok és levelek alkották. Hajlékony és gazdag díszítésű kerítés fogta közre az első emeleti galéria alatti belsőépítészeti szekciót, amelyben számos fontos enteriőrt rendeztek be Fittler Kamill, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos építészek, Faragó Ödön, Vastagh György, Mahunka Imre és Langer Ignác, a Gelb és fia cég, Steinbach Gábor tervei alapján. Itt állították fel a budai királyi palota, a parlament és a főváros egy-egy jelentős fogadó- és dolgozószobáját. A különböző kisebb iparágak (kocsi-, hangszer-, sokszorosító ipar) a kiállítás területén elszórtan mutatkozhattak be. A textil és ruházati szekció kialakításában Bálint Zoltán és Jámbor Lajos együtt alkalmazta a többi csoportban is megfigyelhető, kétfajta konstrukciós elvet; a sugaras alaprajz nagyobb mennyiségű áru bemutatását tette lehetővé. A bejárati rész itt is elegáns, egyszerű és modern stílusú, a falakat suba-kivarrások díszítették, külön fülkét rendeztek be a magyar házi szövőiparnak, valamint kiállítottak egy népies és egy úri viseletbe öltöztetett babát is. A folyosó felé dupla árkád nyílt, ennek lábazati részét domborművek és színes emberi figurák alkották. Fittler Kamill, a Bálint Zoltán–Jámbor Lajos-páros, Thék Endre műbútorasztalos, valamint a Gelb és fia cég vettek részt az installáció tervezésében, illetve kivitelezésében. Az emeleti galéria vegyeszeti kiállításába egy barokkos elemeket art nouveau-s motívumokkal vegyítő, géniusz-figurákkal koronázott bejárat vezetett. A jellegzetes, stilizált növényi motívumokkal díszített, trapezoid oldal formájú, vasból



72. kép. A textil- és háziipari kiállítás bejárata



73. kép. A magyar bányászati kiállítás bejárata

és üvegből készült vitrineket könnyed ívsor határolta el egymástól, mellettük pihenődíványokat helyeztek el. A magyar installációk többségétől eltérő, a bécsi Secession formavilágát idéző bemutató tervezésében Fittler Kamill, a Bálint Zoltán–Jámbor Lajos-páros, kivitelezésében Balogh Loránd dekorátor vett részt.

A szociális intézményekkel foglalkozó magyar csoport egyike volt azon keveseknek, ahol a festett fa díszítés kialakításra az átlagosnál is több figyelmet fordítottak. Az ipari és mezőgazdasági dolgozók védelmére létrejött intézeteket festményeken és grafikákon szemléltették. A hadászati csoport bejáratának két oldalát egy-egy fából faragott, stilizált, összeérő lombkoronájú fa keretezte, melyre egy szintén fából faragott, karmában kardot tartó turulmadarat, az ajtókeret felső zónájába magyar és horvát zászlókkal körbevett egyesített magyar címet helyeztek. A király lovas szobrát díszes kolonnád fogta közre. A len- és gyapotáru mellett a bőráru, posztó, élelmezési, lőszer és fegyverzeti bemutató is ide tartozott. A szobor mellett a magyar hadsereg uniformisát viselő mellékalakok, felgúlázott fegyverek és zászlót tették teljessé az installációt. Fittler Kamillon kívül Bálint Zoltán, Jámbor Lajos építészek, Mahunka Imre, valamint a Gelb és fia cég vettek részt a kivitelezésében.

A magyar csoportok installációit vegyesen fogadta a külföldi kritika a rosszindulatúnak tűnő értetlenkedéstől a dicsérő szavakig terjedő széles spektrumon. A francia Charles Saumier az invenciózus kialakítást, az eredeti szellemet és a kiállítás tematikájához illeszkedő anyagválasztást emelte ki: színes üveg a kémiai, fa a mezőgazdasági, vas és kő a többi kiállítási egységben.⁵⁰⁶ Az budapesti Technológiai Iparmúzeum lelkes szervezője, Gaul Károly beszámolójában meleg szavakkal üdvözölte a magyar belsőépítészeti és bútorművészetet, elsősorban Faragó Ödön munkáit, kiemelve világos színeit, a magyar népi ízlésvilág ismeretéről tanúskodó stílusát.⁵⁰⁷ Max Osborn az osztrák pavilon kiegyensúlyozott eleganciája mellett a magyarokét egy elmaradott keleti népség termékének tartotta.⁵⁰⁸ Az *Art et Décoration* szerzője, Gustave Soulier, az installációkat tárgyaló cikkében elsősorban Németország és Ausztria invenciózus és nagyvonalú térképzését említette, majd Hollandia és Norvégia után a néhol túlságosan erőteljes magyar szín- és formakezelést emelte ki, amely ugyan „kifinomultság és vonzóság tekintetében elmarad Ausztria mögött, de nagyon festői és figyelemre méltó”.⁵⁰⁹

Julius Meier-Graefének a *L'Art Décoratif* hasábjain megjelent kritikájában az ország új arculatának elismerése régi nemzetkarakterológiai toposzokkal keveredett: „Magyarország élénk és erőteljes installációival hívja fel magára a figyelmet, melyekről látszik, hogy egy új nép alkotásai. Mindent átható túlzott formáik és színeik ellenére figyelemreméltóan sok művésziük van, művészetük hű tükre zabolátlan természetüknek.”⁵¹⁰ A fenti példák is jól tükrözik, hogy 1900 körül az iparművészeti folyóiratokban és újságokban zavar volt érzékelhető az osztrák és magyar iparművészet és formatervezés besorolásakor: az osztrák bemutatókat a nemzetközi trendeknek megfelelőnek ítélték, a magyar kiállítást az installációk lechneri szellemiségű díszítésmódja miatt lokális jelentőségűnek, az egzotikum kategóriájába tartozó művészeti bemutatkozásnak tekintették.⁵¹¹

A polgári-urbánus Magyarország

Az art nouveau nemzetközi elterjedésének magyar vonatkozása is volt a világiállításon Fischer József *Magyar pékség (Boulangerie Hongroise)* pavilonja révén. A pavilon egyben határozott szakítást jelentett a korábbi évtizedek világiállításainak visszatérő



74. kép. A Gustave Serrurier-Bovy és René Dulong által tervezett Le Pavillon Bleu étterem pavilonja

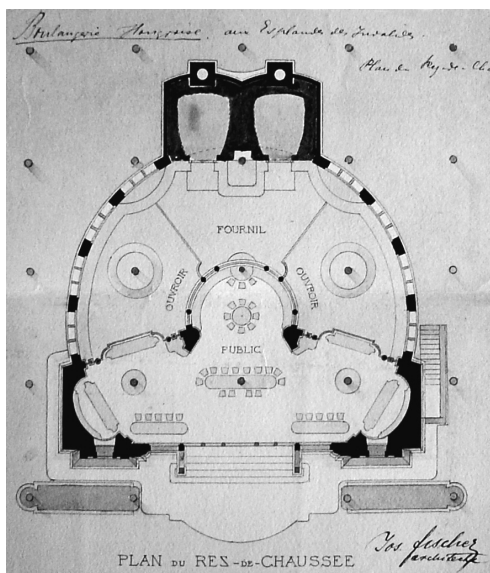
Magyarország-szimbólumával, az autentikusnak vélt vidéket, annak hagyományait és gazdaságát jelképező csárdával. A francia art nouveau felfogását tükröző kecses két-szintes építmény alagsorában voltak a sütés alapanyagait őrző raktárak, pódiumon álló kiszolgálószintjén egy teljesen berendezett, működő pékműhely, az előterében pedig székekkel és asztalokkal felszerelt kóstolóhelyiség. A főhomlokzat félköríves bejárati ívéhez kétkarú lépcsősor vezetett fel, két oldalához négyzetes alaprajzú, a homlokzat magasságán túlnyúló karcsú tornyok csatlakoztak, az épület hátsó, pékműhelyt rejtő homlokzata félkörívvel záródott. A homlokzatot kecses növényi indák, búzakaralász-motívumok és pékek felvonulását ábrázoló, Barsy Adolf Ágost tervezte fríz díszítette.

Az 1900-as párizsi világkiállítás art nouveau stílusú épületei, pavilonjai, városi műtárgyai, az új stílus minden korábbinál szélesebb körű alkalmazása révén művészet-történeti jelentőségű eseményé vált.⁵¹² Az új építészet pavilonokban megvalósult példái között első helyen állt René Dulong Pavillon Bleu-je. Az art nouveau építészetének másik példája az antwerpeni Pavillon des Ardoisières – a Palabányák pavilonja – „a harmonikus kialakítás a Pavillon des Ardoisières-t az 1900-as világkiállítás egyik legérdekesebb épületévé teszi, ahol az új építészetet egyéb épületek is képviselik, nevezetesen a külföldiek részéről, akik még nálunk is tisztábban tesznek tanúságot az új művészet (art nouveau) iránti érdeklődésükről. [...] A német étterem, a magyar pékség és a bécsi étterem mind tanúságot tesznek arról az útról, amelyen az építészetnek haladnia kell, mivel semmi sem lehet termékenyebb, mint az építészek és mindazon művészek közötti egység, amely segítségével [az építészet] képes lesz létrehozni a civilizációnk méltó emlékét.”⁵¹³

A magyar pékségről a következőket jegyezte meg a kritikus: „Az Invalídusok mellett a valódi és tanultságot feltételező újdonságra vágyó tekintetek rögtön észreveszik a magyar pékség számára a budapesti Fischer által tervezett pavilont. Főleg két részlete miatt tart számot érdeklődésre: az alagsort megvilágító boltozott ablakok nyílásainak alapját képező búzanyalábok és a Barsy által festett fríz, amely pékek felvonulását ábrázolja, fe-
jükon péksapkával, derekukon köténnyel, a szűzai palotán látható újaszok felvonulásához hasonlóan.”⁵¹⁴

A magyar pékség épületét képen és elismerő szavakkal is bemutatta az *Art Décoratif* folyóirat Loïe Fuller pavilonját, a Pavillon Bleu-t, a Bécsi Éttermet és több más kisebb, döntően modern stílusúnak nevezett pavilont felsoroló cikke.⁵¹⁵ Az art nouveau építészet jelentős eredményeként értékelt Fischer-féle magyar pékség épületének berendezését Vidor Leó készítette.

A nemzeti jelleg és a modern művészet ötvözésének szándékát tükröző magyar installációk megfeleltek a világkiállítás magyar építményeivel kapcsolatos hazai elvárásoknak. Miklós Ödön a magyar pavilont és installációkat leíró összegzésében azt olvashatjuk, hogy míg



75. kép. A magyar pékség alaprajza

a lechneri felfogású építészeti keretbe foglalt tematikus installációk a magyar jelent mutatták be, addig a Szajna parti „magyar ház” a nemzet ezeréves történelmét tárta a külföldi publikum elé.⁵¹⁶ A népművészeti ihletettségű magyar bemutatók a világkiállítás vernakuláris épületeivel és installációival állíthatók párhuzamba. A nemzeti sajátosságokat, az *önálló és magyar* megkülönböztethetőségének világos ismérveit kutatva a tervezők szeme előtt, elsősorban Lechner Ödön hatására, a magyaros motívumkincs stilizáló alkalmazása lebegett.⁵¹⁷ Az alföldi csárda évtizedes toposzán túllépve a magyar pékség épülete pedig egy modern, urbánus kultúra önképét közvetítette.

A századforduló magyar iparművészeti palettája

A világkiállítás iparművészeti csoportjában a bécsi Secession Josef Hoffmann és Joseph Maria Olbrich tervezte installációja, Samuel Bing *Art Nouveau* pavilonjának hét enteriőrje, a Loie Fuller részére Henry Sauvage által tervezett és Pierre Roche szobraival díszített színház mind az art nouveau elterjedéséről tanúskodott. Morris, Gallé, Tiffany, Bigot, Lalique, Rodin, Crane bútorai és tárgyai, Bonnard, Pissarro, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard képei valószínűleg ezen a minden idők valószínűleg legnagyobb art nouveau-s iparművészeti kiállításán szerepeltek egymás mellett. *„Az iparművészetnek megújítása ma már az egész vonalon⁵¹⁸ beköszöntött, s ha a párizsi világkiállítás nem is tesz még tanúságot annak teljes diadaláról, de győzelmes előre való nyomulását minden elfogulatlan be fogja ismerni”* – írta ezzel kapcsolatban Györgyi Kálmán.⁵¹⁹

A lakberendezési és iparművészeti csoportok összeállítására az Iparművészeti Társulat kapott megbízást.⁵²⁰ A kiválasztás szempontjai között előkelő helyet foglalt el a hazai iparosság támogatása, ezért a magyar bizottságban nemcsak a tervező és a kivitelező személyét vették bírálat alá, hanem gyakran maga a szervezőbizottság töltötte be a megrendelő szerepét is. A bizottság fenntartva magának a lehetőséget, hogy neves tervezők munkáihoz kivitelezőt keressen, *„a tervrajzokat és modelleket általában a kormánybizottság, illetve a társulat elnökségével azonos csoportelnökség szerezte be, s a szerényebb viszonyok között lévő iparosoknak díjtalanul engedte át a megvalósítás végett”*.⁵²¹ A magyar csoport előkészületeiről egy 1897. szeptember 5-i keltezésű levélből van tudomásunk, amely a kiállítás már korábban felsorolt szempontjain túl tartalmazott egy rövid leírást a csoportokról is. A kultúra és művészet bemutatásának elsőbbségéről a következőket olvashatjuk: *„A magyar kormány kiemelt figyelmet fordít Magyarországon kulturális életének és a kulturális területen elért eredményeinek bemutatására. Pont ezen a területen számítunk sikerre, egyébiránt minden anyagi haszon kizárásával tisztán erkölcsi értelemben értve ezt. Elsősorban ez az a cél, amelynek érdekében készek vagyunk jelentős anyagi áldozatot vállalni a világkiállítás történeti részvételért. Nem titkoljuk azt sem, hogy szívesebben mondunk le kiállítási területéről más csoportokban, ha viszonzásképpen megfelelő méretű területet kapunk azon csoportokban, amelyek a kulturális állapotok bemutatására szolgálnak.”*⁵²²

A „civilizált világhoz” való felzárkózás lázában a pozitívizmus enciklopédikus teljesség-igénye itatta át a magyar kiállítást. A korszak összes jelentős és számtalan kisebb alkotóműhelyét felvonultató magyar iparművészeti csoportban a háziipar, a kézmű-

vesség műhelyei mellett a manufaktúrák és a gyáripari termelés eredményeiből is több ezer darabos kiállítást szerveztek. A legfontosabb tárgyak és enteriőrök közül a tendenciák érzékeltetésére csak jelzésszerűen villantok fel párat.⁵²³

Az elsősorban a bútorművészetet és a lakberendezést központba állító iparművészeti bemutató, számos más ország kiállításához hasonlóan, a századforduló stíluspluralizmusáról tanúskodott.⁵²⁴ A magyar enteriőrök között szerepelt a budai vár Hauszmann Alajos által tervezett historizáló Szent István-szobája összes tartozékával együtt.⁵²⁵ A középső udvarra hat enteriőr nyílt, ezek egyikét a centenáriumi kiállítás anyaga foglalta el. Ezenkívül egy Erzsébet királyné számára tervezett magyaros jellegű kerti szoba, egy úri fogadószoba, a budai vár kovácsoltvas várkapuja, két szobor, egy márvány kandalló, egy teljes asztali készlet, valamint több apróbb iparművészeti tárgy képezte a magyar anyagot. A kormány a parlament egyik miniszteri dolgozószobájának teljes berendezését a kiállítás rendelkezésére bocsátotta. Budapest főváros az iparművészeti csoportban kiállított polgármesteri szoba berendezésén kívül számos megrendelést foganatosított a kiállítás idejére. Az 1898. január 13-án tartott rendes közgyűlés úgy döntött, hogy *„a székesfőváros, mint a nemzet szellemi és közgazdasági életének gyűjtőpontja és egyszersmind mint nagy közintézmények tulajdonosa, ma is mint kiállító a kiállítás magyar osztályában kiváló részt vegyen”*.⁵²⁶ A részvételre 118 280 forint állt rendelkezésre, a főváros Végrehajtó Bizottságának tagjai Halmos János polgármester (elnök), alelnökei Rózsavölgyi Gyula alpolgármester (alelnök) és Lung György tanácsnok voltak. A közgyűlés döntése értelmében eltekintettek egy önálló



76. kép. Az iparművészeti kiállítás összképe

Budapest-kiállítás rendezésétől, a magyar csoportokon belül, azoktól vizuálisan elkülönített Budapest-bemutatókon a főváros saját közfeladatait ismertette kilenc csoportban.⁵²⁷ Budapest szociális közellátó rendszerének illusztrálására láthatóak voltak egyes szükséglakások, a Szt. István, a Szt. László Közkórházak, valamint a Központi Vásárcsarnok bádógból készült modelljei is.⁵²⁸

A szecessziós főpolgármesteri szoba berendezése több tervező munkáját dicsérte: Faragó Ödön készítette a könyvszekrényt, a pamlagot, az asztalt, a karosszéket; Nádler Róbert egy fémveretes iparszekrényt, Horti Pál egy zománcos bronzburkolatú kandallót, Kriesch Aladár egy nagy csomózott szőnyeget, Telcs Ede egy garabonciás diákot ábrázoló bronz kandalló-órát, ifj. Vastagh György a *Csikós* szobrát, Beck Ö. Fülöp egy ezüst dohányszóka készletet. Ezzel szemben állt

a Steindl Imre által tervezett és a Thék gyárban kivitelezett miniszteri dolgozószoba eozin betétes bútoraival. Faragó Ödön Erzsébet királyné részére készített szobabútorainak magyaros jellegzetességeit a magyar és a külföldi kritika egyöntetűen kiemelte, több szekrényét és a magyaros jellegű bútorokból álló teljes szoba berendezését a Victoria and Albert múzeum vásárolta meg.⁵²⁹ A kiállításon szerepelt Kramer Sámuel könyvtárszobája, egy Mahunka Imre által kivitelezett, Faragó Ödön tervezte hálószobabútor, Gelb Miksa és fia női budoárja „*applikációkkal gazdagon díszített bútorokkal és függönyökkel*”⁵³⁰ Hirschler Mór tervei alapján készített női budoárokat állított ki a Bernstein és fia cég és Steinbach Gábor vállalkozó, Bányai Viktor pedig úriszalon-részletet. Bernstein József úri fogadószobája mellett bemutatták Spiegel Frigyes szalonját, Faragó Ödön, Hirschler Mór és Toroczkai Wigand Ede tervei alapján készült bútorokat, valamint Bak Lajos (Kolozsvár), Polgár Alajos, Bíró Lajos, Bolkai Pál, Czimbalmos Ferenc (Kézdivásárhely), Hevesi Lajos, Horváth András, Kántor Tamás, Keszli Ferenc (Zalaegerszeg), Lukácsovics János, Reisz és Porjesz (Békéscsaba), Varga József, Walnicsek Béla és Zimonyi György munkáit. Az iparoktatási csoportban helyezték el a Faragó Ödön által tervezett és az állami iparoktatási intézetek műhelyeiben készült szalonberendezést. Thék Endre a miniszteri dolgozószobán kívül háromszárnyas diófa ajtót is kiállított. Horti Pál nevéhez nem csak bútortervek kötődnek, hanem „*naturalisztikus virágmotívumokkal díszített, faragott, részben festett, részben aranyozott tükrök keretek*”⁵³¹ Az Ungvári Bútorgyár hajlított fa bútorokat állított ki, amelyek anyagi sikere felülmúlta a Thonet gyár párizsi értékesítéseit.

Az iparművészeti csoporthoz tartozott a Zsolnay gyár nagy alapterületű kiállítása is: Farkasházi Fischer Vilmos kolozsvári porcelánfestő gobelin-mustrás porcelánjai,



77. kép. A budapesti főpolgármester szobája a párizsi világkiállításon

a Kereskedelmi Múzeum parasztmajolika- és fazekasáru-gyűjteménye, Telcs Ede és Damkó József magyar néptípusokat ábrázoló szobrai, az üvegipar termékei közül pedig Schreiber-féle zayugróci gyár és Kossuch János munkái, valamint az Első Magyar Üvegyár Rt. a budai vár számára megrendelt, teljes asztali-csiszoltüveg-készlete. Az üvegműves alkotások közül Györgyi beszámolója kiemelte Giergl Henrik zománctfestéssel és aranyozással díszített darabjait. Waltherr Gida, a Forgó-féle Országos Üvegfestészeti Intézet vezetője ólomüveg ablakokat állított ki. A Herendi Porcelángyár termékeit, Fischer Emil tevékenységét⁵³², valamint az „ígéretes” darabokat kiállító Zsolnay gyárat röviden a *Revue de l'Art Moderne* is megemlíttette.⁵³³

Az ötvösséget a kalocsai érsek, Császkza György által megrendelt Szent István-herma képviselte a Bachruch Antal által alapított műhelyből.⁵³⁴ A Szandrik Ezüstáru Gyár ezüst edényekkel, tükörkeretekkel, dohányzókészletekkel, virágtartókkal mutatkozott be. A Rubin cég kivitelezésében készült polgármesteri szoba részét képezte egy Maróti Géza által tervezett ezüst íróasztalkészlet, egy Beck Ö. Fülöp tervezte dohányzókészlet, valamint Lóránfi Antal kisplasztikái. Krieglér Dávid ékszerész drágaköves munkáival, a fiumei Gigante cég zománctos ékszereivel mutatkozott be, az ékszerészek közül Egger (Roger), Wisinger Mór, Link István régi erdélyi ékszereket utánozó tárgyakat, modern darabokat Hibján Samutól és a Krieglér és a Gigante cégtől lehetett látni Horti zománctlemezes ékszerei, Oskó Lajos miniatűrjei és zománctos keretei mellett.

A bronzszobrok között a budapesti Beschorner-féle öntödének a királyi palota számára megrendelt magyaros alkotásai voltak túlsúlyban: a Senyei Károly tervezte *Harckésztség és Kuruc* című szobrai, Vastagh Pál *Csikós*, Telcs Ede *Garabonciás*, Führer Richárd *Elektromosság* című művei és Holló Barnabás parasztsáner kisplasztikái mellett szerepeltek még ebben az osztályban Beck Ö. Fülöp érmei és az Iparművészeti Múzeum galvanoplasztika-másolatai is.

A vasművességet két részben mutatták be: az építőipari jellegű munkákat (rácsos ajtók, kapuk, lépcső-, kerítés-, erkély- és záradékrácsokat, konzolokat, kandelábereket) a bányászati-kohászati csoportban, a belsőépítészeti munkákat (lámpák, gyertyatartók, díszbútorok, bútorvasalások, kályha- és kandallószerelvények) az iparművészethez sorolták. Itt kaptak helyet a Hauszmann Alajos tervezte és Jungfer Gyula által kivitelezett budai várkapu, valamint az Országház részére alumínium-bronz ötvözetből kovácsolt kandeláberek és egyéb kisebb alkotások. A pozsonyi Márton és Fia cég a köpcsényi Bathyány-kastélyhoz készített rácsos kapuján kívül kovácsoltvas alkotásokkal jelentkezett Páter Nándor, Satori Pál és Pick Ede, Forreider és Schiller egy Horti Pál tervei alapján kidolgozott alumínium-bronz szecessziós virágasztalkával szerepelt.⁵³⁵ Domborított rézmunkákkal jelen volt Steiner Ármin és Ferenc is, egyebek mellett Vastagh *Csikós* szobrának kivitelezői, valamint Jancsurák Gusztáv rézműves a szintén Horti tervei alapján készített vörösréz virágvázájával. Ebben a csoportban mutatták be Ludwig és Stettka vasművesek csillárjait is.

A szőnyegszöveget a Hány Gyula, Horti Pál, Nádler Róbert mintarajzai alapján a nagybecskereki gyár termékei mellett Kriesch Aladár, Faragó Ödön és Förk Ernő a pozsonyi szövőiskolában kivitelezett darabjai képviselték. Szerepeltek a kiállításon Kovalszky Sarolta Németeleméren készült munkái, valamint Fadrusz Jánosné és Kabay Dánielné csomózott selyemszőnyegek.⁵³⁶ Horti Pál, Nagy Sándor és Vaszary János magyaros témájú terveikkel járultak hozzá a szőnyegkiállítás színvonalához. A leírások szerint Rippl-

Rónai „*bizarr és erőteljesen kezdetleges rajzú*” fali kárpitokat és ellenzőket állított ki.⁵³⁷ A merőben szakszerűtlen leírás Rippl-Rónai stílzálásból fakadó, síkszerű, élénk színeket kedvelő, erőteljes kontúrú, Nabis-felfogású festői formavilágára utal, de egyben fontos példája annak az értetlenségnek is, ahogyan az ő korai iparművészeti tevékenységét Magyarországon fogadták.⁵³⁸ A kárpitokra vonatkozó negatív felhang sok tekintetben az *Idealizmus–Realizmus* című kárpit Iparművészeti Múzeumba kerülése körüli levélváltásra emlékeztet, elsősorban akkor, ha a „kezdetleges rajz” kitéltet nem művészi, hanem kárpittechnikai szempontból értelmezzük. A művek technikai bírálatára felkért Kondert Mária szavaival: „*Ezzel az öltéssel bárki, tehát parasztasszony is, bármely szalag módon rajzolt mintát minden nehézség nélkül kivarrhat.*”⁵³⁹ A Nabis-k felfogásmódja és paraszti tematikájú ábrázolásai stílusosan megfeleltethetők az *Idealizmus–Realizmus* kárpitnak. A leírásban említett ellenzők egyikét a hasonló rajzi és technikai esetlenségekkel jellemezhető, 1894-ben készült és három évvel később az *Art et Décoration*-ban reprodukált műben fedezhetjük fel. A másik ellenző az 1895–1898 között készült, kifinomult, ablakszerű kivágotra hasonlító elötér mögött női alakot ábrázoló mű lehet. Az ezzel egykorú *Sárga georginák kék alapon* című kárpit szintén szerepelhetett a kiállításon.⁵⁴⁰

A börművészet terén Faragó Ödön applikált díszítményei olyan keresettek voltak, hogy az árukészletet több alkalommal fel kellett frissíteni a kiállítás nyitva tartása alatt. A Faragó-féle applikált börtárgyak díszítményeit vékony bőrből metszették ki és ragasztották rá a tárgyra, a kontúrokat préselt aranyvonalakkal fedték le. Tull Viktor és Burg Ármin munkái mellett Fischhof Jenő Nagy Sándor magyaros rajzai után készített tárgyai, Gottermayer Nándor bőrből és festett pergamenből készült képkeretei, albumai és egyéb könyvészeti művei is láthatók voltak.

Az építészethez hasonlóan a külföldi kritika a magyar iparművészetet is vegyesen fogadta, a rendkívül heterogén anyag alig érte el a bírálók ingerküszöbét. Gustave Soulier a francia belsőépítészeti csoportról írt beszámolóban említette meg, hogy a francia kiállítók az osztályok általános berendezése, a díszítő ízlés és a belső elrendezés szempontjából alulmaradtak egyes változatos és folyton újdonságot jelentő külföldi szekciók mellett; ezen főleg Németország, Ausztria, Magyarország és Hollandia kiállításait értette.⁵⁴¹ A világkiállításról számos orgánumban publikáló William Fred a *The Artist* folyóiratban megjelent, bútorművészetről szóló cikkében a kontinens bútorművészete szempontjából kizárólag Franciaország, Németország és Ausztria kiállított darbjait tartotta bemutatásra érdemesnek, majd hozzátette: „*Magyarország, Olaszország, Oroszország, Spanyolország és az északi államok kiállításait nem szükséges megemlíteni.*”⁵⁴² Fred kétrészes, kerámia- és üvegművészetet elemző részletes cikkében a magyar kiállítók közül csak a Zsolnay gyárat említette.⁵⁴³ Az ékszerkészítők közül Lalique-ot és Tiffanyt nevezte meg, a magyar kovácsoltvas- és bronzművészetről egyáltalán nem szólt.⁵⁴⁴ A *Revue des Arts Décoratifs* belsőépítészettel foglalkozó cikkében⁵⁴⁵ Charles Genuys a francia, belga és a német anyagot tekinti belsőépítészeti szempontból a legjelentősebbnek. Az osztrákoknak a németekénél „*lággyabb, finomabb*” s az anyagokat és a formákat értően párosító művészete után a magyar kiállításról sommásan így ítélt: „*Úgy tűnik, hogy Magyarország még nem hagyta beszivárogni az új irányzatokat hagyományos művészetébe.*” A kortárs külföldi kritikusok úgy látták, hogy az új tendenciák elterjedésében a magyar iparművészet nem számít élenjárónak. A *Kunst und Kunsthandwerk* cikkírója szerint „*Magyarország, Olaszország, Oroszország, Spa-*



78. kép. A magyar háziipari kiállítás az 1900-as párizsi világkiállításon

*nyolország és az északi országok belsőépítészeti kiállításai alig említésre méltóak. Úgy tűnik, hogy Magyarországon vannak kísérletek a nemzeti iparművészet megteremtésére.*⁵⁴⁶ Az osztrák kiállítás egyetemesebb, nemzetközi stílustendenciákba jobban illő installációjával szemben a hazai szervezők a magyar ornamentális szecesszió lechneri megoldását tartottak követésre méltónak.⁵⁴⁷

A világkiállítás programkiírásának másik egysége számára, a 19. század egészét bemutató retrospektív kiállításra magyar részről igen szerény anyag állt össze. Összesen huszonhárom jelentkezőt adtak le a kilenc csoportba: közoktatás; képzőművészet; elektromosság; mérnöki tudományok és közlekedés; mezőgazdaság; élelmiszeripar; épületdíszítés és lakberendezés; vegyipar; népjóléti intézmények; közegészségügy és közjótékonyosság. A Várdai Szilárd egyetemi tanár apja által készített állóóra képviselte a bútorművészetet,⁵⁴⁸ emellett a Zsolnay gyár kezdeti éveiből származó negyvenöt darabos sorozat,⁵⁴⁹ a Herendi Porcelángyár tárgyai, Ráth György, Roger Adolf, Link István, Ratzersdorfer Gyula, Wisinger Mór, a nagyváradi káptalan és a Bihar megyei múzeum állított még ki.⁵⁵⁰ Roger Adolf zománcos ékszerekkel és a nagyváradi székesegyház számára készített kehellyel mutatkozott be ebben a csoportban. Fischer Jenő és Fischer Emil régi herendi porcelántárgyak mellett kiállították Ráth Györgyné és

dr. Wartha Vince porcelángyűjteményének darabjait. Az 1840–1850-es évek herendi és holicsei porcelánjait bemutató gyűjteményt az Iparművészeti Múzeum bocsátotta a magyar retrospektív iparművészeti csoport rendelkezésére.⁵⁵¹

Iparművészeti és iparoktatás

A Magyar Iparművészeti Iskola kiállítása a művészeti oktatási csoportba került, beillett abba a sorba, amely a nagy európai iparművészeti oktatási központokat mutatta be. A jelentős európai intézmények közül francia, angol, svájci, orosz, osztrák iparművészeti iskolák mutatkoztak be Párizsban. A strasbourgi, berlini, nürnbergi és karlsruhei iskolák, tehát az összes jelentős német tanintézmény távol maradt, de ugyancsak hiányoztak az egyébként kevésbé modern oktatási-képzési rend alapján működő olasz és spanyol iskolák is.

A párizsi magyar háziipari bemutató az iparág egyik legfontosabb külföldi seregszemléje volt, a magyar anyagot mennyiségében majd csak az 1906-os milánói világkiállítás háziipari csoportja múlja felül. A háziipar mint munkalehetőség a döntően a mezőgazdaságra támaszkodó magyar gazdaság termelési logikájából következett. A háziipar támogatói a földművelés szempontjából nem produktív téli időszak falusi, házi tevékenységeinek iparibb jellegű kihasználására törekedtek, részben a női foglalkoztatás előmozdításával. A negyven magyarországi kiállító között megtaláljuk a magyar külkereskedelem fő irányítóját, a Kereskedelmi Múzeumot, a kor legismertebb háziipari szövetkezeteit, valamint „*a felvidéki tótság remek hímzései és szép Kalotaszeg vidékünk még szebb varrottasai mellett ott voltak Torontál szőnyegei, vásznai és szőttei; a Székelyföld és a brassói csángók szövészete és régi varrottas utánzatai, a Szepesség géphímzései és Körmöcbánya vert csipkéi, Szatmár bútorszövevei és függönyei, Somogy paszomántja*”.⁵⁵² A háziipari kiállításról elvétve lehetett csak olvasni, ezek közé tartozott a *Revue de l'Art Ancien et Moderne*; beszámolójának szerzője elsősorban az Izabella Háziipari Egylet termékeire figyelt fel egy rövid megjegyzés erejéig.⁵⁵³

A francia szervezők a programkiírásban az előkelő első helyre sorolták az oktatás és nevelés kérdését, a párizsi magyar bemutató fontos részét képezték a hazai iparoktatás eredményei. A gyakorlatban ez három állami felső ipariskola, tizennégy ipari szakiskola, öt kézműves iskola, egy állami és kilenc államilag támogatott női ipariskola, négy államilag támogatott szakiskola felvonultatását jelentette volna, helyszűke miatt azonban csak egy-egy iskolatípusra szorítkozhattak a rendelkezésre álló százharminc négyzetméteren.

A kiállítással kapcsolatos fokozott közmegrendelésekre az oktatási csoportban is találunk utalást.⁵⁵⁴ A budapesti és a kassai iparoktatási intézetek berendezésein kívül három enteriőrt mutattak be a látogatóknak: egy fogadót és egy ebédlőt Faragó Ödön tervezésében és egy dolgozó teljes berendezését Förk Ernő tervei alapján, amelyek minden eleme az iparossegédek képzéséért felelős ipari szakiskolákban készült.⁵⁵⁵ A budapesti állami és a kolozsvári államilag segélyezett nőipariskola belsőépítészeti, díszítő jellegű darabokkal, elsősorban függönyökkel, terítőkkel, bútórímzésekkel jelentkezett. A női iparoktatás szempontjából fontos körmöcbányai csipkeverő, valamint a békési és

bellusi kosárfonó iskolák kisebb gyűjteménnyel szintén jelen voltak Párizsban. A budapesti Süss Nándor-féle mechanikai tanműhely műszereit, a nagydisznódi és nagyszebeni ipariskolák gyapjúszőveteit és bőrmunkáit két kisebb fülkében állították ki. Marosvásárhelyről Csizik Gyula tanár által tervezett vasalt láda, a székelyudvarhelyi kő- és agyagipari szakiskolából Horti Pál tervezte mázas dísztalak és vázák, a budapesti felső ipariskolából Györgyi Géza kovácsoltvas kandallóellenzője, egy Edvi Illés Aladár tervei szerint készült karos gyertyatartó, egy Förk Ernő tervezte óra és a székelyudvarhelyi szakiskolában kivitelezett márvány kandalló érkezett. A kandalló tűzi szerszámai és egy sárgaréz csillár szintén Förk tervei alapján készült. A kiállított csipkéket Angyal Béla tervezte. A szőnyegetek Faragó és Förk tervei alapján a pozsonyi szövőiskola növendékei kiviteleztek.

Az Iparművészeti Iskola oktatási módszertanát a világkiállítás körüli években reformálták meg, ennek lényege az iparművészeti tervező képzés kialakítása volt: a korábban szokásos, másolási gyakorlatok helyett konstruktív tervezést és díszítést kezdtek tanítani. 1900-ban az iskola elméleti és gyakorlati oktatási tevékenységének gerincét iparművészek, valamint rajztanárok és iparművészeti szakoktatók képzése jelentette. A fő szempont *„a történelmi stílusok tanulmányozása mellett a természet s a primitívebb népies stílusokat felkarolni és tovább fejleszteni. [...] Megindult tehát [...] a nagy nyugati népek művészi reformmozgalmait s hazai népművészetünk csodás formakincseit egyképpen figyelemre méltató, újító munkája.”*⁵⁵⁶ Ennek keretében a természeti motívumok megfigyelésére, az emberi test tárgyakon megjelenített, dekoratív ábrázolására és az elméleti tárgyaknak a gyakorlati alkalmazás szempontjait szem előtt tartó oktatására helyezték a hangsúlyt. A megújítás részeként 1899-ben nyílt meg a lakberendező osztály is. Az iskola oktatási politikájában fontos szerepet kapott a modern magyar művészeti áramlatok terjesztése. Györgyi Kálmán megállapítása szerint *„örvendeni való az is, hogy a modern áramlatok közben az iskola különös gondot fordít arra, hogy a tanítványokkal megismertesse népies művészetünk formakincsét s következetesen oda törekszik, hogy önálló alkotásaiban a nemzeti jelleg kidomborodjék”*⁵⁵⁷

A megreformált oktatás első eredményeit három összefüggő teremben mutatták be, ezek elrendezése és mérete azonban kevésbé volt alkalmas a tanmenetek különálló tablókba rendezett illusztrálására.⁵⁵⁸ Ennek orvoslására a diákok eredeti munkáit, a hagyományos kiállítás kiegészítéseként, nagy albumokba rendezték. A díszítő szobrászati (térkitöltések, díszítések, figurális, építészeti és ornamentális motívumok) és a kisplasztikai osztályok (vázák, kandeláberek, virágtartók, terrakotta szobrok) tevékenységét alkotásokat és illusztrációkat tartalmazó albumok segítségével ismertették. Az ötvös osztály tanmenetét a vésés, acélmetszés, damaszkozás, majd a forgástestek és dísz tárgyak részleteinek mintázása, a trébelés, öntés és cizellálás fázisai képezték, de hasonló módszertani teljesség figyelhető meg a fametszés oktatásának bemutatásánál is. A rézmetszők mellett a lakberendezési és iparművészeti rajz szakosztályok alsóbb évfolyamainak munkáit állították ki, mivel a valódi tervezési gyakorlatokra csak az 1900 őszén indult felsőbb évfolyamokban nyílt lehetőség.⁵⁵⁹

A finn program

Az ipari szakoktatási intézmények mellett az iparművészet szervezésében kulcsszerepet játszó Iparművészeti Múzeumra is jelentős szerep hárult, egyrészt a magyar kiállítás anyagának összeállításában, másrészt a múzeum jelentős párizsi gyűjteménygyarapításának előkészítésében. A Párizsba szánt anyag előzetes kiállítását 1900. február 20. és 25. között korábban soha nem tapasztalt mértékű érdeklődés mellett szervezték meg, a nyitva tartás öt napja alatt 163 200 látogató – a korabeli Budapest lakosságának nagyjából az ötöde – tekintette meg.⁵⁶⁰ A párizsi világkiállításához köthető a budapesti Iparművészeti Múzeum egyik legjelentősebb gyűjteménygyarapodása is. A kezdetben igényelt 100 000 korona biztosításához a Pénzügyminisztérium nem járult hozzá, így az intézmény igazgatója, Radisics Jenő végül 40 000 korona értékben vásárolhatott műtárgyakat Párizsban, de ezzel is sikeresen megalapozta a múzeum nemzetközileg is jelentős szecessziós anyagát.⁵⁶¹ A vásárlások eredményeként 1900. november végén tíz ládányi iparművészeti alkotás érkezett meg a múzeumba.⁵⁶² E gyűjteménygyarapodáson túl az előzetes tervek szerint a múzeum tulajdonába kerültek a magyar kiállítás tárlói és szekrényei is.⁵⁶³

A 20. század első évtizedeiben jelentőssé vált finn–magyar kapcsolatok nagyon fontos és talán legkorábbi fázisát jelentette a világkiállítás. A kulturális kapcsolatok megerősítése már a világkiállítás szervezésekor is magyar kultuszárca prioritásai közé tartozott. Az Iparművészeti Múzeum adattárában fennmaradt egy levél, amelyben a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium – feltételezhetően maga Koronghi Lippich Elek, a művészeti osztály vezetője – felszólította Radisics Jenő igazgatót, hogy párizsi vásárlásai során *„elsősorban az iparművészetünkre legfontosabb gyűjtemények kiegészítésére legyen tekintettel, s ne tévessze szem elől az iparművészet modern irányban*



79. kép. A világkiállítás magyar anyagának előzetes bemutatása az Iparművészeti Múzeumban



80. kép. Eliel Saarinen finn pavilonja az 1900-as párizsi világkiállításon

*fejlettségének legújabb, kiválóbb eredményeit, óhajtom, hogy a velünk rokon finn nemzetnek előkelő színvonalon álló iparművészete köréből is törekedjék nagyságod egy kisebb, de jól tájékozottó sorozatot beszerezni”.*⁵⁶⁴ A finn művészet magyarországi értékelése az 1900-as párizsi világkiállítás finn pavilonjáról tudósító nemzetközi szakmai sajtóvisszhangot követően, döntően a nemzetközi elismerésre hivatkozva indult meg a hazai építészeti és művészeti folyóiratokban.⁵⁶⁵ A fenti levél tanúsága szerint Koronghi Lippich Elek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osztályának élére történt kinevezését követően azonnal hozzálátott „finn programjának” megvalósításához. A tervezett szerzeményezés végül nem valósult meg, az 1900-as párizsi világkiállításról elsősorban francia és angol iparművészeti alkotások kerültek be az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe.⁵⁶⁶ A finn építészet szelleme 1907

után Kós Károly és a Fialok tevékenységének köszönhetően terjedt el a magyar építészetben, ezt a gondolkodást majd az 1911-es torinói világkiállítás magyar pavilonja képviseli legtisztább formájában.

A historizmus huszárai

A képzőművészeti bemutatók rendezésében különböző alapelvek érvényesültek. A szabályzat szerint a kortárs kiállítás szervezésekor a fő szempont az 1889 óta eltelt időszak alkotásainak bemutatása volt, de a válogatás szempontjai országonként eltértek egymástól. A számos kritikával illetett francia és amerikai módszer alapján a bizottságok nem műveket válogattak, hanem megnevezték azokat a művészeket, akiktől azután megrendelték a kiállítandó műalkotásokat. Az amerikai bizottság (*Pictorial Consultative Committee*) az ország föderatív jellegéből adódó különbségek kihangsúlyozását és a párizsi amerikai kolónia munkásságának bemutatását egyaránt kiemelt szempontként kezelte. A belga, norvég és brit rendszerben a műveikkel jelentkező művészeket választották ki. A brit csoport vezetői jórészt a *Royal Academy of Arts* tagjai közül kerültek ki, ez meghatározta a konzervatív felfogású művek felülreprezentáltságát. A legújabb tendenciákat felvonultató svéd csoport kialakításáért a Konstnärfsförbund szecessziós csoport vezetője, Anders Zorn volt felelős. A franciák három festészeti osztályt állítottak fel. A Petit Palais-ban a középkortól a Forradalomig, a Grand Palais nyugati szárnyában az

1800–1889 közötti, a földszinten és az első szinten a kortárs kiállítás keretében az utolsó tizenegy év termését mutatták be.⁵⁶⁷ A Grand Palais-ban olyan mesterek művei kerültek egymás mellé, mint a centenáriumi kiállítás ideáljához tartozó David és Ingres, a kortárs részben pedig Courbet, Daumier, Manet, Monet, Degas, Rodin, Cézanne és Gauguin, számtalan szimbolista és art nouveau-s alkotás mellett.

A magyar képzőművészeti csoport kilencvenkét művésze a Grand Palais három emeleti helyiségében állította ki százhuszonnyolc alkotását, a tárlaton a konzervatív műcsarnoki festészet volt túlsúlyban. Az első teremben magyar és horvát festők képeit és grafikáit, a másodikban magyar festők alkotásait, míg a harmadikban építészeti rajzokat mutattak be. A Grand Palais földszinti csarnokában, a szobrok között Fadrusz János Mátyás-szobrát, Stróbl Alajos Kochmeister báróról mintázott mellszobrát és *Anyánk* című művét láthatta a közönség. Zala György a millenniumi főcsoportban elhelyezett *Gábel arkangyal* és *Hungária* című szobraival, valamint Ferenc József és Erzsébet királyné büsztjével szerepelt. Róna József a *Klapka*, a zentai csata emlékműve és a *Részeg faun* című alkotásaival, Holló Barnabás a Wesselényi-emléktáblával, Vedres Márk *Káin*, Kallós Ede *Ybl Miklós*, Tóth István *Bosszú*, Szenyei Károly *II. Endre*, Führer Richárd a *Táncosnő* című szobrával mutatkozott be. Kisplasztikáival jelentkezett többek között Telcs Ede, Ligeti Miklós, Bezeredy Gyula és Kiss György.

A festők munkái közül Badik Ottó *Bíró előtt* című műve, Balló Ede arcképei, Benzúr Gyula *Budavár visszavétele* és Ferenc József arcképe, Horovitz Lipót Karlovszky



81. kép. A Grand Palais szobrászati kiállítása, a háttérben a magyar anyag

Bertalan portréja, László Fülöp a pápáról és Rampolla bíborosról festett portréi szerepeltek. Lotz arcképei mellett Bihari Sándor, Csók István, Deák-Ébner Lajos, Vágó József népies életképei, Mednyánszky László, Mihalik József, Munkácsy Mihály, Bosznay István, Dudits Andor, Keleti Gusztáv, Mannheimer Gusztáv, Szinyei Merse Pál, Telepy Károly tájképei is láthatók voltak. Fényes Adolf *Család*, Halmi Artúr *Vizsga után*, Hegedüs László *Káin és Ábel*, Márk Lajos *Kísértés*, Réti István *Bohémek karácsonya*, Révész Imre *Pamin* című alkotásai mellett a közönség láthatta Ujváry Ignác, Stettka Gyula, Tornai Gyula, Zemplényi Tivadar, Pap Henrik, Pállik Béla, Kernstok Károly, Kátóna Nándor, Hollósy Simon, Glatz Oszkár, Iványi-Grünwald Béla, Ferenczy Károly műveit is. A metszők közül Doby Jenő, Olgyay Viktor, Paczka Kornélia, Morelli Gusztáv és Rippl-Rónai József munkáit mutatták be.⁵⁶⁸

Az építészet területéről elsősorban Alpár Ignác millenniumi kiállítási épületeihez, Hauszmann Alajosnak a budai királyi palotához és az Igazságügyi palotához, a Bálint-Jámbor-párostól a párizsi történelmi pavilonhoz és a Huszárteremhez készült tervei érdemelnek említést. A közönség megtekinthette továbbá Förk Ernő az új budapesti zsinagógához készült egyik tervváltozatát, valamint Lechner Ödönnek a Postatakarék-pénztárhoz és Steindl Imrének az Országházhoz készített terveit is.

Léonce Bénédite a magyar képzőművészeti részleggel kapcsolatosan elsősorban Benczúr Gyula, László Fülöp és Horowitz Lipót portréit, Csók István, Hegedüs László és Zemplényi Tivadar festményeit, Munkácsy Mihály és Szinyei Merse Pál tájképeit említette az osztrák és a magyar piktúrát együtt és igen kis terjedelemben bemutató kritikájában a *Gazette des Beaux-Arts* hasábjain.⁵⁶⁹ A két ország képzőművészeti anyagának együttes tárgyalására más példákat is találunk. A *Revue de l'Art* 1900. októberi számában megjelent írás a magyar művészek alkotásaiban a virtuóz festésmód ellenére a sajátos nemzeti karakter hiányát emelte ki: „*Ausztria és mellette Magyarország tudatosan és aggodalmasan vergődnek a klasszikus tradíciók és az ultramodern divatok között anélkül, hogy saját útjukat kialakították volna. Nem hiányoznak a jó, sőt kitűnő művek, de látványra majd mindegyik annyira egzotikus, hogy nem lenne meglepő, ha akár Franciaországban, akár Németországban marginálisnak tartanák [...]. Az mindenestre észrevehető, hogy a kozmopolita ízű osztrák–magyar dilettantizmus könnyebbé vált és megfiatalodott az új iskolák hatásának köszönhetően.*”⁵⁷⁰ A fenti kritika a magyar művészek közül a Grand Prix-vel díjazott Benczúr Gyulát és az aranyéremmel kitüntetett László Fülöpöt és Csók Istvánt említette, a hivatalos elismerésben nem részesült alkotók bemutatása szerényre sikerült annak ellenére is, hogy a magyar művészek között tizenhárom ezüst- és huszonhat bronzéremet, valamint huszonegy elismerő oklevelet osztottak ki.

A szobrászati csoportban tizenkilenc magyar és két horvát művész szerepelt negyvenkét művel. Az összesen huszonegy alkotó közül Fadrusz János Grand Prix-t, Stróbl Alajos és Zala György aranyéremet kapott. Kiosztottak három ezüst-, hét bronzéremet, valamint egy dicsérő oklevelet. Az építészeti csoportban a tizenkét magyar és három horvát közül kitüntetésben részesült kilenc építész: Hauszmann Alajos, valamint Bálint Zoltán és Jámbor Lajos Grand Prix-t, Alpár Ignác és a Műemlékek Országos Bizottsága aranyéremet kapott.⁵⁷¹

Az 1900-as párizsi világkiállítás az első az ilyen jellegű nemzetközi események sorában, amelynek magyar pavilonjaira és kiállításaira a magyar kormányzat kiemelt

figyelmet és jelentős energiákat mozgósított. A koncepció lényege az önállóan és történelmi múltjára hivatkozva európai nagyhatalomként megjelenő Magyarország képének népszerűsítése volt. Ez elsősorban a négy évvel korábbi millenniumi kiállítás szellemiségének, építészetének és anyagának külföldi közönség előtti ismételt és redukált léptékű bemutatását jelentette. A hangsúly a jogfolytonos európai jelenlétén és az ezeréves önálló keresztény királyságon volt. Ehhez biztosított kitűnő keretet a történelmi pavilon és kiállítása. A Magyar Királyság ezer évének építészeti emlékeit egy épületbe sűrítő tér és a történelmi kiállítás Magyarország európai nagyhatalmi legitimációját szolgálta.

Az ország gazdaságának jellegéből adódóan az állami mecenatúra hangsúlyosan volt jelen az ipari és mezőgazdasági kiállításon. A magánvállalkozók nagy száma mellett felvonultatott jelentős állami vállalatok a „jó gazda” és fő tulajdonos magyar állam képét demonstrálták. Emellett megjelent a közfeladatait magas szinten ellátó, gondoskodó magyar állam képe is mint számos magas színvonalú (ipari-művészeti) oktatási, segélyezési és jóléti intézmény gazdája. A magyar népművészet motívumkincséből építkező installációk a magyarság keleti eredetének újraértelmezéseként az eredeti és sajátosan magyar kultúra üzenetét hordozták. A kortárs európai művészeti tendenciák fényében a kritikusok egy része egyedinek és jellegzetesen magyarnak, de egyben az egzotikum világához tartozónak tartotta a magyar installációkat. A kiállított iparművészeti alkotások az európai országok hasonló bemutatóival összhangban a legújabb hazai és európai stílustendenciák jegyében készültek. A képzőművészeti tárlat anyagának kiválogatásánál a 19. század második felének már kanonizált hazai húzónevei és sztárjai mellett a kortárs konzervatív festészet képviselőit és Nagybányához köthető mesterek alkotásait is számításba vették.

Az első hivatalos magyar bemutató a tengerentúlon

Az amerikai világkiállítások sorát az 1876-os philadelphiai seregszemle nyitotta meg. A 19. század utolsó évtizedeiben rendezett világkiállításokkal az Amerikai Egyesült Államok egyértelművé akarta tenni a világ közvéleménye előtt, hogy a termelőközpontú, elsősorban mezőgazdaságra támaszkodó gazdasága helyébe ipari, fogyasztás alapú társadalom és gazdálkodás lépett. Az 1876-os philadelphiai világkiállítást a függetlenségi nyilatkozat századik évfordulójának megünneplésére szervezték, ahol a művészetek, a kézműipar, az amerikai föld felszínének és mélyének termékeit mutatták be a világ minden részéből összesereglett látogatók előtt. Az első világháborúig megszervezett további három nagyszabású seregszemle Amerika nagyságának és büszkeségének hirdetését szolgálta elsősorban jeles évfordulókhöz kapcsolódva. Az 1893-as *World's Columbian Exhibition* Kolumbusz sikeres felfedezőútjának, míg az 1904-es Saint Louis-i világkiállítás, más néven a *Louisiana Purchase Exposition*, az Amerikai Egyesült Államok története egyik legjelentősebb területgyarapodásának, Louisiana állam pénzzel történt megszerzésének (1803. április 30.) állított emléket. Az 1901-es buffallói *Pan American*



82. kép. A Saint Louis-i világkiállítás központja: Festival Hall és a Colonnade

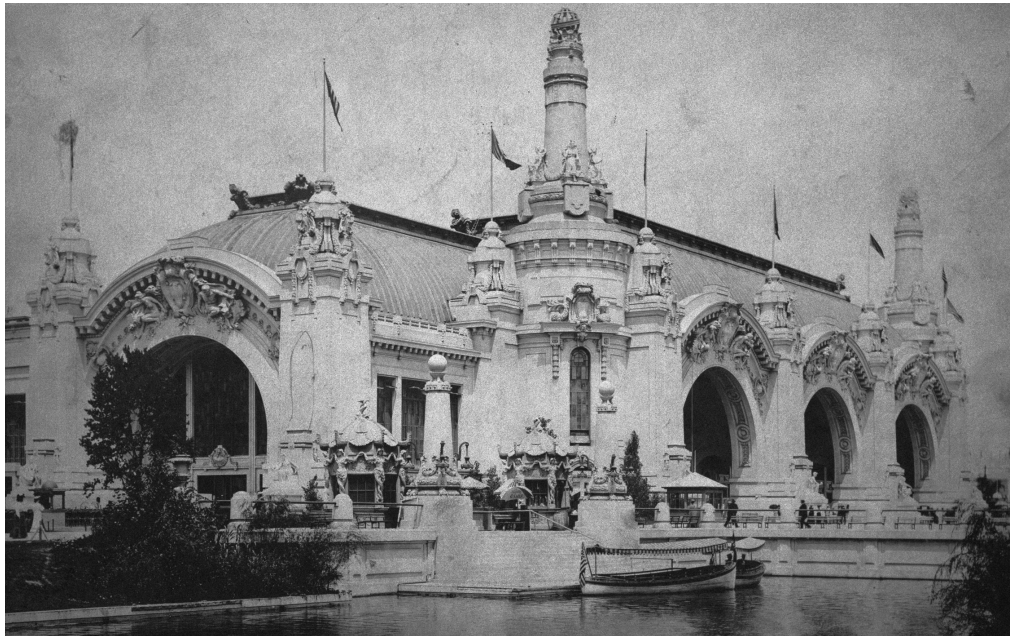
Exhibition nem történelmi esemény évfordulójára emlékeztetett, hanem az amerikai kontinens országainak egységét jelképezte.

A missouri kormányzó, David R. Francis 1896. június 7-én üzletemberek előtt tartott előadásában ismertette a már régóta fontolgatott világkiállítás előnyeit. A beszéd nem maradt hatástalan, a Saint Louis-i *Central Trade and Labour Union* és a szövetségi kormányzat is kiállt a világkiállítás megrendezése mellett. A Pierre Chouteau vezetésével létrejött bizottság dolgozta ki a szervezeti-rendezési keretet, amely az 1893-as chicagói esemény mintájára az USA kormánybizottsága és a *Louisiana Purchase Exposition Company* közös finanszírozásában valósult meg.⁵⁷² Az 1904. április 30-án a Louisiana emlékmű előtt megnyitott világkiállítás *Louisiana Purchase Exposition* néven került be a köztudatba. A december 30-án bezárt világkiállítás helyszíne a Saint Louis-tól nyugatra elterülő Forest Park volt. Az eseményt a *Louisiana Purchase Exposition Company* szervezte. A világkiállításra ötven amerikai és tizennégy nemzetközi tematikus, valamint huszonegy nemzeti pavilon épült fel. Az 1048 zsűritag 39 158 érmet osztott ki. Frederick J. V. Skiff, a kiállítás igazgatója új, két pilléren nyugvó, tudományos és nevelési részre osztott osztályozási rendszert vezetett be. Az első a fejlődés eszméje iránt fogékony „ideális állampolgár” nevelését célozta, a második az emberiség által addig megtett utat volt hivatott szórakoztató módon ábrázolni.

Az emberiség fejlődésének néprajzon és antropológián alapuló koncepciója Skiff világkiállításokról vallott pozitivistá nézeteiből következett, ám a szórakoztatás kereteibe illesztett bemutatóknak súlyos következményei lettek. A kiállításon indiánokat, ázsiai és afrikai népcsoportokat mutattak be eredeti életkörülményeik között, azonban az európai világkiállítások néprajzi falvaiban kifejeződő Volkskunde eszménye, vagyis a saját haza nemzetiségeinek felvonultatása itt a fehér ember által uralt világ alsóbbrendű népeinek bemutatójává vált. Az Európán kívüli, illetve az öreg kontinens határain élő népeket bemutató Völkerkunde múzeumok koncepciójának súlyos félreértelmezésével az európai skanzen amerikai „emberkertté” alakult. Tágabb értelemben a „fehér faj”, szűkebben az angolszász civilizáció fejlettségének vizuális demonstrációját szolgálta a primitívnek tartott népek hagyományos életterének, falvainak, házainak, sátrainak és lakóinak kertje a legmodernebb technikai és művészeti termékek bemutatójának szomszédságában.

Az 1904-es Saint Louis-i világkiállítás a korábbiaktól eltérően indirekt módon foglalkozott az ország gazdasági és technikai fejlődésével. Az 1884 óta rendszeresen megszervezett mezőgazdasági, kereskedelmi és tudományos jellegű *Saint Louis Exhibition* ebben az évben beleolvadt a nagyobb szabású világkiállításba. A Forest Parkban és a Washington Egyetem campusán a mintegy 4 900 000 négyzetméter alapterületű kiállítás számos fontos pavilonját Isaac S. Taylor és Emmanuel Louis Masqueray tervezte. A teljes területen 15 009 amerikai kiállító mutatkozott be, a tárgyakat száznegyvennégy csoportba és nyolcszázkét osztályba osztották be.⁵⁷³ A harmadik amerikai világkiállítással párhuzamosan rendezték meg a harmadik modern olimpiát is, amely a négy évvel korábbi párizsi bemutatóhoz hasonlóan a fő attrakciónak tartott világkiállítás kísérőrendezvénye volt.⁵⁷⁴

Az eredetileg 1903-ra tervezett, majd egy évvel későbbre halasztott Saint Louis-i világkiállításon való hivatalos magyar részvétel ellen több érv szólt. A nagy távolságból adódó jelentős költségek mellett az is, hogy az Egyesült Államokkal kevés kereskedelmi és gazdasági kapcsolata volt Magyarországnak. A késve elkezdett szervezés okozta bo-



83. kép. A közlekedési csarnok

nyodalmakon túl éppen a részt vevő országok számát kísérelték megnövelni, amikor a világkiállítás megnyitását egy évvel elhalasztották. Ez végül pozitív irányban befolyásolta a magyar részvételt is. A legfontosabb rendezési szempont az 1900-as párizsi és az 1902-es torinói bemutató installációihoz hasonló, enteriőrszerű kiállítótér volt. Itt kaptak helyet az iparművészeti és háziipari termékek, az iparoktatási és a képzőművészeti alkotások.⁵⁷⁵

„Egy marék virág magyar földről”

A magyar kiállítás szervezésének körülményeiről levéltári források hiányában elsősorban a *Magyar Iparművészet* hasábjairól tájékozódhatunk. 1903. május 15-én gróf Wickenburg Márk államtitkár elnökletével tanácskozást tartottak a magyar részvételtől. A megbeszélésen jelen voltak a kiállító egyesületek vezetői: Ráth György az Iparművészeti Társulat, Radisics Jenő az Iparművészeti Múzeum, Fittler Kamill az Iparművészeti Iskola képviselőjében.⁵⁷⁶ Az Iparművészeti Társulat 1903. június 3-án megtartott közgyűlésének jegyzőkönyvéből megtudhatjuk, hogy a magyar kiállítás eredetileg az 1900-as párizsi és az 1902-es torinói bemutatókra nemcsak tematikájában, hanem méreteiben is hasonlított volna. A művészeti bemutatót az Iparművészeti Társulat szervezte, a bizottság tagja volt a korabeli magyar iparművészet-pártolás krémje: Czizler Győző, Ráth György, Faragó Ödön, Fittler Kamill, Gyömrői Manó, Horti Pál, Radisics Jenő, Thék Endre, Víg Albert és Zsolnay Miklós.⁵⁷⁷

A megfelelő számú külföldi ország biztosítása érdekében az amerikai kiállítási bizottság képviselőjében Thomas Wilbur Cridler helyettes államtitkár és Halsey C. Ives,

az amerikai művészeti csoport elnöke európai körútra indult; 1903. augusztus 14-én érkeztek meg Budapestre, hogy a részvétel ügyében a kormánnyal és az Iparművészeti Társulattal egyeztessenek. Az 1904. április 30-án nyíló világkiállítás magyar installációinak elhelyezésére vonatkozó tervek 1904. január elején érkeztek meg az országba, a tervezésre és az anyag kiküldésére tehát igen rövid idő állt rendelkezésre. A magas szállítási költségekből adódó kisebb kiállítási anyag és a magyar kiállítás megkésett szervezése miatt az 1904-es első amerikai magyar bemutatkozás végül is méreteiben az 1867-es párizsi világkiállítás magyar csoportjával állítható párhuzamba; a világkiállítások első ötven éve egyik legkisebb magyar bemutatójának jelentősége az első tengerentúli bemutatkozás tényében keresendő.

Mindössze hat szekcióban találkozhattak a látogatók magyar kiállítókkal: képzőművészet, mezőgazdaság, háziipar/iparművészet és ipari termékek, bányászat és kohászat, oktatásügy és közlekedés.⁵⁷⁸ Az Iparművészeti Társulat előterjesztésében nyolcszáz-ezer négyzetméter alapterületű kiállítótérrel és nyolc-tíz enteriőrrel számolt, ebből végül hat enteriőr kialakítása vált lehetségessé. Ezekben helyezték el az iparművészeti, háziipari, oktatási és képzőművészeti bemutatókat, a magyar bor népszerűsítése érdekében egy borbárt is berendeztek. A képzőművészeti kiállítás helyszíne sokáig nyitott kérdés volt, végül az Art Palace-ben kapott százhatvan négyzetméternyi területet. Az iparművészeti és háziipari kiállítás, vagyis Horti Pál pavilonja ötszázhuszonnégy négyzetméter területen a Manufactures épületbe került.⁵⁷⁹

A Saint Louisban megrendezett külföldi művészeti bemutatókat általában érdektelennek és unalmasnak tartó magyar szaksajtó megállapításai összecsengtek az idegen nyelvű beszámolókkal.⁵⁸⁰ A külföldi sajtó kritikáival összhangban Horti Pál a japán



84. kép. Horti Pál pavilonja a Manufactures csarnokban



85. kép. A kettős pavilon erdélyi népi építészeti rétegei: négy fiatornyos torony (harangláb) és udvarház

kiállítás mellett a német bemutatót tartotta a legjelentősebbnek.⁵⁸¹ A charlottenburgi kastély ideiglenes anyagokból felépített díszterme reprezentációs célokat szolgált, a Varied Industries csarnokban felépített német pavilonban a német Jugendstil legnagyobbjai állítottak ki, az összesen ötvenkilenc helyiség tervezői között ott találjuk Bruno Möhringot, a német kiállítás központi terének tervezőjét, Joseph Maria Olbrichot egy csak rá jellemző stílusban felépített könyvtartérral, Otto Pankokot florális motívumokból építkező enteriőrjével, Peter Behrenst cédrusfából készült olvasószobájával.

A magyar kiállítási anyag összeállításánál elsődleges szempont maradt az Ausztriától elkülönülő kiállítótér. Az amerikai szervezőbizottság területi felosztásából adódóan a Manufactures csarnokban kialakított osztrák pavilon mögött állt a magyar. Kialakítására meghívásos pályázatot írtak ki a Bálint és Jámbor iroda, Faragó Ödön, Horti Pál, Maróti Géza és Toroczkai Wigand Ede részvételével. A kiállításon hat enteriőrt építettek fel a magyar iparművészet és háziipar eredményeinek bemutatására, összesen tizennégy csoportba osztották a termékeket. A Manufactures csoportban helyezték el azt a pavilont, amelyet a magyar iparművészeti anyag számára tervezett Horti Pál. A hat enteriőrt magába foglaló pavilon az erdélyi népi építészetre utaló külső és egy magyaros udvarházat utánzó belső részből állt, a korszak népi építészetén alapuló, vernakuláris gondolkodáshoz kapcsolódott. Előfutárává vált a vernakuláris felfogás és premodern építészet kihívásait ötvöző, pár évvel később megjelenő drezdai, bécsi, bukaresti magyar kiállítási pavilonoknak.

A faszerkezetes épület kivitelezésére a Gregersen és fiai cég, az udvarházba átvezető kapu elkészítésére a Forreider és Schiller cég kapott megbízást. Az installáció egyéb vasmunkái (kandeláber, lépcsőrácsok, asztalok, egyéb díszítések) a budapesti Jungfer Gyula és a pozsonyi Márton János műhelyéből kerültek ki. A ház homlokzatára Körösfői Kriesch Aladár *Kalotaszegiek templomba menetele* című képét helyezték, tetjét a Zsolnay gyárban készített pirogránit kerámiák, falát Róth-mozaikek díszítették. A bejáratnál szembe Zala György I. Ferenc Józsefet ábrázoló bronz mellszobra került.



86. kép. Iparművészeti termékek kiállítása és vására

A belső egy nagy központi teremből, két tornácból és négy szobából állt, ahova komplett enteriőrök és bútorok kerültek azt követően, hogy a főváros lemondott a középső nagy terembe tervezett bemutatójáról. A magyar iparművészeti csoportban tizenhat tervező művész és negyvennyolc műiparos állított ki tárgyakat nagyjából az 1903. évi karácsonyi kiállítás anyagából.

Az előtéri üveges szekrényekben háziipari munkákat mutatták be: Dékányi-féle halasi varrott csipkéket, a Kossuth-féle színóbányai üvegyár színes üvegtárgyait, Fischer mintáival díszített herendi porcelánokat, valamint Fischer Emil budapesti gyárának egyéb porcelán tárgyait, Zsolnay irizáló majolikáit. Ide került a Szombathely környéki templomokba neogót oltárokat készítő Lewisch Róbert Szent Antalt ábrázoló szobra mellett, Bachruch Károly főúri ruhákhoz készített ékkövei, Steiner Ármin és Ferenc antikizáló virágtartója. A gyűjtemény egy részét e szavakkal írta le Horti Pál a *Magyar Iparművészet* hasábjain: „a ragyogó színű szövött falszőnyegek, a sok bájos magyar kézimunka és hímzés, gyakran tarka betéttel, a fehérítetlen vászonra színesen kivarrott formás alakok, a pozsonyi szövőiskola szőnyegei, két nagy, egyenkint 250 dollár értékű bőrellenző Fischhoftól és sok más egyéb holmi.”⁵⁸²

Az előtérből lehetett továbbmenni a központinak számító középső terembe, ahol a Bachruch cég bemutatója is folytatódott egy vitrinben, amely „telve bronzművű és drága cizellált, vert ötvösmunkákkal, köztük aranyból való, briliánsokkal és gyöngyökkel kirakott, valódi magyar stílusú övcsatok, szablyák, kardok, kardkötők, egy ezüstdől öntött római fogat, harcosokkal a diadalkocsiban, nagy korsók, serlegek, tálak és nagy értékű templomi edények aranyból és ezüstdől. Pompás darab az atillához való mentekötő, csattal.

A mentekötő láncza óriási, valódi, tiszta, négyszögű és kerek smaragdokból, rubinokból és gyöngyökből áll a legdíszebb aranyfoglatban. [...] A terem hátsó falán Róth Miksa budapesti üvegfestőnek színgazdag üvegmózaikjai vannak, köztük egy Madonna és egy Krisztus-kép, Szent Istvánnak, a magyarok első királyának mellképe és az egész gyönyörű fülke üvegmózaikból. Ennek egyik oldalán szép márványmózaik látható, repülő fehér gólya, szürke, vörössel szegélyezett alapon, aminek értéke Magyarországon 400 dollár.”⁵⁸³

Az oldaltermekbe két ajtónyíláson át lehetett bejutni, a bejáratok mellett két festmény függött, Benczúr Gyula *Budavár visszavétele* című művének kicsinyített mása és egy források alapján pontosan nem meghatározható, trébelt keretbe foglalt alkotás. Az oldalteremben egy Horti Pál tervei szerint készült modern ebédlőt láthattak az érdeklődők a Simay cég kivitelezésében. Ugyancsak ebben a részben állították ki az 1903-tól Budapesten is boltot nyitó és elsősorban arisztokrata megrendeléseket teljesítő Schmidt cég XVI. Lajos stílusú női budoárját, amelynek legfontosabb darabja egy bronz domborművekkel díszített, márványos komód volt. Ide került az angol királyi család festőjének, László Fülöpnek a feleségét ábrázoló portréja. Ezzel az erősen historizáló enteriőrrel szemben a magyar népi építészetből és díszítőművészetből merítő alkotók szobáit rendezték be: az Undi Mariska tervezésében és a Lindner cég kivitelezésében megvalósult gyerekszoba mellett Toroczkai Wigand Ede női nappali szobáját. A folyosón jutott hely Faragó Ödön és Menyhért Miklós bútorainak, valamint egy Horti tervezte üvegszekrénynek Vukovics és Kaufmann asztalosok kivitelezésében.⁵⁸⁴

Az igen szerény alapterületű kiállításon bemutatott tárgyakról az *Építő Ipar* beszámolójában a következőket olvashatjuk: „A Magyar kereskedelmi részvénytársaság különféle hímezéseket, kézimunkákat állított ki. [...] Dicsérőleg kell még megemlékeznünk Tull érdekes bőrmunkáiról, melyeket Faragó tanár tervezett, Mirkovszkyné égetett bársonyairól, Tarján és Rappaport zománcairól és Haraszi József bronzöntvényeiről. Csillárokat állított ki a Kissling cég Budapestről, szőnyeget Kovalszky Sarolta, Agbaba Adél, a pozsonyi szőnyeggyár, stb.”⁵⁸⁵ A magyar kiállításról nem jelent meg kritika egyik jelentős művészeti folyóiratban sem, az amerikai és a magyar napisajtó is csupán elvéve, kevés részletet közölve számolt be a kiállításról. Különösen az üveg- és porcelánárak keltettek feltűnést, egy rövid angol nyelvű tudósítás név szerint a Zsolnay gyár termékeit és a pavilon kovácsoltvas kapuját emelte ki, amely a tudósító szerint „az egész kiállítás egyik legjobbjá volt a maga kategóriájában”⁵⁸⁶

A képzőművészeti kiállítás magyar–angol kétnyelvű katalógusának jegyző Lyka Károly találó hasonlata – „Egy marék virág magyar földről, de nem az egész magyar flóra” – hűen jellemzi a szűk szállítási-kiállítási lehetőségek által megszabott kereteket.⁵⁸⁷ Lyka rövid beszámolója a nemzeti jellegzetességre helyezi a hangsúlyt, összefoglalásában a magyar művészettörténet kiragadott példái a nemzeti jelleg kialakulásának stációiként jelennek meg. A rövid hazai áttekintés a nagybányai és szolnoki művésztelep művészetet „nacionalizáló” hatásáig terjed. A művészet magyarországi példáit a pártázatos reneszánszsal kezdi, amely számára bizonyosság arra, hogy „az összes népek közt a magyarok plántálták át először a maguk földjére az Itáliában fakadt renaissance-ot.”⁵⁸⁸ Az eperjesi pártázatos reneszánsz házak, az Itáliában sarjadt művészet magyarított változataiként, Feszli Frigyes Vigadójának és Lechner építészetének előképeiként jelennek meg eszmefuttatásában, véleménye szerint „Mint ama régi építők, úgy a maiak is azt kívánják, hogy építészetünk ne legyen sem olasz, sem német, sem francia, hanem benn-

szülött”.⁵⁸⁹ Érvelésében a hazai művészeti fejlődés több évszázadon át rendre visszatérő egyenetlenségeit kívánta áthidalni. A dicső hajdan immár elmúlt, és saját kora nemzeti művészetének létét és egyben kiválóságát, a magyar művészet egyedi jellemvonásait támasztja alá az itáliai eredetű reneszansz magyarossá művelt pártázatos változata éppúgy, mint a nemzeti, tehát „*sem olasz, sem német, sem francia*” hatást nem mutató, magyar jellegzetességeket kutató és alkalmazó századfordulós törekvések. A századforduló magyaros törekvéseinek forrásaként mutatja be az amerikai közönségnek az általa iparművészetinek tartott, valójában népművészeti tárgyak történelmi jelentőségét, azaz a régi magyar ornamentika megőrzését, átadását.⁵⁹⁰ A magyar történelmi események amerikai közönségnek szóló értelmezéseként fogható fel a középkori művészet teljes figyelmen kívül hagyása s a nemzet hősiességének és nagylelkűségének bizonygatása. Az államalapítástól 1849-ig zajló történelem egy mondatba sűrített lykai értelmezése így hangzik: „*Az ezeréves magyar nemzet történelme táviratstílusba foglalva: háború a Kelet ellen 1700-ig, háború a nemzeti függetlenségért 1849-ig.*”⁵⁹¹ A szövegben az amerikai polgárháborúval párhuzamba állított 1848–1849-es forradalom és szabadságharc jelentős eredménye, a jobbágyfelszabadítás mint a demokratizálódás és a jog előtti egyenlőség diadala jelenik meg, a nemzeti művészetre gyakorolt negatív hatásával együtt. A jobbágyfelszabadítással „*gazdaságilag egy időre tönkretette magát a magyar birtokos osztály. Akik a művészet mecénásai lehettek volna: íme, önszántukból koldusokká váltak.*”⁵⁹² A művészeti feltámadásra Lyka szerint az 1870-es évekig várni kellett, az ezt megelőző két évtizedben csupán „*néhány kósza piktor tengette életét, arc képet és oltárképet festve.*”⁵⁹³ Benczúr Gyula, Wagner Sándor és Liezen-Mayer Sándor müncheni, Zichy Mihály oroszországi, id. Markó Károly olaszországi és Munkácsy Mihály párizsi tevékenysége Lyka meglátása szerint „*egy neme a vérveszteségnek.*”⁵⁹⁴



87. kép. Háziipari kiállítás a pavilon belső oldalában

Az Art Palace magyar képzőművészeti kiállításán összesen harminchat festmény és nyolc kisplasztika volt látható. Az 1904-re már lényegében kanonizálódott nagybányai iskolát elsősorban Ferenczy Károly képviselte két, a szervezés időszakában, 1903-ban született művével, a *Noémi kibontott hajjal* és a *Festőnő* című képeivel.⁵⁹⁵ Ezenkívül Iványi-Grünwald Béla *Itatás*, Réti István *Öregasszonyok*⁵⁹⁶ és Thorma János szintén 1903-ban festett *Október elsején* című képét is bemutatták.⁵⁹⁷ Perlmutter Izsák két hollandiai témájú művét állította ki. Az akadémikus portréfestészet külföldön elismert kiválósága, László Fülöp *Hohenlohe herceg arcképe*vel volt jelen, Szinyei Merse Pál pedig a *Majálissal* egy évben, Münchenben festett, kisméretű *Tourbillon* című képeivel.⁵⁹⁸ A katalógusban csak egyetlen Szinyei-művet tüntettek fel. A mester visszaemlékezéseiben közölt, a Nemzeti Szalon kiállításával kapcsolatos megállapítását, miszerint oda „*a St. Louisi képek késnek*”, egyaránt tarthatjuk a katalógus vagy az emlékező pontatlanságának.⁵⁹⁹ A 19. század másik nagy iskolateremtő mestere, Lotz Károly két képpel, Lotz Kornélia egy könnyed, spontán felfogású portréja mellett a pusztá-tematika egy variációjával, a *Ménes* című képeivel jelentkezett. A magyar realizmus Franciaországban elismert alkotói közül Munkácsy Mihály *Siralomház* című képehez, 1868-ban készült három tanulmányát, a *Szűrös legényt*, a *Szakállas férfit* és a *Makrapipás férfit* küldték Saint Louisba.⁶⁰⁰ Paál Lászlóra egy kép, a címe alapján nehezen azonosítható fontainebleau-i *Erdőrészlet* emlékeztetett. Az 1903 körül szolnoki felfogás szerint dolgozó Vaszary Jánostól a *Felhők a Balaton felett* című képet láthatták az érdeklődők.⁶⁰¹ A Lyka előszavában is a nemzeti művészet Nagybánya mellett másik jelentős műhelyként leírt szolnoki festészetet az ekkoriban az Alföldre települt Koszta József 1897-es korai főműve, a *Hazatérő aratók* képviselte, a szobrászatot pedig Ligeti Miklós, Telcs Ede és Damkó József összesen nyolc kisplasztikája.⁶⁰²

Az amerikai kontinensen rendezett viláikiállítás nyújtotta lehetőséggel nem tudott élni a magyar kormányzat. Gróf Apponyi Albertnek, a kiállítás elnökének a záró konferencia díszvacsoráján elhangzott nyilatkozata mindennél pontosabban foglalja össze Magyarország első amerikai bemutatkozásának visszhangtalanságát: „*Csak hazafiúi fájdalomnak adhatok kifejezést, látva azt, hogy az én országom, az én Magyarországom oly szegényesen van képviselve ezen a világvásáron; ez egészen a mi hibánk, és senkit sem gáncsolhatunk azért, hogy elmulasztottuk ezzel a nagy alkalommal megmutatni, milyen előhaladást tett Magyarország a mezőgazdaság, a gyáripar, a művészet, a közoktatás terén és még sok más hasznos téren nemzeti feltámadása óta, amely alig négy évtizedre megy vissza.*”⁶⁰³ A jelentős szállítási költségek és a magyar belpolitika 1902–1904 közötti viharai nem tették lehetővé, hogy az ország vezetése jelentős, az 1900-as párizsi viláikiállításához hasonló magyar bemutatót szervezzen Saint Louisban. A kormányzat tehát a könnyebb és egyben megfelelő reprezentációt biztosító utat választva egy művészeti kiállítást rakott össze az amerikai kontinens viláikiállítására.

A magyar képzőművészeti kiállítás nem alapult egységes koncepción: néhány ismert és fontos „festőfejedelem” – Munkácsy, Szinyei, Lotz – döntően a 19. század utolsó harmadában született műveire és vázlataira, valamint a szervezést megelőző években készült, állami tulajdonban lévő, vagy amerikai eladásra szánt művekre koncentrált.⁶⁰⁴ A friss termésből válogattak, több képet egyenesen a műteremből szállítottak a kiállításra, ezek közé döntően a nagybányaiak tartoztak: Ferenczy, Réti, Iványi-Grünwald, Thorma. A magyar iparművészetet bemutató hat enteriőr és a kisebb háziipari tárgyak szűk válogatást nyújtottak a századforduló magyar bútor- és tárgykultúrájáról.

Magyaros törekvések az 1902-es torinói iparművészeti kiállításon

A magyar nemzeti építészeti és művészeti törekvések a 20. század első közel másfél évtizedében Magyarországon kívül Olaszországban kapták a legnagyobb elismerést és ösztönzést. A magyar kiállítási pavilonok és a bemutatóik olaszországi recepciójának megértéséhez szükséges áttekinteni az 1900-as évek elejének a Velencei Biennále mellett nemzetközi szempontból is igen fontos olaszországi bemutatkozását, az 1902-es torinói iparművészeti kiállítást.⁶⁰⁵ Jelentőségét a kritikai visszhang jelzi, az első világháborúig terjedő időszak magyar kiállításait elemző olasz kritikák rendszerint az 1902-es torinói tárlat magyar osztályától eredeztetik az olasz–magyar művészeti kapcsolatok újbóli fellendülését.

Minden nemzetközi rangú rendezvényhez hasonlóan Olaszország mint rendező állam számára ez az alkalom is fontos reprezentációs lehetőségnek számított nemcsak a nemzetközi, hanem a hazai közvélemény előtt is. A kiállítás építészeti megoldásai az olasz nemzeti stílusról már évtizedek óta zajló viták keresztüztüzebe kerültek. Az 1861-ben kivívott függetlenség komoly önazonossági válságba sodorta az olasz értelmiséget és politikumot; „A milyen is az olasz?” kérdésre többen, többféle választ igyekeztek adni. A századforduló a nemzeti jellegről zajló élénk diskurzus ideje volt, a vita a nemzeti (ön)reprezentáció minden jelentkezésekor újra és újra fellángolt.

Torino városa az iparosodás motorjává vált az olasz egység létrejötte után, az ehhez szükséges kereteket a korabeli gyakorlatnak megfelelően az iparmúzeum/ipariskola és az ipari szakkiállítás létrehozása jelentette. 1862-ben itt alapították meg az Olasz Iparmúzeumot (*Museo Industriale Italiano*), ahol 1879-ben megszervezték az ornamentális rajzoktatást építészek, mérnökök és a képzőművészeti akadémia hallgatói számára a kézművesség és az iparra alkalmazott művészet oktatásának keretében. Az iparmúzeum mellett ebben a városban valósult meg a gazdasági és művészeti fejlődés másik feltétele: 1884-ben és 1898-ban Torino rendezett meg két fontos, ipari jellegű országos kiállítást.

Hagyományok hálójában

Az ipari, gazdasági és kulturális fejlődés szellemében fogant kiállítások historizáló épületei azonban nem adtak kielégítő választ az új olasz nemzeti stílust keresőknek. A nemzeti stílus szempontjából a régi korok építészetéhez való viszony számított meghatározónak, a vita a különféle regionális, urbánus és nemzeti hagyományok által képviselt

víziók közötti választásról szolt.⁶⁰⁶ Mario Ceradini építész 1890-ben feljegyezte, hogy a modern nemzeti építészet hiánya milyen fájdalmas az olasz egység felett érzett nemzeti öröm közepette. Álláspontja eltért az elsősorban a historizmus mentén zajló vita érveitől, megállapítása szerint az egységes Olaszországban még nem alakult ki nemzeti építészeti stílus, a kortárs olasz architektúra csak a történelmi múltat tükrözte vissza.⁶⁰⁷ Az ő nevéhez kötődik a mindenki számára elérhető, megfelelő színvonalú, a hétköznapi életnek minőségi keretet adó sajátosan olasz (belső)építészet és iparművészet eszménye is.⁶⁰⁸ Ezt a gondolatot terjesztették az Enrico Thovez és Giovanni Sacheri által szerkesztett folyóiratok is, a *L'Arte Decorativa Moderna*, a *L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali* és a fiatal művészeknek nyilvánosságot biztosító *Il Giovane Artista Moderna* is. A progresszív olasz kritikus, Alfredo Melani így írta le a historizáló tendenciákat: „Már olyan sokszor hallottuk, hogy a múlt a jövő mestere. De mi eltökélten hiszünk abban, hogy a múlt nem rejt számunkra semmit.”⁶⁰⁹ Giovanni Sacheri szerint: „Legjobbaink a múlt tanulmányozásának szentelik magukat és teljesen elvesznek benne.”⁶¹⁰ Ceradini a restaurálást a modern építészetet nélkülöző nemzetek kompenzációs tevékenységének tartotta. Úgy vélte, hogy a romantika építészeti kérdéseire saját korának technikai fejlettsége már választ adhat, ebből következően a modern építészeti technika nyújtotta lehetőségeket nem elmúlt korok stílusainak felélesztésére kell felhasználni, hanem új funkcióval és formanyelvvel kell megtölteni. A 20. század első harmadának vezető építészévé vált Marcello Piacentini az 1835 körül felmerült, egyszerre technikai és stílusbeli vonatkozású építészeti kérdések megoldását az 1889-es világkiállítás ikonikus épületeiben, az Eiffel-toronyban és a Galerie des Machines-ban találta meg. Hasonlóan vélekedett Ceradini is, aki szerint a *Risorgimento* eredményeként megszületett új olasz társadalom szükségleteit az olasz építésznek az építészetet forradalmasító új anyagok (vas, üveg, fajansz, majd később a vasbeton) felhasználásával kell megoldani. Ezek révén az egységes Olaszország újfajta igényeit a legteljesebb mértékben visszatükröző architektúrát lehet létrehozni. A műkritikus Alfredo Melani meglátása szerint az új francia építészet egyszerre adott választ a romantika korában felmerült építészeti kihívásokra, a tömegtársadalmak építészeti problémáira és arra az olaszok számára különös jelentőségű kérdésre, hogy nagy korok nagy civilizációihoz hasonlóan önálló, karakteres építészetet hozzanak létre. Az ő elgondolásában a vasat, üveget és egyéb modern anyagokat felhasználó korszerű építészet szemben áll az antikvitás építészeti elveinek „hamis interpretációját” jelentő kortárs historizáló olasz építészzel. Melani pozitív kritikáinak megértéséhez, melyekkel a milánói és torinói magyar pavilonokat jellemezte, hozzátartozik még egy fontos, a századforduló személyiség-kultuszához kapcsolódó szempont is. A Galerie des Machines és az Eiffel-torony kapcsán írt lelkes kommentárjainak egyik vezérmotívuma az „építész eredetiségének virága” és „kreatív képzelete”, vagyis *fantasiájának* dicsérete. Az 1890 körül jelentkező kritikus nemzedék legjobbjai – elsősorban Alfredo Melani – kortársaik alkotásait a képzelet (*immaginazione*) és az eredetiség (*originalità*) szempontjai alapján ítélték meg.⁶¹¹ Ezek a szempontok jelentek meg az új művészet eredményeit propagáló olasz nyelvű folyóirat, az 1895-ben az angol *The Studio* mintájára alapított *Emporium* hasábjain is, elsősorban szerkesztőjének, a progresszív szellemű kritika vezéregyéniségének, Vittorio Picának köszönhetően.

A századforduló korának olasz építészetkritikáját vizsgálva azonban nem szabad megfeledkeznünk a történelmi stílusok feltámasztását támogató irányzat szerepéről

sem. A historizáló nemzeti építészet legismertebb képviselője Camillo Boito volt, aki azt vallotta, hogy a nemzeti sajátosság a nemzeti történelemből és annak emlékeiből ered. A vitában képviselt álláspontjáról beszédesen vall az a tény, hogy az olasz építészet jövőjéről szóló írása (*Sullo stile futuro dell'architettura italiana*) az olasz középkori építészetet bemutató könyvében (*Architettura del Medio Evo in Italia*) jelent meg 1880-ban. Boito számára az új Olaszország építészeti stílusát valamelyik korábbi nagy korszak architektúrájának felújítása jelentette, erre pedig azért volt szükség, hogy az ország ne csupán a múlt emlékeiből éljen, hanem, szavai szerint: „*levesse végre archeológiai jellegét*”.⁶¹² Ennek fényében nem meglepő, hogy Melaninak a történelmi stílusok tanulmányozása közben saját kreativitásukat elvesztő építészhallgatókról tett megjegyzése leginkább Boito számára volt elfogadhatatlan. Az 1884 és 1911 közötti időszak olaszországi efemer építészetére éppen ennek a két irányzatnak a látványos küzdelme nyomta rá bélyegét. Melaninak 1903-ban, a *Manuale di architettura italiana antica e moderna* negyedik kiadásához írt sorai azonban a két, korábban ellentétes szemlélet szintéziséről tanúskodnak. A pavilonépítészettel kapcsolatban Melani megjegyzi, hogy „*döntő lépést tettünk előre. A stílusok szigorú követésének ideje elmúlt, a közönség pedig lassan hozzá fog szokni az új művészethez, amelyben új érzelmeket és új örömeket talál majd*”.⁶¹³

A stílus mellett a korszak másik nagy kérdése Olaszországban az építészképzés párhuzamosságainak megszüntetése és a rendszer újraszervezése volt. A tervezők egy részét, a művészeti képzés mellőzésével mérnökként – például a *Scuola di Applicazione per gli Ingegneri*ben –, másik részét pedig a technikai oktatás szinte teljes elhanyagolásával művészeti intézményben – az *Accademia di Belle Arti*n – képezték.⁶¹⁴ A kérdést bonyolította, hogy az olasz törvények értelmében csak mérnöki végzettséggel rendelkezők számítottak jogilag építésznek, tehát a művészeti képzés önmagában nem volt elegendő a tervezéshez. Ebben a tekintetben a kor európai gyakorlata változatos képet mutatott, Franciaországban a művészeti oktatásba illesztették be az építészképzést, Magyarországon a Műszaki Egyetem döntően mérnöki képzése dominált. Olaszországban a kérdés megoldására a kétfajta módszer erényeit ötvöző *Scuola Superiore di Architettura* létrehozásának terve tűnt megfelelőnek, amelynek megalapítására végül 1899-ben került sor az olasz oktatási reform keretében.

A torinói megoldás

Az olasz nemzeti stílusról zajló viták idején, 1899-ben merült fel a torinói iparművészeti kiállítás ötlete a Torinói Művészek Köre (*Circolo degli Artisti di Torino*) építész tagjaiban. A valódi szervezőmunka 1901 elején indult meg.⁶¹⁵ A társaság elnöki tiszttét a korábbi polgármester, Ernesto Balbo Bertone di Sambuy töltötte be. Fő szervezői között találjuk még a Kör számos fontos személyiségét, az építész Giovanni Angelo Reycentet és a szobrász Leonardo Bistolfit, Enrico Thovez műkritikust, valamint Giorgio Ceragioli belsőépítész és Davide Calandra szobrászt, a későbbi szervezőbizottság tagjait, akik *L'Arte Decorativa Moderna* címmel folyóiratot is alapítottak a modern művészet és esztétika olaszországi megismertetése érdekében.

Az először 1900-ra tervezett iparművészeti szakkiállítást a párizsi világkiállítás miatt először 1901-re, majd a szükséges bizonyuló időkeretre hivatkozva még egy évvel későbbre halasztották. Így a négyévenkénti torinói képzőművészeti quadriennáléval egy időben nyílt meg. Ezzel párhuzamosan, a későbbiekben 1906-os milánói világkiállításaként megszervezett – ekkor még az iparra alkalmazott művészetek országos bemutatójaként koncipiált – eseményt két évvel későbbre halasztották annak érdekében, hogy a hasonló kezdeményezések ne kioltás, hanem erősítsék egymást. De Torino javára lépett Velence is, ahol lemondtak arról a tervről, hogy a nemzetközi képzőművészeti seregszemlével alternáló nemzetközi iparművészeti kiállítást szervezzenek 1902-től kezdve.

A kiállítás révén a nemzeti stílus laboratóriumának szánt Torino városa történelmi és földrajzi helyzetéből adódóan nem kötődött organikusan a többi olasz város építészetéhez és iparművészetéhez. A város főleg franciás igazodású, az olasz hagyományoktól eltérő, ezért a nemzeti stílus kialakításának szempontjából problémás építészeti az új művészet létrehozásának alapjává tették: éppen az Itáliai-félsziget épített örökségétől való eltéréssel indokolták Torinónak mint kiállítási helyszínnek a jelentőségét.⁶¹⁶ Ebben az érvrendszerben a korábbi torinói kiállítások nem a stílus, hanem a kiállítási infrastruktúra szempontjából jelentettek alapot. Az előzménynélküliségre is utalt William Fred, aki a *The Studioban* megjelent beszámolójában a következő szavakkal számolt be a kiállítás előkészítéséről: „Egy nemzetközi kiállítás megrendezése Olaszországban első hallásra meglepőnek tűnt. Az elmúlt évek kiállításain, főleg az 1900-as párizsi világkiállításon az olasz iparművészet nem hívta fel magára a figyelmet eléggé ahhoz, hogy egy ilyen kiállítás átütő sikert arasson.”⁶¹⁷ Torino városának e látszólagos fogyatékoságát a szervezők egy ügyes retorikai fordulattal az új művészet kidolgozására alkalmas tereppé változtatták.

A szervezőbizottság reményei szerint tehát az olasz művészek a múlt utánzása helyett a külföldi művek szellemiségéből inspirálódva új, markánsan olasz művészetet tudnak létrehozni. Az 1901 januárjától folyamatosan alakuló kiállítási programban az ugyanabban az évben rendezett darmstadti és glasgow-i kiállítások hatása tükröződött.⁶¹⁸ A legkurrensebb szociális és művészeti szempontok érvényesülését szolgálta, hogy az iparművészeti tárgyak mellett enteriőrök kiállítására is lehetőséget adtak. Ezek révén az eltérő lakhatási és jövedelmi viszonyok között élők számára is jó megoldást kívántak nyújtani a modern és új olasz stílusú lakások kialakításához.⁶¹⁹ A felhívás emellett kiemelten foglalkozott a modern iparművészet és a kézművesség elkülönítésével: a kiállítóktól kizárólag olyan, ipari úton előállított művészi alkotásokat fogadtak el, amelyek a századforduló összművészeti felfogásának megfelelően „az utca, a ház és a lakás esztétikai jellemzőit együttesen veszik figyelembe.”⁶²⁰ Az eltérő szociális helyzetre adott belsőépítészeti megoldásokat támogatva külön versenyztették a modern lakóház, a luxuslakás-enteriőr és a gazdaságos lakásbelső kialakítását. Ez az esztétikai és stílári megújulás jegyében fogant szemlélet jelentette az igazi újítást a kiállításon, ez szolgáltatott alapot a historizáló alkotások kizárására. A kiállításra kizárólag olyan alkotásokat fogadtak el: „amelyek határozott irányt szabnak meg az esztétikai megújulás irányába.”⁶²¹ A historizáló műveket, vagyis „a régi stílusok egyszerű utánzatait” visszautasították.

Az olasz nemzeti stílus kérdésének vitájában letisztázódott szempontrendszer végül nem csupán az olasz nemzeti művészet, hanem a századforduló művészeti ten-

denciáinak megerősödése szempontjából is döntőnek bizonyult. Az 1900-as párizsi világkiállítás a századforduló művészeti megújulásának kiemelkedő eseménye volt, a két évvel későbbi torinói kiállítás pedig ennek a folyamatnak az újabb, nemzetközileg jegyzett állomása. A kiállítás nemzetközi elismertsége az olasz kultúrpolitika figyelemre méltó eredménye. A korabeli európai kritika az olasz kézműveseket és iparművészeket ugyan számon tartotta a régi technikákban való jártasságukért, de a modern művészeti stílusok és műfajok (belsőépítészet és bútorművesség) szempontjából nem számíthattak figyelemre. A fordulatot jól jelzi vezető európai alkotók személyes jelenléte saját nemzeti kiállításuk végső berendezésénél: Ausztriából Ludwig Baumann építész, Belgiumból Fierens Gevaert műkritikus, Franciaországból Georges Picard építész, Németországból Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens és Bruno Möhring építészek, Angliából Walter Crane, Skóciából Charles Rennie Mackintosh gondoskodott a tökéletes összképről. Magyarországot Horti Pál építész és Róth Miksa iparművész mellett Radisics Jenő, az Iparművészeti Múzeum igazgatója képviselte. Az olasz nemzeti stílusról zajló vita összes szereplője jelen volt az eseményen, Camillo Boito, Alfredo Melani mellett Vittorio Pica Nápoly, Ugo Ojetti pedig Róma városának hivatalos képviselőjében.⁶²² Az itáliai félsziget gazdag művészeti hagyománya és a modern olasz művészet megteremtésének szándéka a torinói polgármester megnyitóbeszédében is szerepelt: „Oly szellemiséget és alkotókészséget, mely haladásra és újításra törekszik eddig csak más országok földjén találhattunk, de most mindez az igyekezet és törekvés hazánkban, Olaszországban is összesodorta a művészek fonalát. Országunkban különösen ügyelnünk kell arra, hogy ezen fényes művészeti múlt ne apassza el művészeink vágyát arra, hogy alkotásaikkal újabb és újabb sikereket arassanak.

Senki, de senki ne próbálja esztelenül kizárni gazdag művészi hagyományainkat! Még azok a merész újítók is tartsák ezt szem előtt, akik értékeinket gyarapítva új, vagy a régi formákat megújító műveket hoznak létre.”⁶²³



88. kép. Raimondo D'Arancio által tervezett központi kiállítási csarnok

Az olasz nemzeti stílus keresése a kiállítás építészetén is nyomot hagyott; a sereg-szemle helyszíne az 1884-es és 1898-as országos kiállítások területe, a Valentino Park lett. Urbanisztikai szempontokat is figyelembe vettek, különös gondosságot fordítva az enteriőröknek is otthont adó pavilonok és csarnokok városszerű elrendezésére. A kiállítás csarnokára kiírt pályázat első díját a friuliai Raimondo D'Aranco Rita 2^o, második díját Annibale Rigotti Maria jeligéjű munkája nyerte el, a két építésznek közösen kellett a pavilonok végső kialakításán dolgozni. A pavilonok kivitelezése során felmerült számtalan technikai és adminisztratív akadályon felül az olasz és külföldi jelentkezők a tervezettnél nagyobb száma további bővítéseket és tervmódosításokat tett szükségessé.

A stílusimport kudarca

A pályázati kiírás jól tükrözte a korabeli olasz szellemi élet egyik központi kérdését, a nemzeti alapon álló művészet megújítását. Az eredmény, a pavilonok stílusa azonban inkább a német Jugendstil és az osztrák szecesszió formavilágából merített. Az épületek struktúrája Otto Wagner szecessziós stílusát követte, a felületek intenzív koloriz-musa és helyenként festői díszítése pedig a keleti (D'Aranco isztambuli megbízatása révén elsősorban az ottomán) művészet hatásáról tanúskodott, de a legnagyobb befolyást kétségkívül Joseph Maria Olbrich és a darmstadti művészkolónia 1901-es kiállításának épületei gyakorolták. A tervezés és a pályáztatás idején, 1901-ben D'Aranco Enrico Thovez kíséretében meglátogatta a darmstadti kolónia igen jelentős kiállítását. Az elkészült épületekben jól megfigyelhető Thovez célkitűzése *„az élet és a művészet egymáshoz közelítése és a múltba fordulás elleni küzdelem”*. Nem meglepő, hogy az általa is szövegezett pályázati felhívásban hasonló célkitűzéseket olvashatunk: *„Az új évszázadban ki kell törnünk az etruszk, görög, középkori és az ezeket követő korstílusok béklyóiból, mert ezek mára csak több-kevesebb sikerrel tudják kielégíteni az építésszek mindennapos igényét.”* A kiállítóktól ezért csak *„a forma esztétikai megújítását elősegítő eredeti műalkotásokat”* fogadtak el, melyek *„az anyag és a használat közötti viszonyt intelligens módon oldják meg”*.⁶²⁴ A funkcionalizmussal keveredő formai és esztétikai megújulás keresése jelentkezett D'Aranco terveiben is. A viláckiállításról beszámoló kritikák azonban inkább az új stílus kialakítására vonatkozó törekvésként értékelték épületegyüttesét: *„Emlékezzünk vissza, hogy 1900-ban, Olaszországban nem létezett még modern művészet. [...] De jelentsük ki őszintén, modern művészet ma sem létezik Olaszországban. A művészetet nem lehet megrendelésekkel elérni. Számos kísérletet láthatunk erre, melyek között akadnak érdekesek is, de egyik sem tűnik ki sajátos, megkülönböztető vonásokkal, egy nemzeti [építészeti] iskolának még az irmagját sem láthatjuk a kiállításon. Az épületek az osztrák művészet nyílt hatásáról tanúskodnak, és kisebb mértékben francia hatás is kimutatható. [...] De egyértelmű, hogy ami a művészet területén jó lehet Ausztriában, nem felelhet meg Olaszországban: mindkét országnak ki kell alakítani a maga sajátos művészeti jellegét. Ma még túl nagy hatást gyakorol Ausztria művészete Olaszországban.”*⁶²⁵ D'Aranco torinói pavilonjai kapcsán gyakran merült fel a stílus kérdésén túl az épületek üzenetének problémája.⁶²⁶ A historizmus és az eklektika kifulladásáról az új évszázad első éveiben már nemcsak a progresszív



89. kép. A művészeti fotográfia pavilonja

kritika értekezett sűrűn, de hasonló hangokat lehetett hallani a főleg Ugo Ojetti köré csoportosuló konzervatívabb kritikusok körében is.

A más kultúrkörökben kifejlődött építészeti stílusok átvétele sikertelen kísérletként értékelhető. D'Arancónak az osztrák–német új művészeti formavilágot utánzó pavilonjai az olasz művészeti és kulturális közegben számos kortárs számára hamisnak és elentmondásosnak tűntek. Olaszország 1902-es torinói épületegyüttese kísérlet volt arra, hogy az ország nemcsak gazdasági, hanem kulturális téren is bekapcsolódjon Európa vérkeringésébe. D'Aranco pavilonjai egy fiatal és önazonosságát kereső nemzet öndefiníciójának aktuális állapotát tárták a közvélemény elé, egyben az olasz nemzeti építészeti és művészeti stílus útkereséséről árulkodtak. Az új – és egyben nemzeti – stílus kialakításában azonban fontos szerepet játszott a torinói világkiállítás pavilonegyüttese. A zsákutcának bizonyuló kísérlet révén az olasz közvélemény előtt világossá vált, hogy nem csupán a régebbi korok, hanem saját külföldi kortársaik modern művészetének követése sem jelent megoldást. A haladó szellemű D'Aranco egyike volt azon keveseknek, akik nyitni akartak a nemzetközi modernista irányzat felé, ám torinói pavilonjai útmutatás helyett inkább rávilágítottak a jövőben feltétlenül elkerülendő hibákra.⁶²⁷

A magyar út

A Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna azaz az *Első modern iparművészeti kiállítás* fontos alkalomnak ígérkezett. Meghívást kaptak rá az iparművészet terén jelentős európai országok művészei és intézményei, de természetesen



90. kép. A Horti Pál által tervezett magyar iparművészeti kiállítás

részt vettek a két évvel korábbi, 1900-as párizsi világkiállításon bemutatkozott olasz tervezők is: Bugatti, Quarti és Valabrega a 20. századi olasz formatervezés úttörőivé váltak, egyes berendezési tárgyaik már akkor figyelmet keltettek.⁶²⁸ Az új művészetet propagáló olasz nyelvű művészeti sajtó kétféle megközelítésben tárgyalta a kiállított műveket: a századfordulós tendenciák általános bemutatása mellett az egyes kiállító nemzetek iparművészeti termékeit is elemezték.⁶²⁹ A külföldi kritikusok elsősorban a francia alkotók távolmaradása miatt különösen észlelhető osztrák és német túlsúlyról értekeztek. Ez a túlsúly nem volt véletlen, Thovez és társai szemében az építészeti eklektika, az angol preraffaelita festők reneszánsza, a neorokokóval keveredő francia art nouveau leáldozóban volt. A modern olasz művészet kialakításának inspirációját, a továbblépés irányát – Raimondo D’Arancóhoz hasonlóan – elsősorban német minta alapján képzelték el. A művészeti fordulatra érzékeny német építészek, mint Olbrich, Behrens felelősségüknek is tudatában voltak, ezt személyes jelenlétük is bizonyította.

Az 1900-as francia kísérletek a párizsi világkiállítás zárásával veszítettek erejükből, a francia tervezők Samuel Bing és Julius Meier-Graefe erőfeszítései ellenére sem tudtak egyértelmű és megkérdőjelezhetetlen vezető szerephez jutni.⁶³⁰ Ezzel a közhangulattal is magyarázható, hogy az 1902-es torinói iparművészeti kiállítás eredményei láttán Roger Marx francia kritikus és művészeti író egyenesen Franciaország művészeti megalázásáról beszélt, a helyzet megoldásaként pedig a francia művészeti élet megújítását sürgette.⁶³¹ Félelme elsősorban abból adódott, hogy a torinói kiállítást követően az olasz modernizmus meghatározó irányzata, a Stile Floreale stílusát propagáló

mintalapok és Bugatti számos alkotása vált ismertté és a francia alkotók munkáinál kedveltebbé Franciaországban.

A magyar iparművészet vizsgálatakor fontos röviden kitérni az 1895 óta megrendezett Velencei Biennálék – tulajdonképpen képzőművészeti szakkiállítások – magyar bemutatóira. Az olasz–magyar kapcsolatok a századforduló idején értékelődtek fel, a korábbi, döntően egyéni bemutatkozások után 1901-ben harmincnégy, főleg „műcsarnoki” alkotó: huszonnégy festő negyvenhárom festményét és grafikáját, valamint hét szobrász körülbelül tucatnyi kisplasztikáját láthatta a közönség.⁶³² A majd 1909-re Maróti Géza tervei szerint felépülő állandó magyar kiállítási csarnok jelentőségét az adja meg, hogy nagyszámú képzőművészeti anyag bemutatását tette lehetővé. A pavilon emeleti részében látható iparművészeti tárgyak iránt az olasz kritika fokozott érdeklődést tanúsított.⁶³³

A magyar iparművészek munkáit a Horti Pál tervezte részlegben mutatták be, a csoport egységes festett ornamentális dekorációját Scholtz Róbert készítette. Az olasz művészeti élet és a művészetek felvirágoztatása érdekében szervezett kiállítás zsűrije a magyar csoportból több alkotót kitüntetett. A legrangosabb kitüntetésnek számító Diploma d’Onorét hét magyar résztvevő közül Horti Pál, Vaszary János, Zsolnay Vilmos, a Bálint–Jámbor–Zala-hármas, valamint a magyar művészeti élet támogatásáért a Kereskedelmi és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kapta meg. Az államigazgatási szervek méltatásában külön kitértek arra, hogy ezen intézmények „minden rendelkezésükre álló lehetőséget megragadnak, hogy méltó módon ösztönözzék és kibontakoztassák Magyarország újdonsült iparművészeti tevékenységét”.⁶³⁴ Ezt a feladatot, mint ahogy erről a méltatás is említést tesz, egyrészt az iparművészeti iskolák, másrészt a



91. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállítása rendezés közben

szintén Diploma d'Onore-díjban részesült Magyar Iparművészeti Társulat és az aranyérmes *Magyar Iparművészet* és a *Mintalapok* folyóiratok támogatásával látták el. Az aranyéremmel kitüntetettek között találjuk Faragó Ödönt, egyszerre „modern és magyaros” enteriőrjéért, Huber Oszkárt magyaros ékszereiért, valamint „az iparművészetet tiszta művészetként művelő” Nagy Sándort, újító technikájú és formavilágú vázáiért Rappoport Jakabot, Zsolnayt, „az igen fiatal, de elsősorban bútortervezőként kitűnő” Toroczkai Wigand Edét, az ezüstérmesek sorában pedig a korabeli magyar iparművészet és háziipar legrangosabb képviselőit.⁶³⁵

A torinói magyar iparművészeti kiállítás nem a mindössze pár tucatnyi kiállító, hanem műveik recepciója miatt volt jelentős. Vittorio Pica 1902-es kritikái nyomán a további években született olasz nyelvű írásokban rendre megismétlődnek azok a toposzok, amelyek az első világháborúig meghatározzák majd a magyar építészet és iparművészet értékelését: a magyarság keleti (ázsiai) eredetű művészete, a középkori művészet és ezen belül is elsősorban az ötvösség, valamint a Mátyás-kori reneszánsz kapcsolódásai a kritikus által egyéninek és különlegesnek tartott magyar művészethez. A magyar művészet a modern olasz nemzeti stílusról zajló viták miatt kerülhetett az érdeklődés homlokterébe. Ezek az írások a két nemzet egymáshoz fűződő kapcsolatának és a Magyarország iránti olasz szimpátiának és elismerésnek fontos megnyilvánulásai. Az érdeklődés alapját a történelmi félmúlt határozta meg: a politikai függetlenségüket mindössze pár év különbséggel részben, illetve teljes mértékben elnyert országok látszólag hasonló helyzete. A torinói kiállításról beszámoló Vittorio Pica-féle kötet a magyarokról szólva úgy fogalmaz, hogy Ausztriától elkülönülő művészetük miatt „a magyaroknak igazuk volt abban, hogy saját részlegükben akartak bemutatkozni”.⁶³⁶ Az olasz elegység pedig részben Ausztria rovására jöhetett létre.

Az eredetiség és fantázia megnyilvánulásai iránt fogékony olasz kritika a művészet ősi formakincse, modern európai technikai megoldások és esztétikai tendenciák ötvözetéből kialakított „modern magyar művészetet” lelkesen fogadta: Zsolnay irizáló kerámiái, Róth Miksa mozaikjai, Wisinger ékköves csatjai, Huber Oszkár zománcozott medáljai szerepeltek első helyen az olasz kritikusok felsorolásában. Pica az igen nagy múltú magyar művészeti technikaként jellemzett ötvösség és zománcozás eredetét a tizedik századba helyezte, és lényegileg a kereszténység felvételével párhuzamosan induló, a 13–15. században kiteljesedő, nyugatosodó jelenségként írta le. Ugyanő Magyarországon nagy hagyományokkal rendelkező művészeti ágként jellemezte a könyvkötészetet és a mozaikot, amelyeket szerinte „antikos kiválóság” jellemzett. Innen már csak egy lépés az 1906-os milánói világkiállítás magyar részlegében látott tárgyak „antikos bravúrját” Mátyás és Beatrix révén az itáliai–pannóniai művészeti kapcsolatok továbbéléseként bemutatni. Az ősi sztyepei művészetre utalva Wisinger zománcozott ezüst ékszereit „harsány polikrómia” és „nem kifejezetten kifinomult ízlés” jellemzi, a kritikus ezt azonban mégis megbocsáthatónak tartja, hiszen egy olyan nép készítette, amelynek képviselője „legyen akár földműves, katona, színész vagy zenész, még manapság is szívesen öltözik, ha az alkalom engedi, arany- és ezüstszálakkal fényűzően hímzett, színes ruhákba”.⁶³⁷ Horti Pál, Hibján Samu és Huber Oszkár ékszereinek említése után a könyvkötészet terén Gottermayer Nándort, a lámpaművesek közül Kissling Rudolfot, az üvegművesek közül Sovánka Istvánt emelte ki. Pica kritikájának hangvételét az olasz műtisztek nagy többsége tehát átvette, az abban rejlő párhuzamok a későbbi kri-



92. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállításának másik része rendezés közben

tikában alaposan kibontva a két ország közötti történelmi és művészeti kapcsolatok bemutatásának toposzaivá váltak.

A történelmi kötődések felidézésén túl a magyar tárgyak legértékesebb vonása eredetiségükben rejlett. A művészeti eredetiség megvalósítása az Itáliai-félsziget nyomasztónak ható művészeti öröksége miatt az újítást és a nemzeti jelleget kereső olaszok szemében szinte elérhetetlennek tűnt. A magyar iparművészeti alkotások vadul burjánzó motívumait, élénk színezését, keleties (törökös) motívumkincsét az eredetiség jeleként értelmezték. A magyar művészeti újjászületés elemzése Pica kritikájának fontos részét tette ki: *„A magyarok pedig, miután nemrég maguk mögött hagytak egy hosszú ideig tartó terméketlen időszakot az iparművészet terén, a kezdeti idők feszült kutatása és bizonytalan kísérletei után napjainkra túlságosan is eltávolodtak fajuk velük született esztétikai jellegzetességeitől, s azokat túlzott mértékben alkalmazzák; az azonban tagadhatatlan, hogy magabiztos és eredményes léptekkel haladnak a számukra kijelölt úton.”*⁶³⁸ A történelmi toposzok segítségével felépített és évszázadokon átívelő magyar–olasz kapcsolat bemutatása az olasz közvélemény ösztönzését szolgálta. A kritikusok által sikeresnek ítélt magyar stílussteremtési kísérlet az olasz értelmiséget a történelmi egység utáni művészeti és kulturális pangásból és terméketlenségből való kilábalásra sarkallta.

A megértett hagyomány: Magyarország az 1906-os milánói világkiállításon

Milánónak az olasz egység megvalósulása utáni történelmét nagyban meghatározták azok az erőfeszítések, amelyeket ez a nagy múltú itáliai kereskedőváros a jelentős olasz ipari központtá válás érdekében tett. E lépések részét képezték az 1871-től először lokális, később nemzeti, majd nemzetközi hatáskörben rendezett kiállítások és vásárok, amelyek hozzájárultak a kereskedő utak találkozásánál fekvő város újbóli felemelkedéséhez. Az 1871-es első kiállítás a helyi nagyiparosok reprezentációját szolgálta, az 1874-es ipartörténeti bemutató, még mindig lokális szinten maradván, a milánói iparoság múltját állította központba. Az 1881-es olasz ipari kiállítás már a nemzeti határok között kereste a hagyományos lombardiai központ új pozícióját, a fejlődés és a jövő centrumának máig élő mítosza is ekkor született meg. Az 1887-es élelmiszeripari kiállítást már új helyszínen, a Giardini Pubblici közparkja helyett a Castello Sforzesco terén rendezték, ahol a környék változatos termékei és gasztronómiai hagyományai mellett a villamosági pavilon hirdette büszkén az Európában elsőként háztartási villamoshálózattal ellátott város fejlődését. A világereszkedelembe való betagozódáshoz és a nemzetközi elismertséghez a 19. század új közlekedési és kommunikációs eszközének, a vasútnak a fejlesztése jelentette a kulcsot. A Szent Gotthárd-alagút 1882-es átadása után nyitva állt az út Franciaország és Svájc irányába, két és fél évtizeddel később a vasúti közlekedés előtt megnyitott Simplon-alagútnak köszönhetően pedig Milánó az európai kereskedelem jelentős központjává vált. Az Alpokba vajt alagút nem csupán vasúti összeköttetést biztosított Olaszország számára észak és nyugat felé, hanem a francia, német és angol gazdaság teljesítményéhez felzárkózni kívánó olasz ipar, ezen belül is elsősorban a kommunikáció és közlekedés fejlődését demonstrálta.⁶³⁹

Az 1906-os milánói világkiállítás ötlete 1901-ben merült fel a Touring Club Italiano köreiből a Simplon-völgyi vasúti alagút átadásának megünneplésére. A kezdeményezés szerencsésen kapcsolódott a Famiglia Artistica által tervezett, majd a torinói kiállítás miatt elhalasztott iparművészeti kiállításához.⁶⁴⁰ A szárazföldi és vízi szállítás, valamint a kommunikáció mellett a képző- és iparművészetet is felölelő világkiállítást eredetileg 1904-re tervezték, de az alagút elhúzódó munkálatai miatt először 1905-re, majd 1906-ra módosították az időpontot.⁶⁴¹ A cél nem csupán az olasz ipar eredményeinek összevetése volt a nagy európai versenytársak teljesítményével, hanem a milánói ipar olaszországi vezető szerepének, valamint Lombardia kulturális fejlődésének bizonyítása is.⁶⁴²

A korábbi évek gyakorlatának megfelelően a kiállított gépeket működés közben, a végeredményükkel együtt láthatták a látogatók, a hangsúlyt továbbra is az előállítási

folyamat szemléltetésére helyezték.⁶⁴³ A hivatalos program szerint a szervezők szándéka, a világkiállítások eszméjének megfelelően, a legújabb tudományos, technikai és kulturális eredmények reprezentatív felvonultatása volt, újdonságnak számított azonban az iparművészet kiemelt szerepeltetése.⁶⁴⁴ A képzőművészeti kiállítás tudatosan vállalt nemzeti jellege kifejezte a szervezők elhatárolódását az akkortájt már rangos nemzetközi művészeti seregszemlének számító Velencei Biennále célkitűzéseitől, nem versenyezni akartak a velencei eseménnyel, hanem más karakterű – csak az olasz kortárs művészetre összpontosító – bemutatót szándékoztak létrehozni.⁶⁴⁵

A kiállításra hivatalosan csupán néhány ország jelentkezett: Franciaország, Németország, Ausztria, Magyarország, Belgium, Japán, Anglia, Svájc, Hollandia, Mexikó, Szerbia, Oroszország, Bulgária. Kína a Piazza d'Armin álló saját pavilonnal, a többi ország – a dél-amerikai köztársaságok, Kanada, Törökország, Amerikai Egyesült Államok, Spanyolország, Görögország, Románia, Montenegró, Marokkó, Perzsia, India – helyi bizottságokkal és küldöttségekkel képviseltette magát. Az 1902-es torinói fiaskó után az iparművészeti kiállítók számát tekintve Olaszországot Franciaország követte. Az ipari részlegek közül a legnagyobb és legjelentősebb a közúti és vasúti szállítással foglalkozó volt, ezt követte az iparművészeti kiállítás.⁶⁴⁶ Tizenkét részlegre tagolódva mutatkoztak be az országok a közúti szállítás, vízi szállítás, képzőművészet, iparművészet, szállítástörténet, munka, mezőgazdaság, állattartás, halászat, vízgazdálkodás, biztosítás, közegészségügy és közbiztonság területén. Külön részben mutatták be a gazdasági és kulturális szempontból is jelentős olasz emigrációt.

A nemzeti stílus körül zajló olaszországi diskurzussal kapcsolatos a pályázati kiírás azon kitétele, amely szerint „*az iparművészet bármely területéről csak eredeti műveket fogadunk el, kizárjuk a régi idők stílusainak szolgái utánzatait*”.⁶⁴⁷ Ez nem csak szemléleti, hanem terminológiai változással is együtt járt. A *művészi ipart*, vagyis historizáló iparművészetet bemutató szekció terve már korábban felmerült, a végső változat kialakulását szemléletbeli és terminológiai viták kísérték. A világkiállításnak az 1902-es torinói modern iparművészeti kiállítás (*Arte Decorativa Moderna*) miatti elhalasztása kapcsán a dokumentumokban még művészi ipar (*arte applicata*) elnevezéssel találkozunk. Így szerepelt a kivitelező bizottság üléseinek jegyzőkönyvében is 1901 végén.⁶⁴⁸ A kiállítási egység *iparművészet (arte decorativa)* elnevezése csak később, 1903 elején bukkant fel, ekkor már a modern iparművészeti kiállításra vonatkoztatva, a historizáló művek kizárásáról szóló döntés említésével párhuzamosan.⁶⁴⁹ A modern és a historizáló tendenciák (és terminológiák) szerepeltetésének vitája ezzel még korántsem ült el, a bizottság tagjaként Camillo Boito többször javasolta a visszatérést a historizáló iparművészet bemutatásához. Az „*eredeti történelmi jelentőségű művek reprodukcióinak és az iparra alkalmazott művészetet oktató iskolák*” bemutatójának terve egyúttal terminológiai visszatérést is hozott: Boito a modern *iparművészet* helyett *művészi ipart* említett.⁶⁵⁰ A végleges és megvalósult tervezet modern iparművészeti alkotások kiállítását tűzte ki célul, melyeken csak abban az esetben jelenhettek meg historizáló motívumok, ha a stílus sikeres továbbgondolásáról tanúskodtak.⁶⁵¹ A felhívásban fontosnak tartották megemlíteni az iparművészeti munkák ízlésformáló szerepét is, melyek nemcsak az iparművészet aktuális helyzetéről adtak számot, hanem tárgytipusainak fejlődéséről is. A zsűri a fentieket szem előtt tartva, az eredetiség és az ipari, valamint művészeti jellegzetességek meglétét vizsgálva döntött a benyújtott



93. kép. A Maróti Géza tervei alapján készült díszterem a milánói magyar enteriőr-pavilonban

műről.⁶⁵² A világiállítás pályázati kiírásában két kategóriába és számtalan osztályba sorolták a kiállítható tárgyakat és enteriőröket.⁶⁵³ Az első kategóriában az olasz nemzeti tárlat szerepelt, a másodikban pedig a nemzetközi, három részre bontva: komplett modern belső terek: éttermek, sörözők, kávéházak, otthonok teljes belső berendezése luxus és gazdaságos kivitelben; épületek, utcák, közterek külső díszítései: rácsok, cégérek, utcai lámpák, szökőkutak, ivókutak, illemhelyek, kioszkok, reklámtáblák, levelesládák, köztéri órák stb. Ezeket követte az iparművészeti iskolák bemutatkozása.

A vita újabb fordulója: a világiállítás helyszínei és épületei

A tervező olasz építészek a csarnokok és pavilonok stílusával és a művészeti bemutatókkal az „*arte moderna*” és a „*rinascimento sforceso*” közös megünneplésére törekedtek, és ez már a helyszínválasztásban is jelentkezett. A város büszkeségét és hajdani erejét szimbolizáló Sforza-kastély, valamint parkja szolgált 450 000 négyzetméteren a világiállítás egyik helyszínéül. Hosszas viták és számos tervmódosítás után itt helyezték el többek között az olasz és magyar iparművészeti és az olasz képzőművészeti tárlatot, az akváriumot, a biztosítótársaságok bemutatóit, a közlekedéstörténeti és egyéb kisebb kiállításokat.⁶⁵⁴ A másik helyszín a néhány kilométerrel távolabb fekvő korábbi katonai felvonulási tér, a Piazza d’Armi volt, ide kerültek a nemzeti ipari pavilonok, az egyéb

kiegészítő kiállítások, valamint – saját kérésükre – az osztrák és a francia iparművészeti osztályok.⁶⁵⁵ A helyszín kiválasztását követően, 1903. április 20-i határidővel írták ki a pavilonok építésére vonatkozó első pályázatot, melyre tizenhét terv érkezett be.⁶⁵⁶

A milánói Sforza-kastély parkjának épületei – így a magyar kiállításnak is helyt adó olasz–magyar iparművészeti pavilon is – végül Sebastiano Locati, míg a Piazza d’Armin állók Carlo Bianchi, Francesco Magnani, Mario Rondoni mérnökök és Orsino Bongi építész tervei szerint készültek el részint neoreneszánszal, de döntően neobarokkal keveredő Liberty stílusában.⁶⁵⁷ A parkba a díszbejáraton át lehetett bejutni, mögötte egy ellipszis alakú, egyik hosszabb oldalával a város felé nyitott, fórumszerű tér terült el. A különleges alaprajzú és térhatású építmény két szélét egy-egy kétszintes nyitott torony fogta közre. A másik hosszanti oldalon, a Simplon-alagút jelképes bejárata mögött, az alagút rövidített másán áthaladva lehetett bejutni a kiállítás területére. Innen először az olasz képzőművészeti pavilonhoz, onnan pedig az ünnepségek terméhez vezetett az út, ezek mögött helyezkedett el az iparművészeti pavilon.⁶⁵⁸ Az ünnepségek terme mögötti kiemelt jelentőségű építészeti pavilonban makettek, fényképek, rajzok és vázlatok segítségével mutatták be az olasz építészet legfontosabb alkotásait. Az olasz képzőművészeti pavilon két hosszú szárnya fogta közre a díszszalont. Az neomanierista ünnepségek termét szemöldökszerű díszítéssel koronázott kör alakú ablakok, teraszos kiugrók és falba mélyesztett oszlopok tagolták. Az olasz–magyar iparművészeti és az olasz női műipari kiállításoknak otthont adó pavilon Liberty és neobarokk elemeket vegyítő stílusban épült fel, míg Locati másik jelentős építménye, a biztosítótársaságok pavilonja neoreneszánsz stílusú volt.⁶⁵⁹ Az építészeti pavilonon Locati az európai építészet kezdeteire utalva görög építészeti formakincset alkalmazott, de ugyancsak a görög építészetre utalt az in antis elrendezésű Béke-pavilon. Milánó város pavilonját Giannino Ferrini tervezte Galeazzo Alessi 16. századi itáliai építész stílusában.

A milánói kiállítás szervezői mindenképpen egy egységes, erős, hatalmára és folyamatos gazdasági fejlődésére büszke Olaszország képét akarták sugározni. Ebbe a koncepcióba jól illett a historizálás, amellyel Itália dicső múltjának művészeti stílusait is fel tudták használni. A milánói világkiállítás épületei nem váltottak ki olyan éles vitát az olasz közönség körében, mint Raimondo D’Aranco 1902-es torinói pavilonjai. Ennek csak az egyik oka, hogy Locati saját maga vett részt a kivitelezési munkálatokban, valamint a technikai és művészeti problémák megoldásában. Ennek köszönhetően az épületek sokkal egységesebb képet mutattak, mint D’Aranco torinói pavilonjai. Nem meglepő, hogy a torinói bemutatóról még fanyalgóan értekező, magát a „*történelmi művészeti hagyományok megszállottjának nevező*” Ugo Ojetti a világkiállítások kihívásainak leginkább megfelelő tudó építésznek tartotta Locatit. A világkiállításról írt recenziójában az olasz nemzeti stílussal kapcsolatban a műkritikus Alfredo Melani az „*óvatos modernizmust*” tartotta járható útnak, ez számára a modern tendenciák és a klasszikus építészet értő párosítását jelentette. Szerinte Locati építésze visszatérést jelent a „rendhez”, munkái révén a hagyományos építészeti nyelv továbbgondolása kerül ismét előtérbe.⁶⁶⁰ Az épületek magyarországi fogadtatásáról érdekes adalék, hogy mind Maróti Géza, mind Körösfői Kriesch Aladár nemtetszésüknek adtak hangot. Maróti a pavilont egyszerűen „*rémesen ízléstelen hodály*”-nak nevezte.⁶⁶¹

Magyar részről a kiállítás főszervezői Szterényi József államtitkár, Kossuth Ferenc és Apponyi Albert, alelnöke Koronghi Lippich Elek. A pavilon magyar részének belső-



94. kép. A magyar enteriőr-pavilon összképe a bejárattól

építészeti kialakításáért és a kiállítások berendezéséért Maróti Géza és Faragó Ödön, az építkezés és a kiállítás-berendezés adminisztrációjáért Fittler Kamill felelt, az építészeti kivitelezést Fischer József irányította.⁶⁶² Az Iparművészeti Társulatot az Iparművészeti Múzeum munkatársa, dr. Czakó Elemér képviselte, az ő nevéhez fűződik az általános és az iparművészeti szakkatalógus elkészítése is.⁶⁶³ A magyar osztályok közül csak az iparművészetinek volt állandóan a helyszínen tartózkodó szakmai vezetője, ez a legjelentősebb részleg 3500 négyzetméteren terült el.⁶⁶⁴

A milánói kiállítás kormányzati szintű előkészítése már 1904-ben megkezdődött, miután az olasz kormány a Monarchia közös külügyminisztériumán keresztül hivatalosan is meghívta Magyarországot. A részvételre vonatkozó minisztériumi előterjesztésből egyrészt világosan kiolvasható a magyar kormányzat politikai és gazdasági előny szerzési szándéka, másrészt az ország független államiságának reprezentálása. Ez az Ausztriától elkülönülő, az olasz kiállítótér részeként felépült magyar kiállítás formájában végül meg is valósult. Az előterjesztésben már megjelent a később megvalósított koncepció is: a magyar iparművészek bemutatkozását iparoktatási intézményekkel, egy nagyobb háziipari kiállítással és iparművészeti magánkiállítókkal együtt képzelték el.⁶⁶⁵ Ehhez kapcsolódóan a vallás- és közoktatási miniszter a hazai kiállítók ösztönzésére a magyar műiparosok részére jelentősebb állami megrendeléseket helyezett kilátás-



95. kép. Úri dolgozó szoba, a szegedi Állami Fa- és Fémipari Szakiskola növendékeinek munkája

ba.⁶⁶⁶ A miniszter előterjesztésében szerepel a Magyar Iparművészeti Társulat hivatalos megbízása, továbbá az önálló magyar kiállítás mint a külön államiság kifejezésének eszköze.⁶⁶⁷ A kereskedelmi miniszter 1904 júliusában Tisza Istvánnak írt levelében a hazai közlekedési és ipari körök nyílt támogatásáról számolt be.⁶⁶⁸

A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1905. január 17-én kelt levelében értesítette az Iparművészeti Társaságot a magyar kormány pozitív döntéséről a milánói világkiállításon való részvételről, egyúttal felkérte az Iparművészeti Társulatot az iparművészeti csoport kiállításának megrendezésére, a helyszíni felügyeletre és a kiállított tárgyak árusítására.⁶⁶⁹ A hat évvel korábban már elterjedt megoldásnak megfelelően a kormányzat jelentős enteriőrök és tárgyegyüttesek megrendelésével biztosította az anyag minőségét és reprezentativitását. Így került sor a vallás- és közoktatásügyi miniszter dolgozó- és fogadószobájának megrendelésére, amelyet a kiállítás után a minisztériumban terveztek elhelyezni. A fogadószobára nyilvános, a dolgozószobára pedig szűkebb, meghívásos pályázatot írtak ki.

Az értesítést követő hónapok a kiállítás szervezésével és a pavilon tervezésével teltek. 1905 júniusára az Iparművészeti Társaság megállapította a kiállítás költségeit, valamint elfogadta a két későbbi megbízott, Fittler Kamill és Fischer József által beterjesztett műszaki tervezetet.⁶⁷⁰ A terv szerint a kiállítás 2700 négyzetméteren terült volna el egy nagy előcsarnokból nyíló, enteriőrök által kijelölt kiállítóterrel: ezen belül négy nagy csoportra osztották a kiállított alkotásokat: magyar iparművészeti tárgyak, iparművészeti, állami ipari szakiskolák és háziipari munkák. Itt említik meg Maróti Géza és Faragó

Ödön megbízását is a helyszíni rendezéssel kapcsolatban.⁶⁷¹ A nyár végéig az időközben megalakult iparművészeti csoport bizottsága előkészítette az iparoktatási intézetek kiállítását, a Víg Albert főigazgató által előterjesztett terveket túlnyomórészt el is fogadták.⁶⁷² Az ősz folyamán döntöttek az iparművészeti oktatóintézetek bemutatkozásáról: az Országos Iparművészeti Iskola, az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző, az állami ipari szakiskolák, valamint a Székesfővárosi Iparrajziskola is külön anyagot állított össze. Önálló csoportba osztották a hazai nyomdai és műintézeteket, elvállalták négy időszakos szakkiállítás rendezését is a magyar iparművészeti kiállítás keretében: vadászfegyverek, művészi fényképek, hangszerek és gyermekjátékok témakörben.⁶⁷³ A kiállítást előkészítő munkálatok és a helyszíni építkezések zavartalanul és szervezeten folytak, és egyedül a magyar iparművészeti részleg nyílt meg a kitűzött napon, 1906. április 28-án.⁶⁷⁴

Maróti Géza és Faragó Ödön magyar enteriőr-pavilonja

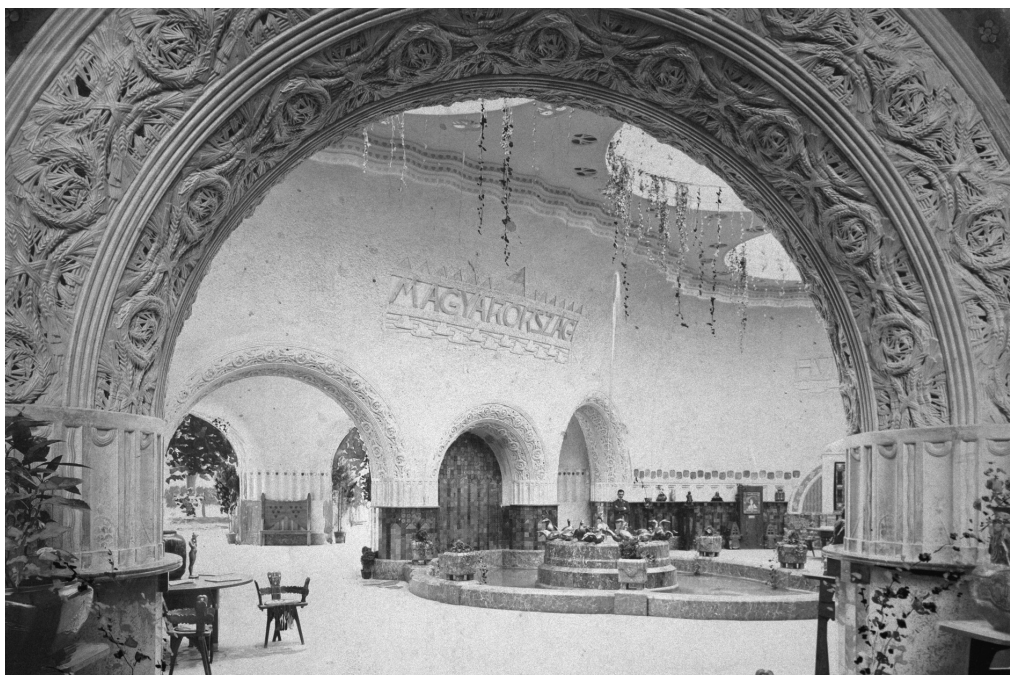
A Milánóban bemutatott magyar anyagról összességében lényegesen több és részletesebb beszámoló és leírás jelent meg a hazai szaksajtóban is, mint a korszak többi világkiállításáról. Ennek két oka lehet. Egyrészt a kiállítás valóban számos neves iparművészt vonultatott fel, sőt nem túlzás azt állítani, hogy Milánóban a korabeli magyarországi iparművészek színe-java bemutatkozott, tehát az otthoni közvélemény – és nem utolsósorban a piac – szempontjából kiemelkedő volt a jelentősége. Másrészt a kiállítási anyag az 1899 óta a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osz-



96. kép. Az iparművészeti pavilon főhomlokzata

tályát vezető Koronghi Lippich Elek néphagyományokon alapuló, keleti jelleget őrző magyar iparművészetről vallott elképzeléseinek példás összefoglalása volt. Koronghi Lippich és segítőitársai, többek között Maróti Géza és a gödöllői telep vezetői egységes koncepción alapuló együttműködésének köszönhetően az *önálló és magyar* kultúra külföldi bemutatása minden korábbinál szervezesebb és szervezettebb módon valósult meg Milánóban. Az 1905 eleje óta szerveződő kiállítás a hazafias nevelést célul kitűző Koronghi-féle kultúrpolitika legfontosabb külföldi eseményévé vált. A milánói siker, ha konkretizálni akarjuk a korabeli magyar sajtó ezzel kapcsolatos ódait, a tudatos kultúrpolitikai koncepciót megvalósító lépések és szerencsés egybeesések sorozatának köszönhető. A magyar anyag külföldi elismertségét két dolog biztosította, egyrészt a szecesszió nemzetközi utóvirágzása, másrészt az a tény, hogy egy követhető út lehetőségére mutatott példát az olasz nemzeti stílusról zajló vitában, mely a világkiállítás programjában is kimutathatóan nyomot hagyott. A világkiállításon felvonulhatott a Koronghi Lippich Elek-féle kultúrpolitika eredményének teljes spektruma: a keleti eredetre utaló, magyarosnak tekintett motívumok felhasználásával készült belsőépítészeti kiképzés és iparművészeti kollekción, az iparoktatás és a népművészetben alapuló rajzoktatás hasznosságának demonstrálása és ezek összefüggő működési mechanizmusai az olasz közvélemény által *modern magyar művészet*ként értelmezett nemzeti stílus kialakítása érdekében.⁶⁷⁵

A milánói világkiállítás magyar iparművészeti pavilonjáról fennmaradt részletes beszámolók segítségével lehetséges a kiállítás utólagos rekonstrukciója, és ez ugyanakkor lehetővé teszi a fentiekben vázolt szempontok megvalósulásának nyomon követését is. A magyar kiállítást az olasz iparművészeti anyaggal egy pavilonban helyezték el,



97. kép. Maróti Géza jellegzetes kalászos motívuma a díszterembe vezető átjárón

az épület külső megjelenéséért olasz tervezők voltak felelősek, a magyar szakemberek csupán a belső kivitelezésben kaptak szerepet. Az önálló külső homlokzatot nélkülöző, nagyméretű, osztott belső tér technikai megoldásai és egységes látványvilága miatt indokoltá teszi az enteriőr-pavilon elnevezést.⁶⁷⁶ A rombusz alakú kiállítótér központi tengelye mentén Maróti Géza reprezentatív termei sorakoztak: az előcsarnok, a hall, az úgynevezett Galambos udvar. Maga a kiállítótér kilenc termet, ezeken belül húsz enteriőrt és három folyosót foglalt magába. A központi tengely mentén két oldalra tervezett, az iparoktatási és a háziipari részt magába foglaló szárnyak kialakítását Faragó Ödönre bízta.

A milánói magyar enteriőr-pavilon építészeti kialakítása valójában két tervező nevéhez fűződik, Maróti Géza, Faragó Ödön mellett Fischer József a műszaki kivitelezést végezte.⁶⁷⁷ A pavilonnak Maróti Géza egyéni teljesítményeként való értékeléséhez elsősorban az járult hozzá, hogy ő felelt a kiállítás reprezentatív és ezért legtöbbet reprodukált tereinek kialakításáért. Megoldásként Maróti szívesen alkalmazott plasztikai díszítést, helyiségei ünnepélyesek és rendkívül díszesek voltak, kitűnően megfeleltek a reprezentáció követelményeinek.⁶⁷⁸ Az efemer építészet jellegzetességeivel szemben gondos terveivel, minőségi anyagok felhasználásával állandó rendeltetésű építmény benyomását tudta kelteni.⁶⁷⁹ Talán erre gondolt a korabeli olasz sajtóközleményeket összefoglaló tudósító, amikor azt a még nem bizonyított megállapítást tette, miszerint Maróti olaszországi munkássága hatással volt az 1900-as évek elejének olaszországi kiállítási enteriőrjeire is.⁶⁸⁰

Az előcsarnok berendezésében már tükröződött Maróti tervezésről alkotott elképzelése. A nyílások áttört kalászos díszje visszatérő motívuma Marótinak, amely nyitrai gimnáziumi élményéhez, saját aranyporral borított kezének emlékéhez kapcsolódott. A búzkalászos díszeket lapezűsttel vonta be, ezt követően sárgára lakkozta, majd a mélyedéseket finom szürkével patinássá tette. Az így kialakított *à jour* technikájú díszítést először az 1904-es karácsonyi kiállításon alkalmazta.⁶⁸¹ Az előcsarnokban helyezte el az 1905-ös karácsonyi kiállításról átszállított négy méter magas géniusz-szobrot. Ez a Zeneakadémia homlokzatára készített *Zene géniuszának* másolata volt, Steiner Ármin és Ferenc domborították rézbádogból.⁶⁸² A következő, hallnak nevezett, bab alakú, felülvilágító terem valójában reprezentatív célokat szolgált. Díszítésként a mennyezet nyílásain át növények csüngtek. Itt kapott helyet a magyar részleg egyik fő attrakciójának számító Kacsás kút.⁶⁸³ A siklói szürke márványból készült alkotás közepén kör alakú márvány talapzaton kékes, irizáló eozinnal borított kacsafigurákat helyezte el, a közöttük feltörő vízszugarak a medence vizét táplálták. A figurákat Maróti József utcai műtermében mintázta meg, majd a Zsolnay gyárban égették ki. A terem falait körben a Zsolnay gyárban készített kék



98. kép. Maróti Géza Géniusz szobra az előtérben



99. kép. A díszterem részlete



100. kép. Ligeti Miklós Anonymus szobrának másolata

tónusú, aranyfényű eozinmázás lapok⁶⁸⁴ díszítették, melyekhez a tervező külön rajzokat és modelleket készített.⁶⁸⁵ Alattuk végig siklósi vörös márvány borította a falakat nagyjából derékmagasságig, felettük érdes szürke habarcsréteg fedte a gipsz alapot. A terem reprezentatív funkciójával összhangban állt monumentális, ellentétek játéka alapuló kiépzése. Egyik végében Róth Miksa mozaikmunkái: Mária a gyermek Jézussal, vele szemben egy Maróti tervei szerint a Zsolnay gyárban készített eozin lapokkal fedett kandalló állt rézből domborított ellenzővel és kovácsoltvas tűzbakkal, rajta Zala György Ferenc Józsefet ábrázoló mellszobrával.⁶⁸⁶

A kandalló és a házi oltár elé magyaros stílusúnak tartott, úgynevezett „halász székeket” helyeztek, melyek Maróti tervei alapján a somogyi juhászok ólombeöntéses technikájával készültek.⁶⁸⁷ Az asztalon a *Magyar Iparművészet* és a *Mintalapok* füzeteit lapozhatták a látogatók. A fal teljes hosszában végighúzódo eozin burkolat feletti polcon Bethlen Gyula, Damkó József, Holló Barnabás, Ligeti Miklós, Radnai Béla és Telcs Ede szobrai, vázái és üvegtárgyak sorakoztak.⁶⁸⁸ A művészek alkotásai nem minden esetben azonosíthatóak teljes bizonyossággal, Ligetitől például az Anonymus-szobor kisebb másolatát, egy eozin kútkagylót,⁶⁸⁹ valamint a Rudolf trónörökös emlékművéhez tervezett kismintákat és Iványi-Grünwaldné ülő portréját is bemutatják.⁶⁹⁰ Ugyanebben a teremben látható volt még Simay Imre *Majom családjá*,⁶⁹¹ Telcs Ede gyermeket ábrázoló

márvány büsztje.⁶⁹² Holló Barnabás Petőfi verse alapján készítette el Beschorner öntödéjével a *Megy a juhász számaron* elnevezésű kisplasztikáját. A teremből továbbvezető középső átjáró mellett kétoldalt Maróti két hermája állt: egy bacchánusnő és egy szilénosz figura.⁶⁹³

A magyar nemzeti stílus programja

A hallból három irányban lehetett továbbindulni, mindhárom a magyar modern stílus kialakításának programját illusztrálta, annak egymásra épülő egységeiben. Az eredményeket bemutató enteriőröket egyik oldalról a forrás, azaz a háziipar másik oldalról a hagyomány átadásának helyei, vagyis az oktatási intézmények bemutatói fogták közre. Balra közvetlenül az iparművészeti iskolához és az oktatási csoporthoz, jobbra először egy négy szobaberendezést és több üvegvitrint magába foglaló teremhez juthatott a látogató. A középső átjáró az üveggel fedett, ún. Galambos udvarba vezetett, amely a falakon végighúzódo, bögös galambokat formázó frízről kapta a nevét, az átjáróban Stróbl Alajosnak a Kossuth Mauzóleumhoz készített sárga márvány párduca örködött.⁶⁹⁴ A terem pillérlábazatait a nagyszentmiklósi kincs motívumait felhasználó domborított rézlemezek díszítették; ezek felső részükben bikafejes virágkagylóvá szélesedtek. A reliefek a magyarok bejövételének jeleneteit és Pannónia megvételéről szóló énekekből vett szövegeket illusztráltak.⁶⁹⁵ A Galambos teremben aranyozott réz üvegszekrényekben plaketteket, üvegeket, vázakat, bőrtárgyakat és ékszereket helyeztek el (Dékáni Árpád, Telcs Ede, Beck Márton és Vilmos, Zsolnay Miklós, Maróti Géza munkái), középen állt Markup Béla életnagyságú szarvasa Steiner Ármin és Ferenc kivitelezésében.⁶⁹⁶ Így ír a teremről Czakó Elemér: „Ragyogó réz vitrinákat foglalt magába, amelyekben fel voltak halmozva a magyar iparművészeti alkotásoknak színe-java. A világos szekrényekben csak úgy úsztak a fényben a halasi csipke-költemények, a Sovánka-féle színdús maratott



101. kép. A Galambos udvar, háttérben a háziipari kiállítás

üvedények, a Horti–Hibján–Tarján ékszerek és ötvösmunkák, a nőies bőrmunkák stb. Telcs Ede, Beck Ö. Fülöp, Maróti Géza, Berán Lajos plakettjei s kis plasztikai művei.”

A Galambos udvar enteriőrjei közül Maróti alkotása volt az úgynevezett Zeneszoba. Bejáratánál Telcs Ede Beethoven-szobra állt, a szoba belsejében szintén Telcs munkáját, a zene négy nagy korszakának allegóriájaként zenélő puttókat ábrázoló frízt helyeztek el, amelynek eredetije az új Zeneakadémia épületére került. A szoba berendezési tárgyai közé tartozó kalászos díszű szekrények és a Zsolnay gyárban készült eozinmázás csempékkel fedett falak szolgálták a művek háttérül. A Zeneszoba mellett az iparoktatási csoportba vezető átjárót Dékány Árpád tervezte csipkék, valamint Tull Viktor bőrmunkái díszítették.

Az átjáró mögé Körösfői Kriesch miniszteri dolgozószoba-enteriőrjét helyezték, amelyet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megrendelésére készített. A belső egységes kialakításában nagy szerepet kapott a szőnyegek, falikárpitok, az óra, az íróasztali készlet és a csillár egymással harmonizáló kiképzése. A csillár, a füzérek, lámpák, kovácsoltvas kályhadíszek és a sárgaréz támaszon nyugvó üvegtető Imregh Pál munkáját dícsérték, az asztalosmunkákat Mócsay József végezte.⁶⁹⁷ A kályha márvány részei Áprily János, az asztalosmunkák Mócsay József nevéhez kötődnek. Belmonte Leó készítette el Körösfői Kriesch tervei alapján a miniszteri dolgozószoba falára elhelyezett falikárpitot, amely lovaikat felszerszámozó erdélyi parasztokat ábrázolt.⁶⁹⁸



102. kép. A vallás- és közoktatásügyi miniszter Körösfői Kriesch Aladár-féle dolgozószobájának részlete

A Körösfői Kriesch tervezte miniszteri dolgozószoba mögött egy szintén tőle származó ebédlő kapott helyet, melynek berendezési tárgyait Mócsay József készítette. A szürkére pácolt tölgyfából készült berendezés motívumaiban Körösfői Kriesch kalotaszegi reminiscenciákat dolgozott fel, a díszszőnyeg a gödöllői szövőiskolában készült, a bőrmunkákat Belmonte Leó kivitelezte.⁶⁹⁹

Az ebédlő mellett a Medgyaszay István tervei alapján kivitelezett, Nagy Sándor bútoraira berendezett a *Művészember otthona* elnevezésű enteriőr állt.⁷⁰⁰ Ebben mutatkozott meg legnyilvánvalóbban a gödöllőiek tolsztojánus elképzelése a modern életközösség reformjáról, a test és lélek felüdülését egyaránt szolgáló újfajta otthonokról. A berendezési tárgyak a parasztbútor szerkezeti és díszítésbeli jellegzetességeinek felhasználásával készültek, jól tükrözve a gödöllői művésztelep *modern magyar művészet* kialakítást célzó elképzeléseit. A lakás mozgatható falakkal egymásba nyitható, illetve elkülöníthető részei világosan jellemezték használóját: jobbra a művészember rajzasztala mögötte könyvtárszekrénnel, baloldalt a feleség kézimunkaasztala: a varró- és íróasztal, a zsámolyos szék, a pamlag, a szekrények a legutolsó részletig egységes szelvényben. A díszeket és a kézimunkákat Nagy Sándor felesége, Kriesch Laura készítette, a falat díszítő gobelin Belmonte Leó munkája.⁷⁰¹ A művészember otthona melletti átjáró a háziipari részleghez vezetett. Györgyi Kálmán szerint az átjáróban függött Rippl-Rónai József egyetlen kiállított gobelinje (*Idealizmus–Realizmus*) és hímezett ellenzői.⁷⁰² Czákó beszámolójában⁷⁰³ Rippl-Rónai József *Idealizmus–Realizmus* című kárpitjának helyszínéként a Zsolnay-termet jelölte meg, ahol azonban valószínűleg nem ez, hanem a Györgyi által idézett hímezett kandallóellenző és a *Sárga georginák kék alapon* című kárpit függött.⁷⁰⁴

Rippl-Rónai mellett Vaszary János iparművészeti tevékenységének is nagy pillanata volt az 1906-os év, a Nemzeti Szalonban rendezett gyűjteményes tárlatán kívül a milánói világkiállításon is bemutatták *Jegyepár (Parasztházasság)*, *Vásári jelenet, Juhászbojtár (Hazatérő juhász nyájjal)*, *Gólyák, Kislány cicákkal (Kis parasztleány macskákkal)* című műveit, és közülük többet reprodukáltak a magyar kiállítás olasz sajtójában.⁷⁰⁵ A népművészet és a szecessziós stílus kölcsönös és termékenyítő jellegű egymásra hatása egyértelműen megmutatkozik Vaszary János Milánóban bemutatott alkotásaiban is.⁷⁰⁶

Az átjáró után a Toroczkai Wigand Ede tervezte és Nagy Sándor díszítéseivel kiegészített kerti ebédlő kapott helyet, melynek kivitelezését ez esetben is Mócsay József végezte. Toroczkai ebédlője és a műiparosok kiállításához vezető átjáró között, a Körösfői Kriesch-féle miniszteri dolgozószobával szemben állt a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium miniszteri fogadószobája Horti Pál tervezésében és Thék Endre kivitelezésében. A belsőben mindent gazdag intarzia díszített, a falburkolatot és a bútorokat Vukovics és Kaufmann készítették. A leírások szerint a Thék gyárban készült vörös mahagóni bútorok jól harmonizáltak a tengerzöld huzatokkal és függönyökkel. Róth Miksa lilás mozaikborítású kandallójához a Forreider és Schiller cég tervezett ellenzőket. A kandallón lévő órát, a gyertyatartót, az ezüstözött üveg csillárt Kissling Rudolf készítette.⁷⁰⁷

A Kacsás kútnak helyet adó hall jobb oldali átjárója a műiparosok és a háziipar bemutatója felé vezetett. A Faragó tervezte részleg első termében négy enteriőrt helyeztek el: egy Steinbach Gábor nevével fémjelzett úriszobát, egy Barta Sándor tervezésében és kivitelezésében készült szalont, Menyhért Miklós ebédlőjét a Békéscsabai



103. kép. A kerámiák terme, középen a Zsolnay gyár kiállítása

Műbútorgyár kivitelezésében, valamint a Thék gyár úri dolgozószobáját. Mindegyik enteriőr mellett külön kis beugrókban Faragó Ödön által tervezett berendezési tárgyakat állítottak ki. Steinbach Gábor úri dolgozószobája és a grafikai csoporthoz vezető átjáró között egy Steinbach-féle szalonszekrény állt két székkal, paravánokkal, kisebb kerámiákkal. Barta Sándor enteriőrije és a Galambos udvarba vezető átjáró között egy Kiss József által készített díszszekrény, az átjáró másik oldalán Héber Antal pohárszéke állt. A következő teremben a pécsi Zsolnay gyár díszedényeit és Tóvárosi Fischer Emilnek részint Pálinkás Béla tervei alapján a magyar népeletből vett képekkel díszített majolikáit és porcelánjait állították ki. Ezek az alkotások azonban külön nem szerepeltek a hivatalos szakkatalógusban, csak a *Magyar Iparművészet* folyóiratban közölt kiállítási alaprajzon fedezhetjük fel az alkotók neveit.

A hagyomány forrása

A Zsolnay- és Tóvárosi Fischer-alkotásoknak helyet adó terem után balra a háziipari részleg következett, a bejárat melletti két enteriőr – Simay Lajos ebédlője és Kántor Tamás úriszobája – még az előző egységhez tartozott. A háziipari rész berendezési tárgyai Faragó Ödön tervei szerint készültek, a tervező bazárszerű kiképzésben helyezte el a pozsonyi Izabella cég, valamint a kalotaszegi és a máramarosi tanműhely munkáit: hímzéseket, varrottasokat, parasztmajolikákat, szőnyeget és bártfai, békési és szélaknai gyermekjátékokat.⁷⁰⁸ A máramarosszigeti fonó- és szövőipari tanműhely, az Izabella Háziipari Egylet és a Magyar Kereskedelmi Rt. gyűjteményéből válogatott

darabok külön kis szekrényekbe kerültek.⁷⁰⁹ Az újantaltvölgyi Sovánka István Gallé és Daum művészetét és technikáját követő luxusüvegeivel mutatkozott be.⁷¹⁰

A Magyar Kereskedelmi Rt. gyűjteményében, a háziipari termékek kollektív kiállításában számos gyermekjátékot is bemutatnak.⁷¹¹ A magyarországi gyermekjátékgyártás ipari méretekben az 1880-as évektől kezdve indult fejlődésnek. A játékgyártás kezdeteinél a Milánóból tudósító Gelléri Mór is bábáskodott, aki 1880-tól „negatív kiállításával” igyekezett felhívni a figyelmet az addig importált, de itthon is olcsón előállítható termékekre. A gyermekjáték-gyártást Németország és Ausztria példája alapján a háziiparra alapozva igyekezett propagálni.⁷¹² A hegybánya-szélaknai üzem kezdeti éveiben nem gyártott jelentős mennyiségű árut, 1901-től elindult fejlődését az új szemléletű tervező mérnök alkalmazása gyorsította fel. Az eredmények hatására 1904-ben gyermekjáték-pályázatot írtak ki. Wessely Vilmos, a korszak egyik legjelentősebb játéktervezője 1898–1902 között az Iparművészeti Iskola, majd a hegybánya-szélaknai gyárfa-, valamint a bellusi iskola fonott játékaikhoz készített terveket.⁷¹³

A kiállítás a tervezőkön kívül a kivitelezőknek is bemutatkozási lehetőséget biztosított. A jelentősebb magyar bútorgyáraktól az ipari szakiskoláig a hazai ipar számos képviselője jelen volt. A háziipar fellendülésével párhuzamosan sorra alakultak a szövést és csipkeverést oktató intézmények: a budapesti Nőipariskolában, Iparrajziskolában háziipari osztályok alakultak, a körmöcbányai csipkeverő iskolában, a halasi csipkeműhelyben 1902-től csipkevarrást, Csetneken a Szontágh nővérektől 1905-től csipkehorgolást lehetett tanulni. A Dékány Árpád tevékenysége nyomán 1902-ben Halason létrehozott csipke-manufaktúra háziipari vállalkozás egyedi technikájával és a magyar



104. kép. A háziipari kiállítás részlete a székelykapuval

népi kultúrából átvett mintáival hamar országos, majd nemzetközi elismertséget szerzett. Iparművészeti társulati tagként Dékáni hamar bemutatkozási lehetőséghez jutott: az alapítás évében már szerepeltek a tervei alapján készült csipkék az Iparművészeti Múzeum karácsonyi kiállításán, egy évvel később a *Magyar Iparművészet* számolt be munkáiról, a következő lépés pedig a külföldi bemutatkozás volt.⁷¹⁴ A csipke gyors elterjedésében és népszerűségében feltehetően jelentős szerepet játszott az a tény, hogy a nemzeti sajátosságok iránt fogékony közönség bel- és külföldön egyaránt a termék különlegességeit értékelte. A vásárlók érdeklődéséhez és korszellemhez is tökéletesen illett a piacra 1902-ben bevezetett halasi csipke: eredeti magyaros mintákkal, új technikával készült. A csipke válasz volt a századforduló világpiacának kettős elvárására, amely pártolta az eredeti népművészeti formák és motívumok modern technikai megoldásokkal való ötvözését.⁷¹⁵ 1907-től Dékáni csipkeműhelye Körösfői Kriesch Aladár gödöllői szőnyegműhelyével együtt az Iparművészeti Iskola hivatalos gyakorlóműhelyévé vált. Az alapvetően magánkezdemenyezésre létrejött műhelyek állami intézményekhez csatolásának indoklásában megtalálható a háziipar munkahelyteremtő és -megtartó képessége és a nemzeti kultúra művelésének szándéka is, erre a lépésre „*e két iparművészeti ágazat jövőjének fennállására kulturális és szociális nemzeti érdekből*” volt szükség.⁷¹⁶ Dékáni rajztanári tevékenységében jelentős szerepet játszottak Kiskunhalas környéki gyűjtőútjai, melyek tárgyakra és motívumokra fókuszáló kettős céljában ugyanúgy felfedezhetjük az eredeti tárgyak gimnáziumi rajzoktatási segédanyagként való felhasználását, mint a későbbi csipkekészítő műhely autentikus motívumokon alapuló módszertanának kialakítását is.

A halasi csipke varrott technikája révén egyúttal a magyarországi csipkeverés megújítását is jelentette. Dékáni kortársa, a körmöcbányai Állami Csipkeverő Tanműhely vezetője, Angyal Béla és testvére, a gyakorlati munkát irányító Angyal Emma az évszázadok óta használatban lévő, magyarosnak tartott reneszánsz motívumokból építkező vert csipkék mellett, talán Dékáni körmöcbányai terveinek és a halasi csipke népszerű-



105. kép. A Faragó Ödön-féle háziipari kiállítás a kerámiák terme felé

ségének hatására is, nyitottak az új tendenciák felé is.⁷¹⁷ A korszak világkiállításainak magyar iparművészeti bemutatóin a halasi csipke mellett a Szontágh nővérek, Erzsébet és Aranka az ír *guipure* csipkén alapuló csetneki csipkéje részesült elismerésben. Az 1905-ben indult vállalkozás a városka egyre szélesebb munkanélküli rétegének kínált lehetőséget, háziipari vállalkozásként a korszakban is szokatlan sikereiket jól mutatja, hogy 1910–1911 körül már a budapesti Iparművészeti Iskolában szervezett tanfolyamok mellett Temesváron, Kolozsváron és Zágrábban is oktatták technikájukat.⁷¹⁸

A csipkék és hímezések mellett a polgári lakások adottságaihoz és lakóinak igényeihez jól illő faliszőnyeget is bemutatnak. Kitüntetett helyet foglaltak el a magyar szecessziós kárpitművészet megteremtői, Rippl-Rónai József, Vaszary János és Nagy Sándor munkái.⁷¹⁹ Vaszary János mellett a gödöllői telep alkotói is a népi életből vett jeleneteket ábrázoltak kárpitjaikon. Az alkotások kivitelezését Torontáli Szőnyeggyár a skandináv technikát felhasználó nagybecskereki gyárában és az ahhoz tartozó, Németelemérről pénzügyi nehézségek miatt Gödöllőre költöztetett szövőműhelyben végezték Kovalszky Sarolta vezetésével.⁷²⁰

A háziipari részleg másik kijárata egy folyosóra vezetett, ez gyakorlatilag az iparoktatási részleggel létesített összeköttetést, a Galambos udvart körbefogó enteriőrök mögött. Ezen a folyosón a Kissling és fia cég csillárkollekcóját, Lakatos Lajos majolikaborítású tűzhelyeit és fűtőberendezéseit, valamint Révai Oszkár, a Magyar Fém- és Lámpaáru Gyár gázkályháit, tűzhelyeit és bojlerait mutatták be.⁷²¹

A témával foglalkozó 20. század eleji elemzések és kritikák egyértelműen a 19. század hetvenes éveitől fellendülő háziipar lendületvesztéséről, esetenként kifulladásáról beszéltek, nem teljesen alaptalanul. Az ezen a téren elért eredmények, a gazdag Kárpát-medencei népművészet és a Gyarmathy Zsigmondnéhoz hasonló szervezők munkája mégis elegendő volt ahhoz, hogy a külföldi közvélemény előtt egy virágzó és élő iparág benyomását keltsék. A milánói kiállítás pályázati kiírásában szereplő eredetiséget hangsúlyozó alapelvnek legtöbbször mértékben csak a magyar kiállítás felelt meg, ahogy ez számos külföldi kritikából átvéve a magyar közönség tájékoztatására szolgáló beszámolókból is kitűnik.⁷²²

A hagyományátadás helyei

A 19. század utolsó évtizedeiben lendületet kapott művészeti és ipari oktatás intézményeinek kiállítása foglalta el a magyar pavilon mintegy harmadát. Az iparművészeti oktatás csak a világkiállítás 1905 végén kiadott, módosított programkiírásában szerepelt, talán ez a magyarázata annak, hogy más országból alig vagy egyáltalán nem jelentkeztek ilyen tematikájú bemutatóval. Olaszország képviselőjében a cantui Scuola d'Arte Applicata mutatkozott be egy mindössze három-négy négyzetméteres kiállítóterben, Belgium részéről pedig két ipariskola kis kiállítását tekinthették meg a látogatók. Az iparművészeti kiállításban a magyarokéval versengő franciák, osztrákok és hollandok egyáltalán nem szerepeltették művészeti és iparoktatási intézményeiket.

A világkiállítások iparművészeti anyagának összeállításában 1900 után nagy szerep jutott az 1885-ben alakult Magyar Iparművészeti Társulatnak, amelynek tagjai lettek az Iparművészeti Múzeum és az Iparművészeti Iskola vezetői is. Elsősorban Radisics Jenő

múzeumigazgató, Fittler Kamill iskolaigazgató és Györgyi Kálmán, a lap szerkesztője közös tevékenységének eredménye volt a teljes milánói magyar iparművészeti anyag és ezen belül a művészeti oktatási intézmények nemzetközi elismerése. A 19. század egészét tekintve a magyar művészet pár húzónévtől eltekintve szinte ismeretlen volt Európában, a helyzet javítását célul kitűző kultúrpolitika első jelentős eredménye az 1900-as párizsi világkiállítás volt. A következő évek kisebb méretű, de a figyelem fenntartásához elegendő kiállításai (1902 Torino, 1904 Saint Louis, 1895 óta a velencei biennálék) aránylag pontos képet nyújtottak a magyar építészet, képző és iparművészet helyzetéről a külföldi szakmabeliek és a szélesebb közönség előtt is.⁷²³ Milánóra immár az új magyar művészetet bemutató színtérként tekintettek, ebben Koronghi Lippich Elek tevékenységének jelentős szerepe volt.⁷²⁴ A művészeti és kulturális fejlődés és a magyar szupremácia ígézetében élő kulturális szakemberek számára a művészeti oktatás céljainak és módszerének demonstrálása kiemelt jelentőséggel bírt. A *Corrièrè della Sera* tudósítójának megállapítása ugyan főleg az olasz közvéleménynek szólt, amikor a magyar iparművészet gyors fejlődését egyrészt az országban működő számos és magas színvonalú művészeti és rajzoktatási intézmény, másrészt az oktatási intézmények és a gyártulajdonosok közötti kitűnő kapcsolatok eredményének tulajdonította, de írásával akaratlanul is a magyar kultúrpolitika külföldi szószólójává vált.⁷²⁵

A Mintarajziskola és Rajztanárképző a Székesfővárosi Iparrajziskola és az állami iparoktatási intézetek közötti teremben állított ki. Az a siker, amit az 1871-ben rajztanár-ok és művészek képzésére alapított intézmény az 1906-os milánói világkiállításon elért, nagy részben az 1903-as tantervi reformot követően előtérbe került művészeti rajzoktatásnak, valamint a művész- és tanárképzés fokozatos elkülönülésének köszönhető. A milánói csak egyike a korszak világkiállításain a magyar művészeti oktatási intézmények által kivívott nemzetközi elismerésnek. A szakmai viták eredményeképpen rendszeresen megújított oktatási módszerek és új szakirányok tanrendbe vétele a művészeti oktatási intézmények hazai és külföldi sikerének és elismertségének zálogát jelentette.⁷²⁶

A Mintarajziskola és Rajztanárképző alapításától kezdve részt vett fontos nemzetközi kiállításokon, ezen alkalmakkor főleg az iskola oktatási szerkezetének és metódusának bemutatására helyezték a hangsúlyt a rajztanár növendékek és – esetenként – tanáraik munkáinak bemutatásával. A tantervi reform eredményeit: a művészeti tanulmányok előtérbe helyezését, a magyaros díszítőmotívumok oktatását először a hazai közönség ismerhette meg az 1904-es intézeti kiállításon, az első jelentős külföldi bemutatkozásra a berni rajztanárkongresszus, majd a milánói világkiállítás alkalmával nyílt lehetőség.⁷²⁷ A reformok folytatásaként 1906-ban jött létre szabad tanárválasztáson alapuló három festészeti és egy szobrászati csoport.⁷²⁸ A reform és a megújult tanári kar munkája révén az intézmény a századfordulóra az európai rajztanárképzés elismert intézményévé vált, oktatási módszere példaként szolgált több hasonló külföldi intézmény számára is. A művészeti oktatási intézmények kiállításának megtekintése a világkiállítás kísérőprogramjaként szeptember 15–17. között szervezett olasz rajztanárkongresszus kiemelt pontja volt.⁷²⁹

A Mintarajziskola a művész- és tanárképzés szolgálatában állt, azonban elsősorban nem művészeti oktatási intézményként, hanem rajztanárképzőként mutatkozott be az iparművészeti oktatási csoportban. Mivel a módosított programkiírás alapján iparoktatási intézetek kiállítási anyagát várták Milánóban, ezért a Mintarajziskola és Rajzta-

nárképző a díszítményes rajz és tervezés oktatása révén mutatkozhatott be az (ipar) művészeti oktatás módszertanával foglalkozó milánói világkiállításon. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium eredeti kérése az intézményben folyó képzőművészeti oktatás ismertetésére vonatkozott, ezt azonban az 1906. január 25-i tanári értekezlet nem a kiállítási szabályzat miatt, hanem szakmai alapon – a tanárképzés professzionálisabb jellegére hivatkozva – elutasította és döntött a rajztanárképző növendéki munkáinak kiválogatásáról.⁷³⁰ A tanári kar ezzel a döntésével egyrészt elkerülte, hogy munkáját egyes külföldi művészeti akadémiákkal hasonlítsák össze, másrészt az iskola erősségének számító rajztanárképzés bemutatásával szinte biztos külföldi sikerre és további hazai elismerésre számíthatott. A milánói bemutató sikerét az iskola 1906–1907-es tanévről kiadott értesítőjében is megemlítették.⁷³¹ Megkapták a világkiállítás legnagyobb kitüntetését, a Grand Prix-t, a rendező Nádler Róbertet díszoklevéllel, a növendékeik munkáit kiállító tanárokat arany-, több diákot pedig arany- vagy ezüstéremmel jutalmaztak. A rajztanárképző intézet bemutatóinak rendkívüli sikeréhez nagyrészt Várdai Szilárd igazgató, Nádler Róbert, Havranek Ferenc és Dörre Tivadar tanárok járultak hozzá.⁷³² A kiállításról írt kritikák méltatták az iskola oktatási módszerét, különösen a növendékek saját képességeinek kibontakoztatására tett erőfeszítéseket, illetve a magyar népművészet formavilágának és az ország művészeti hagyományainak oktatását.

Az Iparművészeti Iskola méltatói az intézményben folyó kiegyensúlyozott elméleti és gyakorlati oktatást hangsúlyozták. Az Iparművészeti Iskolába kezdetben minden jelentkezőt felvettek, ezért az első évfolyamok növendékeinek munkái minőség és eredetiség tekintetében nem vehették fel a versenyt a későbbi évfolyamokéval. A vállalkozói réteg igényeit szem előtt tartó oktatási reform azonban itt is meghozta eredményét. A magyar és a külföldi kritika egyöntetű véleménye szerint az iskola ezt a művészeti fejlődést a rendszeresen megrendezett növendék-kiállításoknak és versenyfeladatoknak köszönhetően érthette el.⁷³³ Az évközi és a karácsonyi kiállítások kitűnő lehetőséget biztosítottak a tanári kar számára a hosszú évek folyamán fokozatosan kialakított oktatási módszerek és ezek eredményeinek demonstrálására.⁷³⁴ Az iskola az ország több pontján rendezett bemutatókat, továbbá rendszeresen jelentkezett a fontosabb külföldi kiállításokon. A külföldön és belföldön elért sikerek ez esetben is elválaszthatatlanul kötődtek a magyar művészeti élet hivatalos szervezőihez, a Magyar Iparművészeti Társulat és az Iparművészeti Múzeum tevékenységéhez. A milánói világkiállításra az Iparművészeti Iskola összegyűjtötte tanítványai legjobbnak tartott munkáit, ezek a Mintarajziskolával egy teremben szerepeltek. A kiállított anyag osztatlan sikert aratott a külföldi látogatóknál, ezt az iskolának odaítélt nagydíj és érdemeik elismeréseként több tanárnak átadott arany- és ezüstérmek és díszoklevelek is hűen tükrözik.⁷³⁵

A halltól balra eső első terembe került a Budapest Székesfőváros Községi Iparrajziskola bemutatója, ahol az intézmény új képzési módszerét lehetett tanulmányozni. A falakon és szekrényekben az iskola iparművészeti oktatásban elért eredményeit szemléltették, nagy albumokba kötött rajzsorozatok mutatták be a tanítás menetét. Helyet kaptak az üvegfestészet, a díszítőfestészet, a bútór- és vasipari munkák rajzai, tervei, szoborművek, a vitrinekben pedig az agyagipari műhelyekben készült edények, tálak, bársonyvetési és bőrmunkák. Az iskola bemutatója nagy sikert aratott, több külföldi kiküldött és kormány megbízott – többek között az angol, az orosz és az olasz – részletesen tanulmányozta és átvételre érdemesnek tartotta az Iparrajziskola oktatá-

si módszerét. Az olasz műkritikus Pietro Chiesa a magyar kiállításról írott cikkében részletesen bemutatta az iparoktatás módszerét is: a növendékeknek először természeti motívumokat (leveleket, halakat, madarakat) vagy ornamentális részleteket kellett tökéletes pontossággal lerajzolniuk. Ezt követően saját műipari tevékenységüknek megfelelő anyagokban formálták meg ugyanezeket. Az iskola tanárai arra törekedtek, hogy pontos képet nyújtsanak az iskolában folyó tevékenységről, ezért a természeti és ornamentális motívumok eredeti rajzait, azok iparművészeti jellegű vázlatát és a minta alapján elkészített tárgyakat együtt állították ki.

A kereskedelmi miniszter fennhatósága alá tartozó ipari szakiskolák bemutatója foglalta el a művészeti oktatási részleg utolsó termét. Ennek célja a műhelygyakorlatok során érvényre juttatott iparművészeti szempontok kiemelése volt. Az előző iparoktatási intézményektől eltérően az ipari szakiskolák nem csupán kiviteli terveket vagy vázlatokat, hanem kész tárgyakat mutattak be. A terem szinte teljes bútorzata, a székelyudvarhelyi kőfaragó iskolában kivitelezett kandallóval és egy márvány virágtartóval együtt, Faragó Ödön tervei nyomán készült az ország különböző iparoktatási intézményeiben. Az üvegszekrényekben ungvári agyagedények, kolozsvári fémmunkák, máramarosi hímzések, solti csipkék sorakoztak egymás mellett. A csoporthoz tartozott még a terem végében berendezett négy szobabelső is, jobbra az első Jankó Gyula Aradon készült úriszobája, majd Molnár Jenőnek a győri Fa- és Fémipari Szakiskolában megvalósított ebédlőberendezése, Raffay Lászlónak a szegedi Állami Ipari Szakiskolából érkezett szalonja és Wessely Vilmosnak⁷³⁶ a kolozsvári Állami Fa- és Fémipari Szakiskolában kivitelezett gyerekszobája mellett más tanárok tervei alapján készült darabokat is bemutattak.⁷³⁷



106. kép. Wessely Vilmos által tervezett és a kolozsvári Ipariskolában készített gyerekszoba



107. kép. Az állami ipariskolák közös kiállítása

Az olasz stílus kialakításában és elterjesztésében az iparoktatásra váró lényeges szerep ellenére a világkiállítás eredeti programja szerint ilyen kiállítást nem terveztek Milánóban. A hazai iparoktatási intézetek bemutatójának alaposágát bizonyítja a magyar szakkatalógus, amelynek jelentékeny részét teszi ki a magyarországi iparoktatás történetének, eredményeinek és aktuális helyzetének taglalása.⁷³⁸ Az új magyar művészként értelmezett gödöllői felfogást és a mögötte megbúvó Koronghi Lippich-féle kultúrpolitikai törekvéseket teljes egészében tükröző iparoktatási és egyes részeit tekintve az iparművészeti bemutató az olasz értelmiség korabeli vitáinak kulcskérdéséhez adott lehetséges iránymutatást. Az alapvetően pozitív nemzetközi visszhang mellett az olasz sajtó és értelmiség kiemelt érdeklődése az új magyar építészet és művészet programjának szólt, e lényeg felismerése miatt válhatott a magyar enteriőr-pavilon és anyaga a világkiállítás egyik legnagyobb figyelmet és sajtóvisszhangot kiváltó együttesévé.

A magyar kiállítás pusztulása

1906. augusztus 4-ére virradó éjjel, hajnali három óra körül tűz ütött ki a magyar és olasz iparművészetnek otthont adó pavilonban, amely ennek következtében teljes mértékben leégett, a kiállított anyag kevés kivétellel megsemmisült. A korabeli sajtótudósítások alapvetően két lehetséges okot említenek a tüzeset kapcsán. Valószínűbbnek tűnik az elektromos rendszer rövidzárlata, de az akkor már jól érzékelhetően sikeres magyar kiállítás eredményességében ellenérdekelte osztrákok által elkövetett gyűjtoga-

tás gyanúja is felmerült a korabeli sajtóban. A magyar kiállítók tragédiáját csak fokozta, hogy pár napon múltott az addigra már számos orgánumban méltatott magyar anyag nemzetközi zsűrizése.⁷³⁹ A tűzvészben összesen 486 000 korona értékű tárgy pusztul el, melyek közül csak 275 000 korona értékű volt biztosítva.⁷⁴⁰ Az adminisztratív mulasztás miatt nem biztosított anyag valószínűleg a Maróti installációjában megvalósult enteriőrök és a hozzájuk kapcsolódó részekben a kisiparosok bemutatója lehetett.⁷⁴¹ Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéhez és könyvtárához tartozó teljes anyag megsemmisült, Rappaport Jakab munkáinak kivételével.⁷⁴²

A tűzvészt követően azonnal gondoskodtak a kiállítás újjáépítéséről, az új pavilon építési munkálatai már augusztus 5-én megkezdődtek, de időhiány miatt programváltozásra volt szükség. Az elsőhöz hasonló, de kisebb alapterületű kiállítás anyagát az olasz szervezőbizottság kikötése alapján az eredetivel azonos kritériumok alapján válogatták: törekedni kellett a nemzeti művészet eredményeinek bemutatására, művészi és ipari jellegzetességekkel egyaránt bíró, eredeti műtárgyak kiállítására.⁷⁴³ Mivel a magyar anyaggal együtt az olasz iparművészeti kiállítás is elpusztult, a szervezőbizottság számára is fontos volt a megsemmisült anyag zsűrizhetőségének biztosítása. Ennek érdekében a megmentett műtárgyakat ismételten kiállították, az elpusztult anyagot pedig a tűzvész előtt készült fényképeken mutatták be és ezek alapján bírálták el.⁷⁴⁴ Az olasz és a magyar iparművészeti anyag jelentősége miatt a szervezőbizottság Milánó városának anyagi hozzájárulásával vállalta az új kiállítással kapcsolatos szállítás és biztosítás anyagi fedezetét, valamint az új pavilon felépítését.⁷⁴⁵ Az új iparművészeti pavilon jelentős méretbeli csökkenését jelzi, hogy 100 000 lírás bekerülési költsége megegyezett Milánó város jóval kisebb pavilonjának összegével.⁷⁴⁶



108. kép. A magyar kiállítás dísztermének maradványai



109. kép. Maróti Géza Génusz szobrának maradványai

A magyar kiállítási bizottság 1906. augusztus 13-án Szerényi József elnökletével tartott ülésén született döntés a kiállítás megújításáról.⁷⁴⁷ Emellett szólt a kül- és bel- földi, napi és szaksajtóban megjelent írások alapján kialakult pozitív kép is. Az ülésen hozták meg azt a zsűrizés szempontjából alapvető fontosságú határozatot, hogy a megmentett művek, valamint az eredeti kiállítást ábrázoló fotográfiák kiállítására az új



110. kép. A pavilon maradványai

pavilonban külön termet rendeznek be. Ezzel párhuzamosan bemutatták a kevesebb mint tíz nap alatt elkészített új tervet is.⁷⁴⁸ Az új kiállításon való részvétel jelentkezési határideje augusztus 18-a volt, a gyors munkálatok nem tették lehetővé a pavilon eredetivel megegyező méretben történő felépítését, ezért a kiállítóknak a lehetőleg minél kisebb helyigényű alkotásokkal kellett pályázni. Az új kiállítás alapterületét ötszáz négyzetméterben határozták meg. A pályázóknak újabb nehézséget jelentett, hogy a tűzvész után nyolc nappal – augusztus 11-én – adták ki az új felhívást, tehát mindössz-



111. kép. A második milánói pavilon magyar kiállításának előcsarnoka



112. kép. A Mintarajziskola új kiállítása

sze egy hét állt a magyar biztosok és az alkotók rendelkezésére, hogy benyújtsák az új pályázatokat. További változást jelentett, hogy az eredeti határidőkkel szemben, a tűzvészre és a kiállítási csoportok újralakítására való tekintettel – a magyar kiállítási bizottság kezdeményezésére és az olasz fél beleegyezésével – az iparművészeti tárgyak zsűrizése szeptemberről október 4-ére került, lehetővé téve ily módon az elpusztult magyar anyag elbírálását. A műtárgyak kiküldéséről 1906. szeptember 5-ig kellett gondoskodni.⁷⁴⁹ Az új magyar tárlat kivitelezésében az eredetileg is megbízott szakemberek vettek részt. Fittler Kamill a műszaki és művészeti munkák főfelügyeletére, Fischer József a műszaki munkák vezetésére, Faragó Ödön és Maróti Géza pedig a berendezés művészi kialakítására kapott ismételten felkérést. A kiállítóknak fényképen vagy rajzon kellett reprodukálniuk az elpusztult tárgyat, enélkül kizárták a művet az elbírálásból. 1906. szeptember 29-én reggel nyílt meg ismét a kiállítás. A tűz okozta kár kompenzálásaképpen Magyarország egy újabb, második zsűritag delegálására kapott lehetőséget.⁷⁵⁰

A huszonöt nap alatt újjáépült pavilon magyar része öt egymásba nyíló teremből állt. A bejárati helyiségekben a falak mentén, polcokon a megmentett tárgyakat, a falakon pedig az első kiállítást dokumentáló képeket helyezték el. A középső nagy csarnokban a Galambos udvar motívumait ismételték meg, a bejáratl szemben egy árkádszerűen kiképzett mélyedésbe építették be a Kacsás kutat, két kisebb teremben pedig a megmentett bronzokat, majolikákat, mozaikokat, bútorokat mutatták be. A másik részt az új és eladásra szánt iparművészeti és háziipari termékek alkották. Az előcsarnokból három elkülönített helyiség nyílt egymás mellett, kiemelt teret biztosítva a Fővárosi Iparrajziskola, az Országos Mintarajziskola, a Rajztanárképző és az Országos



113. kép. A második milánói pavilon magyar kiállításának díszterme

Iparművészeti Iskola bemutatóinak. Mindegyik fülkéből egy-egy átjáró vezetett a tágasabb második terembe, ahol a Kereskedelmi Minisztérium szakhatósága alatt álló ipari szakiskolák munkáit lehetett látni. Itt mutatták be Körösfői Kriesch Aladárnak *A kalotaszegiek templomba menetele* című nagyméretű képét, valamint négy teljes szobaberendezést: Toroczkai Wigand Ede és Thék Endre ebédlőit, Undi–Mócsay leányszobáját, Schmidt úriszobáját.⁷⁵¹ A második kiállítás műtárgyai között volt a zene géniuszának aranyozott bronzszobra, a Kacsás kút az eredetivel egyező zománcmunkákkal és vízivénnyekkel, formailag némileg eltérő kialakításban.⁷⁵² A központi teremhez négy másik kis helyiség kapcsolódott balra és jobbra Telcs Ede zenélő angyalokat ábrázoló domborműveivel, ezekben mutatták be Róth Miksa mozaikjait, a Zsolnay gyár monumentális virágtartó vázáját, valamint több más Telcs alkotást is, köztük az elpusztult Beethoven-szobor másolatát. A három budapesti ipariskola egy teremben kapott elhelyezést, itt dolgozóasztalok és szalonberendezési tárgyak mellett vázák, egyéb bútorok, vasárúk, csipkék, hímzések és ékszerek sorakoztak.

A kiállítás szabályzata szerint három zsűricsoport bírálta el a munkákat.⁷⁵³ A világkiállításon magyarok csak az iparművészeti részlegben kaptak aranyérmet.⁷⁵⁴ Az iparművészeti zsűri összesen kettőszáznegyven díjat osztott ki magyar iparművészeknek.⁷⁵⁵ Az olasz kormány elismerése jeleként az iparművészeti osztály szervezői és kiállítói közül Radisics Jenő az Olasz Korona Rend Nagy Tiszti Keresztjét, Telcs Ede, Steiner Ferenc és ifj. Seenger Béla az Olasz Korona Rend Lovagkeresztjét kapták.⁷⁵⁶ Az általánosan elfogadott eljárás szerint a kiállítók díjazását a nemzeti delegált megvétőzhatta. Élve ezen jogával Radisics Jenő néhány esetben magasabb rendű érmekeket kért több hazai kiállítóknak.⁷⁵⁷

A magyar kiállítás a kritika tükrében

A külföldi kritikusok elismerő szavai, beszámolóí nagymértékben hozzájárultak a magyar kiállítás népszerűségéhez és sikeréhez. Nem elhanyagolható szerepet játszott ebben az is, hogy Maróti Gézát jó barátság fűzte a kor híres olasz kritikusaihoz. Ehhez a körhöz tartozott Ugo Ojetti, Alfredo Melani, Vittorio Pica, Camillo Bioto, Antonio Fradeletto, Conte Grimani.⁷⁵⁸ Az olasz közönség és művészeti szakma alapvetően pozitív hozzáállása mellett a siker kulcsa abban keresendő, hogy az olaszok által modern magyar művészetként meghatározott stílus az olasz művészeti élet aktuális forma- és stíluskeresésének kiúttalansága közepette – egy hasonló jellegű problémára adott válaszként – magát a megoldhatóság lehetőségét villantotta fel. A modern magyar művészetben a kortárs olasz kritikusok kulcsfontosságúnak találták a történelmi hagyományok és a nemzeti „eredetiség” megfelelő arányát.

Az összes jelentős olasz szakfolyóirat beszámolt a magyar kiállításról, nem egy esetben a többi ország hasonló témájú kiállításáról összességében kevesebbet vagy ugyanannyit írtak. Az iparművészetre és díszítőművészetre specializálódott olasz folyóirat, az *Arte italiana decorativa e industriale* 1906. szeptemberi, tehát pont a zsűrizést megelőző hónapban megjelent számában Pietro Chiesa cikke hat oldalon keresztül foglalkozott a magyar kiállítás bemutatásával, míg az összes többi nemzet anyagára a június és november között megjelent lapszámokban általában két-három oldalt szenteltek.⁷⁵⁹

A szintén elismert olasz nyelvű művészeti folyóirat, az *Emporium* Maróti barátjának, Vittorio Picának elismerő kritikáját közölte húsz oldal terjedelemben. Ez nagyságrendileg megegyezett a lap korábbi számában az összes többi iparművészeti kiállításnak szentelt írások oldalszámával.⁷⁶⁰ A milánói világkiállítás hivatalos kritikusaként Ugo Ojetti szintén Maróti olasz baráti köréhez tartozott. A kiállítás évében Milánóban megjelent számos írás közül Ojetti tanúskodik leginkább felkészültségéről.⁷⁶¹ A pavilonok átadása után megjelentetett hivatalos kiállítási vezető kiemelte a magyar kiállítási eneriörök figyelemre méltó beosztását, a különös, de harmonikus elrendezést, részletesen elemezte a hall köré szerveződő terek, folyosók, padlózat és oszlopok díszítését. A kritikákban az elegáns első kiállításra vonatkozó visszaemlékezések is megjelentek, kiemelve annak organikus egységét és kiforrott művészetét. Francesco Luraghi a bemutatott anyagról és az enteriőről szólva a magyar iparművészet érettségét emelte ki az általános olasz sajtókritikának megfelelően.⁷⁶² Ugo Ojetti beszámolója a magyar iparművészeti pavilonban látottakat a francia, belga kiállítási anyaggal egyenrangúnak tartotta.⁷⁶³ Külön kiemelte Beck Ö. Fülöp, Berán Lajos, Maróti Géza és Telcs Ede munkáit, melyekről véleménye szerint egyszerűség és a régi mesterek tökéletessége sugárzott. Maróti Géza szobrainak megmunkálását japán mesterek műveihez hasonlította, az iparoktatási részleget külön kiemelte és méltatta: „*Láthatóak továbbá a különböző állami ipari oktatási intézmények bemutatói, különösen az aradi és kolozsvári iskolák szolgálnak továbbra is világos és értelmes bizonyítékául ennek a módszernek [ti. az iparművészeti oktatásnak] az érdemeiről.*”⁷⁶⁴ Az iparművészeti bemutatók ismertetése utáni összegzésben Ojetti megállapította, hogy jelentős iparművészeti anyagot csak Magyarország, Franciaország, Ausztria és Belgium állított ki, de véleménye szerint iparoktatási szempontból a magyar anyagon kívül csak Belgium bemutatója volt szakmailag kiemelkedő.⁷⁶⁵

Az új magyar kiállításról is elismerően számoltak be a korabeli művészeti lapok és szakfolyóiratok. A divatos művészújság, az *Arte e artisti* kiállítási beszámolójában a magyar és a belga iparművészeti tárgyakat emelte ki, hozzátéve, hogy mindkét nemzet komoly történelmi díszítőművészeti hagyományokkal rendelkezik.⁷⁶⁶ A magyar szervezők, a szokásoknak megfelelően, fontosnak tartották tájékoztatni a hazai olvasóközönséget a külföldön elért sikerekről. A *Magyar Iparművészet* hasábjain közölték a mértékadónak tekintett olasz napilapokban és folyóiratokban megjelent kritikákat.⁷⁶⁷

A 20. század elején a fellendülő olasz–magyar kulturális és művészeti kapcsolatok fontos részét képezték az Olaszországban szervezett szak- és világiállítások. Az 1902-es torinói iparművészeti és az 1906-os milánói világiállításon bemutatkozott magyar iparművészeket érdeklődéssel fogadta az olasz közönség. A modern magyar művészet létrehozását nagy részben a fejlett iparművészeti oktatásnak és az eredeti, jellegzetesen magyar, ősi, de egyszerre népi ornamentika értő alkalmazásának tulajdonították.⁷⁶⁸ Az államapparátusban, a művészeti oktatási intézmények vezetőségében és a folyóiratok szerkesztőségében számos, a magyar iparművészet fejlesztése és propagálása iránt elkötelezett ember dolgozott, akik a 19. század utolsó évtizedében felismerték a külföldi bemutatkozások kiemelt jelentőségét a több évtizedes hátránnyal indult hazai ipar- és művészeti oktatás számára. A magyar iparművészet milánói sikerének fontos



114. kép. A Maróti Géza által tervezett velencei Magyar Ház enteriőrjének részlete

elemét alkotta a seregszemlére bocsátott művek magas művészi színvonala. A szervezők a korszak legkiemelkedőbb és legújabb magyar iparművészeti terméséből és az ipar(művészeti) oktatásból adtak széles keresztmetszetet, külön figyelmet fordítva a magyaros szecesszió körébe tartozó alkotások bemutatására. A sikeres milánói pavilon felfogásának továbbéléséről tanúskodik az önálló és végleges jellegű velencei magyar ház, Maróti Géza 1909-re elkészült épülete.

A nemzeti hagyományok mezsgyéjén: Az 1911-es torinói és római jubileumi világkiállítás magyar vonatkozásai

Az 1911. évi olaszországi világkiállítás a három történelmi olasz főváros, Torino, Firenze és Róma között oszlott meg, az esemény a II. Viktor Emánuel olasz király síremlékének felavatására szervezett ünnepekből fejlődött ki.⁷⁶⁹ Az iparfejlesztés elkötelezett híve, Tommaso Villa szenátor által vezetett szervezőbizottság feladata volt a városok programjainak egyeztetése; a világkiállításon belül szétválasztották a hazafias, művészeti és történelmi, valamint az ipari bemutatókat, az előbbieket helyszíne az új ország szellemi és adminisztrációs központjának már régóta kiszemelt Róma, az utóbbiaké az északi országrész vezető ipari központjának címére áhítózó, évszázados Savoya-fészek, Torino lett.⁷⁷⁰ A 18. század elejétől az egységmozgalmakban kitüntetett szerepet játszó Torino és az ország harmadik, immár végleges fővárosa mellett Firenzének kevés szerep jutott, az egység megünneplésébe a többi helyszínhez képest meglehetősen későn – 1910 tavaszán – kapcsolódott be. Ekkor kezdték el az eredetileg Ugo Ojetti által kitalált olasz portréfestészet-történelmi kiállítás megszervezését.⁷⁷¹ A római városi tanács 1905 novemberétől készült az Olasz Állam megalakulása (1861) 50. évfordulójára szervezendő világkiállításra. 1906 februárjában alakult meg a szervezőbizottság II. Viktor Emánuel fővédnöksége alatt. Nem sokkal ezután létrehozták a Kivitelező Bizottságot Guido Baccelli és Enrico di San Martino elnökletével.

A világkiállítás programjában szétválasztották a művészeti és ipari jellegű bemutatókat, a torinói–római rész azonban nemcsak az olasz nemzeti stílus kérdésében, hanem a világkiállítás módszerének megújítása szempontjából is újabb változást hozott.⁷⁷² Az 1851-es londoni világkiállítás óta eltelt hatvan év alatt a nagy nemzetközi seregszemlék tematikája egyre jobban specializálódott. Láthattuk, hogy az évtizedek múlásával már nem az egymás mellett elhelyezett nemzeti kiállítások alkották az „össznemzeti” világkiállítást, hanem előre meghatározott tematikák köré csoportosuló nemzeti bemutatók jelentették a fő attrakciót. A folyamatosan változó tematika a különböző világkiállításokon egymástól eltérő építészeti megoldásokat eredményezett. Így volt ez az 1911-es jubileumi világkiállítás késői historizáló épületeinek tervezésekor: a római pavilonok Olaszország történelmi múltjára és európai nagyhatalmi szerepére utaltak, a torinói pavilonok pedig a lokális történelem szempontjait emelve nemzeti szintre, a Savoya-ház nagy piemonti építkezéseinek tervezőjét, Filippo Juvara stílusát idézték.⁷⁷³

Magyarország Ausztria nélkül

Az 1911. évi világkiállításra a szokásoknak megfelelően Magyarország a Monarchia külügyminisztériumán keresztül kapott meghívást. A felkínált bemutatkozási lehetőséggel a kormány először nem kívánt élni, a hivatalos magyar részvétel csak későn, 1909 telén dőlt el végleges formájában. 1909 októberében a római nagykövet még arról tájékoztatta San Martino grófot, a szervezőbizottság vezetőjét, hogy Ausztria és Magyarország kormányai nem akarnak önálló pavilont építeni. San Martino a megbízottak kinevezésének sürgetésével igyekezett nyomást gyakorolni Ausztria és Magyarország részvétele érdekében. Érvelésében, miszerint „*hasonló politikai és művészeti súlyú országok saját nemzeti pavilonjaikban állítanak ki*” Franciaországra, Németországra, Nagy-Britanniára és a skandináv országokra utalt.⁷⁷⁴ A jelentős európai ipari nagyhatalmak már igen korán érdeklődtek a lehetőség iránt, a francia, a brit, a belga és a spanyol kormány 1909 tavaszán jelezte hivatalosan részvételi szándékát.⁷⁷⁵ A diplomáciai lépések nem maradtak hatástalanok. 1909. november 7-én a bécsi külügyminisztériumból diplomáciai futárral levél érkezett Wekerle Sándor miniszterelnökhöz, amelyben a közös külügyek irányítója felkérte a magyar miniszterelnököt a részvétel kérdésének felülvizsgálatára. Ugyanitt utalást olvashatunk gróf Somssich Géza római császári és királyi ügyvivő önálló reprezentatív pavilonok építése melletti állásfoglalására is. A diplomáciai viszonyok megváltozására utalva emlékeztették a miniszterelnököt a két kormány korábbi megállapodására, melynek értelmében a kiállítás ügyében egymással összhangban cselekednek. Joggal feltételezhetjük, hogy San Martino és Somssich nyomásgyakorlása a külügyminisztériumon keresztül az osztrák kormányt is elérte.

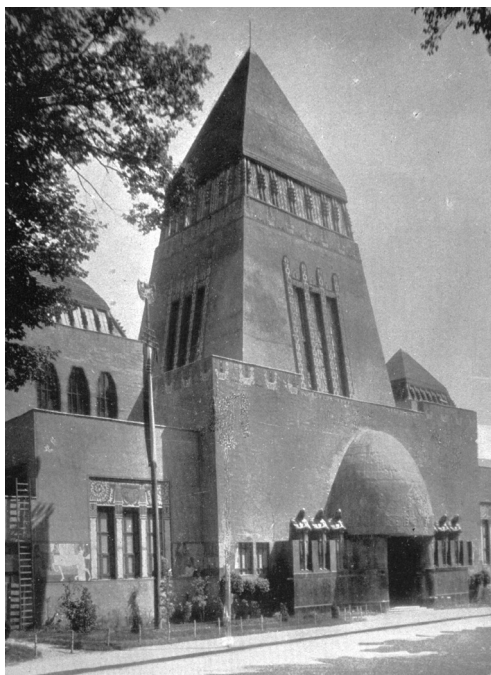
A magyar minisztertanács Wekerle Sándor vezetésével 1909. december 5-i ülésén csak a római bemutatón való hivatalos magyar részvételt támogatta, a torinói lehetőségét elvetette. Ez már továbblépésnek tekinthető a pár hónappal korábbi helyzethez képest. Hieronymi Károly kereskedelmi miniszter Wekerléhez 1909. szeptember 24-én írt tájékoztató levelében még egy ennél jelentéktelenebb részvétel körvonalazódott: a miniszter a különálló magyar csarnok és a Modern Ház elnevezésű építészeti versenyen való részvétel ellen foglal állást pénzügyi nehézségekre hivatkozva, és az önálló pavilon helyett a nemzetközi csoportban rendezendő magyar képzőművészeti kiállítást javasolt.⁷⁷⁶ A minisztertanács 1909. december 27-i ülésén végül mégis arról határozott, hogy az ország vegyen részt a Rómában és Torinóban megrendezendő világkiállításon. A szervezéssel Miklósvári Miklós Ödön főrendiházi tagot bízták meg.⁷⁷⁷

A világkiállításokon az egyes részt vevő országok politikai, ipari és kulturális súlyukat is kifejezésre juttatták. Ez már a részvételtől születő döntésekben is szerepet játszott, erről tanúskodik a római osztrák követ leirata, amelyben a hozzá eljutott információkra alapozva az európai nagyhatalmaknak – Németország, Franciaország, Nagy-Britannia és Oroszország – a két helyszínre készített előzetes költségvetéséből von le következtetéseket az olaszországi bemutatkozás komolyságát és súlyát illetően. A közös külügyminisztériumból a magyar miniszterelnökhöz érkező állásfoglalások rendre Ausztria–Magyarország kormányainak közös és egységes fellépését sürgették az olaszországi világkiállítás ügyében. Miklós Ödönnek a döntésben illetékes budapesti és bécsi körökkel folytatott aktív levelezésére volt szükség ahhoz, hogy Magyarország hivatalosan is benyújtsa jelentkezését Torinóba.

A torinói kiállításon való magyar részvételt a korábbi évek olaszországi magyar sikerei, a kiállítás területi nagysága és ipari-urbanisztikai tematikája is indokoltá tették. A római bemutatóval szemben a torinói kiállítás Ausztria számára politikai okokból kellemetlen lett volna, ez a végső döntés és a szervezés halogatásához vezetett. Elsősorban ezzel a késlekedéssel indokolható, hogy a közös külügyminisztériumban az először és utoljára az 1878-as párizsi világkiállítás alkalmából szervezett közös osztrák–magyar bemutató terve ismét felmerült. Ennek megvalósulására a Miklós Ödön tevékenysége nyomán kibontakozó és időben megkezdett az aktív magyar szervezés miatt azonban végül nem került sor. Ausztria kormányának késlekedéséről tanúskodik az a levél, amelyet Kaposmérői Mérey Kajetán – a Monarchia részvétele kapcsán végzett erőfeszítése-ért a későbbiekben magas olasz állami kitüntetésben részesített római nagykövet – írt Torino polgármesterének. Ebben a késedelmes osztrák szervezésre hivatkozva ismét megpróbált egy, helyhiány miatt már korábban elutasított 5–6000 m²-es terület helyett alig valamivel kisebb, de az osztrák ipar méltó bemutatását lehetővé tévő 4–5000 m²-es helyet igényelni. Szerinte az osztrák pavilonban „*méltó és érdekes*” kiállítást hozhattak volna létre. Ausztria hivatalos részvétele immár nem számít közös ügynek: „*elsősorban osztrák érdekekről van szó, de Torino városa és Olaszország számára is egyaránt érdekes lehet*.”⁷⁷⁸ Antonino di San Giuliano olasz külügyminiszter Teofilo Rossi polgármesternek küldött támogató levele ellenére a kérést rendelkezésre álló terület hiányában ismét elutasították.⁷⁷⁹ Emiatt Ausztria kormánya végül csak osztrák ipari kiállítók egyéni részvételét tudta támogatni, a hivatalos osztrák állami bemutatózsról lemondott.⁷⁸⁰ Az osztrák távolmaradással párhuzamosan a közös külügyminisztérium Miklósvári Miklós Ödönnek a magyar bemutatóval kapcsolatos érvelését marginálisnak tüntette fel, hangsúlyozva, hogy a magyar kormány döntését nem gazdasági, hanem az Ausztriával szembeni olasz–magyar közeledés politikai okai motiválhatták. Ez azonban csak a politikai színjáték része volt, az osztrák kormány a távolmaradást végül a kiállításban korábban még érdekelt osztrák ipari és gazdasági kamarák véleményére alapozta.⁷⁸¹

Miklósvári Miklós Ödön szenvedélyes hangú magánlevelekben igyekezett meggyőzni az illetékeseket a torinói részvétel fontosságáról. Egy címzés nélküli, minden valószínűség szerint Hieronymi Károly kereskedelmi miniszternek szóló levélvázlat „*Kedves Kegyelmes Uram!*” megszólítás után így folytatódik: „*Szóbeli szíves engedelmed alapján a következőkről értesíthetlek az olasz világkiállítást illetően. Mértékadó körök nem tudják megérteni Ausztria és Magyarország magatartását, hogy miért nem vesz a két állam hivatalosan részt a turini kiállításon is! Hiszen az olasz világkiállítás 1911-ben egy nagy nemzeti ünnep, amely csak helyileg lett két részre szétosztva.*” A következő, pár sorral későbbi rész jobban megvilágítja a világkiállítások szervezési gyakorlatát: „*Turinban talán még azzal lehetne a dolgon segíteni, ha azonnal elhatároztatnék az állami üzemeknek részvétele a világkiállításon. A fölművelésügyi kormányzatnál a kérdés megoldása nagyobb nehézségekbe alig ütköznék, mert el lehetne Turinba hozni az idei bécsi vadászati pavilont és tárgyait kibővítvén a mezőgazdasági termények és termékek megfelelő gyűjteményével.*”⁷⁸² Az 1900 óta többször alkalmazott gyakorlat nem változott, gyakran egy előzőleg megvalósult, tematikája alapján illeszkedő anyagot utaztatnak ki a világkiállításra.

1910. január 23-án a közös külügyminisztériumnak küldött értesítésben már az önálló magyar pavilon felépítésének szándékáról tájékoztattak. Ezzel egy időben a ki-



115. kép. A torinói magyar pavilon főhomlokzata

állítás koordinálását a korábbi gyakorlatól eltérően a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium hatáskörébe vonták. A világkiállítások szervezésének összehangolására a nemzetközi bemutatók ipari-kereskedelmi jellegéből adódóan általában a Kereskedelmi Minisztérium kapott megbízást.⁷⁸³ A változtatás pontos okát nem ismerjük, mindazonáltal feltételezhető, hogy az iparművészeti jellegű külföldi bemutatók és általában a világkiállítások ügye iránt elkötelezett Koronghi Lippich Elek osztályvezető kezében összpontosuló hatalom egyik újabb, eltávolítása előtti talán egyik utolsó állomását jelentette hatáskörének ilyen mértékű bővítése.

Az ekkoriban létrejött Magyar Kiállítási Központ tevékenységének köszönhetően a minisztertanács végül engedélyezte a részvételt a torinói világkiállításban, és Hieronymi Károly kereskedelmi miniszternek az előirányzott költségekre vonatkozó kérését is jóváhagyta.⁷⁸⁴ A Ke-

reskedelmi Minisztérium összesen 280 000 koronát irányzott elő 1910 és 1911-es költségvetéséből a torinói kiállítás céljára. Egy 1910. február 16-án a bécsi külügyminisztériumban kelt levél tanúsága szerint a római és torinói magyar díszünnepélyek előkészületei már folyamatban voltak, ezáltal a Miklós Ödön által oly fontosnak és jelentősnek ítélt kétoldalú olasz–magyar kapcsolatok sérthetlensége biztosítva volt.⁷⁸⁵ Az 1910. december 27-i minisztertanácsi ülésen két fontos döntés született: a magyar pavilon felépítésére 200 000 koronát különítettek el, és támogatásról biztosították a Magyar Mérnök és Építész Egyletnek a világkiállítás építészeti versenyén való részvételét is.⁷⁸⁶

Az Iparművészeti Társulat hivatalos jegyzőkönyvei a *Magyar Iparművészet* utolsó oldalain a Hivatalos Közlemények részeként megjelentek, és ennek alapján nyomon követhetjük a kiállítás megszervezésének 1910. február 21-i közgyűlésen kezdődött folyamatát. A torinói magyar részvétel fontossága nem csak a kormányzat, hanem a befolyásos hazai építész-művész körök számára sem volt egyértelmű, ahogy ezt a közgyűlésen elhangzott vita is bizonyítja. Koronghi Lippich Elek felvetésében ugyanis megkérdőjelezte az Iparművészeti Társulat részvételének hasznát az 1911. évi világkiállításban való. Faragó Ödön válasza nem csupán a Társulatnak a korábban tapasztaltabbnál passzívabb hozzáállására szolgál magyarázatul, hanem a társadalmi nyilvánosság szereplőinek változására is: az évtizedek során hatékonyabbá vált állami szervezési rendszer – egyebek mellett a Magyar Kiállítási Központ és a Kereskedelmi Múzeum létrejötte és ezáltal a kiállítás szervezési gyakorlat – professzionalizálódása következtében a Társulat megbízottját ez alkalommal csupán tanácskozási joggal ruházták fel a szervezőbizottságban. Ezt a megváltozott szerepet erősítette meg Micseh Endre

hozzászólása is, aki közölte a kormány hivatalos álláspontját: eszerint magyar részről Rómában képzőművészeti, Torinóban pedig ipari-mezőgazdasági és egy kisebb iparművészeti kiállítást szerveznek.⁷⁸⁷

Beigazolódni látszott Faragó Ödön másik érve is, miszerint Torino városának fekvése marginális eseményt vetített előre. És valóban, a korábbi évtizedekben még koronás fők jelenlétében zajló világkiállítás-megnyitóktól eltérően a Torinóban 1911. április 29-én délelőtt 10 órakor megkezdődő megnyitóünnepségeken a legmagasabb szintet a nagykövetek jelentették. Magyarországot a Monarchia közös római nagykövete, Kaposmérői Mérey Kajetán római nagykövet képviselte.⁷⁸⁸

Az önálló magyar bemutatók és a kiállítási pavilonok ügye csak az egyik szegmensét jelentette az olaszországi kiállítások előkészületeinek.⁷⁸⁹ A másik, jelentős diplomáciai levélváltást is okozó esemény a világkiállítás keretében megrendezett Nemzetközi Építészeti Kiállítás volt, az ehhez kapcsolódó IX. Nemzetközi Építész Kongresszussal és a Modern Ház elnevezésű építészeti versennyel. Az 1906-ban Londonban tartott rendes építészkonferencián döntöttek arról, hogy a következő helyszín Róma városa lesz.

Az építészeti kongresszusok eredete az 1867-es párizsi világkiállításra nyúlik vissza, rendszeresen megtartott plenáris üléseinek témája az építőművészet magas szintű művelése, az építészettel kapcsolatos törvényi szabályozások előterjesztése és megvitatása, valamint nemzetközi építészeti pályázatok szervezése és lebonyolítása volt. A sorrendben kilencedik kongresszus témái között szerepelt a vasbeton felhasználásának kérdése: 1) a vasbeton által nyújtott építészeti lehetőségektől a dekorációs és technikai szempontból vizsgált művészeti alkalmazásokig, 2) az építész felelősségéről megbízója felé, 3) műszaki és művészeti nevelés, valamint a külföldön dolgozó építészek helyzete, 4) megfigyelések a modern építészetről, 5) az állam építkezései a köz érdekében, 6) építészeti thesaurus létrehozásának hasznossága, 7) a Rómában működő külföldi akadémiák szerepe, feladataik és hatásuk az egyes országok művészeti életében.⁷⁹⁰ Az építészeti kiállítás a képzőművészeti bemutató részeként 1901–1911 között elkészült épületek fotográfiáit, illetve az épülőfélben lévők terveit mutatta be. Szerepeltek továbbá művészettörténeti igényű restaurálási tervek és makettek, valamint eredetiségük és kiviteli megoldásaik különlegessége miatt figyelemre érdemes tanulmányok és vázlatok.⁷⁹¹

A Modern Ház-verseny keretében a részt vevő országoknak egy-egy *modern* házat kellett felépíteniük a kiállításon maximum nyolcszáz négyzetméteres területen.⁷⁹² Az olasz szervezők számára fontos volt, hogy a verseny keretében ne alapozzanak az állami reprezentáció külsőségeire. Az egyes országokat állami felkérésre akár magán-szerveződések – építészegyletek, építészszövetségek – is képviselheték, amennyiben kormányuk felelősséget vállalt minőségi munkájukért. Elfogadhatónak tartották azt is, hogy a nemzeti reprezentáció érdekében építész szakmai egyesületek hazájuk anyagi támogatásával kerüljenek be a versenybe. A Magyar Mérnök és Építész Egylet saját kezdeményezésre, de kormányzati támogatás nélkül hivatalosan is bejelentette részvételi szándékát.⁷⁹³ A korábban a Monarchia kormányai között létrejött s a római részvétel és feltételek *pari passu* elveit rögzítő határozata értelmében hasonló anyagi hozzájárulást a magyar kormány is adhatott volna a Magyar Mérnök és Építész Egylet részére, ennek elmaradása miatt azonban Magyarország végül nem vett részt az építészeti versenyen. Ez a technikailag invenciózus római műcsarnok miatt elhibázott döntésnek bizonyult.

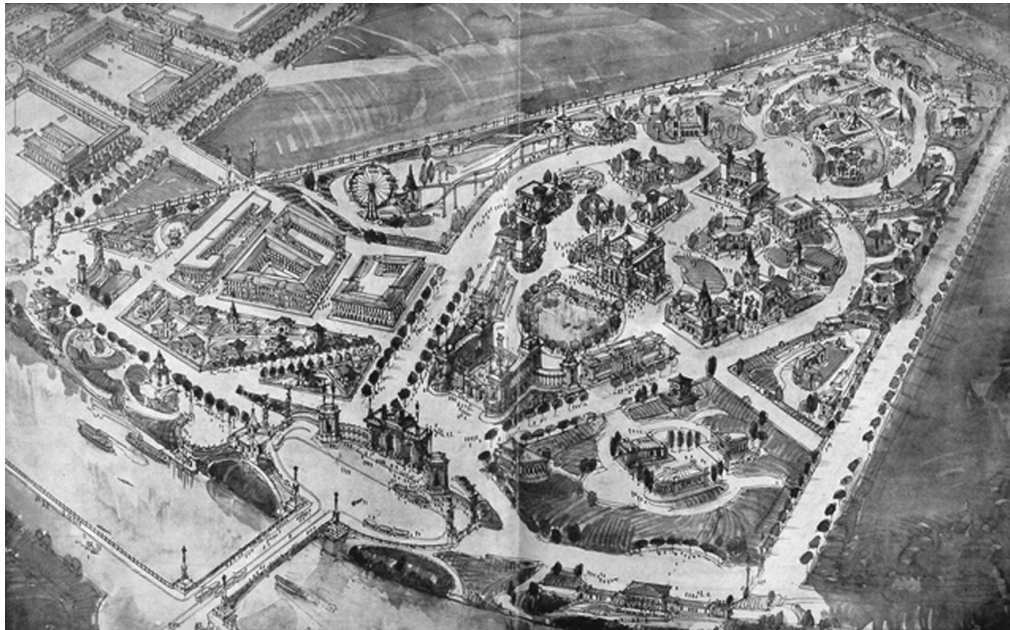
A római magyar műcsarnok

Az új Olaszország évfordulójának megünneplésére az építészet tűnt a legalkalmasabb eszköznek. A Rómában felépített pavilonokat három nagy történelmi korszak: a klasszikus antik római, a reneszánsz (illetve barokk), valamint az olasz állam létrejöttének és a nemzeti felkelés (Risorgimento) idejének építészeti stílusában tervezték.⁷⁹⁴ Az építészet eszközeivel megidézett három történelmi korszak művészetének megelevenítésére önálló kiállításokat is rendeztek: az antikvitást Rodolfo Lanciani tervezte régészeti bemutatóval jelenítették meg Diocletianus termáiban, a 16–17. században a római művészeti életben és építészetben aktív külföldiek emlékére az Angyalvárban rendeztek kiállítást, a kortárs építészet és művészet alkotásait a Valle Giulia területén állították ki az *Esposizione Internazionale d'Arte* (Nemzetközi Művészeti Kiállítás) keretében.⁷⁹⁵ A kiállításnak otthont adó városrészek régóta rehabilitálásra szorultak. A két részt egy új sugárút és a Tevere új hídja kötötte össze. Az egyik a Villa Borghese környékén elterülő Valle Giulia, a másik a Monte Mario túloldalán elterülő Piazza d'Armi volt. A Borghese park és a Villa Giulia közötti Valle Giulia pár éve még bozotos, fás és elhanyagolt volt, itt helyezték el a Szépművészeti Pavilont, a díszbejáratot, számos díszkutat, valamint tizenkét nemzet pavilonjait. Az újonnan kialakított nagy sétányok és szökőkutakkal szegélyezett utak mentén emelték a kiállítási épületeket. Gelléri Mór leírásában a következőket olvashatjuk: *„A völgy nem képez sík területet, kis dombok és mélyedések váltakoznak benne. De a rendező bizottság épp ezért választotta ezt a völgyet, mert ez hullámos területén egész új hatások biztosítását tette lehetővé. Nem lehetett a kiállítás épületeit egyenes vonalban sorakoztatni.”*

A pavilonok tervezésével két fiatal építész, Marcello Piacentinit és Cesare Bazzinit bízták meg. Tervezéseik szerkezetileg sokban különböztek egymástól. Az ok egyszerű. Bazzini épületei ez eredeti elgondolásnak megfelelően a világkiállítás után is kiállítási épületként funkcionáltak tovább, Piacentini pavilonjait ellenben a zárás után lebontották. Az 50 000 négyzetméter alapterületű galéria Bazzini többi épületéhez hasonlóan a császári és a pápai Róma építészetének keverékéből született.⁷⁹⁶



116. kép. A római magyar képzőművészeti pavilon



117. kép. A Régiók Fóruma

Az 1911-es világkiállítás római pavilonjai egyben megoldást kínáltak az olasz efermer építészet stílusának és hivatásának kérdésére is. A historizmus ösvényén haladva egységes keretbe foglalt pavilonok az olasz egység gondolatát fejezték ki építészeti eszközökkel. A nemzeti nagyság láttatására való törekvés nyilvánult meg a római kiállítási épületek monumentális és díszes kialakításában. Ezek az épületek stílusukban az itáliai félsziget sajátos hagyományaira utaltak, de mégsem váltak a történelmi itáliai architektúra egyszerű epigonjaivá. A pavilonok tervezői törekedtek azok átértelmezésére: újszerű tömegelrendezés és térhatás, változatos díszítőelemek a római kiállítási épületek fő jellemzői.⁷⁹⁷ A Ponte del Risorgimento felől érkezve a Piazza d'Armira először egy hármás nyílású diadalíven át vezetett tovább az út az Itáliai-félsziget városalameit és régióit bemutató, építészeti rendkívül eklektikus látványt nyújtó urbánus skanzenig, a Régiók fórumáig. Az egységes Olaszország ünnepén némileg anakronisztikusnak tűnő látványosságon végigsétálva a látogató a *Grand Tourok* mindenki számára elérhető változatát kapta, az építészet és a magas művészet emlékei helyett a közös olasz múlt emlékezetének megteremtését a pavilonok népviseletbe öltözött lakóinak hagyományos tevékenységei és termékei biztosították.⁷⁹⁸ A Ghino Venturi által tervezett és főbejáratként szolgáló diadalív René Binet 1900-as párizsi, Ernest van Acker 1910-es brüsszeli és Sebastiano Locati 1906-os milánói diadalkapuinak mintájára készült. A Régiók fórumának nevezett és Marcello Piacentini által tervezett tér egy "sosem volt Capitolium"-ra emlékeztetett, valójában a különböző itáliai vidékek bemutatkozási helyéül szolgált. Az egyes régiók legjellemzőbbnek tartott épületeik tökéletes másával mutatkoztak itt be, melyeket a korhú bútorzaton kívül egy-egy régió vagy *comune* hőségének szobrával vagy történelmi nevezetességeivel díszítettek.⁷⁹⁹ Az olasz etnográfiai kutatások elindulásához kapcsolódó, néprajzi jelentőségű Régiók



118. kép. Firenze város pavilonja a Régiók Fórumán

Fóruma mellett állt a Divat és a Régiségek Pavilonja, mindkettőt Piacentini tervezte neoreneszánsz stílusban.

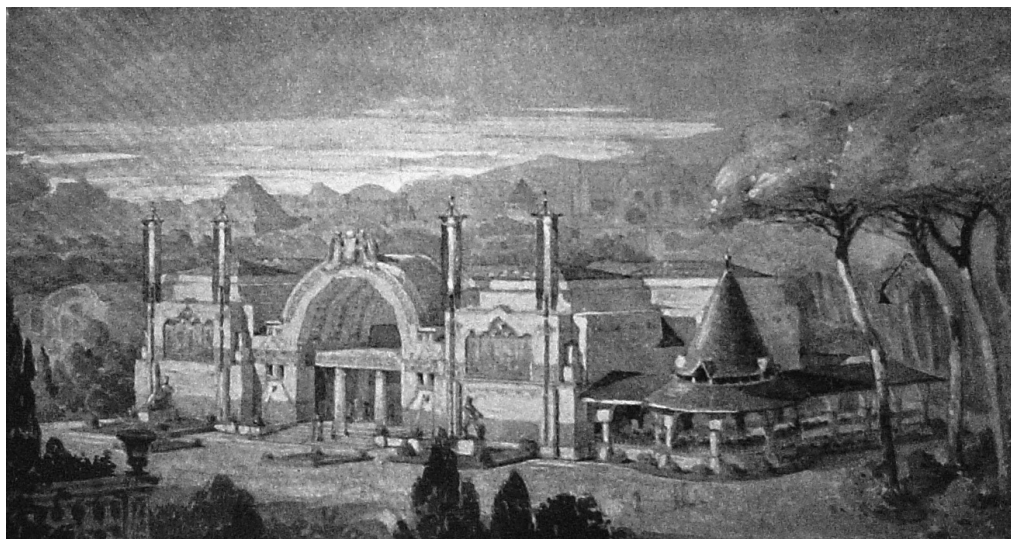
Az egyes nemzetek saját maguk tervezte épületekben tartották meg bemutatóikat. Ez alól csak egy kivétel volt: az olasz szépművészeti pavilonban mutatkozott be Dánia, Svédország és Norvégia, Görögország, Bulgária és Kína, az épület mellékszárnyaiban pedig Hollandia, Svájc és Argentína nemzeti kiállításait helyezték el. Anglia, Japán és Spanyolország pavilonjai a főépület mögé kerültek. Kiemelt helyen és reprezentatív pavilonok között a főbejárat után, attól nyugatra sorakoztak Oroszország és Ausztria pavilonjai, a francia és az amerikai főút mellett, valamint a német és a magyar főút mentén, a Valle Giulia melletti dombon kapott helyet. A nemzeti pavilonok nagyobb része az adott ország legjellegzetesebbnek tartott építészeti stílusát tükrözte. A Vlagyimir Alekszejevics Scsuko tervezte orosz pavilon két zöldre festett kupolájával a 19. század elejének orosz építészetét jelképezte a moszkvai Kreml egyes részeinek felhasználásával. A Peter Bajalović tervei alapján készült szerb pavilon a rigómezei csata emlékére épített ortodox templom mása volt. Hangsúlyos szerepet kaptak benne Ivan Meštrović szerb történelmi tárgyú szobrai. A spanyol pavilon pontosan utánozta a salamancai Monterey-palotát. A japán pavilon a szigetország leghíresebb templomaiból átvett motívumokból épült fel Ikeda tervei alapján. Az angol pavilont Sir Edwin Lutyens tervezte, az angol palladianizmus szellemében fogant építményt London mellett előre legyártott elemekből rakták össze Rómában.⁸⁰⁰

Az olasz kormány kiemelt helyet biztosított a magyar pavilon számára 1500 négyzetméteres területen. A központi elhelyezésből adódó fokozottabb látogatottságnak és nagyobb sajtóvisszhangnak az ország külföldi megítélésére gyakorolt pozitív hatásával a kiállítás magyar szervezőbizottsága is tisztában volt. Az impozánsnak szánt római

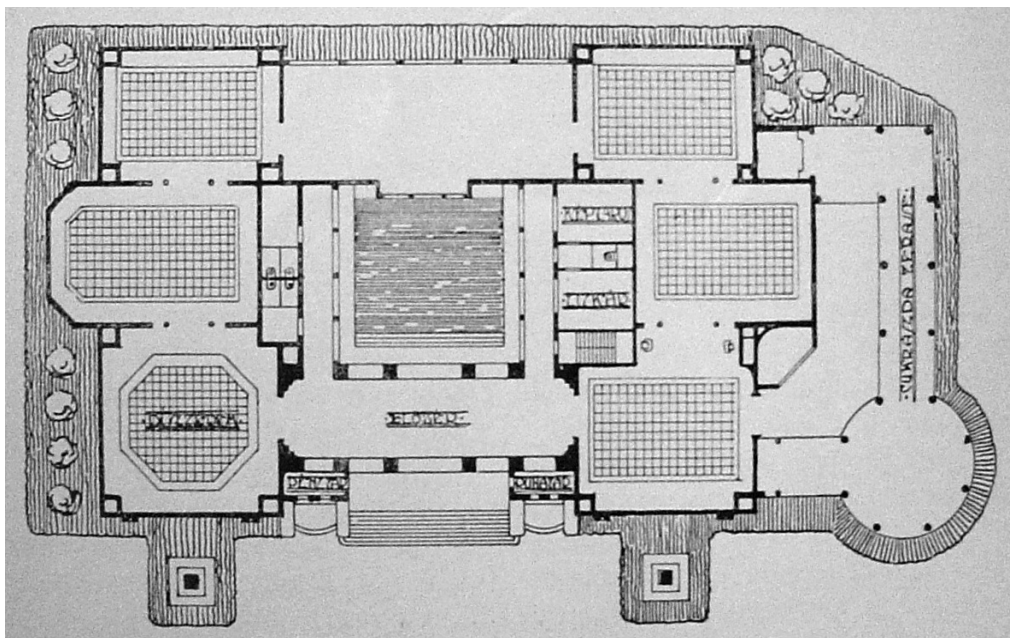
magyar műcsarnokra meghívásos pályázatot írtak ki. Az *Építő Ipar* 1910. március 20-i számából tudhatjuk, hogy a tíz (más források alapján tizenkét) meghívott építész közül csak hat pályázott. Az 1910. március 1-i határidőre beérkezett terveket március 5-én bírálták el.⁸⁰¹ Az első díjat Hoepfner Guido és Györgyi Géza, a másodikat a Bálint Zoltán és Jámbor Lajos-páros, míg a harmadikat Almási Balogh Lóránt nyerte.⁸⁰² A pályázat meghívásos jellege polémiát okozott az építészek között. A *Vállalkozók Lapjában Ezrey* aláírással az első oldalon megjelent cikkből képet kaphatunk a polémia mértékéről is: a meghívásos pályázattal kapcsolatos kifogásait és állásfoglalását a Magyar Építészek Szövetsége és a Magyar Képzőművészek Egyesülete is megfogalmazta, követelték egy újabb, nyilvános pályázat meghirdetését.⁸⁰³ A pavilon előkészítése azonban megindult, a miniszterelnökség 50 000 koronát azonnal átutalt Rómába az építkezés költségeire.⁸⁰⁴

A római magyar pavilon, avagy funkciójára utaló korabeli elnevezéssel a „római magyar Műcsarnok” Hoepfner Guido és Györgyi Géza pályadíjas terve szerint épült fel.⁸⁰⁵ Hoepfner 1909-től a Székesfőváros Törvényhatósági Bizottságának tagjaként városrendezési kérdésekkel foglalkozott, ő tervezte az ótátrafüredi nagyszállót és a balatonalmádi Gyermekszanatóriumot. Györgyi 1870-től Hauszmann irodájában, majd berlini tanulóévei után Ybl mellett a Várkert-bazár tervein dolgozott. Ybl halála után Hauszmann Alajossal együtt a budai királyi palota építkezésein találjuk. Mindkét építész Hauszmann Alajos irodájában kezdett, majd 1904-ben közös irodát nyitottak, ahol szállodákat (Tátralomnic, Herkulesfürdő), gyermekvédelmi intézményeket és középületeket terveztek. Kettejük közös munkája a római pavilonon kívül a budapesti Bauer és az Eisele villa, a Krúdy u. 12. szám alatti lakóház, a Kereskedők Segélyegyletének menháza a Tárogató út 2. szám alatt és a Viktória Biztosító Társaság lakóháza.⁸⁰⁶

Az 1911-es világiállítás magyar vonatkozású cikkei döntően a torinói magyar pavilonnal, illetve a magyar képzőművészeti bemutatóval foglalkoztak, a római magyar pavilont lényegesen kevesebbszer említik. A pavilon a tömegalakítás és a külső díszítés szempontjából – feltételezhetően a kivitelezés folyamán, a kiállítási igények miatt



119. kép. A Művészet által közölt pavilon terv



120. kép. A Művészet által közölt pavilon alaprajza

– nagymértékű változáson ment át, a belső téralakításon kívül nehéz azonosságot találni a pályázatra beadott terv és a végső kivitelezés között. A korabeli szakajtóban közölt illusztrációk alapján két terv készült a magyar képzőművészeti pavilonra. A *Művészet* című folyóirat 1910. évfolyamában számol be a pályázatról, majd a díjnyertes pályaművet is reprodukálták.⁸⁰⁷ Ez a terv azonban nem egyezik meg a fényképeken⁸⁰⁸ és rajzon⁸⁰⁹ is megörökített pavilonnal. A terven még lábazon álló pavilont látunk, ez a pontos terpvizonyok ismerete nélkül, részben a helyi római, az aktuális nemzetközi és magyar építészeti tendenciák ötvözéséből készülhetett. A római építészet szabadon alkalmazott motívumai láthatók rajta, bejárata a tivoli Hadrianus-villát idézi. A Gerbeaud cukrászdának otthont adó saroképítménye a magyar népi faépítészet hagyományait eleveníti fel; ez a rész sokban hasonlít a Zrumeczky Dezső tervezte Áldás utcai iskola félkörívben kiugró sarokpavilonjára. A háromszögű, keretezés nélküli oromzatból plasztikusan kiemelkedő oromdísz angyalok által körbefogott magyar címer alkotja, az alatta elhelyezett feliratok nem kivehetők. A homlokzati részen mélyített domborműves falazat látható. Az épület előtti, egyelőre beazonosíthatatlan szobrokat eredetileg a főhomlokzat két szélső traktusának közepére tervezték, de végül a főbejáratot keretező pillérek elé kerültek.

A felépült pavilon hosszanti oldalának közepén nyíló, két óriás pillérrel határolt fedett előcsarnok antik templomok portikuszára hasonlított. A bejárat kiugró tömbjének két szélét egy-egy kisebb pillér zárta le. Az épület efemer jellegéből adódóan sarkain megerősített, vékony falazattal készült. Az eredeti alaprajzról leolvasható centrális, kilencosztatú terv a kivitelezés során megváltozott, az épület hosszirányban nyújtottabb lett az eredetileg tervezettnél. Az előtér medencés kialakítású, a felülvilágító termek tömbjeit alacsony hajlásszögű, gúla alakú üvegtetőzettel fedték. A félköríves sarokpavilon helyett kétszintes árkados-loggiás lezárást kapott az épület főút felőli homlokzata,



121. kép. A római magyar műcsarnok végső kialakítás

itt helyezték el a cukrászdát. A főút melletti pavilon reprezentativitását a monumentális kiképzésen túl a bejárat előtti szabad tér is kiemelte. Fontos írásos forrás Gelléri Mór beszámolója.⁸¹⁰ „Az épület Györgyi és Hoepfner építészek igen sikerült munkája, mely kiállítási célokra felettebb alkalmas. Ez épülettel kapcsolatban a publikum megismerkedhetik Gerbeaud készítményeivel. Ez az egyetlen buffet a kiállítás területén, nagy emeleti terrasszal, melyről könnyen át lehet tekinteni a kiállítás panorámáját.” A pavilon megtervezésekor Györgyi és Hoepfner akár fel is használhatták a fürdőépületeknél szerzett gyakorlatukat. Ezt a feltételezést alátámasztaná, ha hitelt érdemlően bizonyítani lehetne, hogy az előcsarnokban valóban medencét helyeztek el a tervezők. Gábor Eszter *Vigadók, szállodák, kaszinók* című írásában funkcionálisan összekapcsolja a fürdők elrendezését olyan nagy közösségi tereket igénylő épülettípusokkal, amelyekben „bálterem, étterem, kávéház, cukrászda, zeneterem, olvasószoba, társalgó és nagy teraszok” is helyet kaptak.⁸¹¹ A hangsúly ebben az esetben a reprezentatív tereken van, amelyek megfelelő kialakítása egy kiállítási épület esetében különleges jelentőséggel bír. A két épülettípus, azaz a fürdő és az ideiglenes kiállítási csarnok tervezésekor számos hasonló igényt kellett kielégíteni. A kilátóterasszal és cukrászdával kombinált magyar pavilon funkcionális terei megegyezhettek egy nagyobb fürdő belső elrendezésével, ahol a medencék és ivócsarnokok helyét tágas kiállítóterek foglalták el. Ezt az térrendezési koncepciót támasztja alá az ismeretlen tervváltozathoz készült alaprajz is, amelyen egymással közvetlenül kommunikáló nagy tereket láthatunk. Az enteriőrt ábrázoló fényképek és metszetek, valamint a kivitelezett pavilon pontos alaprajzának hiányában a belső elrendezésre vonatkozólag csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk.

Egy bécsi feljegyzés azonban érdekes adalékokkal szolgál a pavilon építéstörténeti helyének és jelentőségének meghatározásához. Az írásos beszámoló szerint a római

magyar pavilon csarnokai felett dupla üvegtető állt, amelyből vizet lehetett permetezni tűz esetén a tárgyakra. A jelentés kitér továbbá arra az efemer építészetben rendkívül ritka, részint az 1906-os milánói pavilon leégésének tapasztalatával, részint az építészet fejlődésével indokolható tényre, miszerint a pavilon kivitelezéséhez vasbetont alkalmazott a Calderini, Lazzarini és Meacci cég.⁸¹² Ez egyben a Modern Ház elnevezésű építészeti verseny egyik fő kérdésére, a vasbeton felhasználására is megoldást jelentett. Ha a jelentés írója nem tévedett, akkor a római magyar műcsarnok épülete a korszak vasbeton-építészetének egyedülálló, az efemer építészet megoldásától gyökeresen eltérő alkotása. A kongresszus témái közé tartozó vasbeton alkalmazása a kivitelező cég reklámjával szolgálhatott, egyben talán magyarázat is az épület klasszikusabb, helyi építészethez és ezáltal építési gyakorlathoz jobban illő végső kialakítására.

Interpretációk és kanonizálási kísérletek

A római kiállítás célja a magyar festészet huszadik század eleji színvonalának bemutatása volt, a tárlaton kettőszázkilencvenkilenc olajfestmény, száztizenegy szobor és kispasztika, negyvenöt grafikai lap és száznegyvenhat építészeti metszet és épületfotó szerepelt. Teljességre törekvő jellege miatt a római magyar képzőművészeti kiállítás a maga hatszázegy műalkotásával a kiegyezés és az első világháború közötti időszak legjelentősebb, bár hatását tekintve vitatható eredménnyel záruló magyar képzőművészeti bemutatója volt külföldön.⁸¹³ Az 1895-óta szervezett Velencei Biennálékra kivitt egyre jelentősebb magyar anyag és az 1909-ben az elsők között elkészült velencei Magyar Ház mellett az 1902-es torinói iparművészeti szakkiállítás, valamint az 1906-os milánói világkiállítás élénk olasz–magyar művészeti kapcsolatokról árulkodik. Ezek mellett a Fraknoi Vilmos által történelmi kutatások céljából alapított Magyar Történelmi Intézet a két ország közötti tudományos együttműködés elmélyülését szolgálta.⁸¹⁴ Az 1911-es római tárlat anyagának az olasz egységtől számolt ötvenéves időhatára pár év különbséggel egybeesett az 1867 óta önállósodó magyar kultúrpolitika kezdeteivel, és az ez idő alatt végbement művészeti fejlődést mutatta be. A római képzőművészeti kiállítást a független magyar nemzet önálló stílusjegyekkel rendelkező magyar művészetének bemutatására használták fel.⁸¹⁵

A kiállítás katalógusában számos jeles szakember tollából született értekezés, melyek a magyar művészet 19. századi fejlődését és jelentősebb alkotóit mutatják be idegen nyelven korábban soha nem látott alaposággal, több mint százhetven oldalon keresztül. Az írások az 1896–1918 közötti olaszországi magyar kiállítások olasz kritikusaik tollából született s 1911-re már toposzokká merevedett történelmi és művészeti párhuzamok elsősorban középkori és reneszánsz művészeti kapcsolatokra visszanyúló példáit ellensúlyozták, pontos, ha nem is mindenre kiterjedő képet adtak a 19. századi magyar művészeti fejlődésről, külön kiemelve annak olasz vonatkozásait. A Miklós Ödön által jegyzett bevezető Meller Simon tanulmánya követi a magyar művészet fejlődéséről a 19. század első felében.⁸¹⁶ Írása a honfoglalás korától a 18. század végéig tartó rövid bevezető után a nemzeti ébredés és a polgárosodó Magyarország művészeti viszonyait mutatta be. Hangsúlyozta a klasszicizmus térhódítását és ennek a nemzeti stílus kialakulására

kedvezőtlen hatását. Konkrét példaként kiemelte a Sándor-palota és a Hild János-féle Újépület újszerűségét, röviden bemutatta az olasz kötődésű Pollack Mihály kitüntetett szerepét a magyarországi klasszicizmus kialakulásában. Írásának harmadik részét, a magyar szobrászat bemutatását Dunaiszky Lászlóval kezdte, a műfaj fő problémájaként az épületdíszítő szerepéből a magas művészet felé kitörni képtelen, elsősorban németes ízlést tükröző alkotásokat jelölte meg. Meller az „új magyar művészet” megjelenését Ferenczy István személyéhez kötötte, hangsúlyozva római tanulmányait és Canova baráti támogatását. Értelmezésében a magyar márvány keresése, a Mátyás- emlékmű sikertelenségét követő visszavonulás és Izsó Miklós támogatása jelentették Ferenczy életének legfontosabb állomásait. A 19. század első felének magyar festészetét Markó Károly, Donát János, Lieder Frigyes életének és stílusának rövid ismertetésén keresztül mutatta be, annak ellenére, hogy a felsorolt mesterektől – a római képzőművészeti kiállítás 1861–1911 közötti művészeti fejlődést bemutató tematikája értelmében – nem szerepelhettek művek a tárlaton. Az 1848–1849-es események utáni évtizedek „romantikusnak” nevezett művészetét Feszly Frigyes Vigadója, Izsó Miklós Csokonai-szobra, Brocky Károly, Barabás Miklós, Borsos József, a római kötődésű Szoldatits Ferenc, Brodszky Sándor, Ligeti Antal, Keleti Gusztáv festészete alapján mutatta be röviden. A Meller által tárgyalt korszak megelőzte a világkiállítás tematikájában meghatározott 1861-es kezdő dátumot. A felsorolt alkotók és a kiállított tárgyak viszonyát vizsgálva feltűnik a 19. századi magyar festészet korai időszakának alulreprezentáltsága: Brocky Károlytól három mű (*Pihenés, Anya gyermekével, Amor és Psziché*), Barabás Miklós Liszt-portréja, Szoldatits Ferencről egy Madonna-kép szerepelt a tárlaton, a többi művésztől egy sem.

Az 1870-es évek elejével véget ért romantikus festészet tárgyalását a történelmi és zsánerképfestészet bemutatása követte Divald Kornél tollából az 1870-es évektől az 1900-as évekig.⁸¹⁷ Divald értelmezése szerint a 19. század második felében alkotó magyar festők pályájának kezdeti szakaszait az általános európai divatnak megfelelő történelmi alkotások jellemezték. A sort a cári udvar festőjeként elismertséget szerző és Théophile Gautier által is nagyra értékelt Zichy Mihály művészetének elemzésével kezdte, majd Wagner Sándorral, Liezen-Mayer Sándorral folytatta. Az olasz hatások kiemelése miatt Wagner Sándortól említett római témájú képek (*Állatviadal Rómában, Római cirkusz*) helyett a *Debreceni ménés* szerepelt a tárlaton. Liezen-Mayertől nem csak a katalógusban említett, az Anjou-ház magyar kapcsolataira utaló *Mária és Erzsébet Nagy Lajos sírjánál* című képét nem láthatta a közönség, hanem egyetlen alkotását sem. Az 1860-es években a hazai művészeti életben feltűnt triász, Lotz Károly, Madarász Viktor és Székely Bertalan bemutatásának Divald több oldalt szentelt, a római magyar műcsarnok kiállításán négy Lotz Károly-alkotás mellett tizennégy Székely Bertalan-mű szerepelt Madarász Viktor teljes mellőzésével.⁸¹⁸ A továbbiakban Benczúr Gyula és László Fülöp életművét csupán rövid bekezdésben tárgyalta, annak ellenére, hogy a kiállításon a magyar festőfejedelemtől és külföldön nevet szerzett portretistától tíz-tíz kép szerepelt. A tanulmány utolsó harmadában említi a Szolnokhoz és Münchenhez kötődő Böhm Pált és Deák-Ébner Lajost; ez utóbbitól a kiállításon összesen három mű szerepelt. A műcsarnoki festészetbe sorolható alkotók többsége (Roskovics Ignác, Paczka Ferenc, Baditz Ottó, Eisenhut Ferenc, Pállik Béla, Vastagh Géza, Stetka Gyula, Karlovsky Bertalan, Bihari Sándor, Peske Géza, Gyárfás Jenő) csupán egy-két képpel mutatkozott be; róluk összesen pár mondatos jellemzést közölt a katalógus.

Divald összefoglaló jellegű írását három „monografikus” tanulmány követte az 1904-ben Velencében már jelentős magyar kiállítást szervező Lázár Bélától: három különálló fejezetben ismertette Munkácsy Mihály, Paál László és Szinyei Merse Pál életművét.⁸¹⁹ A kiállításon gazdag anyaggal bemutatkozó idősebb generáció képviselői jelentősebb számú művel szerepeltek a tárlaton; szerepükről később részletesebben is szó lesz.⁸²⁰

Lyka Károly a modern magyar festészetet, Divald Kornél pedig a modern magyar szobrászatot tárgyalta a katalógusban.⁸²¹ Lyka tanulmányának első felében a nagybányai festőiskola történetét és esztétikáját elemezte, majd kitért részletesebben a szolnoki, a gödöllői és említés szintjén a kecskeméti művésztelepre is. A modernekről szóló rész zárásaként röviden felsorolta a 20. század első évtizedének fontosabb irányzatait, a MIÉNK művészetét, Szablya-Frischauf Ferenc révén pedig a KÉVE csoportot, majd röviden, irányzatok szerint csoportosítva vázolta a korabeli magyar művészeti palettán Magyar Mannheimer Gusztáv, Kacziány Ödön, Vaszary János, Márk Lajos, Tornyai János, Mednyánszky László tevékenységét. Divald Károlynak a modern magyar szobrászatot ismertető fejezete a Magyarországról elszármazott és külföldön hírnevet szerzett mesterekkel kezdődik: Böhm József bécsi, Klein Miksa berlini és Tilgner Viktor londoni sikereinek említése után Huszár Adolf, Kiss György, Donáth Gyula, Stróbl Alajos, Zala György, Fadrusz János monumentális alkotásait sorolta fel. Ezt követően kaptak helyet a zsáner és kisplasztikák alkotóiként Róna József, Mátray Lajos, Kallós Ede, Holló Barnabás, Tóth István, Ligeti Miklós, Kövesházi Kalmár Elza és számos kisebb mester. A szobrászat ismertetését az 1906-ban Milánóban aranyéremmel elismert Simay Imrével zárta. A katalógus két utolsó tanulmánya a 19. század második felének és a századforduló korának magyar építészetét mutatta be Divald Kornél és Gerő Ödön tollából.⁸²² A magyar művészeti kiállítás fő vezérelve, azaz a 19. század második felében született alkotások bemutatása és a katalógus tanulmányai eltérő művészettörténeti narratívát vázoltak fel. A katalógust olvasó látogató egyszerre kapott két, egymással ugyan számos ponton összeérő, de valójában párhuzamos írásos és képes ismertetést a magyar művészet 19. századi történetéről. A római műcsarnokban látott művek csak részben illusztrálták a katalógus tanulmányaiban leírt művészeti fejlődési ívet. Ennek oka a viláckiállítás szabályzata és a katalógus szerkesztési elve közötti különbség volt. A szabályzat előírta, hogy csak az olasz egység létrejötté óta eltelt időszakban született műveket lehetett kiállítani, a magyar katalógus pedig a nemzeti újjászületés reformkori eszméjének teljes körű bemutatása érdekében a 19. századi magyar művészet egészét tárgyalta.

A képzőművészeti kiállítás mellett egy kisebb, százket műalkotást felsorakoztató történelmi tárlat koncepciója ezzel szemben mintha a magyar művészettel kapcsolatos kritikai recepció évtizedes toposzait kívánta volna megerősíteni: a kiállított anyag a magyar–olasz kapcsolatokat illusztrálta Attila korától egészen az 1848-as eseményekig.⁸²³ A keleti eredetre, a nagy királyokat és az ország függetlenségét központba helyező anyag döntő többsége történelmi emlékek másolata vagy reprodukciója volt, melyeket Kovács Mihály, Ligeti Antal és Heinrich Ede mintegy tucatnyi, olasz vonatkozású műve zárt.

A magyar művészeti tárlaton bemutatott anyag utólag már világosan kirajzolódó egyenlenségeiből adódóan egyszerre reprezentált túl egyes és „hallgatott el” más tendenciákat.⁸²⁴ Ezt az egyenlenséget az 1909–1911-es időszakban a magyar képzőművészeti életben elkezdődő heves viták és elváló utak is indokolhatják. Elegendő Székely Bertalan halálára és életművének kisajátítási kísérleteire, a politika és művészet

kapcsolatát még jobban elmérgesítő és a művésztsadalmat polarizáló Tisza-vitára, a Művészház megjelenésére és a Nyolcak kiállításaira gondolnunk. A katalógusban kevés adattal közölt művek nem könnyítik meg az utólagos rekonstrukciót, a fennmaradt kritikákból pedig csak egyes nagyobb kiállítási egységek körvonalazódnak. Ezek alapján egy több nemzedéket és esztétikai felfogást egymással szembeállítva bemutató kiállítás képe rajzolódik ki, ahol egyes művészekről-művészcsoportokról kiállított képek száma és színvonala nagy egyenlenséget mutat.

A magyar festészet közelmúltjának bemutatását célul kitűző kiállítás egyik gyűjtőpontjában Szinyei Merse Pál művészete állt összesen tizenkilenc alkotással. A *Majális* alkotóját a századforduló fiatal és elsősorban Nagybánya első festőnemzedékéhez tartozó művészei fedezték fel újra és tartották követendő példának saját esztétikai elveikben. Szinyeinek a magyar festészeti hagyományba történő elhelyezése után a következő logikus lépés a külföldi közönség előtti megismertetése, az egyetemes kánonba emelése volt. Ennek kísérletét láthatjuk a római tárlaton. A célt azonban nem egy tehetséges alkotó, hanem a „magyar impresszionizmus” bemutatása volt, amely végső soron a magyar művészet fejlettségének szemléltetését jelentette. A *Majális* mellett a mester korai, a francia impresszionizmus megjelenésével párhuzamosan, 1869–1874 között készült alkotásai voltak láthatók: *Hinta*, *Ruhaszárítás*, *Lilaruhás Hölgy*, *Műterem*, *Rococo*. A *Majális*nak a katalógusban olvasható olasz címadása – *Déjeuner sull'erba* – talán visszautalás lehetett Manet *Reggeli a szabadban* című (franciául *Déjeuner sur l'herbe*) alkotására.

Szinyei külföldi megismertetésére, kultúrpolitikai szempontok szerinti tudatos recepciójára utalhat a datálás feltüntetése is. A katalógusban ugyanis kizárólag a korai Szinyei-művek mellett szerepelt datálás, ez a többi, majdnem hatszáz művel összehasonlítva első látásra feltűnik az olvasónak. A szerkesztési gyakorlat szerint a művek esetében az alkotó neve, a mű címe, és technikája mellett a tulajdonosra, illetve az árusításra vonatkozó adatok szerepeltek. A kiállítás rendezői és a kötet szerkesztői a magyar mester korai alkotásai datálását azért tüntethették fel, hogy az ekkorra már kanonizált francia impresszionistákkal párhuzamba állítsák. Ezt erősíti meg a francia impresszionisták és posztimpresszionisták legelkötelezettebb kritikusának, Julius Meier-Graefének Szinyei 1910-ben Berlinben kiállított képei kapcsán alkotott véleménye is. Rippl-Rónai 1910. február 7-én Szinyeinek címzett leveléből tudjuk, hogy a francia kritikust „*s dolog érdekelte és pedig első sorban a Ruhaszárítók és a Hintázók, azután a Kis Majális és Atelier; végül a vörös bokros kis képed. [...] A Majálist nem szereti.*”⁸²⁵ Ezen korai Szinyei-művek datálása a katalógusban tehát immár nem a hazájában elismert művészfejedelem előtti tisztelgés, hanem a magyar félmúlt művészetének európai tendenciákkal fennálló teljes párhuzamosságát hirdető szerkesztői fogás volt. Ez azonban a századforduló magyar kultúrpolitikájának művészeti kontinuitást hangsúlyozó felfogásába is jól illeszkedett.

A Szinyei életmű bemutatása párhuzamba állítható az 1900-as évek elejétől megerősödő azon tendenciával, amely célként fogalmazta meg „*bemutatni Európának egy nagy magyar festőt, tökéletesen el lehessen érni s a magyar művészet bemutathassa erejét.*”⁸²⁶ Az ekkorra már kanonizált Munkácsy után a külföldön is elismertető nagy magyar művészek közé Paál László, Mészöly Géza és Szinyei Merse Pál tartozott. Így ír erről a *Modern Művészetben* Lázár Béla: „*Vannak. Elsősorban Paál László, Mészöly Géza és Szinyei Merse Pál. Ők a mai európai ízlésnek megfelelnek, mind a három tel-*

*jes, kész, egymástól nem függő, nagy egyéniség, az úttörők sorából, a mesterek mesterei, mind a három sajátosan magyar, nemzeti érzést kifejező művész.*⁸²⁷

A külföldön szervezett egyéni magyar tárlatok rendezője a *Modern Művészet* szerkesztője, Lázár Béla volt, aki az 1901-es velencei, az 1903-as bécsi és az 1904-es düsseldorfi kiállítások sorát folytatta a párizsi Georges Petit szalonjában, elsőként Paál László „*Un peintre hongrois de l'école de Barbizon*” című kiállításával 1906 telén. Szinyei mellett négy további, Bécsben, Párizsban és Londonban már régóta jól ismert nagy magyar festőfejedelem Székely Bertalan, Munkácsy Mihály, Benczúr Gyula és László Fülöp műveivel találkozhattak a római tárlat látogatói. Székely tizennégy, Munkácsy tizenkét, Benczúr és László Fülöp egyenként tíz-tíz képpel szerepelt. Székely és Benczúr elsősorban akadémiai, mesteriskolás oktatói tevékenységéért, a külföldön nagy karriert befutott és a legsikeresebb magyar művész, Munkácsy Mihály és a modernnek tartott László Fülöp pedig jelentős külföldi recepciója miatt volt megkerülhetetlen.

Még két művész szerepelt a tárlaton jelentősebb számú alkotással: tíz-tíz művet állított ki a modernnek közé sorolt Magyar Mannheim Gusztáv és Csók István. Személyük, Szinyeivel összekapcsolva, a korabeli magyar művészeti szcena egyik újabb, fontos közösségéhez a MIÉNK-hez vezet el. Szinyei nem csak a nagybányaiak első generációjának mintaképeként és a „magyar impresszionizmust” bizonyító példaként foglalt el jelentős szerepet a római tárlaton, hanem a MIÉNK egyik alapító tagjaként is.⁸²⁸ Sőt, mivel neve nemcsak a Ferenczy által 1907 októberében rendezett első Nemzeti Szalon-beli, a MIÉNK megalakulásának közvetlen előzményeként is számon tartott palotaavató kiállításon szerepelt⁸²⁹, hanem egy évvel korábban, a Múcsarnok 1906-os nyári tárlatának zsűrijében is⁸³⁰, személye legitim volt az egyébként egymással nem csak esztétikai elvek, hanem kiállítási lehetőségek, díjak megszerzése és állami vásárlások miatt gazdaságilag is ellenérdekelte művészcsoportok között is.

A Berény Róbert kivételével a későbbi Nyolcak tagjait is felvonultató első MIÉNK-tárlatra 1908 januárjában került sor a Nemzeti Szalonban. A MIÉNK alkotói a kiállítás szervezésének megkezdésekor, 1909–1910 fordulóján még egységes csoportként működtek, sőt ekkoriban merült fel a MIÉNK tagjait bemutató első közös külföldi kiállítás ötlete.⁸³¹ Az 1908-as londoni Earl's Court kiállítás szervezésével a kultuszminiszter a művészeti osztály vezetőjét bízta meg, aki a Társulat és a Nemzeti Szalon helyett kisebb művészeti egyesületeket kért fel bemutatóra.⁸³² Ugyanekkor, pontosabban 1909. december 4-én jelenik meg a budapesti kiállítási térben a Művészház, először egyesületként, majd intézményesült kiállítóhelyként.⁸³³ Egy hónappal később, 1910. január 11-én nyílt meg a MIÉNK harmadik és egyben utolsó kiállítása tizenöt kiállító művészzel.⁸³⁴ A Múcsarnokban ugyanazon évben, a Magyar Képzőművészek Egyesülete által szervezett tavaszi és a novemberben megnyílt téli tárlat kapcsán megjelent konzervatív szemléletű beszámolók és kritikák a MIÉNK tagjainak visszatérését ünnepelték.⁸³⁵ A magyar művészek nemzetközi bemutatkozásaihoz tartoznak a müncheni akadémia kiállításai is, ahol az ott tanuló művészek rendszeresen megjelentek.⁸³⁶ 1910-ben figyelemreméltóan széles körű válogatást mutattak be a kortárs magyar művészetről a berlini Secessionban is.⁸³⁷

Szinyei és az előzőekben felsorolt, jelentős anyagot kiállító mesterek mellett a művészársaság elveit mások is képviselték a római tárlaton. Ferenczy Károlytól összesen öt kép szerepelt, köztük a nagybányai festők felfogásában nagy fontosságú alak-táj

viszonyt jól példázó *Keresztlevétel*, a *Cigányok* és a *Fürdő előtt* című; Iványi-Grünwald Béla képei közül egy pontosan nem meghatározható tájkép és az *Otthon*, *Fehér szoba*, *Tavaszi*; Rétitől két kép, az *Öregasszonyok* és a *Bohémek*. Czöbel Béla, Fényes Adolf, Ferenczy Valér nem mutatkozott be Rómában, Glatz Oszkár négy képet állíthatott ki: *Fogarasi tájkép*, *Nógrádi táj*, *Templomba menő román asszony* és *Falurészlet*; Kosztolányi Kann Gyulától a *Háromkirályok*, *Nyár*, *A Garda-tó partján*, *Tavaszi* és *Tourbillon* című képekkel. Márffy Ödön egy Olgyay Ferenc három festménnyel jelentkezett. A MIÉNK volt tagjai összesen hetvenkét alkotással mutatkoztak be, amely a római magyar műcsarnok teljes festészeti anyagának negyedét jelentette.

Az 1910 körüli évek másik jelentős művészeti csoportosulása a Keresők néven induló, kinyilatkoztatott, „hivatalos” csoportöntudatot nem mutató Nyolcak megjelenése volt. A mindössze harminckét művet felvonultató, de revelációként ható Új Képek című 1909. decemberi kiállítás a Könyves Kálmán Szalonban⁸³⁸ és a fiatal progresszívek esztétikai elveinek és a MIÉNK-től elváló értékrendjének szempontjából sorsdöntő Kernstok Károly- és Lukács György-előadások (1910 januárjában) a római tárlat szervezésével párhuzamosan zajlottak 1909–1910 fordulóján. Az 1909 tavaszán a Nemzeti Szalonban lezajlott események hatására ekkor már Keresők néven a MIÉNK-en belül kis csoportot képező Nyolcak és a MIÉNK több tagjának művei Bölöni György szervezésében vándorkiállításra indulnak Kolozsvár, Nagyvárad, Arad útvonalon. A római tárlattal egy időben – 1911. április–május folyamán – a Nemzeti Szalonban rendezett második Nyolcak-kiállítás a művészek legrangosabb alkotásait mutatta be.⁸³⁹ Az itt kiállított anyag kiválogatása – ismerte a Nemzeti Szalon intenzív művészeti és szervezési gyakorlatát és a világkiállítások lassabb, hivatalosabb szervezési folyamatát – nagy valószínűség szerint a római tárlat előkészületei és a végleges műtárgylista összeállítása után kezdődött.

A művészeti közélet demokratizálódása irányába mutató tény, hogy a világkiállítás szervezésének időszakában zajló Nyolcak-kiállítások művészei, ha kis számban is, de bemutatkoztak Rómában. A művészeti közélet szereplőinek érdeklentéiteit jól jellemzi az alábbi részlet: „*De ők, [ti. a MIÉNK] a radikalizmustól való félelmükben inkább keresték a konzervatív szárnyakkal való kooperációt, mire a progresszív irányzatok híveinek nem maradt más választásuk, mint a szecesszió.*”⁸⁴⁰ A csoport meghatározó alakjától, Kernstok Károlytól a *Három modell* című kép volt látható, Pór Bertalantól öt portré; ezeket a szintén Nyolcak tag Márffy enteriőrje egészítette ki.⁸⁴¹

A Nyolcak tagjainak recepciójához hozzátartozik, hogy Berény, Czigány, Kernstok, Márffy, Orbán és Tihanyi 1910. február–márciusban *Ungarische Malern* címmel együtt állítottak ki Berlinben. Erről a kiállításról és külön kiemelve a fiatalokról elismerő kritikát közölt a nemzetközi trendeket figyelemmel követő Julius Maier-Graefe.⁸⁴² Ezen a Hatvany Lajos szervezésében és Meller Simon rendezésében létrejött kiállításon Munkácsy, Paál, Szinyei és Rippl-Rónai mellett a Nyolcak tagjai is megjelentek a Könyves Kálmán Szalonban vihart okozó festményeikkel.⁸⁴³ A berlini kiállítás és az egy évvel később megnyílt római tárlat, jellegük különbözőségéből adódóan, eltérően viszonyult a Nyolcak csoportjához. A kereskedelmi magánvállalkozásként megvalósult berlini kiállításon természetesen a legújabb, modern, eladható, a hazai progresszió körébe tartozó kiállítóknak kedveztek, az össznemzeti reprezentációként koncipiált római tárlat óvatos modernista-konzervatív szellemiségű szervezői az új tendenciák képviselőit, ugyan

csak kisebb számban, de befogadták.⁸⁴⁴ A gödöllői szecesszionisták, a Munkácsy–Paál-páros realista alkotásai mellett Szinyei, Fényes Adolf, Rippl-Rónai József, Kosztolányi Kann Gyula, Strobentz Frigyes és a Kernstok vezette „posztimpresszionisták” vették körbe Ferenczy Károly központi teremben elhelyezett munkáit. Az 1910–1911-ben szervezett berlini, budapesti és római kiállításokat összekötő kapocs Szinyei Merse Pál személye, akit mind a progresszív berlini tárlat, mind a nemzeti művészet és stílust képviselő konzervatívabb római kiállítás közönsége elismeréssel fogadott.

A római magyar tárlatot az óvatos modernista tendenciák túlsúlya jellemezte. A pontos és átfogó összkép érdekében érdemes röviden áttekinteni más csoportokhoz, művésztelepekhez és iskolákhoz sorolt alkotókat is. A korabeli magyar sajtóban találoán és iróniával vegyesen „római magyar műcsarnoknak” nevezett épület falain a szolnoki művésztelep alkotóit Deák-Ébner Lajos, Mészöly Géza, Szlányi Lajos és Zemplényi Tivadar képviselte másfél tucatnyi képével. A nagybányai első generációt Ferenczy Károly, Perlmutter Izsák és Thorma János összesen tucatnyi képe mutatta be. Az egy híján háromszáz alkotás között azonban nehezen lehetett felfedezni a korabeli magyar festészet egyéb értékeit és tendenciáit: a képdömpingben megbúvó egy-egy Czigány Dezső, Gulácsy Lajos, Kádár Béla, Körösfői Kriesch Aladár kép nem volt elegendő a korabeli magyar művészeti paletta teljességéig.

A negyvenöt kiállított grafikai mű kiválogatásának szempontjait nehéz utólag rekonstruálni, ebben a stílári kapcsolatok sem segítenek.⁸⁴⁵ A műfaji behatárolást nehezíti, hogy a 20. század első évtizedében egyre népszerűbbé vált grafika képviselői közül Olgyay Viktor, Barta Ernő, Ujváry Ignác, Mihály Rezső, Gara Andor, Kozma Lajos, Nagy Sándor, Mihály Rezső és Tichy Gyula művei hiányoztak; a tizenkilenc kiállító művész döntően az 1908-ban Rauscher Lajos vezetésével megalakult Magyar Grafikusok Egyesületének tagjai közül került ki, akik intenzív kapcsolatban álltak a München–Nagybánya felfogást képviselőkkel és a Mintarajziskola oktatóival. Az 1911-ben Rómában kiállító művészek névsorában számos Münchent és Nagybányát megjárta művészt láthatunk. Ilyen a volt Hollósy-tanítvány Garay Ákos és Glatz Oszkár. Mellettük a naturalista, impresszionista műveket alkotó Erdőssy Béla, a naturalista történelmi és vallási képekkel feltűnt Dudits Andor, a szolnoki művészteleppel 1908 óta kapcsolatban álló Zádor István, a máig alig ismert Székely Andor, a Lotz-tanítvány és mintarajziskolai tanár Erdőssy Béla, az Olgyay Ferenc és Rauscher Lajos-tanítvány, később iskolateremtő Székely Árpád, valamint az Olgyay- és Réti-tanítvány Tipary Dezső. A századfordulós magyar grafika nagy elődei közül mindössze három, a kiállítás idején már elhunyt művész alkotása szerepelt: Liezen-Mayer Sándornak és Zichy Mihálynak a katalógusban nem nevesített illusztrációi, valamint Székely Bertalannak a vajdahunyadi várba tervezett, de végül meg nem valósult *Nőrablás* című freskóinak kartonjai.⁸⁴⁶

A kiegyezéstől az első világháborúig terjedő időszak legjelentősebb külföldi képzőművészeti kiállításának „műcsarnoka” a magyar művészet eredetiségét és önállóságát valló művészeti szakemberek és a politikai döntéshozók megalapozására ideális elhelyezést kapott az európai nagyhatalmaktól kiharcolt függetlenségét ünneplő országok világkiállításának római részében. Gelléri Mór, aki rendszeresen tájékoztatta a hazai közönséget a külföldi kiállításokról, az 1911. évi olaszországi kiállítások mértékadó beszámolóiban egy, az önálló magyar művészetet hangsúlyozó kritikát közölt a *Frankfurter Zeitung* hasábjairól, Karl Gebhardt tollából: „*Ausztria mellett Magyaror-*

szágnak teljesen független és nagy jelentőségű művészete van. Ebben egyetlen vonás sem akad, mely Bécs avult ízlésének befolyására vallana. A magyar művészek a kiállításon bizonyosságot tesznek arról, hogy festőtehetségük őseredeti és jellegzetes. [...] Névsort adni annyi volna, mint a katalógust lenyomtatni. Az épület Györgyi és Hoepfner építészek igen sikerült munkája, amely kiállítási célokra felettébb alkalmas.”⁸⁴⁷

Bosznay István, aki a Képzőművészeti Főiskola tanáraként képviselte Magyarországot a világkiállítás keretében megrendezett Nemzetközi Képzőművészeti Kongresszuson, szűkszavú kritikájában már árnyaltabban fogalmazott: „Az anyag nem teljes, de jó áttekintést nyújt. Régebbi s újabb irányok és törekvések képviselve vannak. A színvonal előkelő. [...] Római szereplésünk célját, a magyar művészet sikerét elértük. [...] Helyünk és értékünk a világ művészetében meg van állapítva. Felismerhetők nemzeti kvalitásaink, s látszanak a szálak, melyek bennünket más nemzetek művészetéhez fűznek.”⁸⁴⁸ A kongresszus témái a korszak művészetről folyó nemzetközi diskurzusának általános kérdéseit feszegették, az előadások nagyobb része a művészeti oktatás kérdéséhez kapcsolódott.⁸⁴⁹

A hiányos kritikai visszhang

A római kiállítás nem tartozott az 1911-es év művészeti írásainak preferenciái közé. A nemzetközi szaksajtó olaszországi vonatkozású cikkei szinte kizárólag a firenzei portréfestészeti kiállításról tudósítottak, ezek közé tartozott a *Les Arts* beszámolója, amely a római képzőművészeti kiállítást teljesen mellőzve foglalkozott a Firenzében bemutatott portrékkal.⁸⁵⁰ Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a *Gazette des Beaux-Arts*-ban Gustave Soulier cikkében⁸⁵¹, valamint a *Revue de l'Art*-ban. Üdítő kivételt az angolszász sajtóban a *The Art Journal* jelentett, amely öt oldalon keresztül számol be a római kiállításról, igaz, kizárólag annak angol szekciójáról.⁸⁵² A hazai közönséget a magyar művészet olaszországi megjelenéséről rendszeresen tudósító és azt a művészet modernizálása és az olasz művészeti nyelv kiművelése szempontjából követendő példaként értékelő Vittorio Pica elsősorban külföldi művészeti kiállítások elemzésével megbízott olasz kritikusként tevékenykedett. A magyarokat követendő mintának tekintő kritikáinak nem lebecsülhető hatása volt az olasz közvélemény magyar művészettel kapcsolatos érdeklődése felkeltésében, mind a velencei biennálék, mind világ- és szakkiallítások magyar anyaga kapcsán.⁸⁵³

A német nyelvű kritika az akadémikus régiek és a modern fiatalok ellentétét hangsúlyozta a magyar kiállításon. A *Der Cicerone* 1911-es számában jelent meg Georg Biermann cikke, amelyben megemlíti a külön teremben kiállító Szinyeit, a „zseniális” Lechnert, akinek „Budapest legjobb épületeit köszönheti”, valamint az ekkor már halott Munkácsy és Paál képeit: „Magyarországról is lehet jót mondani. Itt Szinyei Merse, akinek külön terme van, a fő attrakció, emellett talán legérdekesebb Lechner Ödön, a zseniális építész, akinek Budapest a legjobb épületeit köszönheti. E két élő nagyság mellett a két halott: Munkácsy és Paál áll. Az ő termük önmagában is hatalmas élmény, és az is marad. Mert a nagy Munkácsynak e Rómában emelt halotti emlékműve mellett szinte elbűjnak a legjobb modernnek is. Szinyein kívül többek között főleg Katona, Ferenczy, Csók, Kernstok [említhetők], velük szemben viszont a pavilon másik oldalán olyanféle

*akadémista festők vannak, mint László és Benczúr, akik külön-külön is elviselhetetlennek tűnnek a maguk lapos, öntetszelgő módján, de így együttesen még kínosabban hatnak. És sajnálatos módon a kritika a maga ítéletét sokkal inkább az itteni túlon túl provokatív, rossz értelemben véve reprezentatív művészet által keltett benyomás alapján fogja meghozni, semmint a kevés kvalitásos kiválóságnak az alapján, akik ugyan egyáltalán nincsenek kisebbségben, az olyan fájdalmas hiányosságok ellenére sem, mint amit egy olyan mester távolmaradása, mint Rippl-Rónai jelent.*⁸⁵⁴

A *Kunst und Künstler* akadémikus ízlésű olvasóközönségének igényeit minden bizonnyal kielégítették párizsi beszámolójának magyar vonatkozásai, egyben előre jelezték a nemzetközi Szinyei-recepcióról vizionáló szervezők fiaskóját: „Nagy kár, hogy a Bécsi Modern Galéria igazgatójának Magyarországon nincs szava, mivel a László-féle emléktérmennek nincs művészi színvonalú ellenfele. Sem Paál, sem Munkácsy – aszfaltkonyhájában Monticelli-hozzávalókból kotyvasztott skiccei, és egy Chintreuil-re hasonlító tájképe ellenére sem. Szinyei pedig végképp nem igazi ellenfél, pedig nagy elvárásaink voltak vele szemben, a Piloty-kiállításon bemutatott képei alapján. De a „Reggeli a szabadban” sajátos skiccének igazán konvencionális felfogású nagy változata már azt mutatja, hogy a [korábbi] tapogatózó kísérletek sem vélhetők a francia impresszionizmus irányába tett próbálkozásoknak. Szinyei későbbi képei kompozíciójukban, ragacsos festési módjukban feltűnő hasonlóságot inkább Böcklinnek azokkal a kétes képeivel mutatnak, amelyek hirtelenkék egükkel és szentimentális staffage-ukkal megalapozták németországi Loreley-hírnevét, amit talán művészként inkább meg kellett volna tagadnia.”⁸⁵⁵

Némileg megengedőbb Oskar Pollak beszámolója, aki szerint jól sikerült a magyar kiállítás képeinek kiválasztása, egyes sorai a magyar kiállítás jelentőségéről tanúskodnak⁸⁵⁶: „A német pavilonnal szemben emelkedik a legnagyobb kiállítások közé tartozó magyar építmény. Mint ahogy a bevezetőben említettük, a választék és az elrendezés fölöttebb tudatos. De ha az ember áthalad a sok termen, kevés eredetit és újdonságot láthat. [...] Specifikusan magyar tulajdonképpen sehol nincs. A dísztermet a Piloty-tanítványok és a parasztfestő Benczúr, valamint az arisztokrácia festője, László tiszteletére rendezték be. E mellett Munkácsy és barátja, Paál gondos és gazdag válogatását állították ki. [...] Egy egész termet szenteltek Szinyei Merse Pálnak, munkáit a hatvanas évek végétől a mai napig mutatták be. Manapság Magyarország felfedezte Szinyeit, és mint az impresszionizmus előfutárát ünneplik. Ezt cum grano salis-ként kell fogadnunk. A fiatal Gabriel Max, Böcklin és idősebb franciák hatását tükrözik képei, utolsó munkáiban egy egészen kemény lokális foltokból építkező festészetig jutott el. [...] A fiatalabb magyar festők többsége részt vehetne egy müncheni kiállításon anélkül, hogy észrevennénk a különbséget. A fiatalokra leginkább a fiatal francia festőnemzedék hatott. E meglehetősen önállóan művészek közül messze kiemelkedik egy Csók István nevű festő, aki nagyon jól van műveivel képviselve a kiállításon. [...] Képei nagyon világosan érzékeltetik párizsi tartózkodásának hatását, de nagyon sok összetéveszthetetlen sajátosságos és önálló vonást is tartalmaznak. Képeit élő, töretlen kolorit jellemzi.”⁸⁵⁷ A *Revue de l'Art* francia kritikusa kevésbé elismerő hangot ütött meg igen rövid beszámolójában: „A magyar pavilonban néhány fiatal festő alkotását láthatjuk, akik a legutolsó párizsi iskolák hatása alatt állva, azok különböző irányzatait értelmezik át rossz ízlésű, de csodálnivalón erőteljes alkotásaikkal.”⁸⁵⁸

Az 1911-es római magyar tárlat megértéséhez az 1905–1906 táján párhuzamosan lezajlott két fontos festészeti megújulást kell figyelembe vennünk. Szinyei ekkorra már

kanonizálódott. A későbbi Nyolcak tagjai párizsi útjaik során, Cézanne életmű-kiállításának idején, az impresszionizmussal szemben fellépő legújabb áramlatok hatása alá kerültek. A MIÉNK-ben vezető szerepet vállaló Szinyei Merse Pál római szerepeltetése a nemzetközi tendenciákkal lépést tartó festészetnek külföldi elismertetését célozta.

Lokális historizálás

A torinói ipari szakkiallításoknak a 19. század első negyedétől kezdve a Valentino park adott helyet. A 19. század első felének többi európai ipari szakkiallításához hasonlóan a piemonti fővárosban rendezett kiállítások célja a régió gazdasági és ipari fejlődésének előmozdítása volt. Az 1884-es olasz művészeti kiállításra középkori piemonti épületek rekonstrukciójával a Pó partján felépített Borgo Medievale a helyi hagyományokat felelevenítő, északi megoldás volt abban a vitában, amelyet a fiatal olasz állam értelmisége folytatott az újonnan létrejött Olaszország nemzeti építészetéről és művészetéről.⁸⁵⁹ A Borgo Medievale nyíltan purista historizáló épületegyüttese a korszak világhiállításaira felépített vigalmi negyedek középkori építészeti idézeteként is értelmezhető, az érintetlen itáliai (piemonti) tájat megjelenítő alpesi faluval együtt pedig a jellegzetesen olasz építészet bejárható, tapintható, átélhető illúzióját nyújtotta. Az egységes olasz nemzeti stílusról folyó diskurzust regionális víziók versengése jellemezte, az új olasz értelmiség kultúrateremtési vágya legnyilvánvalóbban az urbanisztikában nyilvánulhatott meg.⁸⁶⁰ Az olasz földön rendezett nemzetközi kiállításokat egyrészt efemer jellegük, másrészt megvalósításaiknak „város a városban” jellege az olasz nemzeti építészeti víziók különleges terepévé tették. A víziók versengésében a regionális hagyományok követése mellett újabb feszültséget okozott az olasz állami építkezések stílusa, az egyes városok külön történelmi hagyományaiból merítő elképzelések és az építészeti sajátos formanyelveinek ellentéte.



122. kép. A külföldi olaszok pavilonja

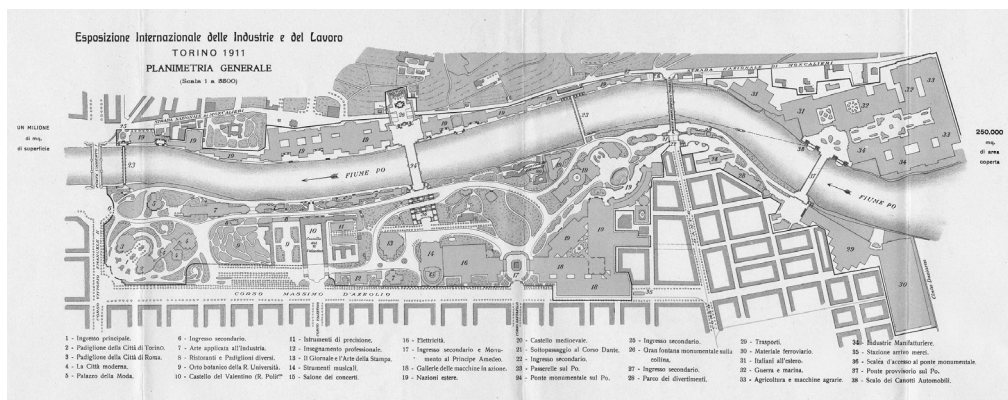


123. kép. Sziám és Szerbia pavilonja

A lehetséges olasz stíluskísérletek végül neoreneszánsz stílusú pavilonokban állapodtak meg.⁸⁶¹ A külföldi olasz bemutatkozások homogén neoreneszánsz építészeti köntöse mögött a belföldi kiállítások újabb és egyre eltérőbb lehetséges válaszokat adtak az olasz nemzeti stílus kérdésére. Az 1898-as olasz általános kiállítás eklektikus pavilonjait egy merész kiugrási kísérlet, az 1902-es iparművészeti kiállítás épületei követték, amelyek a történelmi hagyományok talajáról építkező stíluskísérletek után radikálisan újszerű megoldást kínáltak a modern olasz stílus megteremtésére. A torinói világkiállítást az 1898-as, 1902-es torinói és az 1906-os milánói kiállítások után *a munka nemzeti és nemzetközi versenyének negyedik olaszországi eseményének* tekintették, az indoklás retorikája az előzmények közül kizárta a regionális szinten szervezett eseményeket.⁸⁶²

Az olasz egység létrejöttét követően Torino lett a főváros, hamarosan azonban elvesztette azt a lehetőséget, hogy valóban az ország szellemi és gazdasági központjává váljon. Ezután az ország vezetői rövid ideig Firenzében üléseztek, míg végül Róma adott otthont az új állam adminisztratív központjának. A torinói polgárság és a városi tanács a főváros-státuszából adódó lehetőségek elvesztése után meg kívánta erősíteni a város gazdasági pozícióját. Ennek érdekében a 19. század második felében Torinóban számos, a város ipari jellegét erősítő intézményt hoztak létre. Az ipari központtá váló város vezetői azonban korán tudatára ébredtek a mérnökök és építészek képzésbeli hiányosságainak és általában az olasz oktatási rendszer elmaradottságának. Az építészek képzése ugyanis teljes egészében nélkülözte a legmodernebb európai stílusok és irányzatok bemutatását és oktatását. Az építészeti akadémiákról kikerült növendékek alapos képzést kaptak ugyan a történelmi stílusokról és azok építészeti alkalmazásáról, a legújabb technikai fejlesztések és az építészet új európai áramlatai azonban nem képezték a tananyag részét. Ennek mélyreható következményei megmutatkoztak az 1911-es világkiállítás építészetében is. Bevett gyakorlat szerint az egyes kisebb vagy távoli országok pavilonjait a rendező ország vagy város építészei tervezték meg. Ez a tendencia érvényesült eltúlzott formában a torinói kiállítás esetében is, ahol mindössze négy ország állított fel saját építészeti terveit követő pavilont. A 1500 000 négyzetméteres kiállítási terület pavilonerdejét Salvatori, Sachiri és Molli tervezték.⁸⁶³ Az egyetlen időben elkészült építményt, Magyarország pavilonját 1911. május 1-jén az olasz király nyitotta meg.

A torinói világkiállítás szervezésének főszereplője Tommaso Villa 1884-ben, 1898-ban és 1902-ben már nagyszabású kiállításokat szervezett a városban. Ő volt az 1889-es és 1900-as párizsi világkiállítások olasz osztályainak főszervezője is. A kiállítási beszámolókból azonban úgy tűnik, hogy még az ő tapasztalatai sem tudták a világkiállítás igényeihez képest kedvezőtlen, fejletlen infrastrukturális adottságokat kellőképpen elensúlyozni. A kiállítás felhívásában a szervezők nagy hangsúlyt fektettek Piemont régió és Torino gazdasági vezető szerepének hangsúlyozására.⁸⁶⁴ A szervezési időszak alatt az alapterület folyamatosan növekedett, idővel az eredetileg csak a Valentino parkra méretezett kiállítást a Pó mindkét partjára kiterjesztették. A folyó partjait nemcsak híd, hanem elektromos libegő is összekötötte. Ez a közlekedési mód a vidámpark, a vízi palota és az alpesi falu mellett a kiállítás egyik fő attrakciójának számított. A kiállítás végső kiterjedése 1 200 000 négyzetméter volt, ennek majdnem harmada fedett galéria és kiállítócsarnok.⁸⁶⁵ A korábbi évek olaszországi kiállításait sújtó tüzesetek, különösen az öt évvel korábbi milánói tűzvész miatt fokozott tűzvédelmi előírásokat léptettek



124. kép. A torinói világkiállítás térképe

életbe; a Valentino park területén soha nem látott mértékű készültség, mintegy félszáz tűzcsap és állandó tűzoltósági jelenlét biztosította a gyors reagálás lehetőségét.⁸⁶⁶

A római bemutató művészeti kérdésekkel foglalkozott, míg Torinóban az ipar és az urbanisztika álltak a középpontban. A Róma és Torino között megoszló világkiállítás különböző tematikai eltérő építészeti megoldásokat tettek szükségessé. Torinóban huszonhat csoportba osztva mutatkoztak be a különböző iparágak. Képviselve volt többek között az oktatás, az ipar, a mezőgazdaság, a kereskedelem, az út- és vasútépítés, az épületgépészet, a sport, a szórakozás, a testnevelés, a biciklizés, az autóközlekedés, a repülés és a haditechnika. Az ipari bemutatót is a nemzeti eszme köré szervezve rendezték meg, a mottó a „gazdaság, mint a nemzeti prosperitás és fejlődés kulcsa” eszméjének demonstrálása.⁸⁶⁷

A Valentino parkban 350 000 négyzetméter állt a kiállítók rendelkezésére, a pavilonok egymás mellett sorakoztak a Pó két partján, az épületek kivitelezését olasz szakemberek végezték. A pályázat a nagy nemzeti stílusok felélesztését hangsúlyozta. Az épületek döntő többségének stílusa a város híres 18. századi építészé, Filippo Juvara előtti tisztelgés volt. A római pavilonok az össznemzetinek tekintett itáliai múlt stílusa-inak felértékelődéséről tanúskodtak, de ugyanez a tendencia Torino és Juvara viszonyában helyi szinten is megfigyelhető: a megvalósult épületek valójában Torino történelmi múltjának legfényesebb időszakára, a Savoya-ház virágkorára emlékeztettek. Ez különösen jellemző a Juvara építészetét utánzó Divatpalotára, az Ünnepségek csarnokára, a Zenepalotára, a Koncertteremre és a többi, a torinói szervezőbizottság által emeltetett tematikus épületekre.⁸⁶⁸ A historizáló stílusok alkalmazását támogatta a képzési rendszer is: könnyebb és olcsóbb volt megfelelő építésszt találni ilyen épületek tervezésére.⁸⁶⁹

Az ebben a szellemben létrejött épületegyüttest azonban a kritikusok nagy része száraznak és élettelennek tartotta. Pasquale di Luca az *Emporium* hasábjain megjelent kritikai elemzésében úgy látta, hogy az 1911-es világkiállítás keretében sem Torinóban, sem Rómában nem született semmilyen érdemleges újítás az építőművészet területén.⁸⁷⁰ Ezt a sommás megállapítást erősíti Alfredo Melani is, aki a *The Studio* című folyóiratban megjelent cikkében az egymás mellett álló pavilonok egyhangúságát bírálta.⁸⁷¹ Mint ahogy erre Melani is rávilágított, a neorokokót gazdag díszítések jellemzik és ezért a modern pavilonépítészet követelményeinek nem felel meg.⁸⁷² A neorokokóról,

az 1911-es torinói pavilonok hivatalosan propagált stílusáról az 1902-es kiállítás kapcsán D'Aranco Liberty stílusú pavilonjait méltató Enrico Thovez csak ennyit jegyzett meg keserűen: „Örvendezhetnek a modern stílus követőinek és megújítóinak az ellenségei, mert ez a kiállítás visszavezetett minket a húsz évvel ezelőtti boldog eklekticizmushoz.”⁸⁷³ A világkiállítás megnyitőünnepségét 1911. április 29-én 10 órakor tartották a *Salla delle Feste*-ben. A kiállítás minél szélesebb körű megismertetése érdekében a tanárok, a diákcsoportok és a munkásság különleges látogatási kedvezményekben részesült.⁸⁷⁴

Attila modern sátra Torinóban

Magyarország jelentkezését a torinói ipari kiállításon tehát politikai és gazdasági okok egyaránt indokoltá tették a korábbi évek olaszországi sikerei mellett.⁸⁷⁵ A magyar kiállítók, gyárak, mezőgazdasági termelők részvétele a világkiállítások története során ugyan csak hosszas huzavona után, az utolsó pillanatban dőlt el, általában akkor is csak diplomáciai és politikai nyomásra. Így volt ez most is, noha politikai szempontból nyílt



125. kép. A torinói magyar pavilon Pó felőli homlokzata

politikai állásfoglalás volt a magyar kormány részéről az ország jelenléte a független Olaszország ünnepén Torinóban, abban a városban, ahol a magyar szabadságharc egyik vezetője, Kossuth Lajos élete utolsó éveit töltötte. Török Gyula szavai szerint: *„Megjelent Magyarország Olaszországban nemcsak azért, hogy tanúbizonyságot szolgáltatson arról a benső és hagyományos rokonszenvről, mellyel Olaszország iránt mindenkor viseltetett, hanem megjelent mindenekelőtt Turin városával szemben érzett rokonszenvből, mely városhoz minket magyarokat minden más városnál is kedvesebb emlékek és kötelékek fűznek; sőt ahol bennünket már az első perctől fogva régi barátsággal, igaz, őszinte örömmel üdvözöltek, s a bizalom és nagyrabecsülés annyira megkülönböztető jelével halmoztak el.”*⁸⁷⁶ Ennek a döntésnek a politikai jelentőségével az olasz szervezők is tisztában voltak. A részvétel mellett szóló gazdasági érdekek még ennél is lényegesebbek voltak: a Monarchia és Olaszország között a külkereskedelem folyamatosan fejlődött, a Monarchiából származó olasz import 1905–1909 között ötven százalékkal nőtt. Az olasz export célozszágai közül 1909-ben a Monarchia a hatodik helyen állt.

Az olasz szervezőbizottság által felajánlott, a nemzeti pavilonok sorába illeszkedő területet a magyar szervezők, élükön Zsolnay Miklóssal, az 1910. februári bejárás nem fogadták el, ezért az olasz szervezőbizottság a kiállítási terület központjában, a Pó túlsó, bal partján jelölt ki az eredetinel 1000 négyzetméterrel nagyobb, összesen 3500 négyzetméter alapterületű kiállítóhelyet. Az exponált elhelyezkedésből és a környező külföldi pavilonok díszes kiképzéséből adódó fokozottabb reprezentációs igények már az 1910. április 27-i minisztertanácsi ülés előterjesztésében is szerepeltek.⁸⁷⁷ Ez a helyszíni és igénybeli változtatás 150 000 koronáról 375 000 koronára emelte a pavilon felépítésének költségeit.

A tematikus bemutatóknak saját pavilont építettek, de a kiállító országok többsége is saját épületében állított ki, önálló pavilonnal képviseltette magát Németország, Belgium, Franciaország és Nagy-Britannia, az USA, Argentína és közösen a dél-amerikai köztársaságok.⁸⁷⁸ A beszámolók alapján az olasz Juvara-neobarokk és az eltérő felfogású, de döntően neobarokk-neorokokó nemzeti építmények mellett a kiállítás másik közös vonását az egységes fehér szín jelentette.

Oroszország pavilonja a legújabb németországi és hollandiai törekvésekkel párhuzamosan haladva neoklasszicista stílusban épült fel. A nemzeti stílust képviselő csoportba tartozott Törökország, Szerbia, Thaiföld (Sziám) és Magyarország. A magyar pavilon mégsem kapcsolható az egzotikusnak tekintett országok nemzeti építészeti törekvéseihez, az egészében fából készült épület egyedülálló módon egyesítette a Kós Károly és a Fialatok nevével fémjelzett erdélyi vernakuláris hagyományokon nyugvó építészetet, a késő szecesszió és a premodern törekvések architektúráis megoldásaival.⁸⁷⁹ Gelléri Mór⁸⁸⁰ mellett Pasquale di Luca⁸⁸¹ is Oroszország, Törökország, Szerbia, Sziám és Magyarország pavilonját tartotta az eredetiség és önálló építészeti gondolat kifejeződésének. Melani a Vlagyimir Alekszejevics Scsuko tervezte orosz pavilonnal kapcsolatban az érdekes formaalakítást és a masszív falakat emelte ki, amely stílusában és a stílus hordozta üzenetében is hasonlított a római orosz pavilonra. Török Gyula ezzel szemben csalódottságának adott hangot Oroszország kapcsán amiatt, mert a bécsi építészeti kiállításon bemutatott új orosz nemzeti törekvések illusztrálása helyett *„nouveau grec stílusú pavilont épített”*.⁸⁸² Melani külön kiemelte a Leon Gurekian tervezte török és Branko M. Tanasević bizánci-ortodox templomot utánzó szerb pavilonját.

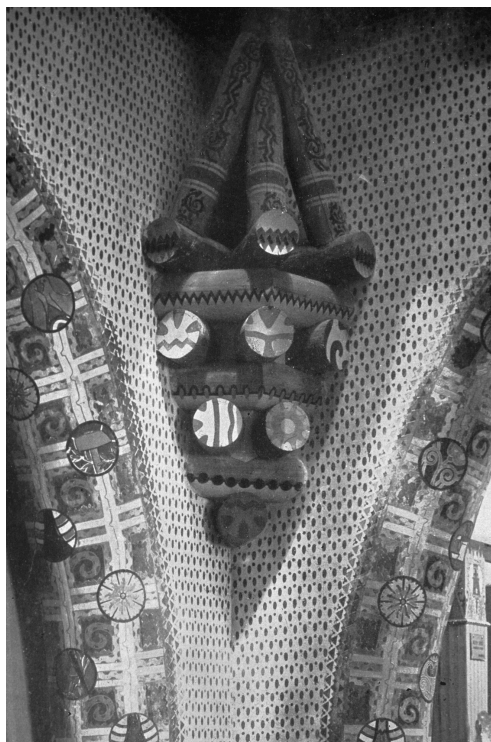
A magyar pavilon tervezésére országos nyílt pályázatot hirdettek. A pályaművek közül Györgyi Dénes, Tőry Emil és Pogány Móric közös tervét fogadták el.⁸⁸³ Tömegalakítás, térképzés és a sátras tető kialakítása szempontjából a torinói pavilon közvetlen előképének Györgyi 1908-as színház-pályázatát és a nógrádi kastély terveit tekinthetjük.⁸⁸⁴ Az épület részletmegoldásai az 1906–1910 közötti időszak hazai és nemzetközi építészetének számos fontos alkotásával mutatnak párhuzamot.⁸⁸⁵ Ugyan Györgyi betegsége miatt visszalépett a végrehajtással kapcsolatos munkálatoktól, – a Tőry és Pogány nevéhez köthető változtatások ellenére – a díjnyertes koncepció mégis az ő építészeti formanyelvét tükrözi.⁸⁸⁶ A tervezők szándéka az volt, hogy a magyar hagyományokat a modern építészet eredményeivel ötvözzék. Gelléri szavaival: *„Összeszedni az ősmagyar emlékekből azt a keveset, amely megmaradt és ezt a modern építészet technikájával felfrissítve vinni a világ elé. Igazi magyar keretet adni a nyugatra vetődött keleti nép kultúrájának, iparának, mezőgazdaságának bemutatásához.”*⁸⁸⁷ A pavilon külső kialakításában honfoglalás kori sírleletek tárgyait, illetve az ezeken található motívumokat használták fel. A kiállításvezető írójának soraiban az új olasz építészet körül zajló vita is visszhangzott, amikor a magyarság múzeumokban őrzött történelmi múltjának e meglevenedésében vélte felfedezni a modern magyar stílust.⁸⁸⁸

A kiállítási pavilonépítészet jelentőségével Török Gyula is tisztában volt az alábbiakat papírra vetve: *„Hiszen éppen a kiállítási épületeken figyelhetjük meg az utolsó évek építészetének haladását, éppen a kiállítási épületek voltak az utóbbi években az architektúra haladásának fokmérői.”*⁸⁸⁹ Török szerint *„a magyar pavilon a kiállítási építészetnek hatalmas haladását is mutatja, mivel magában az alaprajzi megoldásban a célszerűség mellett már bizonyos dekoratív erő nyilatkozik meg, melyben okozati összefüggésben vannak a reprezentációs és kiállítási helyiségek.”*⁸⁹⁰ Ugyancsak nála olvashatjuk a tervezésre és a kivitelezésre vonatkozólag az 1900-as párizsi pavilon esetében Bálint és Jámbor munkájával kapcsolatban már megismert módszert, miszerint a belsőépítészetre, bútortervezésre és installálásra vonatkozóan *„az építészek az üvegfestmények s a falfestőmintáktól kezdve az utolsó virágtartóig maguk terveztek meg mindent szeretettel és megértéssel; végeredményben egy egységes egészet adtak kompozíciójukban.”*⁸⁹¹

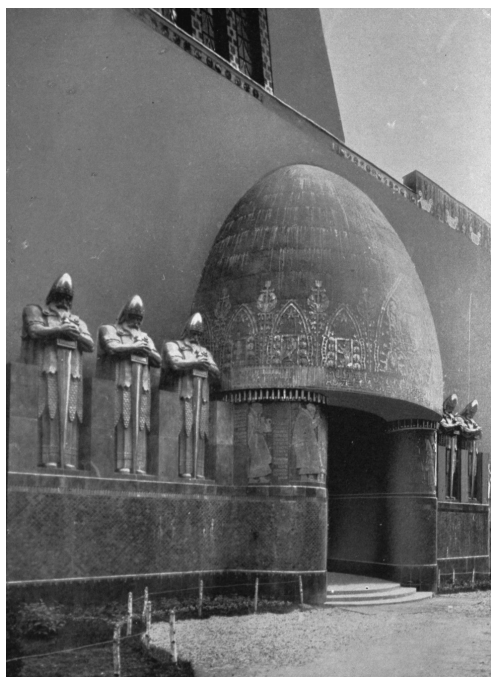


126. kép. A pavilon belső tereinek sora

Torinóban a bemutatott művek a kiállítási épülettel egységbe foglalva jelentek meg. Az öt évvel korábbi milánói magyar pavilon organikus továbbgondolásában a pavilon-enteriőr már nem csupán stílusosan megfelelő keretként szolgált, hanem önmagában is kiállítási tárggyá vált. A pavilonépítészetnek a gipsz(stukkó) melletti másik fontos alapanyagát, a fát ezúttal



127. kép. Fa szerkezeti elemek a pavilonban



128. kép. A pavilon főbejárata

nem rejtetten, hanem a vernakuláris erdélyi építészet látható, díszített szerkezeti elemeként alkalmazták, az anyagok és szerkezeti megoldások közötti kapcsolat ezáltal láthatóvá vált.⁸⁹²

A magyar pavilont három halomszerű kupola fedte, melyek közül a negyvenkét méter magas középső messziről kiemelkedett.⁸⁹³ Török idézte Priszkosz rétor leírását is Attila sátráról: a négy-szögletű sima alépitményből kiemelkedő gúla díszítését keskeny függőleges nyílások képezték.⁸⁹⁴ Az oldalépitmények kisebb nyílásai a korabeli magyar építészetben gyakran alkalmazott trapéz alakú ablakformát követik, ilyeneket alkalmazott Lajta Béla az Izraelita Szeretetházon, Vidor Emil a Palatinus-házakon.⁸⁹⁵ A főbejáratot az eredeti tervek szerint a velencei magyar ház bejáratához hasonlóan képzelték el, de a végső terven a főbejáratot egy sisak formájú, negyedgömb kupola alatt helyezték el; két oldalán három-három óriási katona alakja állt őrt. Az eredeti tervben nem szereplő, Tóry és Pogány által utólag koncipiált bejárat mellett kétoldalt elhelyezett harcosokat – Ligeti Miklós által megformázott, a bejárat kupola formáját ismétlő sisakjukkal – Csaba királyfi vitézeinek tartották. A harcosok nem csupán a bejáratot, hanem a magyar nemzetnek a pavilonban megtestesített eredetmítoszát őrizték. A mítosz magja, a magyar címer hármashalma sátras kupola formájában éppen mögöttük magasodott.

Szimbolikus tartalmukon túl a hieratikus alakok a korszak építészetének gyakori motívumai, Franz Metzner lipcsei Népek csatája-émlékműve (1898–1913) és az Eliel Saarinen tervezte helsinki vasútállomás bejáratán (1911–1914) is hasonlókat találunk.⁸⁹⁶ Gelléri leírásában a két oldalon álló alakok a régi magyar áldozati oltárok hadistenének alakját

próbálták felidézni.⁸⁹⁷ A bejárat két oldalán elhelyezett reliefek egyik oldalon Attila lakodalmának (nászának), vele szemben pedig Szent István megkoronázásának megjelenítésével a magyar őshagyományra és a magyarság európai letelepedésére utaltak. Az épület meghatározó motívumát alkotó hármas kupolát a magyar címer hármas halma inspirálta, melyek közül a középsőt Attila sátraként szokták értelmezni. A *Magyar Iparművészet* cikkírója e sorokkal magyarázta az épület fő jellegzetességét jelentő motívumot: *„E három halom erősen kiemelkedő motívuma uralkodik az épületek teljes kiterjedésében. Nem a középkor templomainak gótikusan merész toronyképzése, sem a reneszánsz lágyan hajlott kupola-vonala, hanem a honfoglaló magyar nomád nép sátrainak kontúrvonala lehetett csupán az a kiindulás, amelyből e hármas halom építészeti megoldása kiindulhatott.”*⁸⁹⁸ A pavilon folyó felőli oldalán két obeliszkyszerű torony fogott közre egy nagy, hosszanti ablaknyílásokkal tagolt tömeget. A kupola a falak találkozásánál kialakított gerendaszerkezetekről indul ki, a mellvéd alatti Róth Miksa készítette nagy színes üveglakokon a magyar mondavilág hősei elevenedtek meg, arany, lila és kék sugaraik sejtelmes félhomályában a látogató előtt felragyogtak a belső tér építészeti megoldásaival egységben elrendezett kiállítási tárgyak. A kupolák alatti három, reprezentatív célokat szolgáló terem belsejében a Milánóból már ismert kékes eozin lapokkal fedett falfelületeken a fényjátékot az oszlopok zöld, türkiz és tűzpiros színezése fokozta. A magyar pavilon vas- és rézmunkáit Galambos Jenő, a mozaikokat Körösfői Kriesch Aladár, a szobrászmunkákat Telcs Ede és Maróti Géza tervezte.⁸⁹⁹ Ligeti Miklós nevéhez fűződnek a vízudvarok szoborcsoportjai. A festészeti munkákat a Galbavy testvérek cége végezte, a lakatosmunkákat Galambos Jenő, az asztalosmunkákat, beleértve a pavilon négy nagy kapuját is, Dvoracsek József. A vízudvar berendezési munkája Schindler Ignácot dicséri.⁹⁰⁰ Telcs Ede készítette a magyar és olasz királyokat ábrázoló szobrokat a nagy kupolacsarnokban. A Pó-partján álló pavilon formavilágát tükrözte a Pfeiffer József erdőmérnök által tervezett erdészeti pavilon is.

Az iparfejlesztés eredményei

Az előcsarnokból Maróti Géza ipart és művészeteket megjelenítő szoborcsoportjától továbbhaladva egy organikus, a magyaros ornamentika formakincsét felelevenítő, vagy annak motívumaival ékesített tárgyakkal teli, vernakuláris építészeti elemekből építkező térbe ért a látogató: *„Úgy érezzük, mintha egyszerre a fantasztikus regék országába léptünk volna, melyet az Argylus királyfi meséje ír le; ennél is nagyobb, komolyabb ez a benyomás; úgy érezzük, mintha a véres népvándorlás magyar hősmundáinak Walhallájába jutottunk volna.[...] Ez a belső kupola a constructiót tisztán tüntette fel, nem takarva el szem elől semmit; mivel az architektúra, mely fizikai eszméket szimbolizál, még a legnagyobb művészet alkalmazásánál sem tűr meg semmiféle hazug takarót.”*⁹⁰¹ A fekete mázas kerámiával és arany arabeszekkel díszített medencék részleteiben török, perzsa – és nem utolsósorban hispano-mór – motívumok tűntek fel, az ornamentikával az épületnek a történelmi hagyományteremtés útján időben visszalépve elsősorban régészeti kincsekről átvett, keleti elemekből összeállított magyaros jelleget kívántak adni. Ezt erősíti meg a *Magyar Építőművészetben* Czakó Elemérnek a Töry-



129. kép. „fantasztikus regék országa”

Pogány-páros pavilonjáról 1912-ben megjelent írása: „Magyar nemzeti motívumokat lehetőleg műtörténeti alapon alkalmaztak, hogy ezáltal internacionális területen a magyar építészeti stílus törekvéseit demonstrálhassák.”⁹⁰²

A pavilon látványvilága egységes volt, koncepciótlannak tűnő tartalmi egyenlenségek azonban előfordultak. A három központi csarnokban a torinói világkiállítás ipari és urbanisztikai tematikájának megfelelően Budapest történetét, a Fővárosi Köz-munkák Tanácsa által végzett városfejlesztést, fővárosi oktatási, kulturális és közjóléti intézményeket mutattak be; a termek installációs munkáit Maróti Géza végezte. A fővárosi kiállítás részeként állították ki – a művészeti oktatási intézmények közül egyetlenként – a Székesfővárosi Iparrajziskola növendékeinek munkáit.

A kereskedelmi, a vallás- és közoktatásügyi és a földművelésügyi tárcák hatáskörébe tartozó kiállítók nem vettek részt, pedig ide tartoztak volna a témánk szempontjából fontos iparoktatási intézetek is.⁹⁰³ Az Iparművészeti Iskola igazgatója előterjesztést nyújtott be a Kereskedelmi Minisztériumba a torinói kiállításon bemutatható anyag összeállítására vonatkozóan, ennek tartalma jól összecseng az inkább politikai, mintsem gazdasági szempontok által vezérelt torinói magyar bemutatkozásról korábban mondottakkal. A szakiskola meglehetősen későn, 1911. április 11-én bejelentett részvételi szándékát az egyéb szakoktatási intézetek bemutatóival együtt a minisztérium elutasította.⁹⁰⁴ A századforduló első évtizedében a magyarországi ipari termelés sok tekintetben nem tudta kielégíteni az ország szükségleteit, egyes használati cikkeket kizárólag oktatási segédanyagként állítottak elő Magyarországon, szélesebb körben használt változataikat importból elégítették ki. A hazai ipar védelmében fogantatott intézkedések keretében évről évre megszüntették az állami intézetek számára az importálható tárgyak körét.⁹⁰⁵

Budapest székesfőváros bemutatója fejlődésének, kiépülésének rendkívüli sebességére koncentrált, a város teljes lakosságának jólétét, oktatását, pihenését, gyógyítását szolgáló szociális és kulturális vívmányokat sorakoztatott fel.⁹⁰⁶ Az anyagot a Székesfővárosi Tanács megbízásából Ágotai Lajos, az Iparrajziskola igazgatója állította össze, a terem díszítését a Szent Koronából vett stilizált motívumokból Maróti Géza tervezte. A fővárost kerületei és közintézményeinek típusok szerinti csoportosítása jelenítette meg. A középső, felülvilágító termet magyaros stílusú bútorzat, rézveretes lábazat és réz virágtartók díszítették.

A középső kupolaterem és a fővárosi bemutató központi terme között terült el a kupolaszerű rézmennyezettel fedett két vízudvarból és egy folyosóból álló épületrész. A vízudvarok medencéit eozinlapokkal rakták ki, felettük a felülvilágító ablak párkányáról pedig régi magyar ékszereken, szőttéseken, lószerszámokon látható motívumokkal díszített Galambos-féle bronz függők lógtak. A medencék közepén Ligeti Miklós egy-egy alkotását helyezték el. Az átkötő folyosóba került a Maróti-féle Ráth György-síremlék. A kupolák üveglapokait Róth Miksa tervezte, a csarnok falában látható mozaikkép pedig Majoros és Bátky mozaikrákók munkája volt Körösfői Kriesch Aladár terve alapján. Ez utóbbi témája – *Per aspera ad astra* – a világkiállítások munkát dicsőítő általános tematikájához illeszkedett. A bútorterveket a Töry–Pogány-páros készítette, a kivitelezéssel Székely Ödön bútorgyárost bízták meg.

A nagy kupola melletti két kisebb kupolás terem továbbvezetett a két irányban hosszan elnyúló kiállítási csarnokokba. E két hosszanti terem nyeregteteje és a beleillesztett ablaksor Jánszky Béla és Kós Károly zebegényi templomának megvilágítási és lefedési megoldását idézte. Az oldalsó terek visszafogott díszítése érvényesülni engedte a faszerkezetet; a kiállítótér három hosszanti hajóját fa pillérek határolták el. Az ipari

bemutatónak otthont adó hosszabbik tér végén kis terasz vezetett át az előzőekhez hasonló építészeti megoldásokat mutató mezőgazdasági kiállítótérbe. Különálló iparművészeti csoportja nem volt a magyar kiállításnak, iparművészek az épület koncepciójához illő alkotásokat elszórtan állítottak ki a pavilon területén.⁹⁰⁷

A kevés iparművészeti kiállító közül versenyen kívül díjazták Schmidt Miksát vascsillárjaiért, cizellált és aranyozott bronz berendezési tárgyaiért. Nagydíjjal jutalmazták a Kissling Rudolf és Fia céget a gázzal és árammal működő világítótestekért, aranyérmeket kapott a budapesti Hertzka, Halász és Berger cég a vasból és sárgarézből készített kórházi és éttermi berendezésekért, Jancsurák Gusztáv rézáruiért, a budapesti Pápai és Nathán bútorgyár vas és réz bútoraiért, valamint Rex Heinrich Tivadar elektromos csillárokért. Ezüstérmeket vihettek haza a Szomolnoki Fém és Fényezett Lemezárugyárosok Termelő Szövetkezete kiállított tárgyaikért. Diplôme d'Honneur-t kapott a belsőépítészeti csoportban bemutatkozó Nagy Antal–Hermann Ödön-páros egy modern étkezőért, a szegedi Lengyel Lőrinc dolgozószoba-kivitelezéséért és Fodor József több enteriőrjéért. A kerámiaosztály magyar kiállítói közül a világkiállítás francia összefoglalója megemlíti a Zsolnay manufaktúrán kívül a Herendi Porcelángyárat Farkasházy Fischer Jenő régies ízlésű darabjaival, Fischer Emil majolikáit és porcelánjait, valamint Hüttl Tivadar fehér alapon aranyozott porcelánjait. Az üvegművészet hazai képviselői közül ketten jutottak el a zsűrizésig: a jópataki Kolener testvérek üvegáruai és a szegedi Poór Sándor üvegfestményei és üveglablakai.

A magyar pavilonnal foglalkozó külföldi kritikák általában a magyarság keleti nomád eredetére utaló bizánci díszítő stílusát hangsúlyozó toposzokat használtak. A palotát hol „*furcsa és mesés látomásként*”, hol pedig „*barbár és erőteljes*” épületként írták le, amely egyeseknek a „*magyar nemzet büszke és független lelkét*”, másoknak a *Lohengrin* hangulatát idézte sejtelmesen színpompás belső tereivel, a Tátra hegyeivel, vagy Attila sátrával együtt. A világkiállítás hivatalos vezetőjében öt oldalt szenteltek a stílusában egységesen unalmas *Fehér város* pavilonerdejéből színpompájával kitűnő magyar pavilonnak, és ez több mint kétszerese a német, francia vagy az amerikai épület bemutatására szánt terjedelemnek.⁹⁰⁸ A magyar építészet és iparművészet fejlődését követő Alfredo Melani fejtette meg a magyar pavilon szakmai és laikus közönség körében elért sikerének titkát: egyedül a torinói magyar pavilon tervezői igyekeztek a nemzeti stílus kérdését nem pusztán historizáló szempontból vizsgálni, hanem azt a modern építészet eredményeinek és legújabb törekvéseinek figyelembevételével értelmezték át.⁹⁰⁹ „*A magyar ház megalkotásánál olyan formákat kellett keresni, amelyeket nemcsak a kiállítás céljainak lehessen alárendelni, hanem amelyek egyszersmind a nagyra törő magyar nemzet művészi törekvéseivel is összhangban állanak, és az elmúlt régi századok hagyományait is építészeti keretbe foglalni képesek. [...] a turini kiállítás nemzetközi társaságában ismét a nemzeti hangok húrjait kellett megpengetni akkor, midőn az Osztrák–Magyar Monarchiát tisztán a magyar nemzet volt hivatalos képviselője.*”⁹¹⁰ Mindez érthető annak az évtizedes vitának a fényében, amely a historizáló és a modern tendenciák képviselői között zajlott Olaszországban. Tőry és Pogány pavilonja megtestesítette a progresszív olasz építészetkritika két fontos értékelési szempontját: a képzeletet és az eredetiséget. Melani egyértelműen a magyar pavilont ítélte a kiállítás *clou*-jának, vagyis gyöngyszemének. Tőry és Pogány műve a maga organikus egységével felmutatta mindazokat az erényeket, amelyeket a modern építészettől elvártak.

Megtestesült benne a mindennapi élet praktikussága, a részletformák változatosságát egészzé összefogó organikus építészeti formanyelv, a kiállított tárgyak és az azoknak otthont adó épület egysége, a karakteres nemzeti építészet és a modern építő- és díszítőelemek összhangja. Kiállítási térként, a tárgyak és a befogadó közegük közötti harmónia révén érvényre juttatta azt a szemléletet, amely már az 1902-es iparművészeti kiállítás kapcsán a lakótér kérdésében is élénken foglalkoztatta a progresszív olasz kritikusokat és műbarátokat: a lakás egységes organikus berendezéséhez hasonlóan „olyan térszemléletet juttatott érvényre, amelyben a kiállítási tér nem csupán különálló, ideiglenes keret, hanem szerves egységet alkot a kiállított tárgyakkal”.⁹¹¹ Melani így zárja a magyar pavilonról szóló ismertetőjét: „Bizonyos szempontból meglepő, hogy a modern iparművészetben Wagner, Olbrich, Hoffmann nevével fémjelzett elsőrangú iparművészetet képviselő Ausztria tőszomszédságában Magyarország egy ennyire finom bemutatót tudott létrehozni és erőteljes, de derűs szépségével sikert kivívni magának.”⁹¹²

A Györgyi–Töry–Pogány-féle torinói pavilon a 20. század második évtizedének elején Magyarországon még virágzó szecesszió magyaros irányzatát képviselte. A korszak magyar pavilonépítészetének emlékei között keresve, stiláris előképeinek Maróti Géza milánói enteriőr-pavilonja és velencei műcsarnoka, a Kármán–Ullmann-páros 1906-os bukaresti magyar pavilonja tekinthető, szűk értelemben vett kortársai pedig az 1910. évi bécsi vadászati kiállítás magyar vadászkastélya és az 1911-es drezdai higiéniai világkiállítás Jendrassik Alfréd által tervezett pavilonjai. A torinói magyar pavilon igazi értéke és sikerének titka az, hogy az egyfelől vernakuláris – ezen belül elsősorban erdélyi – hagyományokat, valamint az egyszerűre történelminek és nemzetinek tekintett, valójában hipotetikus ornamentikát elsőrangú modernizmussal párosította. Ezzel a megoldással nem csupán a vendéglátó Olaszország nemzeti építészetéről folyó diskurzusába tudott új szempontokat beemelni, hanem az ekkortájt már a neoklasszicizmus felé elinduló nemzetközi építészet legújabb megoldásainak és eredményeinek értő alkalmazásáról is bizonyosságot tett.

Magánúton a nagyvilágba: az 1915-ös San Franciscó-i világkiállítás magyar anyaga

A milánói világkiállítás évében, 1906-ban San Franciscót súlyos földrengés és tűzvész pusztította el: sok épület összedőlt, a vízvezetékek súlyosan megrongálódtak. A leomlott házakban tűz ütött ki, a vízhiány miatti elégtelen oltás következtében szinte az egész város leégett. A *Panama Pacific International Exposition* elnevezésű világkiállítás megrendezésének jogáért küzdő városok közül végül 1911-ben William Howard Taft amerikai elnök San Franciscót hirdette ki győztesként. Ezzel a döntéssel a város nem csupán a Panama-csatorna megnyitásának megünneplésére kapott megbízást, hanem egyben lehetősége nyílt az újjáépítésre, az infrastrukturális és gazdasági talpra állásra. Az eredetileg a Golden Gate Parkba tervezett világkiállítást végül a város északi részén, a Van Ness, Presidio, Chestnuts Street és az öböl által határolt kihasználatlan területen építették fel. A száznál is több efemer pavilon favázra illesztett, vászonszerű rosttal me-revített gipsz falazattal készült, a csarnokokban vasszerkezetet és betont használtak, az egyetlen állandó rendeltetésű épület a képzőművészeti kiállításnak otthont adó *Palace of Fine Arts* volt.

A háborús évek alatt szervezett és rendezett kiállításról a fennmaradt igen csekély levéltári forrásanyagból és a gyér sajtóviSSzhangból keveset tudunk meg. Magyarorszá-g hivatalosan nem vett részt rajta, noha a meghívót a Monarchia amerikai konzulátusa megkapta. Ebben az egyes országoknak címzett általános tartalmú szövegtől eltérően nevesítették a kiállításra felkért magyarországi szervezeteket.⁹¹³ A továbbiakban a fennmaradt csekély számú eredeti irat és az eddigi kutatások eredményei alapján röviden összefoglalom a San Franciscó-i világkiállítás ipar- és képzőművészeti bemutatójának magyar vonatkozásait.⁹¹⁴

A világkiállítás képzőművészeti csoportja a világháború miatt töredékes volt, egyes országok teljes távolmaradásukkal tüntettek, mások inkább konzervatívabb festészeti anyaggal jelentkeztek.⁹¹⁵ A képzőművészeti kiállítás jelentőségét növelte, hogy az amerikai Nyugati-part nagyvárosainak egyikében sem volt ekkoriban nyilvánosan látogatható képzőművészeti gyűjtemény, a szervezők ezt a hiányosságot szerették volna pótolni, még ha csak időszakosan is. A kiállítás fontos részét képezte a retrospektív bemutató, emellett a jelentős művészeti hagyománnyal rendelkező európai országok (Franciaország, Németország Olaszország, Svédország, Hollandia, Portugália), valamint földrajzi közelségük (Argentína, Uruguay, Chile, a Fülöp-szigetek) vagy a nyugati művészetbe jelentős keleti impulzusokat hozó országok (Japán, Kína) képzőművészeti anyagát mutatták be. A nem hivatalosan részt vevő országok és az egyéni művészek alkotásait egyaránt az Annex épületében helyezték el.⁹¹⁶

A téma kutatója, Barki Gergely publikációjában az olasz futuristák után a magyar anyagot tartja a legprogresszívebb tárlatnak.⁹¹⁷ Az összesen hetvennégy művész, negyvennégy grafikus és tizenkét szobrász listáján végignézve igazat kell adnunk ennek a megállapításnak, amely elsősorban a Nyolcak csoportosulás (Berény Róbert, Czigány Dezső, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos) szerepeltetésének köszönhető.⁹¹⁸ A progresszív festészet azonban átgondolt retrospektív anyaggal párosult, amelyre a magyar seregszemlék első világháború előtti utolsó másfél évtizedes történetében két fontos előzményt is találunk. Rendszerezett festészeti anyag bemutatására az 1900-as párizsi és az 1911-es római világkiállítások magyar képzőművészeti szekciójában volt már példa.⁹¹⁹ Az 1915-ös magyar tárlat tagadhatatlan újszerűségének az ad különös jelentőséget, hogy ez volt az első alkalom, amikor az amerikai közönség olyan magyar művészek alkotásait láthatta, akik a legújabb európai festészeti tendenciákra azok megjelenésekor magas szinten tudtak válaszolni.

Az 1915-ös tárlat progresszív festészeti anyagának jelentősége az 1914. évi XI. Velencei Biennále magyar pavilonjában kiállító művészekkel összehasonlítva talán egyértelművé válik. A világháború kitörésének évében rendezett tárlaton döntően az ekkor már megszűnt MIÉNK-tagok, valamint a nagybányai és kecskeméti művésztelep 1910-es évek elején már csak óvatos újítóknak számító alkotói vettek részt százötvennégy festménnyel. Nagybányát, illetve az ebből kivált kecskeméti művésztelepet a kiállítást rendező Ferenczy Károly mellett Csók István, Iványi-Grünwald Béla és Edvi Illés Aladár képviselte. A szintén volt MIÉNK-tag Fényes Adolf a szolnoki művésztelep szellemiségét közvetítette. A legtöbb, összesen harmincöt képet Kacziány Ödön mutatta be.

Az 1915-ös San Franciscó-i tárlaton felvonultatott progresszív magyar festészeti anyag talán a nem hivatalos magyar részvétellel magyarázható. John Nilsen Laurvik műgyűjtő, a világkiállítás művészeti anyagának európai „begyűjtője” remek magyarországi ismeretségi körrel rendelkezett, baráti-családi kapcsolatokat ápolt többek között Ferenczy Sándorral, Bölöni Györggyel, Berény Róberttel. Ebből a körből könnyen eljuthatott Lázár Béláig, akinek feltételezhetően fontos szerepe volt a művek összegyűjtésében.⁹²⁰ A tárlatról fennmaradt amerikai kritikák íróinak nagy része a kiállítás-rendezők ismeretségi köreiből származik, megállapításaik a századelő progresszív magyar művészetének alapos ismeretéről tanúskodnak.⁹²¹

A háború első évében az Iparművészeti Iskola tevékenységének nagy részét a hadikórházzá alakított Iparművészeti Múzeumban elhelyezett sebesültek ellátása tette ki, a tanítást a sorozások miatt csökkentett óraszámmal gyakorolta, ennek ellenére az intézmény részt vett az 1915-ös San Franciscó-i világkiállításon és az ugyanabban az évben rendezett stockholmi iparművészeti kiállításon is.⁹²² Az 1914-es Velencei Biennále iparművészeti anyagának válogatásával és kezelésével a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Radisics Jenőt bízta meg, aki 1914 decemberében az ott bemutatott anyagot a világkiállítás egyik Velencében tartózkodó megbízottjának kérésére továbbküldte Amerikába.⁹²³ Az iskola fennállásának ötvenedik évfordulójára kiadott emlékkönyv megállapításának azonban részint ellentmond az a korabeli irat, amely szerint az Iparművészeti Iskola igazgatósága az amerikai bemutatkozási lehetőséget elutasította.⁹²⁴ A töredékesen fennmaradt levéltári anyagból a későbbiek, így az anyag továbbküldésének rekonstruálása nem lehetséges. Azt azonban feltételezhetjük, hogy a jubiláris emlékkönyvbe írt visszaemlékezések pontosak, s az amerikai világkiállításra végül

mégis eljutottak az iskola növendékeinek és tanárainak munkái. A Mintarajztanoda és Rajztanárképző amerikai szerepléséről sem levéltári forrás, sem egyéb írásos feljegyzés nem ismert.

Az 1915-ös San Franciscó-i magyar kiállítás a nem hivatalos anyaggyűjtésnek köszönhetően a progresszivitást, a kvalitást és ugyanakkor a történelmi szemléletet ötvözte. A háborús események miatt az ország hivatalossága nyilvánvalóan nem foglalkozhatott egy gazdasági megtérülését és hosszú távú hatásait tekintve bizonytalan kimenetelű amerikai bemutatóval. Így a hazai szervezésben történt magánkezdeményezés miatt tudatos országgépformáló szándékról nem beszélhetünk. A San Franciscó-i magyar tárlat ugyan egy világkiállítás keretében valósult meg, de a külföldi kiállításoknál szinte már kötelező retrospektív jelleg mellett inkább tekinthető egy progresszív művészi-műgyűjtői attitűdöt szem előtt tartó válogatás eredményének.

A törekvések összegzése: „Az 1917-es budapesti világkiállítás”

A kiegyezéstől az első világháborúig tartó magyar világkiállítás-történet záróakkordját jelenti az a világkiállítási tervezet, amelynek megvalósítása a világháború kitörésével végleg ellehetetlenült. Lánczy Leó főrendiházi tag, a Budapesti Kereskedelmi és Ipar-kamara elnöke a kiegyezés ötvenedik évfordulója alkalmából egy Budapesten 1917-ben rendezendő világkiállításról nyújtott be előterjesztést Hieronymi Károly kereskedelmi miniszternek 1911 februárjában.⁹²⁵ Az írás érvrendszere figyelembe vette a Zichy Jenő 1891-es előterjesztésével a millenniumi ünnepek világkiállítássá szervezése kapcsán felmerült okokat és ellenérveket: felsorolta mindazon közgazdasági, ipari, mezőgazdasági tényezőket, amelyek az akkori hazai viszonyokat jellemezték az 1867-es állapotoktól kiindulva hozzájárult az ország egyre gyorsabb iramú gazdasági és kulturális fejlődéséhez.⁹²⁶ Ebben az érvrendszerben kitüntetett helyet kapott az 1896-os millenniumi kiállítás eredményeire, illetve az azóta tapasztalt fejlődésre való utalás: *„Az erőteljes állami iparfejlesztés, amely különösen az ezredéves kiállítás után indult meg gyorsabb tempóban, nagy mértékben hozzájárult a magyar ipar szervezetének kiépítéséhez. A legutóbbi évtizedben, illetve 1899 óta – eltekintve a háziipar emelésére, a mesterképzésre, a munkás- és inasoktatásra, külföldi tanulmányi ösztöndíjakra és különféle kiállításokra fordított összegektől – több mint 25 millió korona volt az a pozitív állami támogatás, amely gépszegek, és egyéb formában a magyar gyár- és kézműipar javára jutott.”*⁹²⁷ Kifejtette, hogy az eddigi mintegy tucatnyi félhivatalos és hivatalos világkiállítási részvétel ugyan szép eredményeket hozott, *„de egyik ilyen világtárlaton sem tudta a magyar munka a rendelkezésre bocsátott területek szűkössége miatt munkaképességét teljesen kifejteni; egyik világkiállításon sem tudtuk a magyar föld termékeinek bőségét, sokféleségét és kiváló kvalitásait megfelelő módon bemutatni; egyik világkiállítás sem nyújthatott teljes áttekintést a magyar ipar szervezetéről, állagáról és munkabírásáról.”*⁹²⁸ Mindezek a kívánalmak természetesen minden esetben igazak voltak a résztvevőként, de nem rendezőként bemutatkozó országokra, hiszen a világkiállítások elsősorban a rendező ország iparát igyekeztek központba állítani. Az összes meghívottnak általában ugyanannyi bemutatkozási terület jutott, mint a rendező országnak egymagában. Ez a kiállítás tehát lehetőséget nyújthat a magyar termékek teljes spektrumának bemutatására és összehasonlítására, hiszen, mint fogalmazott: *„itt fogjuk láthatni, hogy mely cikkekben vagyunk versenyképesek és hol, milyen téren vagyunk elmaradva.”* [...] *„Látni való, hogy a budapesti világkiállítás gazdasági és kulturális életünk összes tényezői részére új érvényesülési lehetőséget és jövő fejlődésünkre nézve új perspektívákat nyit meg.”* Külön kitért arra az előnyre, amelyet a lassan milliós világvá-

rosszá gyarapodó Budapest közvetlen (turisztikai) és közvetett (innovációs, befektetési) gazdasági és kulturális tekintetben nyerhet. Számba vette azokat az „állampolitikai” szempontokat, amelyek a világiállítás megrendezése mellett szóltak: *„Az 1917-ik évben bekövetkező jubiláris évforduló legméltóbb megünneplése volna, ha a külállamokat, a kultúrnépeket hozzánk meghívjuk és az ő kiállításaiikkal való versenyben mutatjuk be urbi et orbi, hogy a Kárpátok és az Adria által határolt Duna–Tisza vidékén is van nép, amely gazdasági munkájában, politikai, társadalmi és kulturális berendezéseiben folyton haladva, méltán reklamálja az őt megillető helyet a kultúrállamok nemzetközi szövetségében.”* A pozitív – és egyben önálló és magyar – jellegzetességeket felsoroló országgép bemutatása, az önálló magyar állam külföldi ismertségének növelése újabb érv volt Lánczy számára: *„Évtizedek óta állandó a panasz, hogy önálló külképviseletek hiánya miatt állami létünk és önállóságuk nem hatol be a nyugati népek tudatába, hogy államiságunkról a legkuszább fogalmak vannak külföldön elterjedve, ahol Magyarországot a sokféle közös ügyes kapcsok miatt valami provinciának nézik, mely az osztrák örökös tartományok számát szaporítja. [...] tény, hogy még a velünk rokonszenvező külföldiek is sok esetben országunkat és népünket a romantika és etnográfiai érdekesség távlatából nézik és ítélik meg.”*⁹²⁹ Lánczy szerint belpolitikai értelemben – paradox módon – a komoly függetlenségi mozgalmakat, vagyis a Monarchiából történő kiszakadásra vonatkozó törekvéseket ellensúlyozná a világiállítás megrendezése: *„A tervnek a végrehajtása és megvalósítása pedig szembetűnő módon bizonyítaná a tömegek előtt a 67-es kiegyezés alapján dolgozó országnak elfogyaszthatlan gazdasági erejét és kultúrhaladását. De bizonyítaná azt is, hogy helyes úton járunk, és hogy nem volna célszerű a közjogi alapot mint valami ruhadarabot máról holnapra ötletszerűleg kicserélni.”*⁹³⁰ A magyar világiállítás a gyenge társadalmi kezdeményező erő miatt csakis kormányzati előterjesztésre, kormányzati eszközökkel szervezhető meg. A nemzetek közötti versengést ekkoriban már nem pusztító háborúk, hanem *„a munka hatalmával való békés hódítás jellemzi. A munka produktivitása, szépsége, valamint a munkának, a termelésnek a megbecsülése és értékelése a nemzetközi versenyben a fokmérő arra nézve, hogy az illető ország és nép milyen pozíciót foglal el, milyen a tekintélye, hitelképessége, fontossága a nemzetközi piacon és a világforgalomban.”* Ebből adódóan Magyarország bebizonyíthatná a nagyvilág közönsége előtt az 1867 óta eltelt időszak alatti fejlődését mindazon anyagi, területfoglalási és távolsági problémák nélkül, amelyekkel a korábbi világiállítások szervezésekor meg kellett küzdeni.⁹³¹

Lánczy tervezete a világiállítások hat évtizedes történetének szinte minden, magyar politikusok, kis- és nagyvállalkozók, közgazdászok által is jól ismert erényét magába sűrítette. Annak ellenére, hogy a parlamenti naplókban és iratokban nem található utalás a tervezet esetleges vitájára, Lánczy Leó javaslatát tekinthetjük a vizsgált időszak utolsó hivatalos kezdeményezésnek egy Budapesten megrendezendő világiállítás megszervezésére. A magyar nemzeti érdekeket szem előtt tartó előterjesztés tartalmában, megfogalmazásában és retorikai fordulataiban nem tér el a 19. század közepe óta más nyelveken megjelent, világiállításokkal kapcsolatos hivatalos írásos felhívásoktól és kiáltványoktól. Lánczy előterjesztésének sikere Magyarország aktuális gazdasági és társadalmi kihívásait mélyrehatóan nem orvosolta volna. Láttuk, hogy a világiállítás a pozitív országgép politikai céljai mellett sokkal inkább hosszú távú gazdasági eredményei miatt vált kulcsfontosságú kérdéssé a 19. század második felének

ipari nagyhatalmai számára. Az „1917-es budapesti világkiállítás” jó szervezéssel és váratlan világgazdasági krízisek nélkül valószínűleg elérte volna azokat a politikai és gazdasági célokat, amelyeket az előterjesztés széles látókörű megfogalmazója ismertetett.

A pár évvel később kitört első világháború miatt a budapesti világkiállítás 1911-ben összeállított koncepciója végül nem a szervezésre és rendezésre immár valóban alkalmassá vált ország önreprezentációjának következő lépését, hanem Magyarország és a világkiállítások első hét évtizedes történetének lezárását jelentette. A korszak világkiállításainak magyar csoportjai a gazdaság és kultúrpolitika hű tükréiként megjelentették mindazt, amit a szervezők az ország aktuális gazdasági és kulturális állapotáról a külföldi közönség előtt bemutatónak ítélték. A bemutatni kívánt *önálló és magyar* jellegzetességek reprezentatív pavilonokban, képző- és iparművészeti alkotásokban megnyilvánult tartalma jelentős változáson ment át. A tartalmi változások ellenére a válogatás folyamatában mindvégig az alkotások kvalitását vették alapul, ez ugyanúgy igaz az 1860-as évek még elszórt művészeti termésére, mint az 1911-es római kiállítás legújabb tendenciákat is megjelenítő képzőművészeti és a torinói pavilon építészeti keretében értelmezett iparművészeti alkotásaira. A magyar pavilonépítészeti a pusztai romantika toposzától, vagyis a borkimérésként is működő alföldi jellegű parasztháztól két irányba fejlődött tovább: a „nemzet házaként” egyrészt az ország építészeti hagyományainak európai beágyazottságát demonstrálta 1900-ban Párizsban, tizenegy évvel később Torinóban pedig a legmodernebb tendenciák és az ősi tekintett formakincs szintézisét jelentő pavilon a kortárs magyar építészet progresszivitására hívta fel a figyelmet. Másrészt pedig az alföldi csárda a társalmi változásokat követő funkcióváltással polgári-urbánus igényeket kielégítő cukrászdává alakult. A világkiállítások magyar csoportjaiban, az ország modernizációjához hasonlóan, jelentős szerepet játszottak az állami tulajdonban lévő mezőgazdasági területek termékei, a termelő vállaltok és az országos kiterjedésű szolgáltató cégek. Ezzel párhuzamosan a modernizáció motorját képező (részben művészeti) oktatás módszertanának a gazdaságra és a nemzeti stílusra kifejtett hatás demonstrálása, az intézményhálózat 1890-es évekbeli kiépülését követően kiemelt jelentőséget kapott a világkiállítások magyar bemutatóiban. Hasonló változásról tanúskodik az iparművészet fejlődése is: a kezdetben még döntően külföldi minták alapján dolgozó és a világkiállításokon kevésbé elismert hazai mesterek munkáját a századfordulóra immár iskolaként és múzeumként is jelentős kettős intézmények, társulatok és folyóiratok mintaközvetítő és átadó tevékenysége juttatta egyre több nemzetközi elismeréshez és megrendeléshez. A vizsgált hét évtizedes időszak végére az ország művészeti élete megérett az önreflexióra is: az 1860–1870-es évek világkiállításain résztvevő hazai művészek szinte kivétel nélkül felvonultak a magyar művészet fél évszázados fejlődését összegezni kívánó 1911-es római tárlaton, (élet)műveiket pedig a kiállítás idegen nyelvű, többszerzős katalógusának összefoglalásai mutatták be a külföldi közönségnek. A tudatosan felépített Magyarország-kép alapját a nemzeti hagyományok iránt elkötelezett politikai és gazdasági elit erős történelmi tudata, az ország gazdaságának felvirágoztatása és kultúrájának művelése vezérelte. E célkitűzések mögött pedig a *modernizált ősi nagyhatalom* újbóli kiépítésének szándéka húzódott meg.

Jegyzetek

- 1 Wesemael 2001, 21.
- 2 Révai 1914, 589–591.
- 3 Wesemael 2001, 22.
- 4 Wesemael 2001, 21.
- 5 Célkitűzéseit tekintve hasonló, módszertanát és eredményeit tekintve eltérő tendenciák figyelhetők meg a Balkán fiatal államai – elsősorban Románia és Szerbia – országkép-alakító törekvéseiben.
- 6 Sinkó 1995, 34.
- 7 A kérdésről bővebben: Habermas 1999.
- 8 A vizsgált korszak hivatalosan elismert világiállításai: 1851 London, 1855 Párizs, 1862 London, 1867 Párizs, 1873 Bécs, 1876 Philadelphia, 1878 Párizs, 1889 Párizs, 1888 Barcelona, 1893 Chicago, 1897 Brüsszel, 1900 Párizs, 1904 Saint Louis, 1905 Liège, 1906 Milánó, 1910 Brüsszel, 1911 Torino (Róma), 1913 Gent, 1915 San Francisco.
- 9 Isay 1937.
- 10 Luckhurst 1951.
- 11 Hofmann 1960. Magyarul: Hofmann 1987, 86–110.
- 12 Greenhalgh 1988.
- 13 Az itt közölt tudománytörténeti áttekintés is elsősorban az ő kutatásain alapul: Wesemael 2001.
- 14 Findling 1900.
- 15 Haltern 1971.
- 16 Pemsel 1983.
- 17 Pemsel 1989.
- 18 Auerbach 1999.
- 19 Harvey 1996.
- 20 Paquet 1908 és Kroker 1975.
- 21 Maag 1986.
- 22 Burton 1983.
- 23 Rydell 1984.
- 24 Zeynik 1992.
- 25 Livre 1983.
- 26 Pascal 1989.
- 27 Mathieu 2007.
- 28 Galopin 1997.
- 29 Hofmann 1984.
- 30 Lővei 2000.
- 31 Marczinné 1989.
- 32 Körösvölgyi 1992.
- 33 Gerle 1986, 48–52.
- 34 Bodnár 1983; Bodnár 1989; Keleti 1910; Szvoboda 1998; Bakó 2004.
- 35 Finnmagyar 2004.
- 36 Varga 2004.
- 37 Csáki 2004 és bővebben kifejtve: Csáki 2006.
- 38 Barki 2007.
- 39 Gál 2008. Jelen kötet előzményének tekinthető az 1906-os milánói világiállítás anyagát és recepcióját feldolgozó 2004-ben a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának művészettörténet szakán írt szakdolgozatom, illetve az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2009-ben megvédett doktori disszertációm is. Székely 2004 és Székely 2009.
- 40 Waring–Tymms 1862–1863.
- 41 Tresca 1855.
- 42 Führer 1851.
- 43 Bericht 1863.
- 44 Ohligs 1863.
- 45 Bauzeitung 1867.
- 46 Lehmann 1873 és Lützow 1875.
- 47 Rernhard 1885.
- 48 Simonyi 1856.
- 49 Kautz 1863.
- 50 De Gerandóné 1868.
- 51 Rósa 1868.
- 52 Éltető–Brecska 1874 és Kitüntetések 1874.
- 53 Magyarország 1873 és Honismertető 1873.
- 54 Katalógus 1878 és Közlemények 1878, továbbá: Ney 1880.

- 55 Jelentés 1879.
- 56 A kérdésről bővebben: Wörner 1999.
- 57 Műalkotások, Szabad művészetek anyagai és alkalmazásai, Bútorok és lakhatást szolgáló tárgyak, Ruházat (beleértve az anyagokat) és egyéb, az emberek által viselt tárgyak, Kitermelő iparágak termékei (nyers vagy megmunkált formában), Alkalmazott iparágak eszközei és eljárásai, Élelmiszerek az előállítás különböző fokain (frissen vagy tartósítva), Mezőgazdaság és állattenyésztés, Kertészet, A lakosság fizikai és morális állapotának javítását célzó eszközök.
- 58 I. csoport: Közoktatás; II. csoport: Képzőművészet; III. csoport: Tudományok és művészetek; IV. csoport: Gépészet; V. csoport: Elektromosság; VI. csoport: Mérnöki tudományok és Közlekedés; VII. csoport: Mezőgazdaság; VIII. csoport: Kertészet; IX. csoport: Erdészet – Vadászat – Halászat; X. csoport: Élelmiszeripar; XI. csoport: Bányászat – Kohászat; XII. csoport: Épületdíszítés és lakberendezés; XIII. csoport: Textil és ruházati ipar; XIV. csoport: Vegyipar; XV. csoport: Egyéb iparágak; XVI. csoport: Népjóléti intézmények – Közegészségügy – Közjótékonyosság; XVII. csoport: Gyarmati kiállítás; XVIII. csoport: Hadügy és tengerészet.
- 59 Révai 1914, 590. A szövetség feladata nagyjából azonos volt az 1928-ban Párizsban létrejött Bureau International des Expositions céljaival.
- 60 Kivételnek számított az 1906-os milánói világi kiállítás, ahol a szabályzat nem engedélyezte külföldi képzőművészeti alkotások bemutatását.
- 61 François Neuchâteau francia belügyminiszter szavait idézi: Miklós 1903, 98.
- 62 Sacheri 1883, 1.
- 63 Franciaországban – főleg Párizsban – hasonló jellegű kiállítások voltak az alábbi években: 1801, 1802, 1806, 1819, 1823, 1827, 1834, 1839, 1844, 1849. A magyarországi kiállítások pontos számát nem ismerjük.
- 64 A későbbi világi kiállítások helyszínei miatt érdemes számba venni ezeket a korai kezdeményezéseket: Itáliában (Lombardia, Milánó és Velence, Torino), Németországban, Ausztriában (Bécs) és Angliában (London és Birmingham) rendeztek országos jelentőségű ipari kiállításokat a 19. század első felében.
- 65 Sacheri 1883, 2.
- 66 Kossuth 1843.
- 67 Kossuth 1843, 5.
- 68 Répacukor; Szódagyártás; Arany érempenzes osztály: Festékgyártás, Vasipar, Selyemipar, Stearinipar, Salétromgyártás; Ezüst emlékpénzes osztály: Papírgyártás, Üveggyártás, Vegyészeti, Asztalos művek és bútortartozék, Bőrgyártás, Gépgyártás, Porcelán- és kőedénykészítés. A többi kiállító kategória-besorolás nélkül szerepel a jelentésben.
- 69 Ráth 1881, 36. A magyar ipartárlatok első összegző bemutatását Ráth Károly, a budapesti Kereskedelmi és Iparkamara elnöke készítette el 1881-ben, részint az 1885-ös országos tárlatra való felkészülés jegyében, ebből rekonstruálhatóak a korszak legfontosabb magyar ipari szakkiállításai. A hazai ipartárlatok sorába, a teljesség igénye nélkül, az alábbiak tartoznak: Sopron: Iparműkiállítás, 1847. Kolozsvár: Országos Kiállítás 1857. Zágráb: Országos Kiállítás, 1864. Pozsony: Ipari Kiállítás, 1865. Nagyszében: Ipari Kiállítás, 1869. Székesfehérvár: Országos Kiállítás, 1879. Nagyszében: Országos Kiállítás, 1881. Komárom: Országos Kiállítás, 1891. Temesvár: Országos Kiállítás 1891. Sopron: Iparkiállítás, Pozsony: Ipari Kiállítás, 1899 és 1904. Szeged: Országos Kiállítás, 1914.
- 70 Vahot 1863, 114.
- 71 Czobor 1879.
- 72 Hartman 1891, 9.
- 73 Hartman 1891, 13.
- 74 Blána 1874. A szerző a könyv kiadása idején már vak volt az 1848-as szabadságharcban elszenvedett sérülései miatt.
- 75 Blána 1874, 12–13.
- 76 Szabolcsi 1983, 42–50.
- 77 Sinkó 2009B, 48–49.
- 78 Sinkó 2009B, 75–80.
- 79 Víg 1900, 63.
- 80 Víg 1900, 63.
- 81 Építő Ipar. 1906/35. 1906. szeptember 2. 313–315.
- 82 Vidéki 1882.
- 83 Suppan 1877–79.
- 84 A hazai iparoktatás helyzetére a kiállítási katalógus is részletesen kitért: Lederer és Mandello 1888, 63–65.
- 85 Keleti 1870.
- 86 Székely 1877.

- 87 Szőke 2004.
- 88 Rendes növendék 15. életévét betöltött és legalább négy középiskolai vagy polgári iskolai osztály sikeres elvégzését igazoló, és „szükséges testi épséggel” bíró egyén lehetett, vendéghallgatók azok a négy osztályt nem végzett diákok, akik szakmájukban már gyakorlatot szereztek. A vendéghallgatók felvételi vizsga letétele után rendes növendékké válhattak. Az Iparművészeti Iskolának 1900-ban kilencvenhat rendes és hatvankilenc vendéghallgatója volt, közülük legtöbben a díszítőfestészet és a díszítő szobrászati osztályt látogatták.
- 89 Fittler Kamill igazgató levele a világkiállítás kormánybiztosához, Koronghi Lippich Elekhez. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára. 86/1900.
- 90 Kovács 1930, 12.
- 91 Ungheria 1906B, 338–341.
- 92 Zombory-Moldován Béla az iskola 160. évfordulójára megjelent emlékkönyvben rövid összefoglalást írt az intézményről, a tanmenetre vonatkozóan azonban kevés megállapítást tett. Zombory-Moldován 1938, 6–8.
- 93 M. Kiss 1978, 15.
- 94 Földi 1998. 15–34. (23–25.)
- 95 M. Kiss 1978, 15.
- 96 Képző 1978, 27–28. és Révész 2002, 47–51.
- 97 Deneke 1964, 168–201. és Deneke 1980, 5–54.
- 98 Bellák 1986, 21.
- 99 Falke 1878, 287–326.
- 100 Bellák 1986, 22.
- 101 Kresz Mária: *A magyar népművészet felfedezése*. Ethnographia. 1968. 79. évf. 1. szám. 1–36.
- 102 Bellák 2006, 65.
- 103 Bellák 2006, 66.
- 104 Bellák 2006, 64–70.
- 105 Ráth 1898, 6.
- 106 Sinkó 2006B, 23.
- 107 Sinkó 2002, 197–201.
- 108 Sinkó 2006A, 134.
- 109 Sinkó 2006A, 135. *A népművészet fogalom megjelenéséről és változásáról*: Fejős 2011, 83–109.
- 110 További ismert nevei: The Great Exhibition, Crystal Palace Exhibition.
- 111 Albert herceg 1849-ben elhangzott beszédének alábbi részlete pontosan megvilágítja az egyetlennek tervezett, de végül egy sorozat nyitányává vált londoni világkiállítás lényegét: „Nobody, however, who has paid any attention to the features of our present era, will doubt for a moment that we are living at a period of most wonderful transition which tends rapidly to the accomplishment of that great end to which indeed, all history points -- the realization of the unity of mankind. Not a unity which breaks down the limits and levels the peculiar characteristics of the different nations of the earth, but rather a unity, the result and product of those very national varieties and antagonistic qualities.” (Kiemelések az eredetiben.) Martin 1880, 247.
- 112 Lővei 2000, 19.
- 113 A Crystal Palace első terveit a londoni Victoria and Albert Museum őrzi, ltsz: E-941-1983.
- 114 Az ornamentikával kapcsolatos legújabb hazai kutatások is hivatkoznak Jones munkásságára: Ornamentika 2006; Torma 2009, 127–133; Katona–György 2010.
- 115 Danby 1994, 170–72.
- 116 A díjazottak jól tükrözik a kiállítók és termékeik jellegét: I. osztály: Bánya- és ásványtermékek. Dicséző említés: gróf Andrassy György Dernőről, nyersvasért, Kochmeister Frigyes, Pest kobaltért, Szumrák J. G. Besztercebánya kobaltért. IV. osztály. Díszérem: Növényi és állati termékek: gróf Hunyady József, Kéthely gyapjúért. Dicséretet kapott Malvieux C. J. pesti nagykereskedő repceolajért, Panna N. és Alexis J., Brassó gyapjúért. A XVI. osztályban bőrárúk közül díszérmét nyert Geiger János pesti szücs egy magyar juhászbundáért. A XX. osztályban a ruhánemük közül díszérmét kapott Malatinszky Imre miskolci szabó egy szűrért, Singer József, Pest, egy ruháért. A XXI. osztályban dicséretet kapott Bubenics József egy ruha-kiegészítőért. A XXV. agyagárukat bemutató osztályból a herendi Fischer Mór egy porcelánért, és végül a XXVIII. osztályban, állati és növényi nyerstermékekből készített tárgyakért Pattak György nagyszebeni kefekötő egy keféért. Máday 1872, 13–14.
- 117 Class 1852, cxix és 686.
- 118 Palace 1851. No. 11. 1851. december 13. 161. A közleményben tévesen „T Engel” megnevezés szerepel.

- 119 „*Group in marble, »Theseus and Amazons«, executed at Rome by – Engel, Esq., from Hungary, pupil of the Royal Academy.*” *Articles exhibited by her Majesty the Queen, H. R. H. the Prince Albert, and H. R. H. the Prince of Wales. In the four sections of the exhibition.* In: Ellis 1851, 112. Ugyancsak megtaláljuk a világiállítás hivatalos eredményeit bemutató összefoglalás 15. tételként is. A csoportok és osztályok római vagy arab számmal jelzése kiállításonként változó.
- 120 Class 1852, 704. Az alkotó nemzetiségi hovatartozásának másodlagos volta mellett az iskolázottságának, illetve működésének helyszíne számított a besoroláskor, ahogy ezt majd két évtizeddel később Bécsben Szinyei esetében is látni fogjuk.
- 121 „*J. Engel, of Hungary (p. 848). A group in marble, representing an incident in the myth of the Argonauts and Amazons. This composition is not happy in its lines, and the figures are somewhat deficient in character, but the execution is careful. Though this artist is not an Italian by birth, this seems to be the most proper place for the notice of his work. Honourable Mention.*” Class 1852, 704.
- 122 „*Fischer, Moritz, Hungary (618, p. 1083), exhibits porcelain articles of table-ware, embossed with white and gold, and with other patterns. The texture and colour of the white are good, and the Jury awarded a Prize Medal.*” Class 1852, 542. A díjak értékrendjében a Prize Medal a második helyet foglalta el a Council Medal és a Honorable Mention között.
- 123 Mihalik 1954, 92–98.
- 124 A kereskedelmi elsőbbségért folytatott versengés természetesen a világiállításokkal kapcsolatban is megfigyelhető. Az 1851-es londoni világiállítás idején francia szerkesztésű hivatalos újság is megjelent a francia nyelvű olvasók tájékoztatására (Palais 1851), az 1855-ös párizsi rendezvényről pedig egy kifejezetten csak a francia és az angol iparművészeti termékek összehasonlításával foglalkozó angol nyelvű kiadványt is ismerünk (Exhibition 1855).
- 125 „*Considérant que les perfectionnements de l’industrie sont étroitement liés à ceux des beaux-arts.*” Exposition 1855, VII.
- 126 Exposition 1855, VIII.
- 127 A hazai kézművesség és az iparművészet tárgyai közül keveset emelt ki a hivatalos francia beszámoló, a bőrműves termékek közül Pollak és Suess üzemeit, valamint a felvidéki Zeitlinger, Weinmester, Gobel és Tsa származásait. Tresca 1855, 101–110.
- 128 „*les nouvelles batteries galvaniques de M. Jedlik, Esapo et Hamar.*” Tresca 1855, 136.
- 129 Tresca 1855, 107, 133, 134, 135, 136, 220, 221, 507, 626, 627, 628, 697, 740.
- 130 Katalógustétel: „*Borsos (Joseph) A Vienne. 7. Divers objets d’art sur une table. Ország (Antoine d’), né a Szigeth (Hongrie). Rue de Vaugirard, 50. 35 – Dessin à la plume.*” Catalogue 1855, 1–5.
- 131 Borsos 2009, 164. 118. tétel.
- 132 Catalogue 1855, 134–135.
- 133 Beaux-Art, 1856, 225.
- 134 Máday 1872, 14–19.
- 135 *Examen comparatif des produits dans l’ordre de la classification officielle.* In: Tresca 1855, 172. Az osztály pontos neve: Dessin et plastique appliqués à l’Industrie. – Imprimerie en caractères et taille douce, photographie.
- 136 Szakács 1992, 58.
- 137 Simonyi 1856, 12.
- 138 Simonyi 1856, 7.
- 139 Simonyi 1856, 16.
- 140 Simonyi 1856, 15.
- 141 A kiállítás szervezésével a kezdeményező *Royal Society of Arts, Manufactures and Trade* foglalkozott.
- 142 Fowke tervezte többek között a dublini National Galleryt, a skót Industrial Museumot, valamint ő volt az 1855-ös párizsi világiállítás angol szekciójának titkára is.
- 143 A tárgyak beosztása: I. csoport. Nyersanyagok – 4 osztály; II. csoport. Gépek – 13 osztály; III. csoport. Termékek – 19 osztály; IV. csoport. Művészet – 4 osztály.
- 144 A magyar terminológiában a *diszítóművészet* és az *iparművészet* szinonimák, a kétféle tárgytypus eltérő kiállítása miatt ez esetben indokoltnak tartom a szóhasználat megkülönböztetését.
- 145 Szabó 1862, 360.
- 146 Sinkó 2009A, 27.
- 147 McClellan 1996, 36–38.
- 148 Hollán Ernő és Henszlmann Imre zsűritag-ságát is támogatta a magyar bizottság, de ki-

- nevezésüket végül nem sikerült elérni. Ennek oka a vasúti mérnökként több könyvet is jegyző Hollán esetében az volt, hogy a világkiállítás vasúti csoportjában nem szerepeltek magyar kiállítók, így magyar biztos kinevezése indokolatlan lett volna. Magyar képzőművészeti alkotásokat ugyan bemutattak a kiállításon, de az eredeti tervhez képest végül nem kerültek a zsűri elé, így Henszlmann kinevezését szintén nehéz lett volna megindokolni. Londoni 1862, 1–2.
- 149 Kautz 1863.
- 150 Chevalier 1862, Budapesti Szemle. 6. évf. 16. szám. 377–392, és 17. szám. 242–249.
- 151 Londoni 1862, 12.
- 152 Vahot 1863, 115.
- 153 Waring–Tymms 1863, illusztráció: 102, beszámoló: 103.
- 154 Schmitt 1863, 667.
- 155 Waring–Tymms 1863, 89.
- 156 Waring–Tymms 1863, 122–123.
- 157 Máday 1872, 10.
- 158 Kresz 1968, 3.
- 159 *„Auf der österreichischen Kunstausstellung haben unter der Fahne Oesterreichs Deutsche, Slaven, Italiener und Magyaren ausgestellt; die Verschiedenartigkeit der Volkselemente gibt der österreichischen Kunst einen eigenen Character, das Zusammenwirken zu einem grossen Zwecke aber ihre Stellung und ihre Kraft.”* Eitelberger 1863, 710.
- 160 Székely Bertalanról mint fiatal erdélyi művészről három sorban ír, kiemelve bécsi és müncheni tanulmányait. Eitelberger 1863, 708.
- 161 Vahot 1863, 98.
- 162 Londoni 1862, 12.
- 163 Exhibition 1862.
- 164 Lotz Károly és Than Mór több férfi és női portrét is kiállított.
- 165 Exhibition 1862, 207.
- 166 Kautz 1863, 90–91.
- 167 Eitelberger 1863, 694.
- 168 Lásd: Exhibition 1862, 202. Lippert Józsefet Kautz magyarországi építészként említi. Kautz 1863, 92.
- 169 Wesemael 2001, 52.
- 170 Wesemael 2001, 52.
- 171 Rapport 1869, 1.
- 172 Az ezt követő időszakra datálható magyar jelentkezés időpontjáról és az akkor még a bécsi udvartól nem független magyar közgazgatásnak a szervezésben betöltött feladatairól és felelősségéről jelenleg nem állnak rendelkezésünkre pontos adatok.
- 173 Az első csoportot (műalkotások) öt, a (szabad művészeteket bemutató) második csoportot nyolc (könyvnyomtatás és könyvforgalmazás, papíráruk és könyvkötészet, a rajz és a formázás alkalmazása az iparra, fotográfia, hangszerek, orvostudomány, tudományos oktatás, földrajzi és csillagászati térképek és eszközök), a bútorok és háztartási berendezések harmadik csoportját tizenhárom (bútorok, szőnyegek, kárpitok, bronzok, ötvösség, késművesség, kristályok és porcelánok, óraművesség, fűtő- és világítóeszközök, toilette és egyéb, „fantázia alkotta tárgyak”), a ruházkodás és ékszerek negyedik csoportját tizenhárom (gyapotcérna és gyapotanyag, len, kender, gyapjú, selyem, csipke, hímzés, konfekcióruházat, ékszerek, kézfegyverek, táborozási eszközök), a nyersanyagok feldolgozását szolgáló eszközök csoportját hét, az iparművészeti hatodik csoportot húsz, az élelmiszerek hetedik csoportját pedig kilenc alosztályba sorolták. Rapport 1869, 19.
- 174 Rapport 1869, 9.
- 175 Pemsel 1989, 47.
- 176 Ausztria: I. csoport: 124, II. csoport: 221, III. csoport: 187, IV. csoport: 294, V. csoport: 491, VI. csoport: 287, VII. csoport: 311, VIII. csoport: 3, IX. csoport: 6, X. csoport: 104. Rapport 1869, 446.
- 177 Különleges értéket képvisel a Magyar Országos Levéltárban őrzött K 167. 711/1876-os csomó, amely az 1867-es világkiállítás teljes magyar vonatkozású (1872. február 22-én lezárt) dokumentációját tartalmazza. Helytörténeti határozat: MOL K 167-34-552. ív (711/1876).
- 178 Az összesen 394 jelentkezés 84-gyel több, mint az 1862-es londoni kiállítás magyar kiállítóinak száma. 1867. március 5-i adat. MOL K 167-39-552. ív.
- 179 MOL K 167. 711/1876 csomó, K 167-39-565. ív.
- 180 Az erdélyi kiállítók közvetlenül a bécsi Birodalmi Bizottsághoz nyújtották be jelentkezési kérésüket.
- 181 A magyar borok iránti kereslet a beszámolók pozitív kritikáiban is tetten érhetők, mivel a téma a további fejezetekben kap jelentőséget,

- ezért itt most csak az irodalmi hivatkozást közöljük. A magyar szőlőtermő területről és borkészletekről részletesen: Exposition 1867, 45–47.
- 182 Objets 1867, I–XLIV.
- 183 Henszlmann, Imre: *L'Art hongrois à l'exposition universelle*. Gazette des Beaux-Arts. 1867. 9. évf. 10. szám. 373–377.
- 184 Hasonló szemlélet figyelhető meg Henszlmann esetében a magyar középkor periodizációja és párhuzamai kapcsán. Marosi 2006, 41–47.
- 185 Mittheilungen 1873, 251.
- 186 Henszlmann Eitelbergerrel kapcsolatos álláspontjáról lásd: Marosi 2006, 45–47.
- 187 Az érdeklődők láthatták még Pest városának építészeti kiállítását is. „Auch Pest hat einige Repräsentanten der Architektus geschickt.” *Die Bauzeitung Österreichs an der Pariser Weltausstellung für Bildende Kunst und die Histoire*. 1867. március. 15., No. 18., 306. a tárgyak és tervrajzok beazonosításához nem állnak rendelkezésre megfelelő források.
- 188 Rósa 1868, 13.
- 189 Objets 1867.
- 190 Emich ilyen címmel kiadott könyvét nem ismerjük, feltételezhetően az alábbi kötetre vonatkozhat a megjegyzés: Emich Gusztáv: *A magyar nemzeti irodalom története*. 1–2. kötet. Pest, 1851.
- 191 Márkfy Sámuel: *Codex graecus quatuor evangeliorum e bibliotheca universitatis Pestinensis cum interpretationis hungarica*. Buda, 1860.
- 192 Vámbéry Ármin: *Közép-ázsiai utazás*. Pest, 1865.
- 193 Az egri nyomda egy emlékkönyvet, a Fuchs Ignác-féle újvidéki könyvnyomda Vörösmarty Szózatát, Herz János pesti könyvnyomdász és a pesti Lauffer testvérek egy útleírást, Posner Károly Lajos négy albumot és egy miscskönyvet állított ki. A szintén pesti Pollack testvérek saját kiadványaikkal jelennek meg. Rósa 1868, 10–15.
- 194 Rimmel 1868, 185.
- 195 Vasárnapi Újság. 1867. 14. évf. 49. szám. 603.
- 196 Nendtvich 1869, 1–2.
- 197 Gautier 1867. A herendi gyár termékei kapcsán Victor Cosse ír elismerő kritikát. Cosse 1867B, 315.
- 198 Máday 1872, 11.
- 199 Keleti Gusztáv: *A párisi világtárlatra szánt magyar műtárgyak kiállítása*. Fővárosi Lapok. 1867. 4. évf. 15. szám. Újraközölve: Keleti 1910.
- 200 Catalogue 1867.
- 201 Bakó 1999, 17–18. Katalógus: 39. tétel.
- 202 Bakó 1999, 31. Katalógus: 49. és 52. tétel.
- 203 Cennerné 1982, 62. kép.
- 204 Telepy 1963, 12. Bellák 2001, 6.
- 205 Telepy 1963, 11–12. és 12. kép.
- 206 „The canonisation of St. Elisabeth of Hungary, by Liezenmayer, is an impressive scene. The emperor standing by the shrine of the saint, places a crown on her head, and acknowledges her as »Queen in the kingdom of God«.” In: Rimmel 1868, 177.
- 207 A magyar kiállításról közölt részletes beszámolót lásd: Világtárlat 1868, 518–539; illetve részletesen a kiállítás francia nyelvű katalógusát: Exposition 1867.
- 208 Az 1867-es évből egy nimfa-szoborról van tudomásunk, ez Engel Józsefnek a Széchenyi-pályázatra készített alkotása, amelynek június 11-i pesti bemutatója kizárja a szobor párizsi kiállítását. Nagy 2001, 191–218.
- 209 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-572. ív.
- 210 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-576. és 578. ívek.
- 211 De Gerandóné 1868, 518–519.
- 212 „Il en sera de même en Autriche. Avant cinquante ans, des confins du Tyrol aux frontières moldaves, tous les peuples soumises à la Constitution autrichienne, ayant mêmes intérêts, mêmes droits, mêmes libertés, auront volontairement quitté leur nationalité restreinte, isolée, pour entrer dans la grande nationalité autrichienne. [...] Peut-être la Hongrie deviendra-t-elle pour l'Autriche ce que l'Alsace est pour la France, un formidable rempart.” Cosse 1867A, 326; Népviseletek illusztrációi: 328–329.
- 213 „il est bien inutile de montrer à l'Europe ce qui ne doit avoir bientôt qu'une valeur purement archéologique.” Cosse 1867A, 330.
- 214 Rósa 1868, 2.
- 215 Rósa 1868, 4–8.
- 216 „a csárda-épület ma már csak raktáruul szolgál.” Rósa 1868, 6.
- 217 De Gerandóné 1868, 535. Az idézet utalás Wilhelm von Kaulbach német festőre,

- Vincenzo Vela olasz szobrászra és Patikárus Ferkó magyar cigányzenészre.
- 218 Exposition 1867, 255. A felvonó valójában a Galérie des Machines-ban működött.
- 219 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-578. ív.
- 220 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-426. ív.
- 221 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-578. ív.
- 222 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-784. ív. Magyar tag csak a bort és gabonát bíráló zsűriben volt gr. Zichy Henrik személyében. MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-789. ív.
- 223 MOL K 167. 711/1876 csomó. K 167-39-795. ív.
- 224 Ohlig 1863.
- 225 Lásd a 35. lábjegyzetben idézett műveket.
- 226 Az 1873-as bécsi világkiállításról a francia bizottság vezetői, Ozenne és du Sommerard szerkesztésében megjelent ötkötetes jelentése jó forrásként szolgál a külföldi fogadtatáshoz. Exposition 1875.
- 227 Szvoboda Dománszky 1998, 127.
- 228 Elnökként gróf Zichy Henrik a IV. csoportban és báró Orczy Béla a XX. csoportban, alelnökként Divald Adolf a II., míg gróf Bombelles Márk a VIII. csoportban. Forrás: Magyarország 1873, XXXI.
- 229 A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízóként szerepelt a szervezésben, de a tényleges munkát a Képzőművészeti Tanács, illetve a Képzőművészeti Társulat végezte, úgy is mint a minisztériummal sok szalon összefonódó tanácsadó testület és társadalmi szervezet.
- 230 Lővei 2000, 20.
- 231 A hivatalos előkészületek Bécsben 1870-ben kezdődtek meg, ezért az egy évvel korábbi pályázatot legfeljebb félhivatalos világkiállítási felkészülésnek tekinthetjük.
- 232 Szvoboda Dománszky 1998, 129.
- 233 Weltausstellungszeitung 1873.
- 234 Honismertető 1873, 14
- 235 A kiállított tárgyak beosztása: I. Bányászat és kohászat; II. Mezőgazdaság, borászat, kertészet, erdészeti; III. Vegyészet; IV. Élelmiszeripar; V. Textilipar; VI. Bőr- és gumiipar; VII. Fémfeldolgozás; VIII. Fafeldolgozás; IX. Kő-, üveg- és kerámiaipar; X. Műsztergályosság, bőrdíszművesség, játégyártás; XI. Papír- ipar; XII. Grafikus művészet és iparrajz; XIII. Közlekedés; XIV. Finommechanikai és orvosi műszerek; XV. Hangszerek; XVI. Hadászat; XVII. Tengerészet; XVIII. Közmunka és építészet; XIX. Polgári lakóház-építészet, belső berendezésük, bútorszatuk; XX. Falusi lakóház-építészet, elrendezésük, eszközeik és bútorszatuk; XXI. Nemzeti háziipar; XXII. Az iparművészeti múzeumok hatása az iparra; XXIII. Klenódiumpok; XXIV. Régi korok tárgyai (Gyűjtők kiállítása); XXV. Képzőművészet – az 1862-es londoni tárlat óta létrejött alkotások; Nevelés- és oktatásügy. Kitüntetések 1874, 62.
- 236 Barkassy–Tormay–Vörös–Gamauf 1875.
- 237 Éltető–Brecska 1874.
- 238 Basics 2004, 145.
- 239 Fontos felhívni a figyelmet arra a tényre, hogy a 1848–1849-es közelmúltbeli események szereplőit nem a parlamentben, a kúriában vagy a bíróságon ábrázolták, hanem a történelem nagyjai között, a nemzeti emlékezet helyeként is számon tartott Nemzeti Múzeumban. Keleti 1910, 334. Idézi: Basics 2004, 150.
- 240 Bakó 2004, 87.
- 241 Henszlmann 1875–1876. Idézi: Marosi 1999, 335. A Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága tevékenységéről a bécsi világkiállítás idején: Horler 1996, 79–98.
- 242 Schmidt 1983, 19–22; Marosi 2006, 39.
- 243 I. építészet, II. szobrászat, III. festészet, IV. metszetek.
- 244 Ausztria, 811, Olaszország 625, Oroszország 436, Belgium 296, Nagy-Britannia 203, Svájc 198 művel jelentkezett. Bodnár 1989, 19; Bakó 2004, 89.
- 245 Honismertető 1873.
- 246 Szvoboda Dománszky 1998, 127.
- 247 *Deutschland, Oesterreich und Ungarn*. In: Lützow 1875, 331–381.
- 248 Ménard, René: *L'Exposition de Vienne – Autriche–Allemagne*. Gazette des Beaux-Arts. 1873, 15. évf. 9. szám. 187–196.
- 249 A tájképfestő iskola tagjai közül a magyar teremben látható alkotások közül Ligeti, Paál és Mészöly munkáit és Keleti egy erdei tájat ábrázoló képét is kiemelte. Cottier, Maurice: *Beaux-Arts*. Gazette des Beaux-Arts. 1873, 15. évf. 10. szám. 345–355.

- 250 A vendégek budapesti programjáról részletesen lásd: Szvoboda Dománszky 1998, 135–136. A bécsi világkiállítással kapcsolatos állami megrendelésekről: Sinkó 1995, 30.
- 251 Sinkó 1995, 29.
- 252 Kiténtetések a magyar mezőgazdaság, ipar, művészet és tudomány számára az 1873-iki bécsi világkiállításon. Budapest, 1874. Kiténtetést kapott: az építészek közül Koch Gyula, Schulek Frigyes, Szkalnitzky Antal, Steindl Imre, Weber Antal, Ybl Miklós, a szobrászok közül: Böhm József, Engel József, Izsó Miklós, báró Vay Miklós, a festők közül: Greguss János, Horowitz Lipót, Keleti Gusztáv, Ligeti Antal, Lotz Károly, Madarász Győző, Mézőly Géza, Munkácsy Mihály, Paál László, Pállik Albert, Rauscher N. (akvarellek – a hivatalos magyar katalógusban nem szerepel), Székely Bertalan, Than Mór, Zichy Mihály; a metszők közül: Doby Jenő és Morelli Gusztáv.
- 253 Aranyérmek 1995, 313.
- 254 Exposition 1875.
- 255 *L'Exposition de Vienne – Autriche-Allemagne*. Gazette des Beaux-Arts. 1873. 15. évf. 9. szám. 187–196.
- 256 Szvoboda 1998, 135; Bakó 2004, 98.
- 257 *L'Exposition de Vienne – Autriche-Allemagne*. Gazette des Beaux-Arts. 1873, 15. évf. 9. szám. 196.
- 258 Szvoboda 1998, 135; Bakó 2004, 98.
- 259 Bakó 2004, 89. Zumbusch és a magyar művészek értékeléséről lásd: Szatmári 2004, 175–184.
- 260 Bakó 2004, 90.
- 261 *Achilles és Penthesilea és Éva életre keltése* című műveivel. Szvoboda Dománszky 1998, 134.
- 262 Lehmann 1873, 12–14. és 121–131. „weil eben das niemals völlig zu unterdrückende Magyarenthum mit der Kunstentwicklung eines jeden anderen europäischen Volkes durchaus unvereinbar ist. Am schroffsten steht es mit seinem den schärfsten und leidenschaftlichsten Gegensätzen zugeneigten Charakter dem ruhigen und klaren Grisenthume gegenüber...” Lehmann 1873, 121.
- 263 A magyar forrást idézi: Szvoboda Dománszky 1998, 135.
- 264 Végvári 1958, 156–157; Sztaszov 1952; Bodnár 1989, 29.
- 265 Bodnár 1989, 20.
- 266 Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 12. szám. 93.
- 267 Lützow 1875, 371–372.
- 268 Rondelet 1875.
- 269 Rouvenat-Fontenay 1875, 373.
- 270 The Art Journal. 1873. Vol. XII. 151.
- 271 The Art Journal. 1873. Vol. XII. 213.
- 272 *Herend*. Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 22. szám. 258–260.
- 273 Boeswillwald 1875, 251.
- 274 Lóvei 2000, 18.
- 275 Lackner 2004, 101.
- 276 Lackner 2004, 101.
- 277 Egyelőre megválaszolatlanul kell hagynunk, hogy melyik intézményre gondolt a szerző a „Musée domestique de Pest” említésekor. *Exposition 1875*, 240.
- 278 Falke 1873, 72–83.
- 279 Mudrony Soma: *A magyar ipariosztály műjellege*. Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 12. szám. 146.
- 280 Mudrony Soma: *A magyar ipariosztály műjellege*. Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 12. szám. 146.
- 281 „Dis Kunstindustrie von Pest zeigt ein sehr modernes civilisiertes Gesicht. Schließt sich dieselbe auch den in Wien herrschenden Richtungen an, so giebt es doch auch Fabriken und Werkstätten in Ungarn, die ihr eigenes Gepräge tragen.” Lützow 1875, 141.
- 282 „Im bemühen, sich als modernen Culturstaat zu zeigen, hat Ungarn seine nationalen Arbeiten etwas stiesmütterlich behandelt; es hat den gebürsteten Sonntagsrock angezogen und die Werktagskleider in den Winkel gehängt.” Falke 1873, 76.
- 283 A Horvátországgal együtt számolt 4700 kiállítóból a gabonakiállításra 820, a malomipari bemutatóra 64, a bortermelési osztályba 450, a gyapjúkiállításra 100, a cukoripari részlegben 16 gyár jelentkezett kiállítóknak, tehát az összes hazai kiállító több mint harmada a mezőgazdaságot képviselte. Képes Kiállítási Lapok, 1873. 1. évf. 1. szám. 8–10.
- 284 Lackner 2004, 104.
- 285 Sinkó 2009A, 27.
- 286 A román parasztház képét a *Képes Kiállítási Lapok* július 17-i száma címlapján közölte. Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 23. szám. 265.
- 287 „Az egyikén, a szász házon a nyugoti czivili-

- záció nyomai, a másikon, a székely lakházon a keleti jelleg eredetisége.” Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 4. szám. 38.
- 288 Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 4. szám. 40.
- 289 Éltető–Brecska 1874.
- 290 A borászat bemutatását nemcsak a hivatalos kiállítás szolgálta, hanem a magyar kocsmá szerepét is betöltötte, alföldinek nevezett csárda. Ide tartozik a *Képes Kiállítási Lapok* tudósítójának tényszerű megállapítása is: „*Hazánk borkivitelére a párisi és londoni nemzetközi kiállítások jótékony befolyással voltak. Ekkor kezdte a külföld borainkat megismerni s e kiállítások óta a magyar borok a rajnai termékek versenytársai [...] A bécsi kiállításon kell hogy teljesen biztosítsuk borainknak a világpiacot. A magyar csárda [...] azon célból épült, hogy abban borainkat a világközönségnek bemutathassuk.*” Képes Kiállítási Lapok, 1873. 1. évf. 7. szám. 78.
- 291 *Magyar Erdészeti pavilon.* Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 1. szám. 4.
- 292 Máramaros megye lakossága 1881-ben 227 436 fő volt, ebből magyar 23 819, német 31 718, román 57 059, rutén 106 221. A görög katolikusok aránya (168 805 fő, megyei szinten a lakosság 74.22 %-a) nagyságrendileg megegyezik a román és rutén anyanyelvűek számával (163 280 fő). Népszámlálás 1882, 169. 1870-ből nincs adatunk az anyanyelvi viszonyokra, a felekezeti hovatartozás alapján akkor 220 506 főből 170 208 fő (77,2%) volt görögkeleti vallású, tehát feltételezhetően döntően román és rutén nemzetiségű. Népszámlálás 1871, 54.
- 293 Bécsi viláikiállítás 1873. Erdészeti Lapok. 1872. 11. évf. 1. szám. 36–38. Később a részletes programot is közölték. *A bécsi viláikiállítás részletes erdészeti programja.* Erdészeti Lapok. 1872. 11. évf. 5. szám. 193–196.
- 294 Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 7. szám. 80–81.
- 295 Bedő 1872, 11–12.
- 296 *A magyar csárda.* Képes Kiállítási Lapok. 1873. 1. évf. 7. szám. 78. A nemzeti jelleg kutatásánál nem lehet figyelmen kívül hagyni Lackner Mónika ide vágó megjegyzését: „*A viláikiállítások néprajzi kutatása mutatott rá elsőként arra a folyamatra, hogy azok fontos szerepet játszottak a nemzeti kultúra létrehozásában: egyrészt segítettek a „nemzeti kultúra” meghatározásában, szótárszerű kialakításában, másrészt elősegítették a nemzeti jelleg megjelenítésének is formakincsének kialakítását, ahogyan a kiállított anyag mellett a kiállítás módjának, pavilonjainak, installációs formáinak megalkotásában is a nemzeti jelleg hangsúlyozódik.*” Lackner 2004, 104–105. és 21. lábjegyzet.
- 297 Lackner 2002. Rövidített változatban újraközölve: Lackner 2003.
- 298 A bécsi viláikiállításon összesen 12 kisebb pavilont építtetett fel a magyar kormányzat. Képes Kiállítási Lapok, 1873. 1. évf. 1. szám. 8. Az Iparpavilonon kívül részben magyar kiállítást mutatott be a Neuschloss és fia pavilonja, a Dunagőzhajózási Társaság pavilonja, az Osztrák Államvasutak pavilonja és a Coburg-Gotha szász herceg magánpavilonja. Képes Kiállítási Lapok. 1873. évf. 5. szám. 50.
- 299 Lackner 2004, 105.
- 300 Idézet a hivatalos meghívóból: „*The Exhibition is designed to commemorate the Declaration of the Independence of the United States, on the one hundredth anniversary of that interesting and historic national event, and at the same time to present a fitting opportunity for such display of the results of Art and Industry of all nations as will serve to illustrate the great advances attained, and the success achieved, in the interest of progress and Civilisation during the century which will have then closed.*” MOL K26. 1873/2601.
- 301 MOL K26. 1873/2601.
- 302 Lővei 2000, 21.
- 303 Kecskeméthy 1877, 9.
- 304 Reuleaux 1877, 31.
- 305 Rapport 1881.
- 306 Ifj. Bertényi Iván: *A „magyar birodalmi gondolatról.*” Kommentár. 2007/4. 54. Az Andrássy Gyula által irányított Habsburg-külpolitika magyar vonatkozásairól lásd: Diószegi 1984.
- 307 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Etrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli anyag.
- 308 Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1878. október 8. No. 13051.
- 309 Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1876. október 30. No. 9.

- 310 Lővei 2000, 22.
- 311 Ugyanennek a bizottságnak jutott feladatul a bécsi és budapesti múzeumok gyűjteménygyarapítása érdekében elrendelt vásárlások lebonyolítása is.
- 312 A Magyar Országos Központi Kiállítási Bizottság tagjai voltak még az egyes iparágak képviselőiben: Bedő Albert, Belházy János, Brüll Lipót, Falk Zsigmond, Gönczy Pál, Hoffmann Sándor, Keleti Gusztáv, Lechner Lajos, Molnár István, Nagy János, Pázmány Dénes, Perlaky Elek, Posner K. Lajos, Pulszky Ferenc, Ráth Károly, Dr. Rodiczky Jenő, Székely Mihály és Zsigmond Vilmos. Lechner Lajost később, de még 1878. április 5-e előtt, kinevezték a Magyar Királyi Bizottság képviselőjévé. Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Etrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli irat.
- 313 Katalógus 1878, VI–X.
- 314 Az 1867-es kiállítás gyenge hazai szervezőmunkájához viszonyítva nagy előrelépést jelentett a Magyar Országos Központi Kiállítási Bizottság által megjelentetett könyv, amely a részt venni szándékozók tájékoztatása érdekében összefoglalta a szabályzatok, bizottságok, jelentkezési feltételek részletes magyar és német nyelvű hivatalos fordításait és a magyar kiállítási bizottság hivatalos közleményeit. Közlemények 1878.
- 315 1. Oktatásügy, 2. Bányászat és Kohászat, 3. Közegészségügy, 4. Erdőgazdaság, 5. Papír, Nyomdászat és térképészet, 6. Mezőgazdaság, 7. Mű- és hangszerek, 8. Bútor és kocsiipar, 9. Állattenyésztés, 10. Fémipar, 11. Állati és növényi termékek, 12. Erjedt italok, 13. Vegyészeti ipar, 14. Gazdasági eszközök és gépek, 15. Fonó- és Szövőipar, 16. Üvegipar. Jelentés 1879, 1.
- 316 A bécsi nagykövét jelentése: Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1877. december 11. No. 2173/II.
- 317 Sorrendben: Anglia, Brit-India, Ausztrália, Brazília, USA, Svédország és Norvégia (Skandináv államok), Olaszország, Japán, Kína, Spanyolország, Ausztria, Magyarország, Oroszország, Svájc, Belgium, Görögország, Dánia, közép- és dél-amerikai kőztársaságok, Perzsia, Egyiptom, Portugália, Hollandia.
- 318 Didron 1882, 75.
- 319 Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 29. Juin. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 320 Bivaly, Rinocérosz, Bika, Ló – Fremier, Jacquemart, Cain, Rouillard alkotásai. Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 14. Juillet. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 321 Commission consultative des travaux artistiques. Procès-Verbal de la Séance du 1ère. Juillet. 1877. Archives National. F 12 3490.
- 322 Ney 1880, 16–17.
- 323 Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1876. december 5. Jelzet nélküli dokumentum.
- 324 Erről a francia külügyminisztérium konzuli osztálya tájékoztatta a közös nagykövetet 1877. január 30-án: Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Etrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. 113. számú levél. Ugyanennek hivatalos másolata de Vogué nagykövetnek címezve: Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1877. január 25.
- 325 Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1877. március 3. No. 22. A magyar kiállítás költségeiről nem ismerünk levéltári forrásokat.
- 326 Archives Nationales de France. Organisation. F 12 3295. 1878. október 8. No. 13051.
- 327 Lamarre 1878.
- 328 Hasonló jelenség figyelhető meg az 1885-ös antwerpeni világiállítás összmonarchikus bemutatójában, amely azonban sem hivatalos világiállításnak, sem nemzeti reprezentációnak nem tekinthető.
- 329 A francia diplomáciai levelezésben rendre az „*ornamentation extérieure de la section*” – vagyis a [nemzeti] „részleg külső díszítése” kifejezés fordul elő. A pavilon szó etimológiájáról lásd: Bugár-Mészáros 2001, 47–54.
- 330 Ney 1880, 12–13.
- 331 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Etrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 471. csomó. Jelzet nélküli anyag.
- 332 Az építészeti koncepció és a tervek módosításának időpontjára és körülményeire irányuló kutatásaim eddig nem vezettek eredményre.

- 333 <http://www.architektenlexikon.at/de/316.htm>. Utoljára letöltve: 2011. június 15.
- 334 *Mi újság? A párisi nemzetközi kiállítás.* Vasárnapi Újság. 1878. 25. évf. 18. szám. 288.
- 335 Sisa 1996, 172. és 20. jegyzet.
- 336 Bitard 1878, 146.
- 337 Bitard 1878, 146.
- 338 Blanc 1878, 56–57.
- 339 Sacheri 1883.
- 340 Gonse 1879A Tome I. 14.
- 341 *Pariser Weltausstellung-Briefe I–II.* Bauzeitung für Ungarn. 1878. 7. évf. 22. szám. 114. és 26. szám. 174.
- 342 *A párisi nemzetközi kiállítás.* Vasárnapi Újság. 1878. 25. évf. 18. szám. 277–278.
- 343 *A párisi nemzetközi kiállítási paloták.* Magyarország és a Nagyvilág. 1878. 15. évf. 1. szám. 12.
- 344 Ney 1880, 33.
- 345 A kritikákat főleg az 1900-as párisi világkiállítás szervezésekor hangoztatták, ezért lásd ott.
- 346 Mellettük egy jól körülhatárolható csoportot képeznek az 1870-es években Párizsban tevékenykedő, döntően másodvonalbeli, realista felfogást képviselő magyar festők: Bruck Lajos, Flesch Tivadar, Ingomár Ferenc, gróf Keglevics Béla, Paczka Ferenc művei.
- 347 Végvári 1958, 214, 227, 246. tételek. 324–325.
- 348 Telepy 1963, 22–23.
- 349 Telepy 1963, 21. Benczúrról bővebben: Bellák 2001.
- 350 Telepy 1963, 20. A Párizsban kiállított változat nem beazonosított.
- 351 Cennerné 1982, 35. és 99. tétel.
- 352 Gellér 2007, 13.
- 353 Lichner 2007, 31. Munkácsy és Zichy mint festő és rajzoló fejedelmek recepciójáról lásd: Róka 2007.
- 354 Székely 1999, 188, 118. tétel; Katalógus 1878, 1–3, 45. tétel.
- 355 Székely 1999, 170, 96. tétel.
- 356 Analógiaként kínálkozik a *Fiú fej* az 1870-es évek közepéről, illetve a *Kisfiú vajás kenyérel* 1875 körülről. Székely 1999, 176–177, 102 és 103. tételek.
- 357 *Pásztorok völgye Betlehemnél.* Olajf. 35 frt. Ligeti 1890, VI.
- 358 *Aetna a taorminai amphiteatrumból.* Olajf. 160 frt. Ligeti 1890, X. A mű felfogásában azonos lehet az 1856-ra datált Taormina című alkotással, amely a hagyatéki kiállítás 201. vagy 228. tétéle: *Taormina, háttérben az Aetnával.* Olajf. 200 frt. / 120 frt. Ligeti 2008. Kat. V. illusztráció: 27.
- 359 Mednyánszly 2003.
- 360 Farkas 1954, 36. és 43. kép.
- 361 Bényi 1979, 32–33. és kat. 51.
- 362 Paál László 1878. március 3-án, a kiállítás megnyitása előtt két hónappal hunyt el.
- 363 *„les deux pays ne font qu’un, au point de vue artistique: peintres et sculpteurs se rattachent à l’école allemande, à celle de Munich et de Dusseldorf.”* Lamarre–Wiener–Demény 1878, 160.
- 364 Gonse 1879B, 172.
- 365 Gonse 1879B, 179.
- 366 Gonse 1879B, 181.
- 367 Chefs 1878.
- 368 Chefs 1878, 54.
- 369 Gamilly 1878, 127.
- 370 Gamilly 1878, 127.
- 371 A tájképfestők közül Feszty, Mészöly, Markó András és Markó Károly, Spányi Béla és Pallik Béla nevét említette még a beszámoló. Gamilly 1878, 127–129.
- 372 Világtárlat 1881, 192.
- 373 Sisa 1994.
- 374 Feltételezhetően az 1867-ben átadott Sebészeti Klinika neoreneszánsz épületéről van szó.
- 375 További tervek voltak láthatók Ray Rezsőtől és Freund Vilmostól, valamint a fővárosi mérnöki hivatal tagjaitól, Lukse-Fábry Bélától és Bobula Jánostól is.
- 376 Archives Nationales de France. F12 3454. Jelzet nélküli irat.
- 377 18 000 akós úrtartalmával egymagában jóval nagyobb volt, mint a Bécsben 1873-ban bemutatott két hordó.
- 378 Vasárnapi Újság. 1878, 25. évf. 18. szám. 330.
- 379 Szerepelt a kiállításon a Franklin Társulat kiadványsorozata, Budapest székesfőváros oktatási intézményei és az azokban készült alkotások; a Mintarajztanoda hallgatóinak munkái; a Budapest II. és VI. Kerületi Állami Tanítónőképzők oktatási segédanyagaikkal és a növendékeik munkáival; a bajai, zilahi, znióváraljai tanítóképzők; a VI. kerületi állami főreáliskola; a fiumei és soproni állami középtanodák; a hosszúfalusi iparirányú állami felső népiskola; a Budapesti Izraelita

- Nőegylet; az Országos Kisdedőv Egyesület; a kolozsvári Fröbel Intézet; a besztecebányai házi ipariskola; Frim Jakab, az Első magyar hülyenevelő és ápoló intézetének alapító-igazgatója, a szatmári Református Nőnövelde; a nyíregyházi Palánszky-Csapó és a rimaszombati Fábry János leányiskolák; a sárospataki Református Főiskola; számos könyvkiadó és tanszergyártó és kereskedő; hangszerkészítők, fényképészek stb. A kiállításán szerepeltek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz tartozó intézmények az azokban alkalmazott oktatási anyagok bemutatójával.
- 380 Bitard 1878, 148.
- 381 Báró Bánffy Ádám Kolozsvárról egy szekrényt és két széket, a Bernstein Bútorgyár több bútort, a besztecebányai Harnisch és társa hajlított fabútorokat, Scholtz Róbert szoba- és műfestő festett könyvszekrényt, Sipos Béla műasztalos fekete könyvszekrényt, Szvoboda Károly zólyomi fabútorgyár tulajdonos több széket, Thék Endre asztalos egy tükrös ruhásszekrényt állított ki. Bemutatásra kerültek továbbá a nagyugróci Thonet gyár hajlított bútorai, Hoffmann Károly Ignác kárpitos munkái, a trsztyei Tükrös- és Üvegyár, Kossuch János, valamint Tausig József üvegyárosok termékei. Kerámiákat Farkasházi Fischer Mór tatai és Farkasházi Fischer Sámuel herendi gyára mellett Fischer Ignác budapesti üzeme és Hüttel Tivadar állított ki. Lay Bódog fazekas- és szőnyegmunkái, a Pesti Kőszén- és Téglagyár Rt. termékei, Prohászka Ignác fazekas, Takács Vencel selmecebányai pipagyáros munkái, Zsolnay Vilmos pécsi gyára, a nagyváradi Liskay Károly öntött gyertyatartó, Rendič Iván zágrábi szobrász két mellszoborra mellett a Schlick-féle Vasöntöde és Gépgyár Rt. termékei is szerepeltek a bemutatón. Órákat Auer József, Brausewetter Vilmos és Brausewetter János szegedi és Králik Sámuel budapesti órásk mutattak be. Fűtő- és világítóeszközök közül Brucky József, Feszl László, Friedler Ignác, Golyósy Gusztáv, Hofhauser Lajos, Neubauer Károly, Oetl Antal, Szabó Sámuel, Szilágyi Mihály termékeit láthatták a látogatók. A bórdíszműves, műasztalos, műsztergályos és kosárkötő ipar képviselőjében Blaschke János budapesti oszterkésztő, a zayugróci fametsző tanműhely, Grüneberg Károly és József pozsonyi kefekötő gyárának termékei, az újvidéki Jausz János Frigyes pipái, a kolozsvári Staibl Jenő termékei, dr Róth József amerikai seprűgyártó tulajdonos cirokseprűi, Schindler budapesti esztergályos csontmunkái, Sebesy Edének, a pécsi Dunagőzhajózási Társaság irodatisztjének egy lombfűrészrel készült, nyolc napig járó ingaórája és a pozsonyi Sendlein János esztergályos termékei, Árkay Sándor lakatos kovácsoltvas erkélykorlátja, Feiwei Lipót vasbútorai, Giachich Miklós kőfaragó márványmunkái, Jungfer Gyula múlakatosnak templomi ajtója, a pozsonyi Márton Lajos kovácsoltvas lépcsőkorlátai, Schäffer Ferenc újvidéki, Vágó Ignác budapesti és Weres Dániel kolozsvári múlakatosok termékei voltak láthatók. Az öntöttvas termékek közül az „*Oetl, a Ganz és a Schlick-féle gyárak, valamint az állami gépgyár kívánni valót alig hagynak.*” Ney 1880, 39.
- 382 A faipart illetően elsősorban a Neuschloss-féle budapesti, továbbá a pécsi Angel Adolf, a kassai Dunkel, a kolozsvári Molnár, a budapesti fa-ipartársulat, Baidersdorf és Biach, valamint a zágrábi parkettagyár állami támogatását tartotta fontosnak. A faművéség köréből kiemelte Sipos Albert, Thék Endre és Bernstein asztalos munkáit. Ney 1880, 41.
- 383 Ney 1880, 41–43.
- 384 A szinte kizárólag az angolszász kultúrkör kiállítóit bemutató *The Magazin of Art* egyedül az osztrák–magyar osztály üvegáruiról írt elismerőleg, konkrét művek felsorolásának hiányában azonban a beszámolót nem lehet magyarországi alkotásokra vonatkoztatni. *The Magazin of Art* 1878. 1. évf. 4. szám. 223.
- 385 Blanc 1878, 59.
- 386 A Müncheni Akadémiával és a magyar festészetre gyakorolt hatásával foglalkozott a Magyar Nemzeti Galéria *München magyarul* című kiállítása 2009-ben. Katalógusának tanulmányai a kérdés legújabb eredményeit tartalmazzák: München magyarul 2009.
- 387 Kovács 2009, 90.
- 388 Kovács 2009, 91–92.
- 389 A Münchenben kiállító magyar művészek listáját Kovács Ágnes gyűjtésében lásd: Kovács 2009, 311–327.

- 390 A festmények mellett a szobrászat, faragványok, műipari munkák osztályában jó pár magyar alkotással és termékkel találkozhattak az érdeklődők: Brodsky Sándor: *Kolbach völgye*, Keleti Gusztáv: *A száműzött parkja*, Lotz Károly: *Amor és Psyché*, Markó Ferenc: *Tájkép*, Markó Károly: *Tájkép*, Molnár József: *A keresztények üldözése*, Orlai Soma: *Coriolanus Róma előtt*, Országh Antal: *Humoristicus vázlatok*, Than Mór: *Dante és Beatrice*. A szobrászok közül Dunaiszky László *Keresztelő Szt. János* márványszobra, egy ismeretlen témájú „ideális mellszobor”, egy *Nympha* gipszszobor, Kugler Ferencnek Pulszky Ferencet megörökítő gipszérme és *Liszt Ferenc* márványszobra, Komorner Sándor P. K. L. jelzetű azonosítatlan márványszobra, táblája és egy mintakönyve. Ékszerdobozok és művészeti albumok alkották a II. osztály magyar vonatkozású alkotásait. A III. osztályban számos vésnöki munka, fametszet és fénykép, az építészetet bemutató IV. osztályban budapesti városrendezési tervek szerepeltek: Lindley Vilmos pesti vízvezeték tervei, Petz Árminnak a pesti Népkerthez készült és Reiter József-féle Rudolf rakpart tervei. A bemutatott anyagban láthatóak voltak még hímzések, régi ékszerek másolatai az Egger testvérektől, porcelán és terrakotta áruk, gyapjútermékek, iskolaépülettervek és nagy mennyiségben oktatási szemléltető eszközök. A későbbi londoni kiállításokról nem állnak rendelkezésünkre adatok. London 1871.
- 391 Ezeket a *Bureau International des Expositions* utólag nem ismerte el hivatalosan világiállításnak.
- 392 Résztvevő országok: Belgium, Oroszország, Svájc, Kína, Törökország, Monaco, Spanyolország, Haiti, Szerbia, Amerikai Egyesült Államok, Ausztria, Olaszország, Svédország, Norvégia, Németország, India, Kanada, Anglia és Luxemburg
- 393 Kalauz 1885, 113–211.
- 394 Havass, 5.
- 395 Havass, 15.
- 396 Corneli 1887, 213–214.
- 397 *A brüsseli és müncheni tárlat*. Művészi Ipar. 1888. 4. évf. 3. szám. 188–189.
- 398 Anderle 2006, 83–84.
- 399 MOL K26. 1888/246.
- 400 MOL K26. 1888/246.
- 401 A katalógus öt fejezetben tárgyalta a hazai gazdasági helyzetet, külön fejezetekben foglalkozott a mezőgazdaság, az ipar, a magyarországi ásványvizek bemutatásával.
- 402 Lederer 1888.
- 403 A bemutató a hatvan egyéni kiállító felsorolásával végződött, akik között az alábbi iparművészet területén tevékenykedő mestereket találjuk: Czettel és Deutsch művészeti nyomdája, Fischer Ignác porcelán és majolika gyára, Farkasházi Fischer Vilmos kolozsvári üzeme, Garai Armand kárpitosmester, Hüttl Teodor porcelánfestő, Jungfer Gyula kovácsoltvas-készítő, Kohn Jakab és József hajlítottbútor-készítők, König Izidor műbútorasztalos, Kramer Sámuel bútorgyáros, Lang M. fajansz- és majolikakészítő, Mestitz Mihály bútorgyáros, a fiúmei és az ungvári bútorgyárak, Weinwurm Antal fotográfus, Weisz Ernő műbútorasztalos, a Zartl testvérek bútorgyára a Diósgyőr melletti Hámosról. Steindl Imre az új parlament terveit állította ki. A háziipari részlegben elsősorban a Bartóky Lászlóné által vezetett békéscsabai háziipari vállalkozás termékeit mutatták be.
- 404 „*elegante y majestuoso en alto grado*”. La Ilustración Española y Americana. 1888. 20. évf. 22. szám. 371. A trón ábrázolása: 377.
- 405 A világiállítások emlékezetéről bővebben: Lővei 2008, 5–9.
- 406 Miklós 1903, 129.
- 407 MOL K26. 1888/699. és 1888/913.
- 408 MOL K26. 1888/913.
- 409 MOL K26. 1888/1066. (1888. március 20.)
- 410 MOL K26. 1888/1066. (1888. március 20.)
- 411 MOL K26. 1888/1288. (1888. április 4.)
- 412 MOL K26. 1888/1367. és 1888/1507.
- 413 MOL K26. 1888/1782.
- 414 A Vasárnapi Újság tudósítója szerint a világiállítás hivatalos magyar állami jelenlét nyoma sem volt tapasztalható. Vasárnapi Újság. 1889. 36. évf. 18. szám. 290.
- 415 A szerény méretű osztrák–magyar kiállítás csoportjai és osztályai mindössze öt oldalban összefoglalhatóak: Exposition 1890, Band 3, 79–84. Lővei 2000, 23–24.
- 416 Exposition 1889, 214–216.
- 417 A kritikát a teljes művészeti kiállításra alkalmazta a szerző, akinek név szerinti kiemelései közül csak a magyarokat idézem.

- „*L'Art austro-hongrois qui, déjà en 1878, ne tenait plus que par de faibles attaches aux traditions allemandes, continue dans le sens de notre École une évolution qui n'a peut-être pas encore donné tous les résultats attendus. [...] plusieurs sont élèves de peintres français et se conforment assez étroitement à la manières de leurs maîtres.*” Exposition 1889, 212.
- 418 „*Il semble qu'en sortant d'une exposition contemporaine on pénètre dans un musée de peinture ancienne.*” Davard 1889, 183.
- 419 A csoportban kiállított 157 alkotásból 19 köthető magyar művészhez. A hivatalos francia nyelvű katalógus adatait: 1. Abranyi (L.). *Portrait de M. François de Pulszky*; 2. Agghazy (J.). *Une question; scène de la vie populaire en Hongrie*; 15. Bruck Lajos (L.). *Portraits de MM. Joachin, Riess, Strauss Piatti*; 35. Csok (E.). *Jeunes filles épluchant des pommes de terre*; 37. Ebener (L.). *Une noce en Hongrie* 64, 65. Koroknyai (O.). *Portrait de M. de L...*; *Portrait d'homme*; 72. Margitay (T.). *La lune de miel*; 76, 77, 78. Munkacsy (M. de). *Le Christ devant Pilate, Le Christ au Calvaire, Projet de plafond pour le grand escalier du Musée de l'Histoire de l'Art à Vienne*; 90. Révész (F.). *En fuite*; 101, 102. Rippl-Rónai (J.). *La lecture – interieur d'un salon; Étude; – interieur*; 109. Spanyol Béla (de) *Les adieux des cigognes*; 145–149. Engel (J.). *La naissance d'Eve. L'innocence, – chasseress; L'innocence perdue; – chasseresse; La Nympe et l'Amour; l'Amour enchaîné par Psyché*; 150. Kallos (E.). *Buste; – plâtre*; Stróbl (A.). *Portrait de M. François de Pulszky, inspecteur général des musées et des bibliothèques royales de la Hongrie; buste, bronze. Autriche-Hongrie.* In: Dumas 1889, 61–64.
- 420 Magyar nyelvű források részint megerősítik a fentieket: Révész Imre: *Honvédfogoly*, Margitay Tihamér: *Az unatkozó férj*, Rippl-Rónai József: *Teaestély, szalon zsáner a francia iskola stílusában, Enteriőr*; Csók István: *Krumplihámozás*, Margitay Tihamér: *Egyetértés*, Agghazy Gyula egy zsánerképe, Horowitz és Koroknyai arcképei. Engel művei helyhiány miatt a termeken kívül kerültek elhelyezésre. Vasárnapi Újság. 1889, 322. A kritika ugyanakkor egy rövid, egymonda-
- tos kétes értékű elismerés erejéig felfigyelt Engltre: „*L'exposition d'Autriche-Hongrie était assez pauvre. M. Engel sait son métier, ma la personnalité fait défaut à son talent.*” La sculpture et la gravure à l'Exposition. In: Monod (Band 1). 1890, 613.
- 421 Vasárnapi Újság. 1889. 36. évf. 18. szám. 290.
- 422 Lindenlaub, Théodore: *La Csarda Hongroise.* Revue de l'Exposition Universelle de 1889. 1889. 1. 193–195.
- 423 Directory 1893, 108.
- 424 Laing-Bolotin 2002, 82, 134.
- 425 Az egyes források által felsorolt 1894-es antwerpeni és lyoni, az 1896-os berlini és genfi kiállítások világkiállításoként való megítélése nem egyértelmű, hivatalosan szervezett magyar kiállítás nélkül zajlottak le.
- 426 MOL K26. 1898/7696.
- 427 MOL K26. 1898/7696.
- 428 Farádi Vörös 1899, 3.
- 429 Farádi Vörös 1899, 6.
- 430 MOL K 231. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/25938.
- 431 MOL K26. 1898/7696.
- 432 Felső Ipariskola – Budapest és Kassa, Vasipari Szakiskola – Gölnicbánya, Faipari Szakiskola – Homonna, Agyagipari Szakiskola – Ungvár, Kőfaragó és Kőcsiszoló Szakiskola – Zalatna, Kő- és Agyagipari Szakiskola – Székelyudvarhely, Kosárfonó Szakiskola – Bellus és Békés, Csipkeverő Szakiskola – Körnöcbánya, Nőiipariiskola – Budapest, Technológiai Múzeum – Budapest, Segélyezett Mechanikai Tanműhely – Budapest, Segélyezett Szövőipari Iskola – Pozsony. Fa- és Fémipari Szakiskola – Arad, Csávai Agyaggyárakkal kapcsolatos tanműhely – Csáva, Fa- és Kőipari Szakiskola – Brassó, Marosvásárhely, Szeged, Szövőipari Szakiskola – Késmárk. MOL K 231 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/47112. (1898. július 4.)
- 433 Az ezt követő évtizedek bemutatóit két csoportba sorolhatjuk: a korábbi brüsszeli kiállításokon alkalmazott tematikus iparoktatási tárlatok (Párizs 1900, Milánó 1906) és különálló kiállítás révén a pavilonoknak, illetve enteriőröknek az iparoktatási intézetekben előállított tárgyakkal történt díszítése (St Louis 1904, Torino 1911).
- 434 Ország Világ. 1897. 18. évf. 17. szám. (1897. április 25.) 257.

- 435 Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. 489. számú levél. 1895. szeptember 16.
- 436 Az 1900-as párizsi világkiállítással kapcsolatban is találunk utalást a békés munka jelentőségének hangsúlyozására, ahogy erről a francia külügyminisztériumba Bécsből 1899. december 3-án küldött távirat is tanúskodik: „*Goluchoski hosszú beszédet tartott az egyetemes békéről a nagykövetek előtt, amely a Hármas Szövetségen és a Balkáni kérdésben Oroszországgal fenntartott szívélyes egyetértésen nyugszik. Pozitívan nyilatkozott a kiállításunkról, és megállapította, hogy az a lelkesedés, amely Ausztria–Magyarországon tapasztalható a részvétellel kapcsolatban, újabb bizonyítéka lesz [a Monarchia] békés munkájának.*” Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères. Archives Direction Commerciale. Exposition de Paris 1878. Minutes. 489. csomó. Jelzet nélküli irat.
- 437 Ez év augusztus és szeptember folyamán megszülettek az első rendeletek a főbiztos kinevezéséről, a szabályozás elfogadásáról és a kiállítási tárgyak rendszerezéséről, osztályokba és csoportokba sorolásáról.
- 438 Lővei 2000, 25–28.
- 439 I. csoport: Közoktatás; II. csoport: Képzőművészet; III. csoport: Tudományok és művészetek; IV. csoport: Gépészet; V. csoport: Elektromosság; VI. csoport: Mérnöki tudományok és Közlekedés; VII. csoport: Mezőgazdaság; VIII. csoport: Kertészet; IX. csoport: Erdészet–Vadászat–Halászat; X. csoport: Élelmiszeripar; XI. csoport: Bányászat – Kohászat; XII. csoport: Épületdíszítés és lakberendezés; XIII. csoport: Textil- és ruházati ipar; XIV. csoport: Vegyipar; XV. csoport: Egyéb iparágak; XVI. csoport: Népjóléti intézmények–Közegészségügy–Közjótékonyág; XVII. csoport: Gyarmati kiállítás (ezen Magyarország nem szerepelt), valamint: XVIII. csoport: Hadügy és tengerészet. A Pont d’Alma mellett épült csarnokba került a XVI. főcsoport, vagyis a társadalmi és a közgazdasági, valamint a közegészségügyi, közjóléti intézmények, a Szajna jobb partjára a kertészeti, bal partjára, a Quai D’Orsay folytatásaként, az erdészeti és a hadászati csoport. A magyar csoportok közül a Mars-mezőn elhelyezett I, II, IV, V, VI, VII, X., XI, XIII, és XIV. csoportok közül az I. és a III., valamint a VII. és a X. közös installációban szerepelt. Az Esplanade des Invalides szárnyba a XII. és a XV., a Champs-Élysées-én épített szárnyba a 11. osztály II. csoportja vagyis a képzőművészeti tárgyak (festészet, szobrászat, metszetek) kerültek.
- 440 Miklós 1903, 141–153.
- 441 A jelentkezési lapon fel kellett tüntetni az adott mű korábbi kiállítási helyeit is.
- 442 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Jelzet nélküli irat.
- 443 Hongrie 1900.
- 444 A párizsi kiállítás magyar osztálya. In: Strausz 1900, 29.
- 445 Vadas 1996, 28–29.
- 446 Ugyanekkor született döntés Lukácsi Béla kormány megbízott kinevezéséről a magyar szervezőbizottság élére. MOL K 26 1901/XXXI/212. A párizsi közös nagykövet 1897. február elején tájékoztatta a francia kormányt arról, hogy a magyar kormány a magyar szervezőbizottság elnökhelyettesének nevezte ki Miklós Ödönt. A francia külügyminisztérium tájékoztató levele a francia kereskedelmi minisztériumhoz. Archives Nationales. F12 4245. Organisation. Hongrie. 1897. február 3. 7957.
- 447 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Commissariat Général. No. 4777. 1896. június 1.
- 448 Archives des Ministères des Affaires Étrangères. 489/29. A beszámoló fontosságát jelzi, hogy hasonló tartalmú jelentést kapott a francia kereskedelmi miniszter is a párizsi külügyminisztériumból. Archives Nationales. F12 4245. Organisation. Hongrie. 1896. december 31. 7469.
- 449 Archives des Ministères des Affaires Étrangères. 489/112736.
- 450 MOL K 26 1901/XXXI/12435/897.
- 451 Archives Nationales. F12 4245. Organisation. Hongrie. 1897. április 16. 8939.
- 452 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára. 1899/5069.
- 453 MOL K 26 1901/XXXI/2712.
- 454 Az osztrák költségvetésben 50 000 forint jutott a képzőművészeti bemutatóra, 100 000 forint az ipari szakképzésre és különösen az iparművészeti oktatásra, 150 000 forint az ipar és a mezőgazdaság költségeire. A fenn-

- maradó 900 000 forint az irodák fenntartására, az adminisztrációra, a szállítási biztosítás, csomagolás, installálás és díszítés finanszírozására, vásárlásra, valamint egyéb kiadásokra. Az osztrák állami üzemek (államvasutak, posta, telekommunikációs cégek), az állami nyomda kivételével, nem vettek részt a kiállításon.
- 455 Vaszary döntését később megváltoztatta. Az ezzel kapcsolatos sajtóhírek és publicisztikák hatására a francia kormány különös figyelmet szentelt a magyar részvételt ellenzők tevékenységére. Az ügy jelentőségéről árulkodik az a távirat is, amelyben Lukácsi Béla beszámolt Hegedűs Sándor kereskedelmi miniszter és Széll Kálmán, a minisztertanács elnöke az ügyben betöltött szerepéről a francia szervezőbizottságnak. Archives Nationales. F12 4245. Organisation. Hongrie. 1899. szeptember 20. 5924.
- 456 Széll Kálmánt 1899. február 26-án nevezték ki miniszterelnöknek.
- 457 Le Temps. 1899. szeptember 13. Hasonló tartalmú cikk, ugyanazzal a Boros-féle levéllel: Petit Blanc. 1899. szeptember 12.
- 458 Pap Henrik: *A párisi kiállítás épületei*. Magyar Iparművészet. 1900. 3. évf. 4. szám. 176–181. A beszámoló május 10-i keltezése ad magyarázatot a fenti kifejezésre, ugyanis az április 19-én megnyílt világkiállítás számos pavilonja – a szokott késlekedés miatt – ekkor még csak épülőfélben volt. A beszámoló további részéből kiderül, hogy a paloták május 10-én még nem voltak látogathatóak.
- 459 MOL K 26. 1901/XXXI/212.
- 460 MOL K 26. 1901/XXXI/4642/2171.
- 461 A világkiállítás költsége országonként eltért, 1897-ben Franciaország előzetesen 100 000 millió frankot, Németország 5 millió márkát, Ausztria 1 200 000 forintnyi összeget, míg Magyarország 1 500 000 forintot szánt a költségekre. MOL K 26. 1901/XXXI/4642/2171. Ez az utólagos hitel is hozzájárult ahhoz, hogy a kiállítás költségvetése végül csupán 191 000 korona hiánnyal zárjon.
- 462 A szabályzat rendelkezései értelmében a csarnokok közfalainak és padozatainak kialakítását a francia kivitelezők végezték a kiállító ország költségére.
- 463 Az eredeti hivatalos pályázati kiírás a Magyar Építészeti Múzeumban található beletárolatlan anyagként.
- 464 Jámbor eredeti családnevét, azaz Frommer aláírást olvashatunk ekkor még a terveken.
- 465 Építő Ipar. 1898. 23. évf. 1898. augusztus 3. 192.
- 466 Építő Ipar. 1898. 23. évf. 1898. augusztus 3. 198.
- 467 Az elsődleges tervváltozatot valószínűleg a Magyar Építészeti Múzeum jelenleg még beletárolatlan anyagában szereplő tusrajz és alaprajz jelenti. A tusrajz kecsesebb tömegarányai és a központi csarnokba helyezett fölépcső alapján állítjuk, hogy a múzeumba került tervek az Alpár által a kritikájában a második tervváltozatként említett időközbeni változásokat még megelőző első tervváltozat felfogását tükrözik. Ezúton köszönöm meg Ritoók Pálnak, hogy a tervek felhívta a figyelmemet.
- 468 Építő Ipar. 1898. 23. évf. 1898. augusztus 3. 203.
- 469 Építő Ipar. 1898. 23. évf. 1898. augusztus 3. 207.
- 470 *A magyar történelmi kiállítás*. In: Magyarország 1900, 9.
- 471 Sinkó 1993, 137. és 145.
- 472 Archives Nationales. F12 4243. Hongrie. Organisation. 1897. február 3. 8011.
- 473 A következő megoszlás szerint: I. csoport: 1200; II. csoport: 1650; III. csoport: 1300; IV. csoport: 3000; V. csoport: 2750; VI. csoport: 4400; VII. csoport: 2750; VIII. csoport: 550; IX. csoport: 3850; X. csoport: 1650; XI. csoport: 1650; XII. csoport: 2750; XIII. csoport: 1100; XIV. csoport: 1100; XV. csoport: 2200; XVI. csoport: 900; XVII. (gyarmati kiállítás) csoport: 0; XVIII. csoport: 2200 négyzetméter.
- 474 „...un bâtiment de cette dimension, qui représenterait un des meilleurs exemplaires de notre architecture et contiendrait de ce que nous avons de plus beau du XVI-XVIII siècles.” Archives Nationales. F12 4243. Hongrie. Organisation. 1897. február 3. 8011.
- 475 *A párisi kiállítás magyar csoportja egy részének installációs tervei*. In: Magyarország 1900, 56.
- 476 Mihalik József: *A magyar történelmi pavilon*. Magyar Iparművészet. 1900. 3. évf. 6. szám. 325–333.

- 477 A kérdésről bővebben: Farbaký 2001, 249.
- 478 Ybl bécsi és müncheni, valamint Hauszmann berlini tanulmányairól, illetve párizsi útjának hatásáról lásd: Farbaký 2001, 255.
- 479 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. október 28. 10727.
- 480 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. szeptember 28. Jelzet nélküli irat.
- 481 „*Le caractère de la construction est également laissé à votre appréciation; il est à désirer toutefois que pour obtenir de l'ensemble de ces petits Palais un effet intéressant et varié chaque pays choisisse dans son architecture nationale, soit ancienne, soit moderne, des types d'habitation ou de monuments dont la reproduction caractérise nettement une époque de l'histoire du pays ou une région de son territoire.*” Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. szeptember 28. Jelzet nélküli irat.
- 482 A levél további részlete jól kiemeli a borkultúra nemzeti jellegzetességgé válását: „*Sok figyelmet fogok szentelni a fenti helyiségek eredeti berendezésére, és ügyelni fogok arra, hogy a parti sétány nyújtotta élmények fokozására a jellegzetes festői magyaros ruházatok és magyar zene felhasználásával.*” Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1900. február 5. 9049.
- 483 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1898. szeptember 2. Jelzet nélküli irat.
- 484 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1899. január 23. Jelzet nélküli irat.
- 485 *A magyar történelmi kiállítás.* In: Magyarország 1900, 15.
- 486 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Renseignement statistiques demandés. Jelzet nélküli irat.
- 487 Archives Nationales. F12 4245. Rapport général. Hongrie. Jelzet nélküli irat.
- 488 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. szeptember 28. Jelzet nélküli irat.
- 489 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 9049.
- 490 Miklós 1903, 157.
- 491 A bizottság tagjai voltak még: Szalay Imre miniszteri tanácsos, Czobor Béla, Radisics Jenő, Szendrey János és Lipcsey József, majd később – főleg az erdélyi és szászöldi anyag összeállítása kapcsán – csatlakozott még Zichy Jenő, Szádeczky Lajos, Pildner Ferenc, Trauschenfels Emil. A szlavóniai gyűjtemény összeállításában Plavsics Athanáz működött közre. A Végrehajtó Bizottság tagjairól és javadalmazásukról: MOL K 231. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/74532.
- 492 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1897. október 28. 10727.
- 493 A végleges tárgylistát 1900. január 31-én küldte el Lukácsi Béla a francia szervezőbizottságnak. Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. 1900. február 5. 9049.
- 494 Sinkó Katalin: *A magyar huszárság apoteózisa: a párizsi világkiállítás huszárterme.* Magyar múzeumok 1995. 3. 12–14.
- 495 Miklós 1903, 167–172.
- 496 A finn pavilon nemzetközi visszhangját Csáki Tamás tanulmánya elemzi. Csáki, 2006.
- 497 „*Most nations have restricted themselves to presenting in their houses types of national style.*” Fred, William: *The Rue des Nations.* The Artist. 1900. 28. évf. 142.
- 498 Radisics, Jenő: *Exposition retrospective de la Hongrie.* Gazette des Beaux-Arts. 1900. 42. évf. 520. szám. 265–283.
- 499 *A párizsi kiállítás magyar csoportja egy részének...* 1900, 55. Eredeti kiemelések.
- 500 A párizsi Archives nationales-ban fennmaradt tervanyag ennek a kívánalomnak minden szempontból tökéletesen megfelel.
- 501 MOL K 232. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 502 MOL K 232. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 503 Miklós 1903, 173.
- 504 Az installációk részletes leírását lásd még: Boros 1900.
- 505 Boros 1900, 10.
- 506 Saumier, Charles: *Les petites constructions de l'Exposition.* L'Art Décoratif. 1900. 3. évf. 26. szám.
- 507 Gaul 1900, 484.
- 508 Osborn, Max: *Das Testament der Pariser Weltausstellung 1900.* Deutsche Kunst und Dekoration. 1901. 4. évf. 7. szám. 174.
- 509 *Les Installations Générales de l'Exposition.* Art et Décoration. 1900. 4. évf. 4. szám. 158.
- 510 Meier-Graefe, Julius: *Exposition Universelle.* L'Art Décoratif. 3. évf. 26. szám. 79.

- 511 Houze 2005, 93.
- 512 Barthélémy, A.: *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*. Art et Décoration. 1900. 1900. 4. évf. 4. szám. 12–20.
- 513 „*Les portes en fer et tôle découpée, le dôme avec ses clochetons, ses lucarnes et son campanile, le pignon et sa lanterne de couronnement, les rotondes et le perron, cet ensemble harmonieux fait du Pavillon des Ardoisières d'Angers un des édifices les plus intéressants de cette Exposition de 1900, où l'architecture nouvelle a d'autres représentants, notamment du côté des étrangers, qui montrent, plus nettement encore que nous, leurs préoccupations d'art nouveau. Je n'ai pas été surpris quand on m'a dit que dans le jury d'architecture les membres étrangers s'étaient surtout attachés à la recherche, dans les projets exposés, des tendances que l'on s'efforce ici de mettre en lumière. Le Restaurant allemand, la Boulangerie hongroise, le Restaurant viennois témoignent, en effet, du chemin fait par les étrangers dans une voie où l'architecture a tout intérêt à s'engager, car rien ne saurait être plus fécond qu'une union étroite entre l'architecte et tous les artistes qui peuvent l'aider à produire un monument digne de notre civilisation.*” Barthélémy, A.: *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*. Art et Décoration. 1900. 4. évf. 4. szám. 16–17.
- 514 „*Aux Invalides, les yeux avides de nouveauté, d'une nouveauté légitime et étudiée, aperçoivent tout de suite le Pavillon construit pour la Boulangerie hongroise par M. Fischer, de Buda-Pest. Deux éléments surtout en assurent l'intérêt : ce sont les gerbes de blé sur lesquelles repose l'arcature des fenêtres cintrées éclairant le sous-sol, et la frise peinte par M. Barsy, qui nous montre une procession de boulangers, leur barrette sur la tête et le tablier à la taille, tout comme le décorateur du Palais de Suse faisant défiler ses archers.*” Barthélémy, A.: *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*. Art et Décoration. 1900. 1900. 4. évf. 4. szám. 18.
- 515 *Les petites constructions de l'exposition*. L'Art Décoratif. 1900-1901. 4. évf. 1. szám. 57. és 60.
- 516 Miklós 1903, 155–156.
- 517 Ez a tendencia 1905–1908 körül megfordult, és az 1900-ban manifesztálódott magyar nemzeti sajátosságokat előtérbe helyező törekvések a korszak erősödő nemzeti jelleget hangsúlyozó szellemétől átitatva idővel a bécsi udvar politikai reprezentációjára is hatottak, az egységes birodalom-kép helyett az osztrák népművészet elemei is megjelentek a császári udvar reprezentációjában. Houze 2005, 90–92.
- 518 Az „egész vonalon” kifejezés értelme a beszámoló előző soraiban nyeri el értelmét: a képzőművészetre és az iparművészetre utal.
- 519 Györgyi 1900A, 69.
- 520 A programkiírás rendelkezett arról, hogy a bemutatásra kerülő iparművészeti alkotások gondos tervezés és modellezés után készüljenek, a terveket és modelleket a nemzeti szervezőbizottságnak kellett ellenőrizni.
- 521 Györgyi 1900A, 71.
- 522 Archives Nationales. Organisation. Hongrie. F12 4243. 1897. szeptember 15. 10358.
- 523 Az anyag bemutatását lásd: Varga 2006, 52–62.
- 524 Houze 2005, 55–97.
- 525 Györgyi 1900A, 71.
- 526 MOL K 232. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1899/3718.
- 527 A fővárosi kiállítás kilenc csoportja az alábbi felosztást követte: városszabályozás (térképek, városrészek víz- és olajfestményeken, rézmetszeteken, építési statisztikák, középületek és a Bazilika képei); középítkezés, útépítés (útburkolat-szelvények, parkok, közvilágítás, vasutak, csatornázás, vízvezetékek); közegészségügy (általános grafikonok, kórházak, Központi Fertőtlenítő Intézet, Bakteológiai Intézet, fürdők, köztisztaság); közéletmezés, közigazdaság (közéletmezési intézetek, vásárcsarnokok, közvágóhidak, közigazdasági mintatáplépek); közjótékonyosság (szegényházak, árvaházak, szeretetházak, hajléktalan menhelyek, Menhely a Szenvedő Emberiségnek, szükséglakások, munkáslakások); tűzrendészet; közoktatás (általános, kisdudóvás, elemi, polgári, kereskedelmi iparoktatás); tudományos intézetek; képzőművészet (pl. Benczúr Gyula: *Budavár visszafoglalása*; Wesselényi-dombormű); iparművészet (Erzsébetvárosi templom berendezései: a sekrestye előtti harangocská, keresztelő medence, nagy csillár, örökmé-

- cses, cibórium, pontifikále, kehely, monstrancia; a kőbányai templomból: csillár, majolika mellékoltár és annak mozaikképe, szószék, gyóntatószék, két festett üvegablak; a ferencvárosi templomból több festett üvegablak). A főváros kiállításáról a Kereskedelmi Minisztérium iratai között maradtak fent adatok: MOL K 232. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1899/3718.
- 528 MOL K 231. Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/63706.
- 529 Györgyi 1900B, 221.
- 530 Györgyi 1900B, 220.
- 531 Györgyi 1900B, 221.
- 532 Revue de l'Art Ancien et Moderne. 1900. 184.
- 533 Revue de l'Art Ancien et Moderne. 1900. 396.
- 534 Györgyi kiemelte Bachruch Antalnak a kalocsai székesegyház számára rendelt hermája mellett a királyhoz intézett üdvözlőlapok borítóját és a királyi palota számára készített asztali készletet is. Györgyi 1900B, 233.
- 535 A köpcsényi Batthyány-kastély kapuzatát egy francia beszámoló a mívés kovácsoltvas alkotások között említette. Revue de l'Art Ancien et Moderne. 1900. 4. évf. 262.
- 536 Györgyi 1900B, 237–240.
- 537 Györgyi 1900A, 82.
- 538 Prékopa 1998, 92.
- 539 Prékopa 1998, 95, különösen: 36. lábjegyzet.
- 540 Prékopa 1988, 98–99, illetve 3, 4, 10. illusztráció.
- 541 Soulier, Gustave: *L'Ameublement à l'Exposition*. Art et Décoration. 1900. 36.
- 542 Fred, William: *Interiors and Furniture at the Paris Exhibition*. The Artist. 1900. 14.
- 543 Fred, William: *Glass and ceramics*. The Artist. 1900. 122.
- 544 The Artist. 1900. 134.
- 545 Genuys, Charles: *Les Essais d'Art Moderne dans la décoration intérieure*. Revue des Arts Décoratifs. 1900. 285–290.
- 546 Kunst und Kunsthandwerk. 1900.
- 547 Houze 2005, 55–97.
- 548 Györgyi 1900B, 220.
- 549 Györgyi 1900B, 229.
- 550 Györgyi 1900A, 83.
- 551 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára, 1899/213.
- 552 Szterényi 1900, 90.
- 553 Revue de l'Art Ancien et Moderne. 1900. 348–349.
- 554 „A tárgyakat részint megbízás után szerezték be, és kivitelükre egyes iskolák felsőbb helyekről megbízást kaptak.” Csízik Gyula: A párisi kiállításra küldendő műipari tárgyaink bemutatása alkalmából. Magyar Iparművészet. 1900. 3. évf. 3. szám. 125.
- 555 1900-ban tizennégy ilyen iskola működött: Homonnán, Brassóban, Újpesten, Iglón fa-, Gölnicbányán fém-, Aradon, Kolozsváron, Marosvásárhelyen és Szegeden fa- és fém, Késmárkon szövő-, Ungváron agyag, Székelyudvarhelyen agyag- és kőfeldolgozás, Zalatnán kőfaragó és kőcsiszoló műhely, Budapesten mechanikai és órásiipari iskola. Csízik 1900, 125.
- 556 Helbing 1930, 13.
- 557 Györgyi 1900C, 86.
- 558 „Az iskola legnépesebb szakosztálya, a díszítő festészeti szakosztály is csak alig néhány négyszögméternyi területen állított ki egyes kisebb méretű festményeket.” Györgyi 1900C, 84.
- 559 Az iparoktatási intézetekben készült és eladásból visszamaradt munkákat hazaszállítás után az Erzsébet iparoktatási ösztöndíjalap rendelkezésére bocsátotta a Kereskedelmi Minisztérium szűk körű árverés céljából 50%-os áron. Az árverésre 1902. január 30-án került sor a József krt. 6. szám alatt, a Technológiai Iparmúzeumban. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára. 1902/195.
- 560 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára, 1900/109.
- 561 A múzeum párisi gyűjteménygyarapításának történetét Batári Ferenc dolgozta fel részletesen. Batári 1977.
- 1975A; Art Nouveau 1975; és Batári 1875B, 34–35.
- 562 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára, 1900/511. A tárgyak jegyzéke: 1900/463. és 1900/423.
- 563 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára, 1899/449.
- 564 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára, 1900/353.
- 565 Csáki 2006, 202–204.
- 566 Batári 1977, 190–200.
- 567 Rosenblum 2000, 29.
- 568 Hongrie 1900.
- 569 Bénédite, Léonce: *La peinture étrangère à l'exposition décennale. Autriche-Hongrie*.

- Gazette des Beaux-Arts. 1900. 591–592. A szerző pontosan ugyanezeket a neveket sorolta fel a nemzetközi zsűri négy évvel későbbi beszámolójában is: Bénédite 1904, 490–491.
- 570 *La Peinture II. Les écoles étrangères*. Revue de l'Art. 1900. 291–292.
- 571 A MOB párizsi kiállításának anyagáról és elismeréséről részletesen: Lővei 2011, 191–195.
- 572 A magánvállalkozás elnöke David R. Francis volt.
- 573 A világkiállítás a tervezett harmincmillió látogató helyett mindössze húszmillió embert vonzott.
- 574 A harmadik olimpián Magyarország két arany-, egy ezüst- és egy bronzérem szerzett, ezzel összesítésben az ötödik helyet érte el tizenkét részt vevő ország között. (Halmay Zoltán: két arany úszásban, Kiss Géza: egy ezüst és egy bronzérem úszásban).
- 575 Lővei 2000, 31–33.
- 576 A korszak többi világkiállításától eltérően az 1904-es amerikai bemutató előkészületeiről nem találtam eredeti dokumentumokat a Magyar Országos Levéltárban és az érintett oktatási intézetek adat-, illetve levéltáraiban.
- 577 A kereskedelmi miniszter dr. Szögény Györgyöt, a minisztérium New York-i szaktudósítóját és egy személyben az Iparművészeti Társulat amerikai képviselőjét bízta meg a magyar csoport hivatalos ügyeinek intézésével. A Kereskedelmi Minisztérium képviselőjének Sztéryny Józsefet, a Kereskedelmi Múzeum képviselőjének Lakatos Aladárt nevezték ki.
- 578 Bennitt 1905, 271.
- 579 A magyar iparművészeti-háziipari kiállítás csak 1904. június 12-én nyílt meg. Bennitt 1905, 271.
- 580 *St.-louisi kiállításunk*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 5. szám. 208–213; Horti Pál: *A St. Louisi világkiállítás*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 6. szám. 249–313.
- 581 Horti Pál: *A St. Louisi világkiállítás*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 6. szám. 267.
- 582 *St.-louisi kiállításunk*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 5. szám. 214.
- 583 *St.-louisi kiállításunk*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 5. szám. 214.
- 584 Vértesi 1908.
- 585 Építő Ipar. 1904. május 22., 28. évf. 21. szám. 152.
- 586 Bennitt 1905, 272.
- 587 Lyka 1904, 6.
- 588 Lyka 1904, 8.
- 589 Lyka 1904, 28.
- 590 Lyka 1904, 28–30.
- 591 Lyka 1904, 6–8.
- 592 Lyka 1904, 8–10.
- 593 Lyka 1904, 10.
- 594 Lyka 1904, 10.
- 595 Genthon 1979, 32, 63.
- 596 Nagybánya 1996, Kat. 403; 406. és 533.
- 597 Nagybánya 1996, Kat. 398; 466. és 543.
- 598 Bernáth 2000. 7. és 35. kép. 1873. május 30-án Szinyei Merse Zsigmond Bécsből levelet írt apjához. „Lehet, hogy két kisebb képe a németeknél függ...” Ez utalás lehet az ugyanabban az évben Münchenben készült *Tourbillon* (40 x 32,5 cm) és *Kerti padon* (20,2 x 33 cm) című kisebb méretű képekre. Rippl-Rónai 1989, 188.
- 599 A katalógus és a valóban ki is állított művek közötti eltérésre már korábbról is ismerünk példát, de a kérdés tisztázásához jelenleg nem állnak rendelkezésünkre megbízható források. Szinyei Merse Pál levele Ernő Lajoshoz. Jernye. 1904. november 30. In: Rippl-Rónai 1989, 213.
- 600 Végvári 1958, Képjegyzék 319. és 94, 95, 96.
- 601 Vaszary 2007, 200. 61. tétel.
- 602 Bényi 1959, 16–17; 1. kép.
- 603 *St.-louisi kiállításunk*. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 5. szám. 208.
- 604 A szerény kiállítás azonban óriási veszteséget halmozott fel. A szervezőbizottság elnöke, Radisics Jenő 1904. szeptember 30-án bizalmi szavazást és ezt követően korlátlan döntési jogkört kért magának a teendők ellátásához, amit az Iparművészeti Társulat közgyűlése megszavazott. Két héttel később, október 14-én mégis benyújtotta lemondását.
- 605 Lővei 2000, 31.
- 606 Neri 1996
- 607 Etlin 1991, 6.
- 608 Mario Ceradini: *Arte democratica in Arte aristocratica*. Triennale. Torino. 1896. 35–38. Idézi: Accornero–Albanese–Finocchiaro 1994, 1.
- 609 Etlin 1991, 6.
- 610 Etlin 1991, 12.
- 611 Etlin 1991, 12.
- 612 Etlin 1991, 19.

- 613 Melani, 57. Idézi: Etlin 1991, 20–21.
- 614 Ez utóbbi a tanulmányok végeztével építészeti rajztanári végzettséget adott. Etlin 1991, 9.
- 615 Hivatalos értesítés a kiállítás tervezetéről Torino polgármestere részére, 1901. január 2-án: Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 179/11 (1901), 13.
- 616 Etlin 1991, 27.
- 617 The Studio. 1902, 10. évf. 3. szám. 53.
- 618 Accornero–Albanese–Finocchiaro 1994, 3.
- 619 Regolamento 1901, 4.
- 620 Regolamento 1901, 4.
- 621 „*On n’acceptera que les produits originaux, qui démontreront une tendance bien décidée au renouvellement esthétique de la terme.*” Réglement 1901, 1.
- 622 Elenco degli artisti che si trovano in Torino, per l’ordinamento della esposizione internazionale d’arte decorativa moderna. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 231/1. (1902). Jelzet nélküli anyag.
- 623 „*L’impulso per volontà di mente e di fantasia, ora ardite ora studiose, svolsi in terre straniere, è venuto a scuotere le fibre degli artisti anche in questa nostra Italia, dove un passato glorioso non deve dispensare dall’agognare a nuovi allori. Niuno si attenti con anatemi insensati a sfrondare i serti del passato; ma non sia neppur tolto agli arditi asploratori di nuove o rinnovate combinazioni decorative di ampliare il campo dell’arte.*” Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 230/8. (1902). 40.
- 624 Regolamento 1901, 2.
- 625 Thovez, Enrico: *Notizie. L’Arte Decorativa Moderna*, 1902. augusztus. 8. szám. 244.
- 626 Buscioni 1998, 180–182.
- 627 Buscioni szavaival „*Az 1902-es torinói világkiállítással Olaszország kiutat keresett az egyesítés utáni provincializmusból, és igyekezett bekapcsolódni a nemzetközi avantgárd mozgalomba.*” Buscioni 1998, 186.
- 628 Weisberg 1989, 116.
- 629 Bossaglia 1994, 43.
- 630 Weisberg 1989, 118.
- 631 Marx, Roger: *L’Exposition Internationale d’Art Décoratif à Turin*. Gazette des Beaux-Arts. 1902. 44. évf. 546. szám. 506–510. Idézi: Weisberg 1989, 122.
- 632 Magyar művészek 1895–1901 között csekély számban mutatkoztak be Velencében: 1895: László Fülöp; 1897: László Fülöp, Horowitz Lipót; 1899: László Fülöp. Bálványos 1995, 40.
- 633 Kiss 1994, 372–375
- 634 Relazioni 1902, 63–64.
- 635 Beck Ödön, Damkó József, Forreider és Schiller, Gróh István, Hibján Samu, Kabay Dánielné, Kissling Rudolf, Kovalszky Sárolda, Körösfői Kriesch Aladár, Mirkovszky Greguss Gizella, Petridesz Sándor és Telcs Ede. Relazioni 1902, 66–72.
- 636 Pica 1903, 235.
- 637 Pica 1903, 237.
- 638 Pica 1903, 244.
- 639 Esposizione 1906B, 57.
- 640 Esposizioni 1988, 114.
- 641 Esposizione 1906A, 2. Hasonló késlekedés miatt a Szent Gotthárd-alagút felavatásához kapcsolódó 1881-es kiállítás végül egy évvel megelőzte az Alpokba vájt első jelentős vasúti alagút átadását. A nemzetközi szinten jegyzett baki megismétlődésének elkerülése érdekében halasztották el kétszer is a milánói világkiállítást.
- 642 Bassaglia 1995, 18.
- 643 Programma 1904B, 34.
- 644 Lővei 2000, 33–35.
- 645 Bassaglia 1995, 19.
- 646 A kiállítás teljes területe 996 000 négyzetméter volt, ebből a fedett galériák 285 000 négyzetmétert foglaltak el: a gépészeti kiállítás 12 000 négyzetméter, az iparművészeti 24 000 négyzetméter, a munka világával foglalkozó részleg 30 006 négyzetméter, a tengerészeti bemutató 14 000 négyzetméter, a közúti szállítás 25 000 négyzetméter, a gépjármű-bemutató 10 000 négyzetméter, a mezőgazdasági pedig 24 000 négyzetméter volt. A világkiállítás idejére speciális nemzetközi kiállításokat is szerveztek, ezeken élelmezés, kémiai és gyógyszerészeti anyagok, illatszergyártás, vadászfegyver, fotográfia, hangszer, játék szerepelt.
- 647 Programma 1904A, 3.
- 648 Libro di Verballi. 1. 0001. 1901. november 28-i ülés jegyzőkönyve. A magyar terminológiában a 19. században meghonosult *művészi ipar* olasz megfelelője az *alkalmazott művészet* (arte applicata), amely valójában az

- iparra alkalmazott művészet* (arte applicata all'industria) rövidített változata.
- 649 Libro di Verbali. 1. 0042. 1903. március 2-i ülés jegyzőkönyve. A magyar terminológia *iparművészet* kifejezése azonos a *díszítőművészet* neolatin és angolszász országokban elterjedtebb kifejezésével (Arte Decorativa, Art Décoratif, Decorative Art).
- 650 „una Mostra di Riproduzioni di modelli storici autentici e una Mostra di scuole d'arte applicata all'industria.” A végrehajtó bizottság jegyzőkönyve, 1904. január 21. Archivio Storico Civico di Milano. Fondo Esposizioni e fiere. 1906/15. Libro dei Verbali II. 0011.
- 651 Esposizione 1906B, 57.
- 652 Az iparművészeti részleg a mindennapi élet szükségleteit kielégítő tárgyak bemutatása volt, így a pályázati kiírásban a reprodukálhatóságot és a mindennapos használatot, az iparművészeti munkák legfontosabb jellegzetességeiként hangsúlyozták.
- 653 Programma 1904A, 6–7.
- 654 A kivitelező bizottság ülésének jegyzőkönyve, 1904. március 30. Archivio Storico Civico di Milano. Fondo Esposizioni e fiere. 1906/15. Libro dei Verbali II. 0038–0040.
- 655 Az így létrejött majd 1 000 000 négyzetméteres szabad és 285 000 négyzetméteres fedett terület az 1900-as párizsi világkiállítás méreteivel versengett. Esposizioni 1988, 114–115.
- 656 Esposizione 1906A, 2, 19. A pályaművet a Pulvinare dell'Arena szalonban állították ki 1903. április 10–20. között. A bírálóbizottságot neves építészek, mérnökök és egyetemi tanárok alkották (A. Salmoiraghi, prof. Camillo Boito, Giuseppe Giacosa, Luigi Mazzocchi mérnök, Luigi Brogi építész, Edoardo de Marchi építész, Giovanni Ceruti építész, Giovanni Fassati, Giovanni Giachi építész, Francesco Magatti mérnök, Gaetano Moretti építész, Cesare Nava mérnök, Francesco Pagano mérnök, Giuseppe Sommaruga építész és Giorgio Dugnani mérnök). Az 5000 lírás első díjat végül megosztották a Sebastiano Locati és Orsino Bongi nevével fémjelzett 17. számú, „Olona” jellegű, valamint a 12-es „Viribus Unitis” jellegű pályaművek között.
- 657 Esposizioni 1988, 114–115.
- 658 Locati és Bongi efemer épületek tervezésére kapott megbízást, ez alól kivételt képezett az Akvárium, mivel az olasz szervezőbizottság tervei szerint a világkiállítás lebontása után ezt az épületet változatlan funkcióval üzemeltették tovább Acquario Civico néven, ezért időtálló anyagokból, kőből és vasbetonból készült.
- 659 Buscioni 1998, 201.
- 660 Buscioni 1998, 209.
- 661 Maróti 2002, 13.
- 662 Esposizione 1906A, 215. A tervezői, díszítői, kivitelezői feladatok megosztására utal a felelősségi körök leírása is: Fittler Kamill – dirigente amministrativo, Maróti Géza – progettista, scultore, Faragó Ödön – progettista, Fischer József – architetto, dirigente edile. Rappresentanze 1906, 37–38.
- 663 Az Iparművészeti Társulat hivatalos felkérése az Iparművészeti Múzeum igazgatójához Dr. Czako Elemér kiállítási biztossá való ki nevezése tárgyában. Iparművészeti Múzeum Adattár. 1905/431.
- 664 Catalogo 1906A, 96; Catalogo 1906B, 1906, 101. A különböző országok iparművészeti tárlatainak alapterülete: Japán 800 négyzetméter, Svájc 450 négyzetméter, Hollandia 350 négyzetméter, Anglia 1000 négyzetméter, Franciaország 10 000 négyzetméter. Ausztria, Németország és Belgium kiállításairól nincsenek adatok. A magyar közúti szállítással foglalkozó részleg 900 négyzetméteres területén kilenc kategóriában huszonnégy kiállító, a Mezőgazdasági gépek bemutatója 700 négyzetméteren, két kategóriában négy kiállító, a magyar higiéniai kiállítás egy kiállítóval 70 négyzetméteren terült el.
- 665 A kereskedelmi miniszter előterjesztése Tisza Istvánnak. 1904. november 16. MOL K 26. 1908/XXXIX/3517 (1904/5456).
- 666 Ennek köszönhető többek között a minisztériumi dolgozó- és fogadószaiba teljes be rendezésének elkészítése. A vallás- és közoktatásügyi miniszter javaslata Tisza Istvánnak. 1904. november 24. MOL K 26. 1908/XXXIX/3517 (1904/5606).
- 667 Magyar Iparművészet. 1904, 7. évf. 3. szám. 140.
- 668 A kereskedelmi miniszter levele Tisza István miniszterelnöknek az 1906 tavaszán Milánóban rendezendő nemzetközi kiállítás tárgyában. 1904. július 8. MOL K 26. 1908/XXXIX/3517 (1904/428).

- 669 A világiállítás előkészületeiről a *Magyar Iparművészetben* 1904-től kezdve jelennek meg beszámolók, amelyekből a folyamatok jól rekonstruálhatóak. Magyar Iparművészet. 1905, 8. évf. 1. szám. 82–83.
- 670 Magyar Iparművészet. 1905, 8. évf. 4. szám. 222.
- 671 A bútortervezéssel foglalkozó Faragó Ödön korábban részt vett az 1900-as párizsi világiállítás, az 1902-es torinói magyar iparművészeti csoportjuk munkálataiban. Maróti Géza az Iparművészeti Múzeum karácsonyi kiállításai kapcsán szerzett magának elismerést kiállítás-tervezőként.
- 672 Beszámoltak arról, hogy a legkiválóbb iparmesterek már bejelentették részvételi szándékukat. Magyar Iparművészet. 1905, 8. évf. 1. szám. 282.
- 673 Magyar Iparművészet. 1905. 8. évf. 6. szám. 341.
- 674 A Piazza d'Armi megnyitójára két nappal később, a világiállításával egyszerre került sor; ezzel párhuzamosan 1906. április 28–30. között zajlott a Simplon-alagút ünnepélyes átadása is.
- 675 Koronghi Lippich művészetkonceptióját és kapcsolattrendszerét alaposan bemutatja: Jurecskó 1982, 20–28. Jurecskó 2003, 59–61., illetve Csáki 2006, 208–210.
- 676 Maróti Géza karácsonyi kiállításokra az Iparművészeti Múzeum csarnokába tervezett Ács Piroska elnevezésével *Tér a térben* megoldásaikkal a milánói pavilon előképei: Ács 2001, 97–109; illetve Ács 2002.
- 677 Lövei 2000, 34.
- 678 „*A műipari osztály külső elrendezését Maróti Géza és Faragó Ödön vezették. Két kiváló művész, akik közül az első a dekorációra és installációra helyezi a fősúlyt, de azért az ebbe illeszkedő tárgyakat is gondosan megválogatja, sőt a dekorációhoz alkalmazva stilizálja. Faragó azonban szívesen megalkuszik a kiállítási tárgyakkal és ezek egyéniségéhez méri azután díszítésének arányait és kontúrajait. Maróti őseredeti hatalmas tehetség, erősen szecesszionista, de azt a tetszetős, kellemes, modern szecessziót egyénisíti, melyet minden oldalról szívesen látnak, mely óvatosan elhagyja a szecesszió ferde kinövéseit, és amely ezen fölül vonalaiban és formáiban bizonyos magyar jelleget és tud érvényesíteni a sujtás, a sarkantyú, paprika és más régen elcsépelet motívumok elkerülésével. Faragó Ödön szintén nagy kvalitású művész, ő csak pedzi a szecessziót, de alapjában a régi klasszikus formákat modernizálja és fölhasználja a legtehetségesebb hazai művészeket, akik szint, életet, mozgást kölcsönöznek az ő díszítményeinek is.*” Gelléri 1910, 82–89.
- 679 Ács 2001, 100.
- 680 A faenzai Torricelli és a vicenzai iparművészeti kiállítás pavilonja egyaránt a milánói magyar pavilon és a nem sokkal ezután szintén Maróti tervei szerint felépült velenicei Magyar Ház motívumait és szerkezeti kialakítását követte. Dr. Zambra Alajos: *A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó.* Magyar Iparművészet. 1909. 12. évf. 5. szám. 153–154.
- 681 Ács 2001, 99. Ezt a motívumot velencei Magyar Házon is alkalmazta 1908–1909-ben, de a történelmi Magyarország és Budapest számos általa tervezett köz- és magánépületén is megtalálható. Maróti 2002, 13.
- 682 Ács 2001, 98. és 11. jegyzet.
- 683 A pécsi Janus Pannonius Múzeum örzi. Ltsz. 95.6.1–8.
- 684 A falakat borító csempelapokból néhányat a bécsi Rudolf Schmutz Gyűjteményben (ltsz. 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379), a pécsi Janus Pannonius Múzeumban (ltsz. 51.5704.1), a budapesti Iparművészeti Múzeumban (ltsz. 58.834.1) találhatunk. Panorama 1995.
- 685 Maróti 2002, 13.
- 686 Györgyi 1906, 180. A kandalló tűzkutyáit és ellenzőjét a Forreider és Schiller cég készítette. Czakó 1907, 14.
- 687 Ács 2001, 100.
- 688 Györgyi 1906, 164.
- 689 Esetenként Csók vagy *Szerelem* elnevezéssel szerepel a szakirodalomban.
- 690 Prohászka 2001, 40–41.
- 691 Czakó 1907, 16, Györgyi 1906, 177.
- 692 Györgyi 1906, 173.
- 693 Ismertek voltak már az 1905-ös karácsonyi kiállításról. Az 1905-ös karácsonyi kiállítás katalógusa. 4–5. tétel. Ács 2000, 98–99. Mindkettő Haraszi József bronzöntése és Seenger Béla márványmunkája.
- 694 A Kossuth-Mauzóleumra végül nem márvány, hanem mészko párducokat helyeztek.
- 695 Czakó 1907, 20.

- 696 A vitrinek anyagának pontos beazonosítása a nem tárgyakra lebontott szakkatalógus hiányosságai miatt csak a fennmaradt fényképek segítségével lehetséges, a teljesség igénye nélkül.
- 697 Györgyi 1906, 164.
- 698 Melani, Alfredo: *Hungarian Art at the Milan Exhibition*. The Studio. 1906. 14. évf. 38. szám. 309.
- 699 Czakó 1907, 24, illetve Györgyi 1906, 165.
- 700 Györgyi 1906, 164, illetve Czakó 1907, 22.
- 701 Czakó 1907, 22–23.
- 702 Györgyi 1906, 165.
- 703 Czakó 1907, 30.
- 704 Prékopa 1998, 91–111. 4. és 10. kép.
- 705 Öriné 2007, 108.
- 706 Keserü Katalin: *A népművészeti motívum metamorfózisához a képzőművészetben*. Etnographia. 1977. 88. évf. 1. szám. 120–135.
- 707 Györgyi 1906, 165.
- 708 Czakó 1907, 26.
- 709 Györgyi 1906, 165.
- 710 Katona Imre: *Sovánka István és a magyar üveg a századfordulón*. Művészettörténeti Értesítő, 1980. 29. évf. 3-4. szám. 237–248.
- 711 Kerámiákat állított ki a kunszentmártoni Bozsik Kálmán, a koronföldi Filep Dezső, a szentesi Molnár Sándor, a nagyszőlősi Agyagipari gyakorló műhely és a bododapátfalvi Schöpflin Hermann részvételével. Szőnyeget a pozsonyi Izabella Háziipari Egyesület, a kolozsvári Nagy Lajosné, a bánffyhungyadi Gyarmathy Zsigmondné, a magyarói Lénárd Józsefné, a zsebelyi Lázár Aladárné, a törökbecsei Istvánffy Istvánné, a németeleméri Kovalszky Sarolta, a vasszécsényi Ambrózy Teréz bárónő állított ki, hímzéseket és csipkéket állított ki ugyancsak a Kereskedelmi Rt. bemutatója részeként: Bálint János, Csipkeverő tanműhely, Körmöcbánya, Gyarmathy Zsigmondné, Istvánffy Istvánné, Kolozsváry Lajos, Lázár Aladárné, Lénárd Józsefné, Nagy Lajosné, Reiche-Perényi Malvina báróné, Szenterszsbetházai Ipari Hímző. A terem végében a Galambos udvarba visszavezető átjáró előtt székelykapu állt Nagy Sándor díszítésével, körülötte a szekszárdi Ács Lipót által tervezett és Staig Flórián által készített magyaros forma és színvilágú fazekas munkákat állítottak ki.
- 712 Gelléri 1912, 85.
- 713 Tészbabó 2003, 56–57.
- 714 A milánói világiállításán Dékány Árpád tervezte és háziiparilag készített csipkék is szerepeltek, ez a kiállítás egybeesett Dékány budapesti letelepedésével és önálló tanműhelyének megszervezésével. A csipkéket az első időszakban Szabady Eleonóra, Markovits Mariska, Lefkovits Rózsika és Schreier Rózsika készítették. Az első kiállítást egy helyi civil szervezet, a Kiskunhalasi Nőegylet biztosította. László–Pásztor–Szakál 1996, 8.
- 715 A korábbi évszázadok királyi manufakturális csipkéi magas árak miatt a századfordulóra szinte teljesen eltűntek, helyüket vegyes, elsősorban szélesebb rétegek számára megfizethető gépi és kézi csipkék vették át. Ezek mellett megjelentek a piacon a régi csipkék újrafelhasználásai, valamint új minták és technikák alkalmazásai. A halasi csipke ez utóbbi csoportba tartozott. Erdei 2009, 18–19.
- 716 Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter levele Fittler Kamillhoz. MOME Adattár, 1907/548. Idézi: Prékopa 2009, 11.
- 717 A tanműhely 1884-ben jött létre Sóváron, 1886–1888 között Hodrusbányán, majd a Körmöcbányához tartozó Jánoshegyen működött. Sztéryenyi 1897, 543. Idézi: Erdei 2005, 21.
- 718 Az Iparművészeti Iskola 1904-ben hét területen nyújtott képzést: díszítőfestészet és -szobrászat, kisplasztika, ötvösség, fametszés, rézmetszés, lakásberendezés, 1907-től a csipke- és a szőnyegoktatás a Dékányi- és a Körösfői Kriesch-féle műhelyek bevonásával történt. Prékopa 2009, 11.
- 719 Szecesszió 1996, 26.
- 720 Németh 1993, 66–68.
- 721 Czakó 1907, 28.
- 722 Dr. Zambra Alajos: *A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó*. Magyar Iparművészet. 1909. 12. évf. 5. szám. 153–154.
- 723 Ungheria 1906B, 338–341.
- 724 Erdei 1999, 187.
- 725 Corrière della Sera, 1906. április 25. 4.
- 726 A Mintarajziskola és Rajztanárképző történetéről és oktatási módszereiről a közelmúltban alapos tanulmányok születtek, a következőkben ezért bővebben a korszak másik két fontos intézményének, az Iparművészeti Iskolának és a Budapest Székesfőváros Községi Iparrajziskolának módszertanát

- tekintjük át. A Mintarajztanodáról bővebben: Mintarajztanodától 2002
- 727 A milánói kiállításon bemutatott alkotásokra is érvényes a *Rajzoktatás* című folyóirat beszámolójának Révész Emese által idézett megjegyzése: „*A geometria és ornamentális tárgyak annyira háttérbe szorultak, ellenben a művészeti és iparművészeti irányú tanulmányok annyira uralkodókká lettek, hogy alig vesszük észre, hogy nem művészi, hanem tanári pályára készülő növendékek műveit szemléljük. Az iskolai rajzoktatás újabb fejlődési irányával számolva, a rajztanárképzés is inkább művészi (iparművészi) irányú kiképzetésre fekteti a fősúlyt, megtartva a geometriai tárgyakból annyit, amennyi nélkülözhetetlen egy tanárnak. [...] Ékítményes rajz kevés van; építészeti és geometriai munka sem sok, de híven tükrözi vissza az értelmes vezetést. Annál több az iparművészeti rajz körébe tartozó síkdíszítményi gyakorlat, stilizálási kísérlet és tervezés. Itt különösen méltányolandó a magyar motívumok alkalmazása és a magyar ízlés fejlesztése. Ha valaki, hát éppen a rajztanár van hivatva arra, hogy a magyaros ízlést már az ifjúsággal megismertesse és megkedveltesse.*” Az 1903-as reform egyik eredménye az eleven ló, illetve mozdulatkompozíció utáni rajzolás, amelyeket bonctani órák egészítettek ki. Révész 2002, 121–122. Az Országos Rajztanárképző tanárai a viláckiállítás programkiírásának megfelelően a díszítő rajz és az iparművészeti oktatás megismertetésére törekedtek, a tanítás többi ágából, mint a figurális, távlati vagy építészeti rajz, valamint a mintázás, csak szemelvényeket mutattak be.
- 728 Révész 2002, 121–122. és 22. lábjegyzet.
- 729 Associazione Nazionale degli Insegnanti di disegno. Atti del Secondo Congresso Nazionale. Milano, 1906. 27.
- 730 A Mintarajziskola és Rajztanárképző tanári értekezletének jegyzőkönyve. 1906. január 25. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltár 1/a 3. kötet. Tanácsulési jegyzőkönyvek, 1906. január 25.
- 731 „*A rendelkezésre álló új, második kiállítást rendeztünk Milánóban, mellyel sikerült iskoláinknak azt a sikert megóvnunk, amelyet első kiállításunkkal megnyertünk.*” Értesítő 1907A, 32.
- 732 A növendékek kiállított műveinek beazonosítása a fennmaradt fényképek alapján nem lehetséges. A Magyar Képzőművészeti Egyetem töredékes levéltári anyaga nem tartalmaz semmilyen feljegyzést a viláckiállításra küldött alkotásokról. A milánói zsűri név szerint is kiténtetett egyes növendékeket, illetve tanáraikat, így feltételezhetjük egy hivatalos kiállítói névsor létezését.
- 733 „*Az oktatásban az egyéniség érvényesülésének kérdése a maga helyén és idejében iskolánkban helyes megoldást nyert: a felső három évfolyamban megtartott versenyfeladatok révén. [...] A régi műhely hagyomány elevenedik itt fel: minden növendék a segítő, az inas, a legény, a mester szerepét végigjátssza. Felelősség, disputáló képesség, kölcsönös segítés és tanulás haszna hárul itt a résztvevőkre. A közösen végzett munka a kartársi szellemet, az összetartozóság érzetét fogja felkelteni és éppen ezáltal, a versenyzés folytán esetleg kifejlődött túlságos ambíciót, az önzést fogja helyes módon egyensúlyozni. Eddig a versenyek tényleg megélenkítették, fokozták az iskola növendékeinek munkakaedvét, ennek köszönhető kiállításunknak nem egy csinos darabja.*” A Királyi Iparművészeti Iskola jubiláris kiállítása. Magyar Iparművészet. 1905, 8. évf. 6. szám. 335.
- 734 Az Iparművészeti Iskola Milánóban kiállított anyaga az intézmény 1905-ös őszi jubileumi kiállításán már szerepelt. Zombory-Moldován 1938, 6–8.
- 735 A tanárok közül Morelli Gusztáv díszoklevelet, Gróh István és Mátrai Lajos aranyérmet, Udvari Géza elismerő oklevelet nyert. Az iskola végzős hallgatói közül Helbing Ferenc díszoklevelet, Wessely Vilmos, Sovánka István, Betlen Gyula, Chabada Béla, Vadász Miklós, Beck Vilmos, Várnai Sándor aranyérmet, Galambos Jenő, Furlinger Rezső ezüstérmet és Barta Ernő elismerő oklevelet kapott. Értesítő 1907.
- 736 Wessely Vilmos saját játékaival rendszeresen részt vett az Iparművészeti Társulat kiállításain, legnagyobb sikerét 1906-ban érte el Milánóban komplett gyerekszobájával. Játékfiguráin a magyar népelet és történelem alakjait mintázta meg. Kalmár Ágnes: *Száz esztendő magyar iparművészeti játékszerei*. Magyar Iparművészet. 1995. 5–6, 46–50.

- 737 Építő Ipar. 1906/36. 1906. szeptember 9. Förk Ernő (keresztelomedence, kandeláber, márvány falí kút, márvány oszlopok virágtartókkal); Boros Rudolf (függönyök, bőrdíszműtárgyak); Gróh István (vert csipkék); Jankó Gyula (úri dolgozószoba berendezése); Lakatos Artúr (szőnyegek és bőrdíszmű tárgyak); Molnár Jenő (ebédlőszoba berendezés); Petrányi Miklós (mázás edények, műlakatos munkák); Raffay László (női fogadószoba); Szeján Pál (gobelin szőttes); Wessely Vilmos (gyerekszoba berendezés, fonott kosarak, játékok, kisebb vasműves munkák).
- 738 Ungeria 1906A.
- 739 Györgyi 1906, 163.
- 740 A kártalanításokkal foglalkozó hivatalos levelezésben a kisiparosokat említik a tűzvész fő, biztosítással nem rendelkező károsultjainak, az ő részleges kárpótlásukra szánt mintegy 50 000 korona a kiállítás hivatalos levelezésének jelentős részét teszi ki. MOL K26. 1908/XXXIX/3517.
- 741 A második kiállítás rendezésére és a nem biztosított kisiparosok kártalanítására a kereskedelmi miniszter 200 000 koronát különített el. A kereskedelmi miniszter levele Wekerle Sándor miniszterelnöknek a magyar osztály eredményeiről. 1907. június 4. MOL K26. 1908/XXXIX/3517 (1907/2928).
- 742 Magyar Iparművészeti Múzeum Adattára. 1906/299.
- 743 Norme 1906, 4–5.
- 744 Norme 1906, 4. A magyar anyagból néhány kisebb vitrin menekült meg, főleg bőr- és bronztárgyak.
- 745 Atti del Municipio di Milano. 1906. 457. 578–588.
- 746 Atti del Municipio di Milano. 1905. 401. 469. és 1905. 427. 489, valamint 1906. 458. 588.
- 747 A milánói bizottság III. ülésének jegyzőkönyve. MOL K26. 1908/XXXIX/3517 (1906/4452).
- 748 A tervezet szerint az új kiállítási anyagban az elsőhöz hasonlóan bútor, díszítőszobrászat, agyag- és üvegművesség, szőnyegek, szőttek, bársonyok, csipkék, hímzések, kosár-árúk, játékok, bőrdíszművek, bronztárgyak, ékszerek, ötvösművek, plakettek és grafikák, valamint iparoktatási segédanyagok kaptak helyet. A milánói bizottság III. ülésének jegyzőkönyve. MOL K26 1908/XXXIX/3517 (1906/4452).
- 749 Az új kiállításon az alábbi csoportokba osztották be a műalkotásokat. I. Díszítőfestészet, díszítőszobrászat, üvegtárgyak, kerámiák, tapéták, bőrdíszműves termékek, fonott árúk, világítási és fűtőeszközök, bútorok, berendezési tárgyak, teljes lakásberendezések. II. Szövetek, falikárpitok, valamint mindenféle lakberendezési tárgyak – asztalterítők, csipkék, hímzések stb. III. Grafikai alkotások – díszítő nyomatok, könyvkötések. IV. Fémtárgyak, fegyverek és kiegészítők, ötvöstárgyak, pénzermék, érmek, plakettek stb. V. Nyílászárók, mozaikok, épületek, utcák, terek külső díszítései.
- 750 A zsúritagok aránya ezt követően: Olaszország 8, Franciaország 5, Németország 4, Belgium 3, Svájc 3, Anglia 2, Ausztria 2, Magyarország 2, Perzsia, Hollandia, Kína, Japán, Dél-Amerika, Svédország, Portugália összesen 1, Oroszország és Bulgária összesen 1. Archivio Storico Civico di Milano. Fondo Esposizioni e fiere. 1906/15bis. Libro di Verbali 3. 0010.
- 751 *A milánói magyar iparművészeti csoportnak újjászűlése*. Magyar Iparművészet. 1906, 9. évf. 6. szám. 282.
- 752 Esposizione 1906A, 219.
- 753 A bíráló szervezet csoportzsűriből, osztályzsűriből és zsűritanácsból állt. A csoportzsűriben az egyes nemzetek a kiállítás területe, a kiállítók száma és a kiállítás jelentőségének arányában voltak képviseltetve. A zsűriben Magyarországnak tizenöt tagsági hely jutott. A csoportzsűri legkésőbb 1906. július 1-jén köteles volt megkezdeni munkáját, július 20-ig meg kellett tenniük javaslatukat a kitüntetésekkel kapcsolatban. A csoportzsűrik ajánlatai alapján az osztályzsűrik augusztus 5-ig közölték ajánlataikat a zsűritanács felé. A csoportzsűri munkájának ellenőrzését magyar részről Radisics Jenő végezte. Több díjat adott ki: nagydíjat, díszoklevelet, aranyérmet, ezüstérmet, bronzérmet, elismerő oklevelet, érdem- és közreműködői oklevelet. Az érdemoklevelet a kiállítás sikeréhez hozzájáruló egyének vagy társaságok kaphatták, míg a közreműködői oklevelet a zsűri által kitüntetett kiállítási tárgy előállításá-

- ban közreműködő személy. Magyar Iparművészeti Múzeum Adatára. 1906/421.
- 754 Esposizione 1906B, 648.
- 755 A legszebb teljes enteriőrért járó 10 000 lírás olasz királyi különdíjra 55 pályázat érkezett be. Ezek közül 25-öt az első fordulóban elutasítottak, valamint kizárták a teljesen elégtelen alkotásokat is, aminek következtében kiesett Horti, Körösfői Kriesch és Nagy Sándor egy-egy teljes enteriőre. Az utolsó fordulóba 7 pályázó jutott be – Németország képviselőjében Olbrich 57, Maróti 72, Belgium képviselőjében Sneyers 72 és De Coene 67, valamint Olaszország képviselőjében a Fabricca Italiana 51, Quarti 75 és Monti 65 ponttal. Az utolsó körbe végül Quarti, Sneyers és Maróti jutott tovább. A fődíjat az olasz Quarti kapta meg, a kritikusok által egyöntetűen érdemesebbnek tartott Marótit formai indokok alapján (mivel nem enteriőrt állított ki) kizárták a végső megmérettésből. Magyar Iparművészet. 1906. 9. évf. 6. szám. 283.
- 756 MOL K26. 1908/XXXIX/3517.
- 757 Archivio Storico Civico di Milano. Fondo Esposizioni e fiere. 1906/15bis. Libro di Verbali 2.
- 758 Maróti 2002, 17.
- 759 Chiesa, Pietro: *L'arte decorativa nella esposizione di Milano. Ungheria*. Arte italiana decorative e industriale. 1906. 9. 69–75.
- 760 Pica, Vittorio: *L'arte decorativa all'esposizione di Milano. La sezione ungherese*. Emporium. 1906. 8. 82–102.
- 761 Ojetti 1906, 77–116.
- 762 Luraghi, F. Jacchini: *L'inagurazione della risorta mostra d'Arte Decorativa Ungherese*. In: Esposizione 1906B, 531.
- 763 Ojetti 1906, 77.
- 764 Ojetti 1906, 109.
- 765 Ojetti 1906, 109.
- 766 Arte e artisti. 1906. október 16. No. 84. 1.
- 767 *Külföldi lapok véleményei a milánói világiállítás magyar iparművészeti osztályáról*. Magyar Iparművészet. 1906. 9. évf. 4–5. szám. 220–225.
- 768 Pica, Vittorio: *L'arte decorativa all'esposizione di Milano. La sezione ungherese*. Emporium. 1906. 24. kötet. 140. szám. 82–102.
- 769 Lővei 2000, 35.
- 770 Gelléri 1915, 25–26.
- 771 A firenzei polgármester levele Teofilo Rossi torinói polgármesternek a szervezés megkezdéséről és egy esetleges firenzei virágkiállítás tervezetéről 1910. június 4-én. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 25.
- 772 Gelléri 1915, 25–26.
- 773 Buscioni 1990, 223.
- 774 MOL K26. 1911/XXXIX/5566. irat melléklete.
- 775 Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 317/15 (1909), 14. (1909. március 27.)
- 776 MOL K26. 1911/XXXIX/4996.
- 777 Miklósvári Miklós Ödön kinevezése az olasz kormány kezdeményezésére történt, ebben szerepet játszhatott aktív tevékenysége a római székhelyű Nemzetközi Mezőgazdasági Intézet magyar megbízottjaként. MOL K26. 1911/XXXIX/624.
- 778 „*il s'agit au premier lieu d'un intérêt autrichien, l'exposition comme telle, la ville de Turin et L'Italie y sont également intéressées.*” Teofilo Rossi torinói polgármesternek az Osztrák–Magyar Monarchia római nagykövétől, Kaposmérői Mérey Kajetántól érkezett levél. 1910. november 14. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 51.
- 779 Az olasz külügyminiszter levele Teofilo Rossinak. 1910. november 16. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 51.
- 780 Teofilo Rossi torinói polgármesternek az Osztrák–Magyar Monarchia római nagykövétől, Kaposmérői Mérey Kajetántól érkezett levél. 1910. december 8. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 51.
- 781 MOL K26. 1911/XXXIX/1184. és 1911/XXXIX/133.
- 782 MOL K26. 1911/XXXIX/778.
- 783 A szervezéssel és lebonyolítással megbízott Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kompetenciája kérdésében az 1910. január 24-én keltezett, a miniszterelnöknek címzett levél a kereskedelmi miniszter teljes egyetértésről számolt be. MOL K26. 1911/XXXIX/184.
- 784 Az 1910. február 10-én tartott minisztertanácsi ülés anyaga. MOL K26. 1911/XXXIX/861.

- 785 MOL K26. 1911/XXXIX/808.
- 786 MOL K26. 1911/XXXIX/179. Keresztes István műszaki főtanácsos képviselte Magyarországot a kongresszuson.
- 787 Hivatalos Közlemények. Magyar Iparművészet. 1911. 14. évf. 3. szám. IX.
- 788 Nagyköveti szintű jelenléte biztosított még Franciaország, Japán, Nagy-Britannia, Oroszország, Németország, az Egyesület Államok, Spanyolország. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 344/1 (1911), 38bis.
- 789 Az építészeti kongresszuson való magyar részvételt a vallás- és közoktatásügyi miniszter 1911. szeptember 2-án kelt levelében még nem tartotta fontosnak. MOL K26. 1911/XXXIX/5177.
- 790 Congresso 1911.
- 791 Regolamentoo 1911.
- 792 A verseny első három helyezettjét 150 000, 100 000, 50 000 lírás jutalom illette meg.
- 793 1909. november 3-án a bécsi külügyminisztériumból levélben emlékeztették Wekerlét: ugyanazon év szeptember 14-én a két miniszterelnök teljes egyetértésben úgy döntött, kormányaik nem támogatják az építészeti versenyen történő osztrák, illetve magyar részvételt. A szervezés ezen pontján válik érdekessé San Martino levele, amelyben az államilag finanszírozott, de magánjellegű részvétel elfogadását említi. A külügyminisztériumi levélben ugyanis említés történik az Osztrák Építész Egylet október 4-én deklarált magánjellegű, de államilag támogatott részvételéről. MOL K26. 1911/XXXIX/5516.
- 794 Buscioni 1990, 224.
- 795 Buscioni 1990, 223–224.
- 796 *I palazzi e gli edifici dell'esposizione di Roma*. Emporium. 1911. Vol. XXXIV. Nr. 204. 12. 411–414.
- 797 *Ibid* 407–408. (A Bazzini tervezte szépművészeti pavilon ma *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* néven a 19–20. századi olasz festészet legfontosabb gyűjteményét bemutató múzeum.)
- 798 Tobia 2003, 152–155.
- 799 Az épületek és berendezésük részletes leírását lásd: Gelléri 1915, 58–62.
- 800 Gelléri 1915, 46–52.
- 801 Művészet. 1910. 9. évf. 3. szám. 177.
- 802 Építő Ipar. 1910. március 20. 129.
- 803 Vállalkozók Lapja. 1910. február 16. (7. szám) 1.
- 804 MOL K26. 1911/XXXIX/1130.
- 805 Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 63–64.
- 806 Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 63–64.
- 807 Művészet. 1910. 9. évf. 3. szám. 177–178. Illusztráció: 180.
- 808 Vasárnapi Újság. 1911. április 9. 1.
- 809 Művészet. 1911. 10. évf. 4. szám. 225.
- 810 Gelléri 1915, 23.
- 811 Gábor erre az épülettípusra éppen a Hoepfner–Györgyi-építéscsopáros ótátrafüredi szállóját (1903–1904) hozta fel példaként. Magyar művészet 1981, 68.
- 812 „*Der ganze Bau ist in Beton und Eisenkonstruktion ausgeführt, so dass eine Feuergefahr fast ausgeschlossen erscheint.*” MOL K26. 1911/XXXIX/6709.
- 813 Párizsban 1900-ban összesen 247, Saint Louisban 1904-ben 44 képzőművészeti alkotást mutattak be a magyar osztályokban. Az 1906-os milánói világkiállítás tisztán iparművészeti magyar anyaga miatt nem szerepelhet ebben az összehasonlításban.
- 814 Csorba 1998, 7–18.
- 815 A nemzet és művészet témakörének artikulálását az olasz bizottság tagjai mellett miklósvári Miklós Ödön is kiemelte a magyar képzőművészeti kiállítás katalógusának előszavában. „*Az olasz királyság kikiáltása felett érzett öröm, amely megdobogtatja minden olasz szívét, Magyarországon talált a legőszintébb visszhangra. A haza, a király és a szabadság szerete köti össze eme két nemes nemzetet [...] A magyar kormány habozás nélkül eldöntötte, hogy Magyarország is részt vesz a nemzetközi képzőművészeti bemutaton Rómában, a nemzeti alkotó szellem és függetlenség legméltóbb módján.*” Miklós 1911, 3–8.
- 816 Meller 1911, 11–37.
- 817 Divald 1911A, 39–71.
- 818 A Székely Bertalan életművét bemutató 1911-es tárlatra mint a Székely-kultusz korai példájára és a konzervatív-progresszív vita egyik kiindulópontjára hivatkozik Révész Emese. Révész 1999, 70–71.
- 819 Lázár 1911A, 73–86; Lázár 1911B, 87–104; Lázár 1911C, 105–117.
- 820 Munkácsy tizennégy, Paál hét és Szinyei tizenkilenc műve volt látható.
- 821 Lyka 1911, 119–143; Divald 1911B, 145–161.

- 822 Divald 1911C, 163–174; Gerő 1911, 175–184.
- 823 Takácsi 1911, 3–86.
- 824 A tendenciák elemzésekor a kiállítás katalógusára, mint az eredeti koncepció forrására alapoztam, egyes művek esetleges utólagos kimaradását, kellő dokumentáció hiányában nem vehettem figyelembe.
- 825 Ybl 1969, 80.
- 826 N. n. *Magyar művészek Párizsban*. Modern Művészet. 1905. 144.
- 827 N. n. *Művészetünk külföldön*. Modern Művészet. 1905. 44.
- 828 Rövid hír a MIÉNK megalakulásáról: Művészet. 1907. 6. évf. 6. szám. 412.
- 829 A Nemzeti Szalon első csoportkiállításának katalógusa [Budapest], 1907. Idézi: Timár 2008A, 55.
- 830 *Új zsűri a Múcsarnokban*. A Nap. 1906. június 1. 5. Idézi: Timár 2008A, 54.
- 831 Timár 2008A, 76.
- 832 *A magyar képzőművészek panasza*. Egyetértés. 1908. január. 19. 13. Idézi: Timár 2008A, 76.
- 833 Zwickl 2009, 13.
- 834 Timár 2008B, 276.
- 835 Timár 2008B, 282.
- 836 1904-ben Kacziány Ödön, Vastagh Géza, Vaszary János, Wagner Sándor, Olgyay Viktor, Paczka Kornélia; 1906-ban Hegedűs László és Vastagh Géza; 1907-ben: Paczka Ferenc és Vastagh Géza; 1908-ban László Fülöp, Wagner Sándor; 1910-ben Edvi Illés Aladár, Paczka Ferenc; 1911-ben Gyenis János, Iglér Gusztáv, Józsa Károly, Kálmán Péter, Kukán Géza, Moór Henrik, Wagner Sándor. *Müncheni kiállításokon szereplő magyar művészek és műveik 1869–1914 között*. In: München magyarul 2009, 311–327.
- 837 Petrovics Elek: *Magyar festők a berlini Secessióban*. Művészet. 1910. 10. 218–222; Katalóg 1910.
- 838 Passuth 1967, 70–75.
- 839 Barki 2010, 20–43.
- 840 A Hét, 1910. 47–48.
- 841 A Nyolcak három kiállító művésze közül Kernstok és Márffy korábban a MIÉNK tagja volt.
- 842 Ybl Ervin: *Meier-Graefe véleménye a magyar festőkről. Rippl-Rónai levele Szinyei Merse Pálhoz az 1910. évi berlini kiállításról*. Művészettörténeti Értesítő. VIII. évf. 1.szám. 80.
- Rippl-Rónai József levele Szinyei Merse Pálhoz*. In: Szinyei 1989, 227–229.
- 843 Petrovics Elek: *Krónika*. Művészet. 1910. 9. évf. 5. szám. 218–222.
- 844 A berlini magyar kiállítás fogadtatásáról: *Magyar festők két kiállítása Berlinben*. Vasárnapi Újság. 1910. 8. 65–66. illetve: Ybl 1959, 80–82.
- 845 Gellér 2004, 415.
- 846 Hessky 1999, 60–61.
- 847 Gelléri 1915, 49–50.
- 848 Bosznay 1911, 43–49. 1) A városrendezés esztétikai kérdései, 2) iskolák díszítése művészeti és didaktikai szempontok alapján, 3) esztétikai nevelés az iskolában a rajzoktatás eszközével, 4) a reneszánszban kidolgozott technikák alkalmazása, különös tekintettel a freskótechnika alkalmazására és iskolai tanítására, 5) a modern olasz művészet története, 6) díszítőművészeti kiállítások szervezése, 7) a rajztanítás reformja, 8) a műkereskedelmet ellenőrző nemzetközi intézmény létrehozása a műtárgyak méretének, eredetiségének, értékének, tulajdonosának és vándorlásának nyilvántartása céljából.
- 849 Ez jól tükrözi a korábbi világkiállítások bemutatásakor már említett tendenciát a művészeti oktatás szerepének fokozatos térnyeréséről és a nemzetközi művészeti diskurzus ilyen irányú tematizálódásáról. Mindezek ellenére a magyar képzőművészeti csarnokban nem kapott helyet a Milánóban 1906-ban szakmai szempontból sikeresen szereplő Képzőművészeti Főiskola növendékeinek és tanárainak gyűjteményes tárlata. Az Iparművészeti Iskola bemutatója jellegéből adódóan Torinóban kaphatott volna helyet, de az 1911-es világkiállítás torinói részlegében a kereskedelmi miniszter döntése értelmében az iparoktatási intézetek nem mutatkoztak be.
- 850 Les Arts. 1911. 1–32.
- 851 Gazette des Beaux-Arts. 1911. 65–81, 489–501.
- 852 *Rome exhibition*. The Art Journal. 1911. 159–164.
- 853 Vittorio Pica műkritikusi tevékenységének bemutatását lásd: Cambedda 1980, 89–96.
- 854 Biermann, Georg: *Römische Ausstellungen II. Die internationale Kunstausstellung in Valle Giulia*. Der Cicerone. 1911. 423.

- 855 Bernays, Hermann Uhde: *Die Römischen Ausstellungen*. Kunst und Künstler. 1911. 554.
- 856 Pollak, Oskar: *Die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911*. Zeitschrift für Bildende Kunst. Leipzig. 1911. 273–296.
- 857 Pollak 1911, 291.
- 858 Revue de l'Art Ancien et Moderne, 1911, 155.
- 859 Cornaglia 2001, 79.
- 860 Neri 1996, 3–4.
- 861 Neri 1996, 8.
- 862 Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 21.
- 863 Török 1912, 6.
- 864 Az indoklás nagyon hasonló az 1906-os milánói világkiállításához, amelyben a szervezők Milánó vezető szerepét igyekeztek hangsúlyozni. Luca, Pasquale de: *All'esposizione internazionale di Torino*. Emporium. 1911. 24. szám. 43–44.
- 865 Esposizioni 1911, 1.
- 866 A német pavilon kapcsán az egyik legfőbb kritérium a tűzbiztonság volt, a római német nagykövet 1910. november végi torinói látogatásának is ez a legfontosabb témája. Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), Verbale Nr. 89. A nagyköveti látogatás eredményeként a kiállítás területén jelentős összegért beszerzett Siemens–Schuckert tűzjelző berendezéseket szereltek fel. Archivio Storico della Città di Torino. Lavori Pubblici. 352/25 (1911), 7.
- 867 Luca 1911, 40–41.
- 868 A pavilonok részletes bemutatását és elemzését lásd: Luca 1911, 37–58.
- 869 Torino város pavilonjának nyolc lapból és egy látképből álló tervéért Rigotti 1600, a Piazza D'Armi tér rendezésének tervéért és ennek látképeért 1000 líra javadalmazásban részesült. Archivio Storico della Città di Torino. Lavori Pubblici. 347/2 (1911), 61. A város pavilonjának építési költségeire 100 000 lírát különítettek el.
- 870 Luca 1911B, 272.
- 871 Melani, Alfredo: *Some notes on the Turin International Exhibition*. The Studio. 1911. 19. évf. 288.
- 872 Ibid
- 873 Manzonetto 1995, 35.
- 874 Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15 (1910), 50.
- A diákcsoportok kedvezménye kapcsán a hivatalos érvelésben a világkiállításra, didaktikus jellegét erősítendő, nagy nyitott könyvként hivatkoznak: „*Esposizione, la quale si presenta come un gran libro aperto.*”
- 875 Luca 1911A, 42.
- 876 Török 1912, 4.
- 877 MOL K26. 1911/XXXIX/3596.
- 878 A világkiállítás épületeinek fennmaradása vagy elbontása és újbóli felépítése körül rendszeresen viták zajlottak. A torinói világkiállítás esetében is megfigyelhető az a törekvés, hogy bizonyos céges kiállítók pavilonjaik elajándékozásával biztosítsák kiállításuk állandó emlékhelyét és egyben a cég folyamatos reklámlehetőségét. Torino városi tanács csak kisszámú és a város szempontjából előnyös pavilon átvételéről döntött. Archivio Storico della Città di Torino. Lavori Pubblici. 347/2 (1911), 142. A kevés közé tartozott a Liebig's Extract of Meat Company pavilonja. Archivio Storico della Città di Torino. Lavori Pubblici. 347/2 (1911), 120.
- 879 Svájc és Japán a nemzetközi pavilonban állított ki.
- 880 Gelléri 1915, 34.
- 881 Luca 1911A, 48.
- 882 Török 1912, 7.
- 883 Magyar Építőművészet. 1910. 4. évf. 6. szám. 55.
- 884 Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 58.
- 885 Paolo Cornaglia tanulmánya a korszak magyar pavilonépítészetének egyik legfontosabb és első külföldi szerzőtől származó leírása, amely részletesen elemzi a pavilon építészeti előképeit. A leírtak megismétlésétől ezért eltekintek. Cornaglia 2001, 85–88.
- 886 Györgyi a kiviteli tervek elkészítésében már nem vett részt. Erről lásd: Török 1912, 9–10. Ezúton fejezem ki köszönetemet Rozsnyai Józsefnek, aki egy beszélgetés során felhívta figyelmemet arra, hogy a torinói pavilon stílusa és koncepciójának gyökerei Györgyi Dénes építészetében lelhetők fel.
- 887 Gelléri 1915, 40.
- 888 Guida 1911, 75.
- 889 Török 1912, 7.
- 890 Török 1912, 10.
- 891 Török 1912, 14.
- 892 Cornaglia 2001, 83.
- 893 Ezúton mondok köszönettel Süle Ágnesnek,

- aki felhívta a figyelmemet a pavilonnak a bécsi Österrechsische Staatsarchivban fennmaradt engedélyezési tervére.
- 894 Priskos 1904.
- 895 Cornaglia 2001, 84.
- 896 Cornaglia 2001, 83.
- 897 Gelléri 1915, 40.
- 898 *A turini világiállítás magyar háza*. Magyar Iparművészet. 1911. 14. évf. 6. szám. 257.
- 899 Ibid. 253.
- 900 Gelléri 1915, 41.
- 901 Török Gyula: *A turini világiállítás*. Építő Ipar. 1911. 35. évf. 16. szám. 155.
- 902 *Tőry és Pogány*. Magyar Építőművészet. 1911. 5. évf. 8. szám. 4.
- 903 MOL K26. 1911/XXXIX/5590.
- 904 „*Mi, akik még a saját országunk ipari szükségleteit sem tudjuk kielégíteni, csak akkor mehetünk a külföldre, ha export tervek helyett etikai vagy politikai érdekeket tartunk szem előtt. A jelen esetben is az utóbbi szempontról lehet csupán szó. Torinói, veneziai és milánói szereplésünk annyira megerősítette az iparművészet terén elért eredményeink jó hírét, hogy jogcímet ad a Torinóban való újabb szereplésre. Bár legfőképpen mégis csak a politikai érdek esik latba. Aminthogy maga az egész torinói kiállítás az olasz egyesülés tényének 50 éves ünneplése.*” Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára. 1911/559.
- 905 Az 1911-es évre vonatkozó minisztériumi körlevél szerencsés módon fennmaradt: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára. 1911/308. Az 1911. évben külföldről beszerezhető tárgyak jegyzéke: „aktafüzőgép, amperméter/: iskolai célokra belföldön is készül/, anilinfesték, arabmézga /: gumi arabikum:/ darabos /: oldott hazánkban is készül/, ár, azbesztlemezzel, azbesztzsinór, bársony /:plüss készül az országban:/, cérnagomb, cipőgomb, cipészvarrógép, csontgomb, ébresztőóra, fénymásoló milliméter papiros, forgópisztoly, /: automata pisztoly, készül belföldön:/ grafit-olvasztótégely, gumiagybetét, habkő, hajnyírógép, hegedűhúr, horgolótű, hőmérő, írógép /: írógépszalag, készül az országban:/, írógéppárna, ívlámpaszén, kalóriaméter, kókuszlábszöngy, légsúlymérő, litográfiai kő, másoló vászon, mérőpálca, /: összehajtható:/ mérőszalag vászonzól, mikroszkóp /: iskolai célokra hazánkban is gyártják:/ nedvességmérő, nyomdakő, olló /: irodai és sebészeti olló belföldön is készül:/, ólompír/: minium:/, óra /: zsebórát és villamos üzemű órát gyártanak az országban:/, óraüveg, palatábla, palavessző, parafa /: parafa és parafakő cikkek hazánkban is készülnek:/, hólyagpapiros, planiméter, platina-csésze, polyméter, rafiaháncs, sztaniolpapiros, számológép/: iskolai célokra belföldön is készül:/ szíjgyártótű, szivacs, üvegyöngy, üvegtoll, varrógéptű, voltméter /: iskolai célokra hazánkban is készül:/.”
- 906 Exposition 1911, 30, 52.
- 907 Fontos megemlíteni azonban: a csillárokat kiállító Kissling és fia céget, a három hálószoba- és egy ebédlő-enteriört bemutató Benyovits Adolf bútor-nagykereskedőt, a Bruchsteiner és Stern Címtábla és Portálgár Rt. kiállítását, Burger Anna és fiai üvegcsiszoló telepét, Deutsch Simon bútorkereskedését, az Egyesült Izzó és Villamossági Rt.-t, a pécsi Réz-, Fém- és Lakatosárugyár Rt.-t, a két hálószobát és egy ebédlőt kiállító Fenyő Lipót és Fia nagykereskedését, Tóvárosi Fischer Emil majolikáit és porcelánjait, Farkasházi Jenő herendi porcelánjait, Fodor József bútorgyárost, a pavilon külső díszítését is készítő Galbavy testvéreket, a bútorgyáros Gelb és Fia céget, a bőrgyáros Gmehling Hermannt, a soproni Haas Fülöp és a budapesti Hermann Ödön szőnyegkészítőket, a kórházak és kávézók számára berendezéseket gyártó Hertzka, Halász és Berger céget, a porcelángyáros Hüttl Tivardart, a rézedény-gyáros Jancsurák Gusztávot, Kis Jenő kárpitost, Koch Jenő edényárust, a jópataki üvegyáros Kolener testvéreket, a szabadkai Kosáripári Rt.-t, Krausz Károly és József kosárfonókat, Kunz József és Tsa kézi hímzőket, Lengyel Lőrinc bútorgyárost, a Magyar Fém- és Lámpaárugyár Rt.-t, a Magyar Üvegyári Művek Imwald József Rt.-t. A művészeti jellegű kiállítók közül: Majoros és Bátky ólomüveg- és mozaikműhelyében készült, beazonosíthatatlan Körösfői tervezte művet, Markovics és Tsa kárpitost, Markovics János műbútorasztalost, Maróti Gézát, Nagy Antal műbútorasztalost, az Iparművészeti Társulatot, a zománcműveket kiállító bonyhádi Perczel Bélát, a festett üvegeket kiállító szegedi Poór Sándort, az ék-

- szerdobozokat kiállító Radócz János műbútorasztalost, a Rendeli és Drug karlováci cement építő elemeit, a Révai Oszkár Fűtőkészülék és Fémárugyár Rt.-t, Pápai és Náthán réz és vas bútorait, Róth Miksa ólomüvegeit és mozaikjait, Scherer Sándor és Schmidt Miksa műbútorasztalokat, Schreiner Ármín zágrábi építészeti elemeket készítő gyárát, a Parafakő és Parafaépítményi (Kleiner és Bokmayer) Gyár Rt.-t, a Szegedi Iparos Szövetkezet szalonját, a Tőry és Pogány tervei alapján a pavilon bútorait kivitelező kecskeméti Székely Ödön műbútorasztalost, a pavilon bemutatópolcait készítő Szirch Imre fémművest, a Szomolnoki Fém- és Fényezett Lemezárugyárosok Termelői Szövetkezetét, Telcs Edét I. Viktor Emánuel és I. Ferenc Józsefet ábrázoló büsztjéért, a Thék gyárát bútoraiért és a XIV. csoportban kiállított zongoráiért, a Thonet testvéreket, a női íróasztalt kiállító Turnherr Gyula műbútorasztalost, a Vasárugyár Rt.-t, az ebédlő- és büfé-enteriőröket kiállító Wertheimer és Weiner céget, a pécsi Zsolnay gyárát, a magyar pavilon vitrinjeit és a mezőgazdasági csoport állványait, virágtartóit és domborműveit készítő Galambos Jenőt és a könyvkötő Gottermayer Nándort.
- 908 Cornaglia 2001, 82; Guida 1911, 73–76.
- 909 Melani, Alfredo: *Some notes on the Turin International Exhibition*. The Studio. 1911. 24. évf. 173. szám. 286–293.
- 910 *A turini világkiállítás magyar háza*. Magyar Építőművészet. 1911. 5. évf. 16. szám. 253.
- 911 Manzonetto 1995, 36.
- 912 Melani, Alfredo: *Some notes on the Turin International Exhibition*. The Studio. 1911. 24. évf. 173. szám. 291.
- 913 Magyar Tudományos Akadémia, Magyar Királyi Egyetem, József Politechnikum, Ferenc József Egyetem, Magyar Földrajzi Társaság, Természettudományi Társaság, Filológiai Társaság, Magyar Filozófiai Társaság, Magyar Heraldikai és Genealógiai Társaság, Magyar Földtani Társaság, Magyar Ügyvédi Kamara, Magyar Néprajzi Társaság, Magyar Numizmatikai Társaság, Magyar Pedagógiai Társaság, Magyar Szociológiai Egyesület, Magyar Történelmi Társaság, Magyar Matematikai és Fizikai Társaság, Orvosi Kamara, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Magyar Mezőgazdasági Társaság, Magyar Erdészeti Társaság, Magyar Iparosok Szövetsége, Magyar Kereskedelmi Társaság, Iparosok Országos Egyesülete, Magyar Bányászati és Kohászati Társaság, Cukorgyárosok Egyesülete, Gépiparosok Egyesülete, Textilgyárosok Egyesülete, Gyáriparosok Egyesülete, Magyar Kiállítási Bizottság, Magyar Iparművészeti Társulat, Iparosok Szövetsége. MOL K26. 1913/XXXIX/5302.
- 914 Barki 2007, 99–121.
- 915 A képzőművészeti anyagot bemutató kötetben nem említik a magyar művészek kiállítását. Neuhaus 1915.
- 916 Barki 2007, 100.
- 917 Barki 2007, 101.
- 918 A kiállító művészek névsorát és Bölöni György bevezetőjét közli: Majoros 2004, 334–336.
- 919 Az 1867-es és 1878-as párizsi, az 1873-as bécsi világkiállítás még döntően az alakuló modern magyar festészetből nyújtott töredékes bemutatót, az 1904-es Saint Louis-i magyar osztályának rendezői helyszűke miatt elve nem vállalkozhattak komolyabb nemzeti reprezentációra.
- 920 Barki 2007, 103–104.
- 921 Barki 2007, 107–109.
- 922 Évkönyv 1930, 20. Az emlékkönyvben említés történt az egy évvel későbbi stockholmi kiállításról, amelynek tárgyairól töredékes feljegyzések maradtak fenn az iskola iratai között.
- 923 Az Iparművészeti Iskola tárgyainak Amerikába küldésére vonatkozó levelet, amely egyben az 1915-ös San Franciscó-i világkiállítás magyar iparművészeti anyagának egyetlen jelenleg ismert dokumentuma, a MOME levéltára őrzi: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára: 3838/1914.
- 924 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára: 1432/1914. (3838/1914).
- 925 Lánčzy 1911.
- 926 Lánčzy 1911, 24–49.
- 927 Lánčzy 1911, 4.
- 928 Lánčzy 1911, 5.
- 929 Lánčzy 1911, 10.
- 930 Lánčzy 1911, 11.
- 931 Lánčzy 1911, 2.

Bibliográfia

- Accornero–Albanese–Finocchiaro 1994
Accornero, Cristina–Albanese, Roberto–
Finocchiaro, Emilio: *Formazione e
organizzazione dell'esposizione*. In: *Nascita*
1994. 1–42.
- Ács 2001
Ács Piroska: *Maróti Géza
pavilonművészete. "Tér a térben"
megoldások, önálló épületek.*
*Pavilonépítészeti a 19–20. században a
Magyar Építészeti Múzeum
gyűjteményéből*. Budapest, 2001. 97–109.
- Anderle 2006
Anderle Ádám: *A magyar–spanyol
kapcsolatok ezer éve*. Szeged, Juhász Gyula,
2006.
- Aranyérmek 1996
Aranyérmek, ezüstkoszorúk.
Művész kultusz és műpártolás
Magyarországon a 19. században. Kiállítási
katalógus. Budapest, MNG, 1995.
- Ars Perennis 2009
Ars Perennis. (szerk: Tüskés Anna)
Budapest, CentrArt, 2009.
- Art Nouveau 1975
Art Nouveau 1900. Az Iparművészeti
Múzeum kiállítása. Iparművészeti Múzeum,
Budapest, 1975.
- Áttörés 2004
Az áttörés kora. Bécs és Budapest a
historizmus és az avantgárd között (1873–
1920). Kiállítási katalógus. Budapest, BTM,
2004.
- Auerbach 1999
Auerbach, Jeffrey A.: *The Great Exhibition
of 1851. A nation on display*. New Haven–
London, Yale University Press, 1999.
- Bakó 1999
Bakó Zsuzsanna: *Adatok a Székely Bertalan
életmű kutatásához*. In: Székely Bertalan
(1835–1910) *Kiállítási Katalógus*. Budapest,
MNG. 1999. 13–58.
- Bakó 2004
Bakó Zsuzsanna: *A magyar művészet
szerepe és jelentősége az 1873–as bécsi
világkiállításon*. In: *Áttörés 2004*. 87–100.
- Bálványos 1995
Bálványos Anna: *Magyar részvétel a
Velencei Biennálén 1895–1948*. In: *Magyar
művészet a velencei biennálén*. (szerk:
Sinkovits Péter) *Új művészet könyvek*.
Budapest, Új Művészet Alapítvány, 1995. 39–
53.
- Barkassy–Tormay–Vörös–Gamauf 1875
Barkassy Kálmán–Tormay Béla–Vörös
Sándor–Gamauf Vilmos: *Gazdasági szemle
a bécsi közkiállításon*. Kolozsvár, 1875.
- Barki 2007
Barki Gergely: *A magyar művészet első
reprezentatív bemutatkozása(i)
Amerikában*. In: *Nulla dies sine linea*.
*Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik
születésnapjára*. Budapest, Praesens, 2007.
99–113.
- Barki 2010
Barki Gergely: *Vezérek, szervezők,
rendezők – pillantás a Nyolcak kulisszái
mögé*. In: *A Nyolcak*. *Kiállítási Katalógus*.
Pécs, JPM, 2010. 20–43.
- Basics 2004
Basics Beatrix: *Rudolf Eitelberger és a
Magyar Nemzeti Múzeum freskódíszítése*.
In: *Áttörés 2004*. 145–157.

- Bassaglia 1995
Bassaglia, Rossagna: *L'esposizione del Sempione dell'1906*. In: *Arte a Milano 1906–1929*. Milano, Electa, 1995.
- Batári 1875A
Batári Ferenc: *Art nouveau 1900: Az Iparművészeti Múzeum kiállítása az 1900–ik évi Párizsi Világkiállításon vásárolt tárgyakból*. Kiállítási katalógus. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1975.
- Batári 1875B
Batári Ferenc: *Kincsek a párizsi világkiállításról*. Múzsák 1975. 4. szám. 34–35.
- Batári 1977
Batári, Ferenc: *Art Nouveau 1900. Présentation des objets d'art acquis à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris*. *Ars Decorativa* 5. 1977. 175–200.
- Beaux-Art 1856
Les Beaux-Arts en Europe – 1855. Paris, Michel Lévy frères, 1856.
- Bedő 1872
Tájékoztás Erdészeti kiállításunk ügyében. A magyar erdőbirtokosoknak ajánlja Bedő Albert. Buda, Országos Erdészeti Egyesület, 1872.
- Bellák 1986
Bellák Gábor: *A historizmus és a szecesszió népművészettelfogása*. In: *Lélek és Forma*. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1986. 21–26.
- Bellák 2001
Bellák Gábor: *Benczúr*. Budapest, Corvina, 2001.
- Bellák 2006
Bellák Gábor: *Népművészet és háziipar*. In: *Népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllő, 2006. 64–70.
- Bénédite 1904
Bénédite, Léonce: *Rapports du Jury International. Introduction Générale. Deuxième Partie – Beaux-Arts*. Paris, 1904.
- Bennitt 1905
Bennitt, Mark: *History of the Louisiana Purchase Exposition*. Saint Louis, Universal Exposition Publishing Company, 1905.
- Bényi 1959
Bényi László: *Kosztá József*. Budapest, Képzőművészeti, 1959.
- Bényi 1979
Bényi László: *Paál László*. Budapest, Képzőművészeti, 1979.
- Bericht 1863
Österreichischer Bericht über die Internationale Ausstellung in London. (szerk: Joseph Arenstein) 1862, Wien, 1863.
- Bernáth 2000
Bernáth Mária: *Szinyei*. Budapest, Corvina, 2000.
- Bitard 1878
Bitard, A.: *L'exposition austro-hongroise. L'exposition de Paris*. Paris, 1878.
- Blána 1874
Blána Szilárd: *Egy terv Magyarországnak, illetve fővárosának virágzóvá tételére, s ennek folytán a világkereskedelem és ipar közvetítő főpontjává leendő emelésére*. Budapest, 1874.
- Blanc 1878
Blanc, Charles: *Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1878*. Paris, 1878.
- Bodnár 1983
Bodnár, Éva: *Ungarische Künstler auf der Wiener Weltausstellung 1873*. In: *CIHA Akten der XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Wien, 1983. 113–120.
- Bodnár 1989
Bodnár Éva: *Magyar művészek a bécsi világkiállításon 1873–ban*. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. XXVII. Miskolc, 1989. 17–32.
- Boeswillwald 1875
Boeswillwald, E.: *Objets d'art pour les services religieux*. In: *Exposition Universelle de Vienne en 1873, France Commission Supérieure. Rapports Tome IV*. Paris, Imprimerie Nationale, 1875.
- Boros 1900
Boros Samu: *A párizsi magyar kiállítás kalauza*. Budapest, Pallas, 1900.
- Borsos 2009
Borsos József: *Festő és fotográfus (1821–1883)*. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2009.
- Bossaglia 1994
Bossaglia, Rossana: *L'Esposizione secondo la stampa contemporanea*. In: *Liberty 1994*. 43–47.
- Bosznay 1911
Bosznay István: *Római impressziók*. In: *Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti*

- Főiskola Évkönyve az 1910–1911 tanévről. (szerk: Várdai Szilárd.) Budapest, 1911.
- Bugár–Mészáros 2001
Bugár–Mészáros Károly: A sokarcú pavilon. In: Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Kiállítási katalógus. Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum, 2001. 47–54.
- Burton 1983
Burton, Benedict: The Anthropology of World's Fairs; San Francisco's Panama Pacific International Exhibition of 1915. The Lowie Museum of Anthropology. London, 1983.
- Buscioni 1998
Buscioni, Maria Cristina: Milano 1906. "Esposizione Universale Internazionale". In: Esposizioni e stile nazionale. Milano, 1998.
- Cambedda 1980
Cambedda, Anna: L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica. In: Roma 1911. (szerk: Gianna Piantoni). Roma, de Luca, 1980. 89–96.
- Catalogo 1906A
Catalogo ufficiale della Sezione Trasporti terrestri, Aeronautica e meteorologia. Milano, Max Frank, 1906.
- Catalogo 1906B
Catalogo ufficiale della Sezione Agraria. Milano, Max Frank, 1906.
- Catalogue 1855
Catalogue Spécial de l'envoi de l'empire d'Autriche. Paris, 1855.
- Catalogue 1867
Catalogue Special du Royaume de Hongrie. Paris, 1867.
- Cennerné 1982
Cennerné Wilhelmb Gizella: Than Mór. Budapest, Képzőművészeti, 1982.
- Chefs 1878
Les Chefs d'Oeuvres à l'Exposition Universelle 1878. Paris, 1878.
- Chevalier 1862
M. Chevalier a londoni műtárlatról. Budapesti Szemle. 1862. 6. évf. 16. szám. 377–392. és 1862. 6. évf. 17. szám. 242–249.
- Class 1852
Class XXX. Report on sculpture, models, and plastic art. In: Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided. London, William Clowes & sons, 1852.
- Congresso 1911
IX. Congresso Internazionale degli Architetti. Roma 2–10. Ottobre MCMXI. é. n.
- Cornaglia 2001
Cornaglia, Paolo: A magyar pavilon az 1911–es torinói világkiállításon. In: Pavilon. Budapest, OMvH, 2001. 79–88.
- Corneli 1887
Corneli, René: Antwerpen und die Weltausstellung 1885. Leipzig, Von Karl Fr. Pfau, 1887.
- Cosse 1867A
Cosse, Victor: Les costumes de l'empire d'Autriche. In: L'Exposition Universelle de 1867. (Band 1.) 1867.
- Cosse 1867B
Cosse, Victor: La rue d'Autriche. In: L'Exposition Universelle de 1867. (Band 2.) 1867.
- Cottier 1873
Cottier, Maurice: Beaux-Arts. Gazette des Beaux-Arts. 1873.
- Czakó 1907
Dr. Czakó Elemér: Iparművészetünk a milánói világkiállításon. Budapest, 1907.
- Czobor 1879
Az 1879–ik évi székesfehérvári országos mű-, ipar-, termény- és állatkiállítás Bíráló Bizottsága által megítélt kitüntetések lajstroma. Összeállította Dr. Czobor Béla. Székesfehérvár, 1879.
- Csáki 2004
Csáki Tamás: A kortárs finn építészet és képzőművészet a századelő hazai művészeti irodalmában. In: Finnmagyar. Az 1900-as párizsi világkiállítástól a Cranbrook Schoolig. Budapest, Ernst Múzeum, 2004. 174–193.
- Csáki 2006
Csáki Tamás: A finn építészet és az „architektúra magyar lelke.” Kultúrpolitika, építészet, publicisztika a századelő Magyarországon. Múltunk. 2006. 1. szám. 200–230.
- Csorba 1998
Csorba, László: Fondazione dell'Istituto Storico Ungherese a Roma (1895–1922) In:

- Cento anni al servizio delle relazioni ungaro-italiane. Gli istituti ungheresi, culturali ed ecclesiastici si Roma (1895–1995) (szerk: Csorba László). Budapest, HG and Co. 19.
- Danby 1994
Danby, Michael: Moorish Style. London, Phaidon, 1994.
- Davard 1889
Davard, Henry: L'Exposition des Beaux-Arts. Les Écoles Étrangères. Revue de l'Exposition Universelle de 1889. Paris, 1889.
- De Gerandóné 1868
De Gerandóné gr. Teleki Emma: 1867diki világtárlat. Paris, 1868.
- Deneke 1964
Deneke, Bernwald: Die Entdeckung der Volkskunde für das Kunstgewerbe. In: Zeitschrift für Volkskunde. 1964. 60. 168–201.
- Deneke 1980
Deneke, Bernwald: Hogyan fedezték fel a népművészetet az iparművészet számára. Folcloristica. 4–5. 1980. 5–54.
- Deutschland 1875
Deutschland, Oesterreich und Ungarn. In: Lützwow, Carl von: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Leipzig, 1875. 331–381.
- Didron 1882
Didron, Ed.: Rapport d'ensemble sur les Arts Décoratifs. Paris, 1882.
- Diószegi 1984.
Diószegi István: A magyar külpolitika útjai. Budapest, Gondolat, 1984.
- Directory 1893
The official directory of the World's Columbian exposition, May 1st to October 30th, 1893: A reference book of exhibitors and exhibits, and of the officers and members of the World's Columbian Commission. W. B. Conkey Company, 1893.
- Divald 1911A
Divald, Cornelio: Pittori storici e di genere. In: Esposizione Internazionale di Belle Arti Roma 1911. 39–71.
- Divald 1911B
Divald, Cornelio: La scultura da Niccolò Izsó ai nostri giorni. In: Esposizione Internazionale di Belle Arti Roma 1911. 1911. 145–161.
- Divald 1911C
Divald, Cornelio: L'Architettura nella seconda metà del secolo XIX e i maestri degli stili storici. In: Esposizione Internazionale di Belle Arti Roma 1911. 1911. 163–174.
- Dumas 1889
Exposition universelle de 1889: Catalogue illustré des Beaux-Arts (1789–1889) (szerk: François Guillaume Dumas). Lille, 1889.
- Eitelberger 1863
Eitelberger von Edelberg, Rudolph: Kunst-Abtheilung. In: Österreichischer Bericht über die Internationale Ausstellung in London 1862. (szerk: Joseph Arenstein). Wien, 1863.
- Ellis 1851
Robert Ellis: Official descriptive and illustrated catalogue. Tome I. Great Britain. Commissioners for the Exhibition of 1851.
- Éltető–Brecska 1874
Éltető Elek és Brecska Adolf mérnökök jelentései a bécsi világkiállításon szerzett tapasztalatokról. A Közmunka és Közlekedési Magyar Királyi Minisztérium kiadványai. Hetedik füzet. Budapest, 1874.
- Erdei 1999
Erdei Gyöngyi: A fővárosi múpártolás története 1873–1918. Tanulmányok Budapest múltjából. XXVIII. 1999. 159–207.
- Erdei 2005
Erdei T. Lilla: Az iglói Szontagh nővérek és a Csetneki Magyar Csipke. Debrecen, Csetneki Magyar Csipke Alapítvány, 2005.
- Erdei 2009
Erdei T. Lilla: Csipkeműhelyek a 19. század végétől a 20. század közepéig. In: A gödöllői szőnyeg 100 éve. Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez. Gödöllő, 2009.
- Értesítő 1907A
Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző Értesítője az 1906/07 tanévről. Budapest, 1907.
- Értesítő 1907B
Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola értesítője az 1906/1907–iki huszonhetedik iskolai tanévről. (szerk: Fittler Kamill). Budapest, Pátria, 1907.
- Esposizione 1906A
Esposizione Milano 1906. Supplemento di Pro Famiglia, Milano, 1906.

- Esposizione 1906B
Esposizione illustrata di Milano dal 1906. Giornale ufficiale del comitato esecutivo, Milano, 1906.
- Esposizioni 1911
Le esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate. Milano, Sonzogono, 1911.
- Esposizioni 1988
Le grandi esposizioni in Italia 1861–1911. Napoli, Liguori, 1988.
- Etlin 1991
Etlin, Richard A.: *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*. Cambridge–Massachusetts–London, The MIT Press, 1991.
- Évkönyv 1930
Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930. Budapest, 1930.
- Exhibition 1852
Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided. London, William Clowes & sons, 1852.
- Exhibition 1855
The Exhibition of Art–Industry in Paris, 1855. Virtue & Co., London, Stassin & Xavier, Paris, 1855.
- Exhibition 1862
International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department. London, é. n.
- Exposition 1855
Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français. Paris, 1855.
- Exposition 1867A
L' Exposition Universelle de 1867. (Band 2) (szerk: Ducuing, François) Paris, 1867.
- Exposition 1867B
Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue spécial du Royaume de Hongrie. Paris, 1867.
- Exposition 1875
Exposition Universelle de Vienne en 1873. (szerk: Ozenne és du Sommerard). France Commission Supérieure. Rapports Tome I–V. Paris, Imprimerie Nationale, 1875.
- Exposition 1889
Exposition Universelle de 1889: les Beaux-Arts et les arts décoratifs. L'art français rétrospective au Trocadéro. Paris, 1889.
- Exposition 1890
L' Exposition Universelle de 1889: Grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif. (szerk: Émile Monod). (Band 1–3). Paris, 1890.
- Exposition 1911
Exposition Internationale de Turin 1911. Catalogue de l'exposition de l'industrie et de l'agriculture des pays de la couronne hongroise. (szerk: Kovács Gyula). é. n.
- Esposizioni 1911
Le esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate. Milano, Sonzogono, 1911.
- Falke 1873
Falke, Jacob: *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Wien, 1873.
- Falke 1878
Falke, Jacob: *Die nationale Hausindustrie*. In: *Zur Cultur und Kunst*. Wien, 1878. 287–326.
- Farádi Vörös 1899
Farádi Vörös László: *Magyarország az 1897. évi brüsseli nemzetközi kiállításon*. Jelentés a magyar végrehajtó–bizottság nevében. Budapest, 1899.
- Farbaky 2001
Farbaky Péter: *A budai királyi palota a historizmus korában*. Tanulmányok Budapest Múltjából. XXIX. Budapest, 2001. 241–264.
- Farkas 1954
Farkas Zoltán: *Paál László*. Budapest, Képzőművészeti, 1954.
- Fejős 2011
Fejős Zoltán: *Nemzeti diskurzus és néprajz*. Nemzet és művészet. Kép és önkép. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2011. 83–109.
- Findling 1900
Findling, John E.: *Historical Dictionary of World Fairs and Expositions*. Westport, Greenwood, 1900.
- Finnmagyar 2004
Finnmagyar. Az 1900–as párizsi világkiállítástól a Cranbrook Schoolig. Kiállítási katalógus. Budapest, Ernst Múzeum, 2004.

- Földi 1998
Földi Eszter: A színes litográfia technikája és szerepe az alkalmazott grafika megszületésében 1896–1914. In: Modern magyar litográfia 1890–1930. Miskolc, Miskolci Galéria, 1998.
- Führer 1851
Ein Besuch in London während der großen Industrie–Ausstellung: Ein verlässlicher Führer und Wegweiser für den deutschen Reisenden, aus den besten Quellen bearbeitet. Wien, 1851.
- Galopin 1997
Galopin, Marcel: Les Expositions Internationales au XXe siècle et le Bureau International des Expositions. Paris, L'Harmattan, 1997.
- Gál 2008
Gál Vilmos: Világkiállító magyarok 1851–2000. Budapest, Holnap, 2008.
- Gamilly 1878
Gamilly, H.: Les Beaux-Arts à l'exposition universelle. L'Autriche–Hongrie. In: L'exposition de Paris, 1878.
- Gaul 1900
Gaul, Karl: Ungarische Möbelindustrie. In: Pariser Weltausstellung in Wort und Bild (szerk: Malkowsky Georg). Berlin, 1900. 482–488.
- Gautier 1867
Gautier, Hippolyte: Les curiosités de l'exposition universelle de 1867. Paris, 1867.
- Gellér 2004
Gellér Katalin: A bécsi szecesszió hatása a XX. század eleji magyar grafikára. In: Áttörés 2004. 415–422.
- Gellér 2007
Gellér Katalin: Zichy. Budapest, Corvina, 2007.
- Gelléri 1910
Gelléri Mór: Milánó (1906). In: Újabb modern kiállítások. Budapest, 1910. 82–89.
- Gelléri 1912
Gelléri Mór: 70 év a magyar ipar történetéből. 1842–1912. Budapest, 1912.
- Gelléri 1915
Gelléri Mór: Olaszország 1911. évi kiállításai. In: Újabb kiállítások. Budapest, 1915. 24–64.
- Genthon 1979
Genthon István: Ferency Károly. Budapest, Corvina, 1979.
- Gerle 1986
Gerle János: Építészet a kiállításokon. In: Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1918. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1986, 48–52.
- Gerle–Kovács–Makovecz 1990
Gerle János–Kovács Attila–Makovecz Imre: A századforduló magyar építésze. Budapest, Szépirodalmi, 1990.
- Gerő 1911
Gerő Edmondo: L'Architettura ungerese nuovissima. In: Esposizione Internazionale di Belle Arti Roma 1911. 1911. 175–184.
- Gonse 1879A
Gonse, Louis: Coup d'oeil a vol d'oiseau sur l'Exposition Universelle. Tome I–II. Paris, A. Quantin, 1879.
- Gonse 1879B
Les écoles étrangères de peinture. L'Autriche–Hongrie. In: Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs. (szerk: Louis Gonse). Tome I. L'art moderne. Paris, 1879.
- Gödöllő 2009
A gödöllői szőnyeg 100 éve. Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez. Gödöllő, 2009.
- Greenhalgh 1988
Greenhalgh, Paul: Ephemeral Vistas, the expositions universelles, great exhibitions and world fairs, 1851–1939. Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Guida 1911
Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino, 1911.
- Györgyi 1900A
Györgyi Kálmán: Magyarország iparművészeti kiállítása. In: Magyarország a párizsi világkiállításon. Budapest, Hornyánszky, 1900.
- Györgyi 1900B
Györgyi Kálmán: Iparművészet a Párisi világkiállításon. Magyar iparművészet, 1900. 3. évf. 5. szám. 209–304.
- Györgyi 1900C
Györgyi Kálmán: Az országos magyar királyi iparművészeti iskola. In: Magyarország a párizsi világkiállításon. Budapest, Hornyánszky, 1900.

- Györgyi 1906
Györgyi Kálmán: Az iparművészet a milánói kiállításon. Magyar Iparművészet, 1906. 163–219.
- Habermas 1999
Habermas, Jürgen: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Budapest, Osiris, 1999.
- Haltern 1971
Haltern, Utz: Die Londoner Weltausstellung von 1851, ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Münster, Asschendorf, 1971.
- Hartman 1891
Hartman Sándor: Zichy Jenő gróf és a magyar világkiállítás. Budapest, 1891.
- Harvey 1996
Harvey, Penelope: Hybrids of Modernity: Anthropology, the nation state and the universal exhibition. London, New York, Routledge, 1996.
- Havass
Dr. Havass Rezső: Az 1885. évi antwerpeni nemzetközi s az ugyanazon évi budapesti országos Általános Kiállítás összehasonlítása. In: A Magyar Földrajzi Társaság az 1885. évi Budapesti Országos Általános Kiállításon. Budapest, é. n.
- Helbing 1930
Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve. 1880–1930. Az Intézet ötvenéves fennállása alkalmából. (szerk: Helbing Ferenc). Budapest, 1930.
- Henszlmann 1875–1876
Henszlmann Imre: A bécsi 1873. évi világtárlatnak magyarországi kedvelőinek régészeti osztálya. Budapest, 1875–1876.
- Hessky 1999
Hessky Orsolya: Székely Bertalan meg nem valósult freskóvázlatai. In: Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1999.
- Hofmann 1960
Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. Budapest, Prestel, 1960.
- Hofmann 1987
Hofmann, Werner: A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék. Budapest, Képzőművészeti, 1987.
- Hongrie 1900
Hongrie à l'exposition universelle de 1900 à Paris, Exposition des Beaux Arts. Catalogue illustré. Budapest, Hornyánszky, 1900.
- Honismertető 1873
Honismertető. A bécsi 1873-diki közkiállítás magyar katalógusának bevezető része. (szerk: Keleti Gusztáv). Budapest, 1873.
- Horler 1996
Horler Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922). In: Műemlékvédelem 1996, 79–144.
- Horti 1904
Horti Pál: A St. Louisi világkiállítás. Magyar Iparművészet. 1904. 7. évf. 6. szám. 249–313.
- Houze 2005
Houze, Rebecca: National Internatinalism. Reactions to Austrian and Hungarian Decorative Arts at the 1900 Paris Exposition Universelle. Studies in Decorative Arts, Fall–Winter 2004–2005.
- Huszka 2006
Huszka József a rajzoló gyűjtő. Kiállítási katalógus. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006.
- Isay 1937
Isay, Raymond: Panorama des Exposition Universelles. Paris, Gallimard, 1937.
- Jelentés 1879
Hivatalos jelentés a Párisban 1878–ban tartott egyetemes kiállításról. Budapest, 1879.
- Jurecskó 1982
Jurecskó László: K Lippich Elek – a hivatalos művészetpolitika irányítója – és a Gödöllőiek. Studia Comitatus 10. 1982. 10–28.
- Jurecskó 2003
Jurecskó László: A népies szecesszió elméletének kialakulása. In: A gödöllői művésztelep. 1901–1920. (szerk: Gellér Katalin–Őriné Nagy Cecília). Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2003. 59–61.
- Kalauz 1885
Kiállítási kalauz. (szerk: Balogh–Toldy–Gelléri). Budapest, Pesti Könyvnyomda Rt, 1885.
- Kalmár 1995
Kalmár Ágnes: Száz esztendő magyar iparművészeti játékszerei. Magyar Iparművészet. 1995/5–6. 46–50.

- Katalog 1910
Katalog der Ausstellung Ungarischer Maler im Ausstellungsgebäude Kurfürstendamm 208–209. Berlin 5 Febr.–3 März 1910.
- Katalógus 1878
A magyar osztály különleges katalógusa. Közzéteszi az 1878–ki Párisi Közkiállítás Országos Magyar Központi Bizottsága. Budapest, Könyvkiadó Rt., 1878.
- Katona–György 2010
Katona Júlia–György Judit: Díszítmények és ideák vonzásában. Budapest, MKE, 2010.
- Kautz 1863
Dr. Kautz Gyula: Az 1862–ki londoni világipartárlat különösen közgazdasági és általános iparműveltségi szempontból. Jelentés a nagyméltóságú Magyar Kir. Helytartótanácsához. Buda, 1863.
- Kecskeméthy 1877
Kecskeméthy Aurél–nak a budapesti Kereskedelmi és Iparkamarához benyújtott jelentése a Philadelphiai Világtárlatról. Budapest, Kereskedelmi és Iparkamara, 1877.
- Keleti 1867
Keleti Gusztáv: A párisi világtárlatra szánt magyar műtárgyak kiállítása. Fővárosi Lapok 1867/15.
- Keleti 1870
Keleti Gusztáv: A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban. Pest, 1870.
- Keleti 1910
Keleti Gusztáv: Művészeti dolgozatok. Budapest, 1910.
- Képző 1978
Képző– és Iparművészeti Szakközépiskola 1778–1978. Budapest, 1978.
- Kiss 1994
Kiss, Éva: La Sezione Ungherese all'Esposizione d'arte decorativa di Torino del 1902. In: *Nascita* 1994. 371–375.
- Kitüntetések 1874
Kitüntetések a magyar mezőgazdaság, ipar, művészet és tudomány számára az 1873–iki bécsi világkiállításon. Budapest, 1874.
- Kossuth 1843
Kossuth Lajos: Jelentés az első magyar iparműkiállításról 1842. Pest, 1843.
- Kovács 1930
Dr. Kovács János: Az ötvenéves Iparművészeti Iskola. In: *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880–1930*. Budapest, 1930.
- Kovács 2009
Kovács Ágnes: Nemzetközi kiállítások Münchenben és magyar résztvevők. In: *München magyarul. Kiállítási katalógus*. Budapest, MNG, 2009. 87–98.
- Körösvölgyi Zoltán 1992
Körösvölgyi Zoltán: A világkiállítás mint a korszak névjegye. ELTE–BTK Művészettörténet Intézet, Szakdolgozat, Budapest, 1992. Kézirat.
- Közlemények 1878
Az 1878–ik évi párisi közkiállításra vonatkozó közlemények. Budapest, 1878.
- Kroker 1975
Kroker, Evelyn: Die Weltausstellung im 19. Jahrhundert. Industrieller Leitungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880. Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1975.
- Külföldi 1906
Külföldi lapok véleményei a milánói világkiállítás magyar iparművészeti osztályáról. *Magyar Iparművészet*. 1906. 9. évf. 4–5. szám. 220–225.
- Lackner 2002
Lackner Mónika: Alföldi romantika – installáció és nemzeti önkifejezés a bécsi világkiállításon. In: *A nemzet antropológiája*. Hofer Tamás köszöntése. (szerk: A. Gergely András). Budapest, Új Mandátum, 2002. 429–437.
- Lackner 2003
Lackner Mónika: Making and Breaking of Borders. *Ethnological Interpretations, Presentations, Representation* (szerk: Korhonen, Teppo–Ruotsaka, Helena–Uusitalo, Eeva) *Studia Fennica Ethnologica* 7. Helsinki, 2003.
- Lackner 2004
Lackner Mónika: Az első magyar néprajzi gyűjtemény: a magyar népi kultúra prezentációja az 1873-as bécsi világkiállításon. In: *Áttörés* 2004. 101–110.
- Laing–Bolutin 2002
Laing, Christine–Bolutin, Norman: The World's Columbian Exposition: the Chicago World's Fair of 1893. Champaign, University of Illinois Press, 2002.

- Lamarre 1878
Lamarre, Clovis: L'Autriche–Hongrie et l'exposition de 1878. Les pays étrangers et l'exposition de 1878. Paris, Delagrave, 1878.
- Lamarre–Wiener–Demény 1878
Lamarre, Clovis–Wiener, Henry–Demény, Pal: Groupe I. Oeuvres d'art. In: Les pays étrangers et l'Exposition de Paris. L'Autriche–Hongrie et l'Exposition de Paris, Delagrave, 1878.
- Lánczy 1911
Előterjesztése Lánczy Leó főrendiházi tagnak, a budapesti kereskedelmi és iparkamara elnökének a Budapesten 1917-ben rendezendő nemzetközi világkiállítás tárgyában. Nagyméltóságú Hieronymi Károly kereskedelemügyi m. kir. minister úrnak Budapesten. Budapest, 1911.
- László–Pásztor–Szakál 1996
László Emőke – Pásztor Emese – Szakál Aurél: Halasi csipke. Kiskunhalas, Halasi Csipke Alapítvány, 1996.
- Lázár 1911A
Lázár, Béla: Michele Munkácsy. In: Esposizione Internazionale di Belle arti Roma 1911. 1911. 73–86.
- Lázár 1911B
Lázár Béla: Ladislao Paál. In: Esposizione Internazionale di Belle arti Roma 1911. 1911. 87–104.
- Lázár 1911C
Lázár Béla: Paolo Szinyei Merse. In: Esposizione Internazionale di Belle arti roma 1911. 1911. 105–117.
- Lederer 1888
Dr. Lederer, Alexander: Exposition universelle de Barcelone. Catalogue spécial de la section hongroise. Budapest, 1888.
- Lederer és Mandello 1888
Grand Concours International Sciences et de l'industrie. Bruxelles. Catalogue Spécial de la Section Hongroise. (szerk: Lederer és Mandello). Budapest, Pesti Könyvnyomda Rt, 1888.
- Lehmann 1873
Lehmann, Ernst: Bildende Kunst in der Gegenwart. Gedenkbuch an die Kunsthalle der Wiener Weltausstellung. Wien, 1873. 12–14. és 121–131.
- Lélek 1986
Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1918. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1986.
- Lichner 2007
Lichner Magdolna: Egy romantikus allegória. Zichy Mihály „főművének” inspirálói. In: Zichy 2007, 31–47.
- Ligeti 1890
Tárgymutató Ligeti Antal hátrahagyott műveinek kiállításához. Budapest, Franklin Társulat, 1890.
- Ligeti 2008
Ligeti Antal (1823–1890) A természettanulmánytól a mesterműig. Budapest, Semmelweis – MKE, 2008.
- Livre 1983
Le livre des Expositions Universelles 1851–1989. Paris, Herscher, 1983.
- London 1871
1871–iki londoni nemzetközi kiállítás. A magyarországi kiállítványok jegyzéke. Pest, 1871.
- Londoni 1862
A londoni kiállítás ügyében működő Országos Központi Bizottmány 1862–dik ápril 26–ik napján tartott ülésének jegyzőkönyve. Pest, 1862.
- Londoni 1871
1871–iki londoni nemzetközi kiállítás. A magyarországi kiállítványok jegyzéke. Pest. 1871.
- Lővei 2000
Lővei Pál: Magyarország és a világkiállítások (főleg építészettörténeti vázlat) In: Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Budapest, OMvH, 2000. 17–46.
- Lővei 2008
Lővei Pál: Világkiállítások emlékezete. Utóirat. Post Scriptum. A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2008/3. VIII. évf. 44. szám. 5–9.
- Lővei 2011
Lővei Pál: A Műemlékek Országos Bizottsága és az 1900. évi párizsi világkiállítás. In: „És az oszlopok tetején liliumok formáltattak vala” – Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára. (Szerk: Tóth Áron et al.) Budapest, CentrArt, 2011. 191–195.

- Luca 1911A
Luca, Pasquale de: All'esposizione internazionale di Torino. Emporium. Vol. XXXIV., 1911. 4. 37–58.
- Luca 1911B
Luca, Pasquale de: L'Arte all'Esposizione di Torino. Emporium. 1911. XXXIV. Nr. 19. 271–289.
- Luca 1911C
Luca, Pasquale de: I palazzi e gli edifici dell'esposizione di Roma. Emporium. 1911. Vol. XXXIV. 204. 411–414.
- Luckhurst 1951
Luckhurst, Kenneth W.: The story of Exhibitions. London, Studio, 1951.
- Luraghi 1906
Luraghi: L'inagurazione della risorta mostra d'Arte Decorativa Ungherese. Esposizione illustrata di Milano dal 1906. Giornale ufficiale del comitato esecutivo, Milano, 1906.
- Lützwow 1875
Lützwow, Carl von: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Leipzig, 1875.
- Lyka 1904
Lyka Károly: A magyar művészetről. Magyarország művészeti csoportjának hivatalos képes tárgymutatója. St.–Louis kiállítás 1904. Budapest, Hornyánszky. 1904.
- Lyka 1911
Lyka, Carlo: La pittura moderna. Esposizione Internazionale di Belle arti Roma 1911. 119–143.
- M. Kiss 1978
Dr. M. Kiss Pál: A Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola története. In: Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola 1778–1978. Budapest, 1978.
- Maag 1986
Maag, Georg: Kunst und Industrie in Zeitalter der ersten Weltausstellungen, Synchronische Analyse einer Epochenwelle. München, Wilhelm Frank, 1986.
- McClellan 1996
McClellan, Andrew: Nationalism and the Origins of the Museum in France. In: The Formation of National Collections of Art and Archeology (szerk: Wright, Gwendolyn). Washington, National Gallery of Art, 1996. 29–39.
- Máday 1872
Máday Izidor: Adatok a gazdasági szakoktatás szervezésének kérdéséhez Magyarországon. Pest, 1872.
- Magyarország 1873
Magyarország a bécsi 1873–iki közkiállításon. Budapest, 1873.
- Magyarország 1900
Magyarország a párizsi világkiállításon. Budapest, Hornyánszky. 1900.
- Majoros 2004
Majoros Valéria Vanília: Tihanyi Lajos. A művész és művészete. Budapest, Monument–Art, 2004.
- Marczinné 1989
Marczinné Schön Katalin: A világkiállítások válogatott bibliográfiája. Budapest, Országgyűlési Könyvtár, 1989.
- Marosi 1999
Marosi Ernő: A magyar művészettörténeti gondolkodás korszakai. In: A magyar művészettörténeti gondolkodás programjai (szerk: Marosi Ernő). Budapest, Corvina, 1999.
- Maróti 2002
Milánói kiállítás. In: Maróti Géza emlékiratai. Lapis Angularis IV. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, 2002. 13–22.
- Martin 1880
Martin, Theodore: The Life of His Royal Highness the Prince Consort. (Volume 2.) New York, D. Appleton & Co, 1880.
- Mathieu 2007
Mathieu, Caroline: Les Expositions universelles à Paris: architecture réelle ou utopiques. Musée d'Orsay, Paris, 2007.
- Mednyánszly 2003
Mednyánszky. Kiállítási katalógus. Budapest, Kossuth–MNG, 2003.
- Melani
Melani, Alfredo: Manuale di architettura italiana antica e moderna. Milano, U. Hoepli, é. n.
- Meller 1911
Meller, Simone: Lo sviluppo dell'arte ungherese della prima metà del secolo XIX. In: Esposizione Internazionale di Belle arti Roma 1911. Ungheria. Budapest, Pátria, 1911, 11–37.

- Mihalik 1954
Mihalik Sándor: Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei. Budapest, Képzőművészeti, 1954.
- Miklós 1903
Miklós Ödön: Magyarország és társországai az 1900–ik évi Párisi Nemzetközi Kiállításon. Budapest, Athenaeum, 1903.
- Miklós 1911
Miklós Ödön: Prefazione. In: Római képzőművészeti kiállítás. Budapest, 1911. 3–8.
- Milano 1906
Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione. Milano, 1906.
- Mintarajztanodától 2002
Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Budapest, MKE, 2002
- Mittheilungen 1873
Mittheilungen des K. und K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Wien, 1873.
- Műemlékvédelem 1996
A magyar műemlékvédelem korszakai. Budapest, OMvH, 1996.
- München magyarul 2009
München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2009.
- Művészház 2009
A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten. Kiállítási katalógus. (szerk. Zwiczl András). Budapest, MNG, 2009.
- Nagy 2001
Nagy Ildikó: Az emlékműszobrászat kezdetei Budapesten, szobrok és szobrászok. Budapesti Negyed, 32–33. szám. 2001. 191–218.
- Nagybánya 1996
Nagybánya művészete. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1996.
- Nascita 1994
La Nascita del Liberty Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo. (szerk: Bossaglia, Rossana–Godoli, Ezio–Rosci, Marco) Torino, Fabbri, 1994.
- Magyar művészet 1981
Magyar művészet 1890–1919. (szerk: Németh Lajos). Budapest, Akadémiai, 1981.
- Manzonetto 1995
Manzonetto, Flora: Nemzetközi kiállítások Olaszországban 1902–1911 között. A magyar részvétel a kritika tükrében. In: Magyar művészet a velencei biennálén. (szerk: Sinkovits Péter) Új művészet könyvek. Budapest, Új Művészet Alapítvány, 1995. 31–38.
- Németh 1993
Németh Ferenc: A torontáli szőnyeg. Újvidék, Forum, 1993.
- Nendtvich 1869
Nendtvich Károly: Az 1867. párisi világkiállítás vegytani osztálya. Közlemények a Földmivelés-, Ipar-, és Kereskedelemügyi Magyar Királyi Minisztérium köréből. I.évf. V. füzet. Pest, 1869.
- Neri 1996
Neri, Maria Luisa: „Stile nazionale” e identità regionale nell’architettura dell’Italia postunitaria. Seminario del “Laboratorio di storia” – Gargonza, 27–28 giugno 1996.
- Népszámlálás 1871
A Magyar Korona Országában az 1870. év elején végrehajtott népszámlálás eredményei a hasznos háziállatok kimutatásával együtt. Pest, 1871.
- Népszámlálás 1882
A Magyar Korona Országában az 1881. év elején végrehajtott népszámlálás főbb eredményei megyék és községek szerint részletezve. Budapest, 1882.
- Neuhaus 1915
Neuhaus, Eugen: The Galleries of the Exposition. A Critical Review of the Paintings, Statuary and the Graphic Arts in The Palace of Fine Arts at the Panama–Pacific International Exposition. San Francisco, Paul Elder and Company Publishers, 1915.
- Ney 1880
Ney Béla: Jelentés a Párisi 1878–iki közkiállításról építészeti szempontból. A Közmunka és Közlekedési Magyar Királyi Minisztérium kiadványai. Tizenötödik füzet. Budapest, 1880.
- Norme 1906
Norme per gli espositori della Sezione di Arte Decorativa, che va a ricostituirsì in seguito all’incendio del giorno 3 agosto 1906. Milano. 1906.

- Objets 1867
Les objets de l'histoire du travail hongrois.
In: Exposition Universelle de 1867 a Paris,
Catalogue spécial du Royaume de Hongrie.
Paris, 1867, I–XLIV.
- Ohligs 1863
Ohligs, Bernhard Wilhelm: Gegen die
Wiener Weltausstellung im Jahre 1866.
Wien, 1863.
- Ojetti 1906
Ojetti, Ugo: L'arte nell'esposizione di
Milano. Note e impressioni. Milano, Fratelli
Treves, 1906, 77–116.
- Ornamentika 2006
Ornamentika és modernizmus. Ernst
Múzeumi Füzetek 2. Budapest, Ernst
Múzeum, 2006.
- Őriné 2007
Őriné Nagy Cecília: Vaszary János ipar-
művészeti tevékenysége. In: Vaszary János
(1867–1839) gyűjteményes kiállítása. Kiállítási
katalógus. Budapest, MNG, 2007. 103–109.
- Palace 1851
The Crystal Palace and its Content. An
Illustrated Cyclopaedia of the Great
Exhibition of 1851.
- Palais 1851
Le palais de cristal. Journal illustré de
l'exposition de 1851 et des progrès de
l'industrie universelle. Londres, 1851.
- Panorama 1995
Panorama. Architecture and Applied Arts in
Hungary 1896–1916. Kiállítási katalógus.
Kyoto, 1995.
- Paquet 1908
Paquet, Alfons: Das Ausstellungsproblem
in der Volkswirtschaft. Jena, von Gustav
Fisher, 1908.
- Pascal 1989
Pascal, Ory: L'Expo universelle. Bruxelles,
Paris, Complexe, 1989.
- Passuth 1967
Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete.
Budapest, Corvina, 1967.
- Pemsel 1983
Pemsel, Jutta: Die Wiener Weltausstellung
von 1873 und ihre bedeutung für die
entfaltung des Wiener Kulturlebens in die
Franzisko–Josephinchen Epoche. Eine
historische studie. Dissertation. Wien,
Geisteswissenschaftlichen Fakultät der
Universität Wien, 1983.
- Pemsel 1989
Pemsel, Jutta: Die Wiener Weltausstellung
von 1873, Das gründerzeitliche Wien am
Wendepunkt. Wien–Köln, Böhlau, 1989.
- Pica 1903
Pica, Vittorio: L'Arte Decorative
all'Esposizione di Torino del 1902. Bergamo,
Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1903.
- Pollak 1911
Pollak, Oskar: Die Internationale
Kunstaussstellung in Rom 1911. Zeitschrift
für Bildende Kunst, Leipzig, 1911, 273–296.
- Prékopa 1998
Prékopa Ágnes: Rippl–Rónai József
iparművészeti tevékenysége. In: Rippl–Rónai
József gyűjteményes kiállítás. Kiállítási
katalógus. Budapest, MNG, 1998. 91–111.
- Prékopa 2009
Prékopa Ágnes: Művészetpedagógia és
szemléletformálás az Iparművészeti iskola
tanműhelyében. In: A gödöllői szőnyeg 100
éve. Tanulmányok a 20. századi magyar
textilművészet történetéhez. Gödöllő, 2009.
- Priskos 1904
Szemelvények Priskos rhetor töredékeiből.
Budapest, Lampel Róbert, 1904.
- Programma 1904A
Programma della Sezione per l'Arte
Decorativa. Sezione per l'Arte Decorativa,
Milan, 1904.
- Programma 1904B
Programma e regolamento della Galleria
Internazionale del Lavoro per le Arti
Industriali. Ottobre 1904. Milano, Marcolli,
1904.
- Prohászka 2001
Prohászka László: Ligeti Miklós.
Balatonlelle, Kapoli Múzeum és Galéria,
2001.
- Rapport 1869
Rapport sur l'Exposition Universelle de 1867
à Paris. Paris, 1869.
- Rapport 1881
Rapport Administratif sur l'Exposition
Universelle de 1878 à Paris. Paris, 1881.
- Rappresentanze 1906
Rappresentanze Ufficiali Estere presso il
Comitato Esecutivo. Milano, Marcolli, 1906.
37–38.

- Ráth 1881
Ráth Károly: A magyar iparkiallítások multban és jövőben. Budapest, 1881.
- Ráth 1898
Ráth Károly: A magyar háziipar. Budapest, 1898.
- Réglement 1901
Première Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes Turin 1902. Règlement Général. Turin, 1901.
- Regolamento 1901A
Regolamento per la Prima Esposizione di Arte Decorativa. Torino, 1901.
- Regolamento 1901B
Esposizione di Arte Decorativa Moderna. Regolamento Generale, Torino, 1901.
- Regolamento 1911
Regolamento Speciale per L'Esposizione Internazionale d'Architettura. Indetta in Roma nel 1911. Roma. é.n.
- Relazioni 1902
Relazioni della Giuria Internazionale. Torino, 1902.
- Rernhard 1885
Rernhard, Kraus: Bericht über die internationale hygienische Ausstellung 1884 in London. Wien, 1885.
- Reuleaux 1877
Reuleaux, Franz: Briefe aus Philadelphia. Braunschweig, 1877.
- Révai 1914
Révai Nagy Lexikona. Budapest, 1914. 11. kötet.
- Révész 1999
Révész Emese: Székely Bertalan kultusza. In: Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 1999.
- Révész 2001
Révész Emese: Az iskola és a nyilvánosság. In: Mintarajziskolától a Képzőművészeti Főiskoláig. Budapest, MKE, 2001.
- Révész 2002
Révész Emese: Jaschik Álmos művészet-pedagógiája. In: Jaschik Álmos. A művész és pedagógus. Budapest, Noran, 2002. 45-84.
- Rimmel 1868
Rimmel, Eugene: Recollections of the Paris exhibition of 1867. London, 1868.
- Róka 2007
Róka Enikő: A „rajzoló fejedelem”. In: Zichy 2007, 9-30.
- Rondelet 1875
Rondelet, E.: Industrie domestique nationale. In: Exposition Universelle de Vienne en 1873, France Commission Supérieure. Rapports. Tome IV. Paris, Imprimerie Nationale, 1875.
- Rósa 1868
Rósa Lajos: Az 1867. párisi világiállitás. Közlemények a Földmivelés-, Ipar-, és Kereskedelemügyi Magyar Királyi Minisztérium köréből. I. évf. II. füzet. Pest, 1868.
- Rosenblum 2000
Rosenblum, Robert: Art in 1900: Twilight or Dawn? In: 1900 Art at the Crossroads. Royal Academy of Arts, London, 2000.
- Rouvenat–Fontenay 1875
Rouvenat–Fontenay: Objets d'or et d'argent. In: Exposition 1875
- Rydell 1984
Rydell, Robert W.: All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions. 1876–1916. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- Sacheri 1883
Sacheri, Giovanni: Le Costruzioni Moderne di tutte le nazioni alla esposizione universale di Parigi del 1878. Studio Critico Comparativo, Torino, 1883.
- Saumier 1900
Saumier, Charles: Les petites constuctions de l'Exposition. L'Art Décoratif. 1900. 26. évf. 3. sz.
- Schmidt 1983
Schmidt, Gerhard: Die internationalen Kongresse für Kunstgesichte. Anhang I: Der Erste Kongreß. Wiener Jahrbuch für Kunstgesichte XXXVI. (1983) 19–22.
- Schmitt 1863
Schmitt, F.: Classe XXXV, Thonwaaren. In: Österreichischer Bericht über die Internationale Ausstellung in London. 1862. (szerk: Arenstein, Joseph). Wien, 1863.
- Simonyi 1856
Simonyi Antal: Tanulmányok az egyetemes világipar templomából Páris 1855. Pest, 1856.
- Simonyi 1992
A kép– és fényíró Simonyi Antal. Kiállítási katalógus. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1992.

- Sinkó 1993
Sinkó Katalin: „A História a mi erős várunk.” A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk. In: A historizmus művészete Magyarországon. (Szerk: Zádor Anna). Budapest, 1993. 132-147.
- Sinkó 1995
Sinkó Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: Aranyérmek 1995, 15–47.
- Sinkó 2002
Sinkó Katalin: Ékítményes rajz és festés. In: Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Budapest, MKE, 2004. 197-221.
- Sinkó 2006A
Sinkó Katalin: Az ornamentikai mintalapok és az „előképmozgalom” 1850 és 1900 között. In: Huszka József a rajzoló gyűjtő. Kiállítási katalógus. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. 134–136.
- Sinkó 2006B
Sinkó Katalin: Megjegyzések a 19. századi ornamentika–teóriák antropológiai vonatkozásairól. In: Ornamentika és modernizmus (szerk: Keserü Katalin). Kiállítási katalógus. Budapest, Ernst Múzeum, 2006. 18–26.
- Sinkó 2009A
Sinkó Katalin: Nemzeti képtár. A Magyar Nemzeti Galéria évkönyve, 2008. Budapest, MNG, 2009.
- Sinkó 2009B
Sinkó Katalin: A népművészet–szemlélet változásai és a Nemzeti Múzeum 1852–1898. Néprajzi Értesítő. 2009. I. szám. 35–80.
- Sisa 1994
Sisa József: Szkalnitzky Antal, egy építész a kiegyezés korabeli Magyarországon. Budapest, 1994.
- Sisa 1996
Sisa József: Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében. In: Művészettörténeti Értesítő. 1996. XLV. évf. 3–4. szám. 169–186.
- Strausz 1900
Strausz Adolf: Páris és az 1900–iki világkiállítás. Budapest, Lampel, 1900.
- Suppan 1877–79
Suppan Vilmos: Ábrázoló geometria. Budapest, Eggenberger, 1877–79. (I. rész: Vetítéstan. Pont, vonal és sík. II. rész: Geometriai felületek. III. rész: Árnyékta és perspectiva.)
- Szabó 1862
Szabó József: Nemzetközi Ipartárlat Londonban, 1862–ben. Budapesti Szemle. 1862. 6. évf. 50. szám. 342–368.
- Szabolcsi 1983
Szabolcsi Hedvig: Kunstgewerbe – Bewegungen. In: Die ungarische Kunstgesichte und die Wiener Schule, 1846–1930 (szerk: Marosi, Ernő). Katalog von Collegium Hungaricum in Wien. Budapest, Statistischer Verlag. 1983.
- Szabolcsi 1994
Szabolcsi Hedvig: Az iparművészeti historizmus kezdetei Magyarországon. Ars Hungarica. 1994. 22. évf. 1. sz. 101–110.
- Szakács 1992
Szakács Margit: Simonyi Antal a fényképész. In: A kép– és fényíró Simonyi Antal. Kiállítási katalógus. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1992. 55–65.
- Szatmári 2004
Szatmári Gizella: Caspar von Zumbusch kapcsolata a magyar művészeti élettel. In: Szecesszió 1996
Szecesszió. Style 1900. A 20. század hajnala. Kiállítási katalógus. Iparművészeti Múzeum. Budapest, 1996.
- Székely 1877
Székely Bertalan: A figurális rajz és festés elvei. Budapest, 1877.
- Székely 1999
Székely Bertalan (1835–1910) Kiállítási Katalógus. Budapest, MNG, 1999.
- Székely 2004
Székely Miklós: Magyar iparművészet az 1906–os milánói világkiállításon. PPKE–BTK Művészettörténet Tanszék, Szakdolgozat, Piliscsaba, 2004, Kézirat.
- Székely 2007
Székely Miklós: Az 1911–es római jubileumi világkiállítás magyar pavilonja. Művészgenerációk – a Györgyi-Giergl család három generációja. (szerk: Basics Beatrix). Kiállítási katalógus. Budapest, BTM, 2007. 137–141.
- Székely 2008
Székely Miklós: Magyar művészet Olaszországban 1902–1911 között az olasz kritika tükrében. Fiatal kutatók és

- Olaszország. Tanulmányok, Szeged, Juhász Gyula, 2008. 153–164.
- Székely 2009A
Székely Miklós: Magyar művészet a világiállításokon 1896–1918 között. ELTE–BTK Művészettörténet Doktori Iskola, Budapest, 2009. Kézirat.
- Székely 2009B
Székely Miklós: Az 1900–as párizsi világiállítás magyar építészeti alkotásai. In: *Omnis creature significans. Tanulmányok Prokopp Mária tiszteletére.* Budapest, CentrArt, 2009, 285–289.
- Székely 2010A
Székely Miklós: Az 1900–as párizsi világiállítás magyar vonatkozású tervanyaga a Párizsi Archives Nationales-ban. *Ars Perennis. Fiatal Művészettörténészek II. konferenciája tanulmánykötet.* (szerk: Tüskés Anna). Budapest, CentrArt, 2010. 153–158.
- Székely 2010B
Székely Miklós: Az 1878–as párizsi világiállítás osztrák–magyar pavilonja. *Ars Perennis. Fiatal Művészettörténészek II. konferenciája tanulmánykötet.* (szerk: Tüskés Anna). Budapest, CentrArt, 2010. 317–321.
- Szinyei 1989
A Majális festője közelről. (szerk: Szinyei Merse Anna). Budapest, Akadémiai, 1989.
- Szóke 2004
Szóke Annamária: Az iskola története 1871 és 1921 között. In: *Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig.* Budapest, MKE, 2004. 319–332.
- Sztaszov 1952
Sztaszov V. V. Válogatott írások. Budapest, 1952.
- Szterényi 1897
Szterényi József: Az iparoktatás Magyarországon. Budapest, Pesti Könyvnyomda, 1897.
- Szterényi 1900
Dr. Szterényi József: Magyarország háziipari kiállítása. In: *Magyarország a párizsi világiállításon.* Budapest, Hornyánszky, 1900. 89–91.
- Szűcs 1970
Szűcs Jenő: A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge. In: Szűcs Jenő: *Nemzet és történelem.* Budapest, Gondolat, 1974.
- Szvoboda Dománszky 1998
Szvoboda Dománszky Gabriella: Magyar művészet az 1873–as bécsi világiállítás tükrében. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából, XXVII.* 1998. 127–146.
- Takácsi 1911
Takácsi, Zoltán de: *Gli Ungheresi a Roma.* In: *Esposizione Internazionale Roma 1911. Mostre retrospettive.* Ungheria. Budapest, Pátria, é. n. 3–86.
- Telepy 1963
Telepy Katalin: *Benczúr. Nyíregyháza, Jósza András Múzeum,* 1963.
- Tészabó 2003
Tészabó Júlia: *A gyermekjáték a 19–20. század fordulóján.* Budapest, Pont, 2003.
- Timár 2008A
Timár Árpád: *A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtó tükrében I. Művészettörténeti Értesítő.* 2008. 57. évf. 1. szám. 47–85.
- Timár 2008B
Timár Árpád: *A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtó tükrében II. Művészettörténeti Értesítő.* 2008. 57. évf. 2. szám. 249–286.
- Torma 2009
Torma Ágnes: *Schmahl Henrik három épülete a mór művészet 19. századi recepciója tükrében.* In: *Ars Perennis.* (szerk: Tüskés Anna). Budapest, CentrArt, 2009. 127–133.
- Török 1912
Török Gyula: *A Turini világiállítás magyar háza.* Budapest, Pátria, 1912.
- Tresca 1855
Tresca, Henri Édouard: *Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855.* Paris, Hachette, 1855.
- Ungheria 1906A
L'Ungheria all'esposizione internazionale di Milano 1906. Catalogo Generale. Budapest, 1906.
- Ungheria 1906B
L'Ungheria all'esposizione internazionale di Milano. In: *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione.* Milano, 1906. 338–341.

- Vadas 1996
Vadas Ferenc: Programtervezetek a Millennium megünneplésére (1893). *Ars Hungarica*. 1996. 24. évf. 1. szám. 3-55.
- Vahot 1863
Vahot Imre: Az 1862–ki londoni világkiállítás emlékkönyve. Pest, 1863.
- Varga 2004
Varga Vera: Egy világkiállítás tanulságai: a magyar iparművészet az 1900–as párizsi világkiállításon. In: *Finnmagyar. Az 1900–as párizsi világkiállítástól a Cranbrook Schoolig*. Budapest, Ernst Múzeum, 2004. 52–64.
- Vaszary 2007
Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2007.
- Végvári 1958
Végvári Lajos: Munkácsy Mihály élete és művei. Budapest, Akadémiai, 1958.
- Vértesi 1908
Vértesi Károly: Körutazás Amerikában. h. n. 1908.
- Vidéki
Vidéki János: Módszeres rajzoktatás. 3 rész. Paris, Imprimeries réunies. é.n.
- Vidéki 1882
Vezérfonal a szabadkézi rajz oktatásban... az alsófokú népiskolák számára. Budapest, Pesti könyvnyomda Rt., 1882.
- Víg 1900
Víg Albert: Magyarország ipari szakoktatása. In: *Magyarország a párizsi világkiállításon*. Budapest, Hornyánszky. 1900. 61–68.
- Világtárlat 1868
Az 1867–iki világtárlat. Paris, 1868.
- Világtárlat 1881
Az 1878–iki világtárlat. Budapest, 1881.
- Waring–Tymms 1863
Waring, John Burley–Tymms, William Robert: Masterpieces of industrial art & sculpture at the international exhibition, 1862. (Band 3.) London, 1863.
- Warning–Tymms 1862–1863
Waring, John Burley – Tymms, William Robert: Masterpieces of industrial art & sculpture at the international exhibition, 1862. (Band 1–3) London, 1862–1863.
- Weisberg 1989
Weisberg, Gabriel P.: Italy and France: The Cosmopolitanism of the New Art. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1989, vol. 13.
- Weltausstellung-Zeitung 1873
Allgemeine Illustrierte Weltausstellung-Zeitung. 1–2., Wien, 1873.
- Wesemael 2001
Wesemael, Pieter van: Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970) Rotterdam, o1o Publishers, 2001.
- Wörner, 1999
Wörner, Martin: Vergnügung und belehrung. *Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*. Münster–New York–München–Berlin, Waxmann, 1999.
- Ybl 1980
Ybl Ervin: Meier–Graefe véleménye a magyar festőkről. Rippl–Rónai levele Szinyei Merse Pálhoz az 1910. évi berlini kiállításról. *Művészettörténeti Értesítő*. 1959. VIII. évf. 1.szám.
- Zeynik 1992
Zeynik, Çelik: Displaying the orient, architecture of islam at nineteenth-century World's Fair. Berkeley, University of California Press, 1992.
- Zichy 2007
Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem”. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2007.
- Zombory–Moldován 1938
Zombory–Moldován Béla: A 160. évfordulón. In: *Budapest Székesfőváros Községi Iparrajziskola évkönyve*. Budapest, 1938.
- Zwickl 2009
Zwickl András: „A modern művészetek háza”. In: *A Művészház 1909–1914 Modern Kiállítások Budapesten*. Kiállítási katalógus. Budapest, MNG, 2009. 13–25.

Képjegyzék

1. kép. Mozgójárda és Eiffel-torony 1900-ban Párizsban. Forrás: Baschet, Ludovic: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 96.
2. kép. Az első (londoni) viláikiállítás kiállító-csarnoka, a Kristálypalota. Forrás: The Illustrated Exhibitor: a Tribute to the World's Industrial Jubilee. London, 1851. Frontispicium.
3. kép. A magyar történelmi pavilon első terme az 1900-as párizsi viláikiállításán. Forrás: Baschet, Ludovic: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 22.
4. kép: Románia pavilonja 1900-ban Párizsban. Forrás: Baschet, Ludovic: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 28.
5. kép. Az 1900-as viláikiállítás magyar történelmi pavilonjának díszalbuma. Forrás: Radisics, Eugène de: La pavillon historique de la Hongrie à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Paris, 1900. Címlap.
6. kép. Az 1900-as párizsi viláikiállítás új sétánya, az Esplanade des Invalides. Forrás: Baschet, Ludovic: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 32.
7. kép. A Vieux-Paris nevű vigalmi negyed az 1900-as párizsi viláikiállításán. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 373.
8. kép. A londoni és párizsi viláikiállítások háziipari összefoglalója. Forrás: Museum der modernen Kunstindustrie Muster-Sammlung von hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellungen von London und Paris. Leipzig, 1873. Címlap.
9. kép. Az 1900-as párizsi viláikiállítás nemzeti pavilonsora a Szajna felől. Forrás: Paris Exposition 1900. Paris, 1900. 2.
10. kép. A budapesti Állami Felső Ipariskola és a Technológiai Iparmúzeum épülete a századfordulón. Forrás: Az iparoktatás. Budapest, Kereskedelemügyi Magyar Királyi Ministerium 1912-1915. Budapest, 1915.
11. kép. Az állami iparoktatási rendszer 1910 körül. Forrás: Az iparoktatás. Budapest, Kereskedelemügyi Magyar Királyi Ministerium 1912-1915. Budapest, 1915.
12. kép. Az állami ipariskolák közös kiállítása az 1906-os milánói viláikiállításán. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5117.
13. kép. A Mintarajziskola és Rajztanárképző kiállítása az 1906-os milánói viláikiállításán. Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5120.
14. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállítása az 1906-os milánói viláikiállításán. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5121.
15. kép. A Székesfővárosi Iparrajziskola kiállítása az 1906-os milánói viláikiállításán. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5130.
16. kép. A háziipari kiállítás az 1906-os milánói viláikiállításán. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5102.
17. kép. Írás-olvasás tudás Magyarországon a századfordulón. Forrás: Az iparoktatás. Budapest, Kereskedelemügyi Magyar Királyi Ministerium 1912-1915. Budapest, 1915.
18. kép. Iparostanonc-képzés Magyarországon 1910 körül. Forrás: Az iparoktatás. Budapest, Kereskedelemügyi Magyar Királyi Ministerium 1912-1915. Budapest, 1915.
19. kép. A londoni Kristálypalota tömbje a Hyde parkban. Forrás: Ein Besuch in London während der großen Industrie-Ausstellung Ein verlässlicher Führer und Wegweiser für den deutschen Reisenden aus den besten Quellen bearbeitet. Wien, 1851. Címlap.

20. kép. Az 1851-es londoni világkiállítás megnyitója. Forrás: John Tallis: Tallis's history and description of the Crystal Palace and the exhibition of the world's industry in 1851. London, 1851. 20b.
21. kép. A Kristálypalota alaprajza. Forrás: Ein Besuch in London während der großen Industrie-Ausstellung Ein verläſſlicher Führer und Wegweiser für den deutschen Reisenden aus den besten Quellen bearbeitet. Vien, 1851. 129.
22. kép. Engel József díjazott alkotásának illusztrációja a világkiállítás hivatalos folyóiratának egyik címlapján. Forrás: The Crystal Palace and its Content. London, 1851. Nr. 11 (1851. december 13.), 161.
23. kép. Az 1855-ös párizsi világkiállítás épületeinek térképe. Forrás: Tresca, Henri Édouard: Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855. Paris 1855. VI.
24. kép. Az 1855-ben épült párizsi Palais de l'Industrie alaprajza. Forrás: Tresca, Henri Édouard: Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855. Paris 1855. 14a.
25. kép. Az Alexis Barrault által az 1855-ös világkiállításra tervezett Iparpalota. Forrás: Université de Genève, Archives. (Wikipedia, Palais de l'industrie szócikk)
26. kép. A párizsi Palais de L'Industrie (Iparpalota) metszete. Forrás: Plan et coupe du palais de l'exposition universelle, aux Champs-Élysées. In: L'illustration, Paris, 1854. 11. 11.
27. kép. Brazil, montevidéói, magyar, kaukázusi és egyiptomi bördíszműves termékek az 1862-es londoni világkiállításon. Forrás: Waring, John Burley–Tymms, William Robert: Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862: in three volumes (Band 3). London, 1863. 122a.
28. kép. A herendi és a bécsi császári porcelánmanufaktúra kiállított tárgyai 1862-ben Londonban. Forrás: Waring, John Burley–Tymms, William Robert: Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862: in three volumes (Band 3). London, 1863. 102a.
29. kép. Az 1867-es ovális csarnok és a környező pavilonok. Forrás: Own photograph at the Conciergerie, Paris. (Wikipedia, Exposition Universelle (1867) szócikk).
30. kép. Magyar, szlovák és moldáv népviseletek bemutatása az 1867-es világkiállítás folyóiratában. Forrás: Ducuing, François: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. 329.
31. kép. A Rotunda, a bécsi világkiállítás csarnokának szellemi és fizikai közepe.
32. kép. A Rotunda belseje, körben az emberi termelés panorámaszerű bemutatása.
33. kép. A Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának részlete. Forrás: A szerző saját felvétele.
34. kép. A vasművéséget bemutató mintalap részlete a bécsi világkiállításról. Forrás: Museum der modernen Kunstindustrie Muster-Sammlung von hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellungen von London und Paris. Leipzig, 1873. 9.
35. kép. A bútorművéséget bemutató mintalap részlete a bécsi világkiállításról. Forrás: Museum der modernen Kunstindustrie Muster-Sammlung von hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellungen von London und Paris. Leipzig, 1873. 48.
36. kép. A székely ház a bécsi világkiállítás néprajzi falujában. Forrás: Allgemeine Illustrierte Weltausstellung Zeitung. 1873. június 19. 10. szám. 114.
37. kép. A bécsi világkiállítás magyar csárdája. Forrás: Allgemeine Illustrierte Weltausstellung Zeitung. 1873. május 29. 4. szám. 44.
38. kép. „A magyar bor a világkiállításon”. A világkiállítás hivatalos folyóiratának egyik oldala. Forrás: Allgemeine Illustrierte Weltausstellung Zeitung. 1873. október 26. 8. szám. 91.
39. kép. A magyar erdészeti pavilon a bécsi világkiállításon. Forrás: Képes Kiállítási Lapok. 1. évf. 1. szám. (1873. április 29.) 3.
40. kép. A párizsi világkiállítás központi csarnoka. Forrás: Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.
41. kép. Porcelán kiállítás, háttérben az osztrák szekció. Forrás: Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.
42. kép. Gustav Korompay által tervezett osztrák-magyar „homlokzat” terve. Forrás: Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.

43. kép. Az osztrák-magyar pavilon loggiájának kiállítása. Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.
44. kép. Az osztrák-magyar pavilon a Rue des Nations felől. Forrás: Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.
45. kép. A magyar bor cégére, az óriási boroshordó. Forrás: Archives Nationales, Párizs. F 12 4281.
46. kép. Az antwerpeni világkiállítás közös osztrák-magyar bemutatója. Forrás: Cornelli, René: Antwerpen und die Weltausstellung. Leipzig, 1885. 217.
47. kép. „Magyarország trónusa” az 1888-as barcelonai világkiállításon. Forrás: La Ilustración Española y Americana. 1888. Nr. 22. 377.
48. kép. Az 1889-es párizsi világkiállítás közös osztrák-magyar művészeti szekciójának részlete. Forrás: Glucq: L'album de l'exposition de 1889. Paris, 1889. 17-es tábla.
49. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás összképe. Forrás: Ludovic, Baschet: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 4.
50. kép. Az évszázad végét jelző világkiállítás összképe a Trocadéro palotából. Forrás: Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild. (szerk: Georg Malkowsky), Berlin, 1900. 112.
51. kép. Az Esplanade des Invalides. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 16234.
52. kép. Az elektromosságot hirdető látványosság, a hatalmas, kivilágított szökőkút. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 16235.
53. kép. Az elektromotor kiállítás francia szekciója. Forrás: Ludovic, Baschet: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 48.
54. kép. Az 1900-as párizsi világkiállítás csarnokainak összképe. Forrás: Ludovic, Baschet: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 45.
55. kép. Ausztria pavilonja az 1900-as párizsi világkiállításon. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 243.
56. kép. Az 1900-as párizsi magyar pavilon „nagyhatalmi kontextusa”. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5046.
57. kép. A magyar pavilon tornya a Szajna parti sétányon. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5044.
58. kép. A magyar pavilon udvarának főbejárat felé eső homlokzata. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5041.
59. kép. A lovagterem a magyar pavilon földszintjén. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5035.
60. kép. Az 1900-as párizsi magyar pavilon főbejárata a „Rue des Nations”-on. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 16237.
61. kép. Huszárok a magyar pavilon bejáratánál. Forrás: Ludovic, Baschet: Exposition Universelle 1900. Paris, 1900. 75.
62. kép. A magyar pavilon tornya és oldalhomlokzata. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 16236.
63. kép. A történelmi pavilon első, főbejárat mögötti kiállítási terme. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5031.
64. kép. A pavilon díszterme, a Huszárterem Vágó Pál festményeivel. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5034.
65. kép. A magyar pavilon reneszánsz terme. Forrás: Radisics, Eugène de: La pavillon historique de la Hongrie à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Paris, 1900. 8.
66. kép. A Bálint Zoltán és Jámbor Lajos által tervezett textilipari csoport installációjának látványképe. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5024.
67. kép. A magyar iparművészeti csoport. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5025.
68. kép. A magyar iparművészeti kiállítás, közepén Ferenc József büsztje. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5029.
69. kép. A kiállítási csarnokokban elhelyezett magyar csoportok közötti egyik átjáró. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5030.
70. kép. A magyar méhészeti csoport. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 477.
71. kép. A magyar kohászati kiállítás bejárata. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 472.
72. kép. A textil- és háziipari kiállítás bejárata. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 487.

73. kép. A magyar bányászati kiállítás bejárata. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 472.
74. kép. A Gustave Serrurier-Bovy és René Dulong által tervezett Le Pavillon Bleu étterem pavilonja. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 187.
75. kép. A magyar pékség alaprajza. Forrás: Archives Nationales F12 4247.
76. kép. Az iparművészeti kiállítás összképe. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5026.
77. kép. A budapesti főpolgármester szobája a párizsi világkiállításon. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 186.
78. kép. A magyar háziipari kiállítás az 1900-as párizsi világkiállításon. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 488.
79. kép. A világkiállítás magyar anyagának előzetes bemutatása az Iparművészeti Múzeumban. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 4905.
80. kép. Eliel Saarinen finn pavilonja az 1900-as párizsi világkiállításon. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5082.
81. kép. A Grand Palais szobrászati kiállítása, a háttérben a magyar anyag. Forrás: Malkowsky, Georg (szerk.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild, Berlin, 1900. 305.
82. kép. A Saint Louis-i világkiállítás központja: Festival Hall és a Colonnade. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5387.
83. kép. A közlekedési csarnok. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5380.
84. kép. Horti Pál pavilonja a Manufactures csarnokban. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5371.
85. kép. A kettős pavilon erdélyi népi építészeti rétegei: négy fiatornyos torony (harangláb) és udvarház. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5372.
86. kép. Iparművészeti termékek kiállítása és vására. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5374.
87. kép. Háziipari kiállítás a pavilon belső oldalán. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5376.
88. kép. Raimondo D'Aranco által tervezett központi kiállítási csarnok. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5170.
89. kép. A művészeti fotográfia pavilonja. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5173.
90. kép. A Horti Pál által tervezett magyar iparművészeti kiállítás. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5176.
91. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállítása rendezés közben. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5181.
92. kép. Az Iparművészeti Iskola kiállításának másik része rendezés közben. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5179.
93. kép. A Maróti Géza tervei alapján készült díszterem a milánói magyar enteriőr-pavilonban. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5165.
94. kép. A magyar enteriőr-pavilon összképe a bejáratától. Magyar Iparművészet, 1906. 170.
95. kép. Úri dolgozó szoba, a szegedi Állami Fa- és Fémipari Szakiskola növendékeinek munkája. Forrás: Magyar Iparművészet, 1906. 184.
96. kép. Az iparművészeti pavilon főhomlokzata. Forrás: korabeli képeslap részlete.
97. kép. Maróti Géza jellegzetes kalászos motívuma a díszterembe vezető átjárón. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5091.
98. kép. Maróti Géza Géniusz szobra az előtérben. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5092.
99. kép. A díszterem részlete. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5099.
100. kép. Ligeti Miklós Anonymus szobrának másolata. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5096.
101. kép. A Galambos udvar, háttérben a háziipari kiállítás. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5115.
102. kép. A vallás-és közoktatásügyi miniszter Körösfői Kriesch Aladár-féle dolgozószobájának részlete. Forrás: Magyar Iparművészet, 1906. 196.
103. kép. A kerámiák terme, közepén a Zsolnay gyár kiállítása. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5109.

104. kép. A háziipari kiállítás részlete a székelykapuval. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5131.
105. kép. A Faragó Ödön-féle háziipari kiállítás a kerámiák terme felé. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5103.
106. kép. Wessely Vilmos által tervezett és a kolozsvári Ipariskolában készített gyerek-szoba. Magyar Iparművészet, 1906. 199.
107. kép. Az állami ipariskolák közös kiállítása. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5118.
108. kép. A magyar kiállítás dísztermének maradványai. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5143.
109. kép. Maróti Géza Génusz szobrának maradványai. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5139.
110. kép. A pavilon maradványai. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5136.
111. kép. A második milánói pavilon magyar kiállításának előcsarnoka. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5147.
112. kép. A Mintarajziskola új kiállítása. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5155.
113. kép. A második milánói pavilon magyar kiállításának díszterme. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5161.
114. kép. A Maróti Géza által tervezett velencei Magyar Ház enteriőrjének részlete. Forrás: Iparművészeti Múzeum Adattára, FLT 5194.
115. kép. A torinói magyar pavilon főhomlokzata. Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 261.
116. kép. A római magyar képzőművészeti pavilon. Forrás: Vasárnapi Újság, 1911. április 9. 1.
117. kép. A Régiók Fóruma. Forrás: Rassegna Illustrata dell'Esposizione, Roma, 1911.
118. kép. Firenze város pavilonja a Régiók Fórumán. Forrás: korabeli képeslap.
119. kép. A Művészet által közölt pavilon terv. Forrás: Művészet, 1910. 9. évf. 3. szám. 180.
120. kép. A Művészet által közölt pavilon alaprajza. Forrás: Művészet, 1910. 9. évf. 3. szám. 180.
121. kép. A római magyar műcsarnok végső kialakítás. Forrás: Művészet, 1911. 10. évf. 4. szám. 225.
122. kép. A külszági olaszok pavilonja. Forrás: Korabeli képeslap
123. kép. Sziám és Szerbia pavilonja. Forrás: Korabeli képeslap
124. kép. A torinói világkiállítás térképe.
125. kép. A torinói magyar pavilon Pó felőli homlokzata. Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 263.
126. kép. A pavilon belső tereinek sora. Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 267.
127. kép. Fa szerkezeti elemek a pavilonban. Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 280.
128. kép. A pavilon főbejárata. Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 262.
129. kép. „fantasztikus regék országa” Forrás: Magyar Iparművészet, 1911. 266.

Névmutató

A névmutató a főszövegben előforduló személyneveket, valamint a főszövegben említett személyekre vonatkozó *végjegyzet utalásokat* tartalmazza, műalkotások címében előforduló személyneveket csak indokolt esetben tüntet fel.

A,Á

Acker, Ernest van 213
Agbaba Adél 161
Aggházy Gyula 108, 419, 420
Ágotai Lajos 39, 236
Albert, Szász-Coburg-Gothai herceg 30, 45, 47, 53
Alessi, Galeazzo 180
Alexy Károly 64
Alfant, Adolphe 60
Almási Balogh Lóránt 215
Alma-Tadema, Lawrence 99
Alpár Ignác 122–124, 152, 467
Alt, Rudolf 57
Amerling, Friedrich von 57
Andrássy Gyula, gróf 69, 306
Angyal Béla 148, 192
Angyal Emma 192
Apponyi Albert, gróf, 163, 180
Árkay Sándor 105, 381
Attila, hun király 62, 74, 220, 230, 233–234, 237
Auerbach, Jeffrey A. 18

B

Bacelli, Guido 207
Bachruch Antal 144, 534
Bachruch Károly 160
Badik Ottó 151
Baditz Ottó 219
Bajalović, Peter 214
Bak Lajos 143
Bakó Zsuzsanna 19
Bálint Zoltán 122–123, 126, 132–133, 136–138, 152, 159, 173, 215, 232

Balló Ede 151
Balogh Loránd 138
Bánffy György, gróf 130
Bányai Viktor 143
Barabás Miklós 61, 64, 219
Barkassy Kálmán 72
Barki Gergely 240
Barrault, Alexandre 49
Barsy Adolf Ágost 140, 514
Barta Ernő 224, 735
Barta Sándor 189–190
Bastien-Lepage, Jules 99
Batári Ferenc 19
Baudelaire, Charles 51
Baudry, Ambroise 120
Baumann, Ludwig 120, 169
Bazzini, Cesare 212, 797
Beatrix, Aragóniai, magyar királyné 174
Beck Márton és Vilmos 187, 735
Beck Ö. Fülöp 143–144, 188, 203
Bedő Albert 83, 116, 312
Beethoven, Ludwig van 95, 188, 202
Behrens, Peter 159, 169, 172
Bellák Gábor 39
Belmonte Leó 188–189
Benczúr Béla 43
Benczúr Gyula 64, 97–100, 151–152, 161–162, 219, 222, 226, 527
Berán Lajos 188, 203
Berény Róbert 222–223, 240
Bernstein József (és fia) 143, 381, 382
Beschornier (cég) 144, 186
Beszédes Sándor 101
Bethlen Gyula 186

Beust Friedrich Ferdinand von, gróf 69
 Bezerédy Gyula 151
 Bianchi, Carlo 180
 Biermann, Georg 225
 Bigot, Alexandre, 141
 Bihari Ferenc 117
 Bihari Sándor 152, 219
 Binet, René 213
 Bing, Samuel 141, 172
 Bíró Lajos 143
 Bistolfi, Leonardo 167
 Blána Szilárd 29–30
 Blanc, Charles 95
 Bodnár Éva 19
 Boito, Camillo 167, 169, 178, 656
 Bolkai Pál 143
 Bongi, Orsino 180, 656, 658
 Bonnard, Pierre 141
 Boros Sándor 118
 Borsos József 50, 219, 130
 Bosznay István 152, 225
 Bourdais, Jules 89
 Böcklin, Arnold 226
 Böhm József 220
 Böhm Pál 219
 Bölöni György 223, 240
 Breckska Adolf 72, 82
 Brocky Károly 219
 Brodszky Sándor 57, 75–76, 97, 219, 390
 Bruck Lajos 99–100, 346, 419
 Bugatti, Carlo 172–173
 Burg Ármin 145
 Burnham, Daniel 110
 Burton, Benedict 18

C

Caesar, Caius Julius 63
 Calandra, Davide 167
 Calderini, Lazzarini és Meacci (cég) 218
 Canova, Antonio 219
 Carnot, Sadi 113
 Casanova, Eugenio Serrano da 105
 Çelik, Zeynik 18
 Ceradini, Mario 166
 Ceragioli, Giorgio 167
 Cézanne, Paul 151, 227
 Champfleury, Jules 51
 Chennevières, Charles de 60
 Chiesa, Pietro 196, 203
 Chintreuil, Antoine 226
 Chouteau, Pierre 156

Cole, Henry 45
 Constable, John 54
 Corot, Jean-Baptiste-Camille 73
 Courbet, Gustave 51, 151
 Crane, Walter 141, 169
 Crane, Walter 141, 169
 Cridler, Thomas Wilbur 157
 Czakó Elemér 181, 187, 189, 234, 663
 Czigány Dezső 223–224, 240
 Czigler Győző 157
 Czilchert Róbert 55
 Czimbalmos Ferenc 143
 Czóbel Béla 223
 Csaba, hun királyfi 233
 Csáki Tamás 19
 Császkza György, kalocsai érsek 144
 Cszik Gyula 148
 Csók István 108, 152, 222, 226, 240, 420
 Csokonai Mihály 77, 219

D

D'Aranco, Raimondo 169–172, 180, 230
 Daly, César 96
 Damkó József 144, 163, 186, 635
 Dániel Ernő, báró 110, 117
 Darányi Ignác 107
 Daum, Jean és Auguste 191
 Daumier, Honoré 151
 David, Jacques–Louis 151
 Davioud, Gabriel 89
 De Gerandóné Teleki Emma, grófné 66–67
 Deák Ferenc 73
 Deák-Ébner Lajos 75, 108, 152, 219, 224
 Degas, Edgar 151
 Dékányi Árpád 160, 187–188, 191–192, 714, 718
 Delacroix, Eugène 51, 73
 Delorme, René 99
 Demény Pál 99
 Diescher József 61
 Divald Károly 78, 101
 Divald Kornél 219–220
 Doby Jenő 64, 99, 152, 252
 Donát János 219
 Donáth Gyula 220
 Donner, Georg Raphael 95
 Doré, Gustave 99
 Dózsa György 75
 Dörre Tivadar 195
 Dreyfus, Alfred 118
 Dubuisson, René 120
 Ducuing, François 66

Dudits Andor 152, 224
 Dulong, René 139–140
 Dunaiszky László 56–57, 64, 219, 390
 Dürer, Albrecht 95
 Dvoracsek József 234

E

Edoux, Félix-Léon 67
 Edvi Illés Aladár 148, 240, 836
 Egger testvérek (Dávid és Sándor) 55, 101, 105, 144, 390
 Egressy Gábor 77
 Eisenhut Ferenc 219
 Eitelberger, von Edelberg Rudolf 30–31, 56, 62, 72, 186
 Éltető Elek 72, 82
 Emich Gusztáv 63, 190
 Engel József 24, 47, 48, 75, 99, 108, 118, 119, 121, 208, 252, 419, 420
 Eötvös József, báró 71–72, 74
 Erdőssy Béla 224
 Erlach, Fischer von 95, 120, 126
 Erődi Béla 117
 Erzsébet, Wittelsbach, magyar királyné és osztrák császárné, 142–143, 151
 Essenwein, August 58

F

Fadrusz János 151–152, 220
 Fadrusz Jánosné 144
 Falke, Jacob 79–80
 Farádi Vörös László 110
 Faragó Ödön 137–138, 143–145, 147–148, 157, 159, 161, 174, 181–183, 185, 189–190, 192, 196, 201, 210–211, 662, 671, 678
 Farkasházy Fischer Jenő 237
 Farkas-Vukotinovic Lajos 70
 Feivel Lipót 63
 Fényes Adolf 152, 223–224, 240
 Ferenc József, I., magyar király 31, 59, 69, 133–134, 151, 159, 186, 907
 Ferenczy Valér 223
 Ferenczy Sándor 240
 Ferenczy István 219
 Ferenczy János 55
 Ferenczy Károly 152, 163, 222, 224, 240
 Ferrini, Giannino 180
 Ferstel, Heinrich 57
 Festetics György, gróf 61
 Feszl Frigyes 100, 161, 219
 Feszty Árpád 99, 371

Finály Henrik 61
 Findling, John E. 17
 Fischer Emil (Tóvárosi) 144, 146, 160, 190, 237, 907
 Fischer Ignác 105
 Fischer József 123, 128, 132, 134–135, 139–140, 181–182, 185, 201, 514, 662
 Fischer Mór 48, 51, 55, 63, 108, 116, 122, 381
 Fischer Vilmos (Farkasházi) 110, 143, 403
 Fischhof Jenő 160
 Fischhof Jenő 145
 Fittler Kamill 117, 128, 132, 136–138, 157, 181–182, 194, 201, 662
 Fodor József 238, 907
 Formigé, Jean-Camille 120
 Forreider és Schiller (cég) 144, 159, 189, 635, 686
 Fowke, Francis 53
 Földi János 136
 Förk Ernő 144, 147–148, 152, 737
 Fradeletto, Antonio 203
 Fraknoi Vilmos 218
 Francis, David R. 156, 572
 Fred, William 131, 145, 168
 Frey Lajos 57, 64
 Fuller, Lóie 140–141
 Führer Richárd 144, 151
 Fürich, Joseph von 95

G, GY

Gábor Eszter 217
 Gainsborough, Thomas 54
 Gál Vilmos 19
 Galambos Jenő 234, 735, 907
 Galbavy Gyula (cég) 234
 Gallé, Émile 141, 191
 Galopin, Marcel 18
 Gamauf Vilmos 72
 Gara Andor 224
 Garay Ákos 224
 Garnier, Charles 81, 119
 Gaudi, Antonio 105
 Gauguin, Paul 151
 Gaul Károly 138
 Gautier, Théophile 219
 Gebhardt, Karl 224
 Gelb Miksa (Gelb és fia) 134, 136–138, 143, 907
 Gelléri Mór 26, 116, 191, 212, 217, 224, 231–233
 Gellinek Ferenc 38
 Gelsei Guttmann Vilmos 100
 Genuys, Charles 145
 Gerenday Antal 56

Gerle János 18
 Gerő Ödön 220
 Gerster Károly 57, 64
 Gevaert, Fierens 169
 Giergl Henrik 107, 144
 Giffard, Henri 67
 Gigante (cég) 101, 105, 144
 Glatz Oszkár 152, 223–224
 Glatz Teodor 63
 Gondy és Egey 63
 Gottermayer Nándor 145, 174, 907
 Greenhalgh, Paul 17
 Gregersen Guilbrand (Gregersen és fiai) 159
 Grillparzer, Franz 95
 Grimani, Filippo (Conte) 203
 Gróh István 36, 635, 735, 737
 Gulácsy Lajos 224
 Gurekian, Leon 231
 Gusztáv Adolf, II., svéd király 67
 Gyárfás Jenő 219
 Gyarmathy Zsigmondné 40–41, 193, 711
 Gyömrői Manó 157
 Györgyi Dénes 232, 238
 Györgyi Géza 148, 215, 217, 225
 Györgyi Géza 215, 217, 225
 Györgyi Kálmán 39, 141, 144, 148, 189, 194

H

Halmi Artúr 152
 Halmos János 142
 Haltern, Utz 18
 Hannig M. L. 55
 Hantaux, Gabriel 116
 Haraszti József 161, 693
 Hardy, Léopold Amédée 90
 Harkányi Frigyes 89
 Harvey, Penelope 18
 Haselius, Artur 80
 Hasenauer, Carl 95
 Hatvany Lajos 223
 Hauszmann Alajos 127, 142, 144, 152, 215
 Havass Rezső 104
 Havranek Ferenc 195
 Héber Antal 190
 Hegedüs László 152, 836
 Heinrich Ede 220
 Henszlmann Imre 57, 61–62, 64, 73, 148, 184
 Herendi (cég) 15, 48, 55–56, 73, 78, 80, 87, 105, 144, 146–147, 160, 237, 197, 381, 907
 Hermann Ödön 238, 907
 Herold János 63

Hertzka, Halász és Berger (cég) 237
 Hevesi Lajos 143
 Hibján Samu 144, 174, 188, 635
 Hieronymi Károly 208–210, 243
 Hirsch, Moritz von 89
 Hirschler Mór 143
 Hoepfner Guido 215, 217, 225, 811
 Hoffmann, Josef 141, 238
 Hofhauser Lajos 101, 381
 Hofmann, Werner 17–18
 Hogarth, William 54
 Hohenlohe-Schillings-Furst, Konstantin von 69
 Holló Barnabás 144, 151, 186, 220
 Hollósy Simon 152, 224
 Hornung testvérek (cég) 105
 Hornyánszky Viktor 78
 Horovitz Lipót 76, 151
 Horti Pál 26, 39, 143–144, 148, 157–161, 169, 172–174, 188–189, 755
 Horváth András 143
 Huszár Adolf 99, 220
 Huszka József 36, 42
 Hüttl Tivadar 237, 907

I

Imregh Pál 188
 Ingres, Jean Auguste Dominique 151
 Isay, Raymond 17
 István, I. (Szent), magyar király 74, 90, 100, 142–144, 161, 234
 Iványi-Grünwald Béla 152, 163, 223, 240
 Iványi-Grünwaldné 186
 Ives, Halsey C. 157
 Izsó Miklós 36, 61, 77, 219, 252

J

Jaiser Gyula 105
 Jakab Dezső 123
 Jámbor Lajos 122–123, 126, 132–133, 136–138, 152, 159, 173, 215, 232, 464
 Jancsurák Gusztáv 144, 237, 907
 Jankó Gyula 196, 737
 Jankó Vince 55
 Jánuszky Béla 236
 Jaschik Álmos 39
 Jedlik Ányos 50
 Jendrássik Alfréd 238
 Jones, Owen 46, 114
 Jungfer Gyula 105, 135, 144, 159, 381, 403
 Juvara, Filippo 207, 229, 231

K

Kabay Dánielné 144, 635
 Kacziány Ödön 220, 240, 836
 Kádár Béla 224
 Kallós Ede 151, 220
 Kántor Tamás 143, 190
 Kaposmérői Mérey Kajetán 209, 211
 Karl, Gustav 57
 Karlovszky Bertalan 151, 219
 Kármán Géza 238
 Katona Nándor 152, 225
 Kaulbach, Wilhelm von 67, 73–74, 217, 252
 Kauser József 38, 95, 100
 Kautz Gyula 55, 168
 Keleti Gusztáv 36, 41, 63, 71–72, 77, 152, 219, 252, 312, 390
 Keleti Károly 31–32
 Kernstok Károly 152, 223–225, 240, 841
 Keszli Ferenc 143
 Kézdi Kovács László 136
 Kiss György 151, 220
 Kissling Rudolf (cég) 161, 174, 189, 193, 237, 635, 907
 Klein Miksa 220
 Klösz György 101
 Koch Henrik, ifj 79, 100
 Koch, Julius 82
 Kochmeister Frigyes, báró 70, 107, 151, 116
 Kohn Jakab és József 105
 Kolbenheyer Ferenc 100
 Kolbenheyer Viktor 123
 Kolener testvérek (cég) 237, 907
 Koller Károly 63
 Komor Marcell 123
 Korizmic László 61, 70
 Korompay, Gustav 93–96
 Koronghi Lippich Elek 149–150, 180, 184, 194, 197, 210
 Kós Károly 39, 150, 231, 236
 Kossuch János 55, 144, 160, 381
 Kossuth Ferenc 180
 Kossuth Lajos 28, 231
 Koszta József 163
 Kosztolányi Kann Gyula 223–224
 Kovács Mihály 220
 Kovalszky Sarolta 144, 161, 193, 635, 711
 Kozics Ede 63
 Kozma Lajos 224
 Kónig Izidor 105, 403
 Könyöki József 36
 Körösfői Kriesch Aladár 143–144, 159, 180, 188–189, 192, 202, 224, 234, 236, 635, 718, 755

Kövesházi Kalmár Elza 220
 Králik Sámuel 63, 381
 Kramer Sámuel 63, 143, 403
 Krantz, Jean Baptiste 60, 88
 Kresz Mária 56
 Kriegler Dávid 144
 Kriesch Laura 189
 Kroker, Evelyn 18
 Kupelwieser, Leopold 51

L

Lajta Béla 233
 Lakatos Lajos 193
 Lalique, René, 141, 145
 Lamarre, Clovis 99
 Lanciani, Rodolfo 212
 Lánczy Leó 243–244
 Landerer Lajos 28
 Langer Ignác 137
 László Fülöp 152, 161, 163, 219, 222, 632, 836
 Laurvik, John Nilsen 240
 Lay, Félix 61, 101
 Lázár Béla 220–222, 240
 Lechner József 63
 Lechner Ödön 133, 141, 152, 161, 225
 Lehmann, Ernst 76
 Leibl, Wilhelm Maria Hubertus 73
 Lénárd Sándor 134–135
 Lendl Adolf 136
 Lengyel Lőrinc 237
 Lewisch Róbert 160
 Liechtenstein, Jean von, herceg 69
 Lieder Frigyes 219
 Liezen-Mayer Sándor 64, 77, 162, 219, 224, 206
 Ligeti Antal 57, 61, 64, 75, 97–98, 219–220, 249, 252, 357–358
 Ligeti Miklós 151, 163, 186, 220, 233–234, 236
 Lindenlaub, Théodore 108
 Link (F.) István 144, 146
 Lippert, Josef 57, 168
 Locati, Sebastiano 180, 213, 268
 Lóránfi Antal 144
 Loser János 87
 Lotz Károly 57, 64, 74, 77, 152, 163, 219, 224, 252, 390
 Lotz Kornélia 163
 Lötz Witwe 63
 Lővei Pál 18
 Luca, Pasquale di 228, 231
 Luckhurst, Kenneth 17
 Ludwig és Stettka (cég) 144

Lukács György 223
 Lukácsi Béla 117–118, 125, 127–128, 446, 455, 493
 Lukácsovics János 143
 Lung György 142
 Luraghi, Francesco Jacchini 203
 Lutyens, Edwin 119, 214
 Lützwow, Carl von 73, 77, 79–80
 Lyka Károly 39, 161–163, 220

M

Maag, Georg 18
 Mackintosh, Charles Rennie 169
 Mac-Mahon, Patrice de 87
 Madarász Viktor 75–77, 219
 Magnani, Francesco 180
 Magne, Lucien 120
 Magyar Mannheimer Gusztáv 152, 219–220, 222
 Mahunka Imre 136–138, 143
 Majoros és Bátky (cég) 236
 Makart, Hans 98–99
 Manet, Édouard 73, 151, 221
 Marastoni Jakab 64
 Marastoni József 57
 Marchalkó János 61
 Márfy Ödön 223, 240, 841
 Margó Ede 137
 Mária Krisztina főhercegnő, Habsburg-
 Lotaringiai 105
 Mária Terézia, magyar királynő 38
 Márk Lajos 152, 220
 Márkfy Sámuel 63
 Markó Ferenc 75, 390
 Markó Károly, id. 56–57, 77, 97, 162, 219, 371, 390
 Markup Béla 187
 Maróti Géza 144, 159, 173, 179–188, 198–199, 201,
 203–205, 234, 236, 238, 662, 671, 678, 680,
 755, 907
 Márton János 159
 Marx, Roger 172
 Masqueray, Emmanuel Louis 156
 Matejko, Jan 99
 Mátray Lajos 220
 Mátyás, I. (Hunyadi), magyar király 151, 174, 219
 Max, Gabriel 226
 Medgyaszay István 189
 Mednyánszky László 98, 152, 220
 Meier-Graefe, Julius 139, 172, 221
 Melani, Alfredo 166–167, 169, 180, 203, 229, 231,
 237–238
 Meller Simon 218–219, 223
 Menyhért Miklós 161, 189

Mériat, Philippe 120
 Messinger Alajos 123
 Meštrović, Ivan 214
 Mészöly Géza 75, 77, 99, 221, 224, 249, 252, 371
 Metzner, Franz 233
 Michelangelo, Buonarroti 95
 Micseh Endre 210
 Mihalik József 126, 152
 Mihály Rezső 224
 Miklósvári Miklós Ödön 107, 121, 130, 140, 208–
 210, 218, 446, 777, 815
 Mirkovszkyné Greguss Gizella 161
 Miskolczy Gyula 116
 Miskovszky Viktor 36
 Mócsay József 188–189, 202
 Molnár Jenő 196, 737
 Molnár József 57, 76, 390
 Monet, Claude 151
 Moreau, Gustave 99
 Morelli Gusztáv 99, 152, 252, 735
 Morin-Goustiaux, Georges 120
 Morris, William 141
 Mozart, Wolfgang Amadeus 95
 Möhring, Bruno, 159, 169
 Mudrony Soma 31, 41, 79
 Munkácsy Mihály 75–77, 97–100, 108, 152, 162–
 163, 220–226, 252, 353, 419, 820

N

Nádler Róbert 143–144, 195
 Nagy Antal 238, 907
 Nagy Sándor 144–145, 174, 189, 193, 224, 711, 755
 Napóleon, I., francia császár 59
 Napóleon, III. francia császár 48–49, 59
 Németh Imre 71, 89
 Nendtvich Károly 62–63
 Neufchâteau, François de 27
 Ney Béla 94, 96–97, 101

O

Oberbauer Jenő 99
 Ojetti, Ugo 169, 171, 180, 203, 207
 Olbrich, Joseph Maria 141, 159, 169–170, 172, 238,
 755
 Olgyay Ferenc 136, 223–224, 836
 Olgyay Viktor 152, 224, 836
 Olmstead, Frederic Law 110
 Orbán Dezső 223
 Orczy Béla 71, 228
 Orlai Petrics Soma 57, 390
 Ország Antal 50, 51, 130, 390

Osborn, Max 138

Oskó Lajos 144

Ottokár, II., cseh király 74

P

Paál László 75–77, 97–100, 163, 220–226, 249, 252, 820

Paczka Ferenc 99–100, 219, 346, 836

Paczka Kornélia 152, 836

Pálinkás Béla 190

Pállik Béla 75–76, 152, 219, 252, 317

Pankok, Otto 159

Pantocsek Leo Valentin 62

Pap Henrik 120, 152

Pápai és Nathán (cég) 237, 907

Paquet, Alfons 18

Pártos Gyula 100

Pascal, Ory 18

Páter Nándor 144

Patikárus Ferkó 67, 217

Pauler Tivadar 36, 71, 72

Paxton, Joseph 46

Pázmány Dénes 108, 312

Pécsi József 39

Pemsel, Jutta 18

Perczel Dezsó 116

Periklész 93

Perlmutter Izsák 163, 224

Peske Géza 219

Petit, Georges 222

Petőfi Sándor 95

Pettenkofen, August von 56, 57

Pfeffermann Imre 105

Pfeiffer József 234

Piacentini, Marcello 166, 212–214

Pica, Vittorio 166, 169, 174–175, 203, 225

Picard, Georges 169

Pick Ede 144

Piloty, Karl von 64, 73, 76–77, 226

Pissarro, Camille 141

Play, Frédéric Le 60

Pogány Móric 232–233, 235–238, 907

Polgár Alajos 143

Pollack Mihály 219

Pollak, Oskar 226

Poór Sándor 237, 907

Pór Bertalan 223, 240

Potocki, Alfred 69

Pozdech József 78

Priegel György 63

Priszkosz rétor 233

Prométheusz 95

Proth, Mario 100

Pulszky Ferenc 73, 89, 312

Pulszky Károly 31, 73

Q

Quarti, Eugenio 172, 755

R

Radisics Jenő 131, 149, 157, 169, 193, 202, 240, 491, 604, 753

Radnai Béla 186

Raffay László 196, 737

Rainer Habsburg-Lotaringiai, főherceg 31, 69

Rákosi Nándor 64

Rampolla, Mariano, bíboros 152

Rapp Henrik 117

Rappaport Jakab 161, 198

Ráth György 146, 157, 236

Ráth Györgyné 146

Ráth Károly 40, 107, 117, 248, 312

Ratzersdorfer Gyula 146

Rauscher Lajos 100, 224

Reisz és Porjesz (cég) 143

Ressel, Joseph 95

Réti István 152, 163, 223, 224

Révai Oszkár 193, 907

Révész Imre 152, 420

Reycend, Giovanni Angelo 167

Reynolds, Joshua 54

Riegl, Alois 39

Rigotti, Annibale 170, 869

Rippl-Rónai József 108, 144–145, 152, 189, 193, 221, 223–224, 226, 419, 420

Rius Taulet, Francisco de Paula 105

Roche, Pierre 141

Rodin, Auguste 141, 151

Roger Adolf 146

Rómer Flóris 31, 62, 73, 79

Róna József 151, 220

Rondoni, Mario 180

Rósa Lajos 62–63

Roskovics Ignác 219

Rossi, Teofilo 209, 771

Róth Miksa, 159, 161, 169, 174, 186, 189, 202, 234, 236, 907

Rózsavölgyi Gyula 142

Rudolf, Habsburg-Lotaringiai főherceg, 104, 186

Russell, John Scott 69

Rydell, Robert W. 18

S

Saarinen, Eliel 150, 233
 Sacheri, Giovanni 95, 166
 Saint Victor, Paul de 77
 Sambuy, Ernesto Balbo Bertone di 167
 San Giuliano, Antonio di 209
 San Martino, Enrico di 207–208, 793
 Sándor, II., orosz cászár 59, 98
 Sárközi Ferkó 67
 Sátori Pál 144
 Saumier, Charles 138
 Sauvage, Henry 141
 Saxlehner András 87
 Schmidt Miksa 161, 202, 237, 907
 Schmidt, Friedrich 57–58
 Scholtz Róbert 101, 173, 381
 Schrecker Ignác 63
 Schulek Frigyes 36, 252
 Schwarzenberg, Jean-Adolphe von, herceg 69
 Schwarz-Senborn, Wilhelm Freiherr von, báró
 69
 Scsuko, Vlagyimir Alekszejevics 214, 231
 Seenger Béla, ifj. 202
 Semper, Gottfried 31, 42, 43
 Senyei Károly 144
 Serrurier-Bovy, Gustave 139
 Sérusier, Paul 141
 Simay Imre 161, 186, 220
 Simay Lajos 190
 Simonyi Antal 51, 52
 Skiff, Frederick J. V. 156
 Somssich Géza, gróf 208
 Soulier, Gustave 138, 145, 225
 Sovánka István 174, 187, 191, 735
 Spányi Béla 108, 371, 419
 Spiegel Frigyes 143
 Stark Lipót 134
 Steinbach Gábor 137, 143, 189–190
 Steindl Imre 100, 143, 152, 252, 403
 Steiner Ármin és Ferenc 144, 160, 185, 187, 202
 Steinschneider Jakob 63
 Stetka Gyula 219
 Strausz Adolf 115
 Strelisky Lipót 63
 Striegel Alajos 100
 Strobenz Frigyes 224
 Stróbl Alajos 108, 151–152, 187, 220, 419
 Suppan Vilmos 36
 Süss Nándor 148

Sz

Szablya-Frischauf Ferenc 219
 Szabó József 55
 Szamovszky Ferenc 108
 Szandház Károly 61, 64
 Szapáry Gyula, gróf 70, 89
 Széchenyi Béla, gróf 130
 Széchenyi István 95, 125
 Széchenyi Ödön, gróf 55
 Székely Andor 224
 Székely Árpád 224
 Székely Bertalan 36, 56–57, 63, 74–77, 97–98,
 100, 219–220, 222, 224, 252, 818
 Székely Ödön 236, 907
 Széll Kálmán 118, 455
 Szentpéteri József 48
 Szenyei Károly 151
 Szeszlér Sándor 134–135, 137
 Szinyei Merse Pál 75–76, 152, 163, 220–227, 598,
 820
 Szkalnitzky Antal 61, 79, 83, 100, 252
 Szlányi Lajos 224
 Szoldatits Ferenc 219
 Szontágh Erzsébet és Aranka 191, 193
 Sztérényi József 180, 199, 577
 Szvoboda Dománszky Gabriella 19

T

Taft, William Howard 239
 Tanasević, Branko M. 231
 Tarján (Huber) Oszkár 161, 174, 188
 Taussig József 62, 101
 Taylor, Isaac S. 156
 Telcs Ede 143–144, 151, 163, 186–188, 202–203,
 234, 635, 907
 Telepy Károly 71, 152
 Than Mór 56, 57, 61, 64, 72, 74, 76–77, 97–98,
 100, 164, 252, 390
 Thék Endre 136–137, 143, 157, 189–190, 202, 381,
 382, 907
 Thorma János 163, 224
 Thovez, Enrico 166–167, 170, 172, 230
 Thököly Imre 74
 Tichy Gyula 224
 Tiffany, Louis Comfort 15, 141, 145
 Tihanyi Lajos 223, 240
 Tilgner Viktor 220
 Tipary Dezső 224
 Tisza István 182, 221
 Tisza Kálmán 107, 118
 Tormay Béla 72

Tornai Gyula 152
 Tornyai János 220
 Toroczkai Wigand Ede 143, 159, 161, 174, 189, 202
 Tóth István 151, 220
 Toulouse-Lautrec, Henri de 141
 Török Gyula 231–234
 Tőry Emil 232–234, 236–238, 907
 Trefort Ágoston 72
 Tull Viktor 145, 161, 188

U

Újházy Ferenc 76
 Ujváry Ignác 152, 224
 Ullmann Gyula 238
 Undi Mariska 161, 202
 Urioste y Velada, José 119

V

Vágó József 152
 Vágó Pál 130
 Vahot Imre 28
 Valabrega, Vittoria 172
 Vámbéry Ármin 63
 Vandrák Károly 57
 Várdai Szilárd 146, 195
 Varga József 143
 Varga Vera 19
 Vasadi Ferenc 39
 Vastagh Géza 219, 836
 Vastagh György, id 76, 137
 Vastagh György, ifj 143
 Vastagh Pál 144
 Vaszary János 144, 163, 173, 189, 193, 220, 836
 Vaszary Kolos 118, 130, 455
 Vay Miklós, báró 64, 77, 99, 252
 Vedres Márk 151
 Vela, Vincenzo 67, 217
 Venturi, Ghino 213
 Veress Ferenc 78
 Vesztróczy Manó 39
 Vidéki János 36, 39
 Vidor Emil 233
 Vidor Leó 134, 140, 233
 Viel, Jean-Marie-Victor 49
 Víg Albert 157, 183
 Viktor Emánuel, II., olasz király 207
 Villa, Tommaso 207, 228
 Vilmos, I., porosz király 59, 98
 Vilmos, III., angol király 93
 Viollet-le-Duc, Adolph 62, 76–77
 Vörös Sándor 72

Vuillard, Édouard 141
 Vukovics és Kaufmann (cég) 161, 189

W

Wagner Sándor 75, 77, 162, 219, 836
 Wagner, Otto 170, 238
 Waldmüller, Ferdinand 57
 Waldsein János, gróf 55
 Walnicsek Béla 143
 Walser Ferenc 78
 Waltherr Gida 144
 Wartha Vince 147
 Wéber Antal 100, 252
 Weisz Adolf 100
 Wekerle Sándor 208, 793
 Wesemael, Pieter van 17
 Wessely Vilmos 191, 196, 735, 736, 737
 Wickenburg Márk, gróf 157
 Wickenburg, Matthias Constantin Capello von, gróf 61
 Wiener, Henry 99
 Wiesinger (cég) 110
 Wimpffen, Emanuel Felix von 89
 Wisinger Mór 144, 146, 174
 Woltmann, Anton 76

X

Xántus János, 31, 79

Y

Ybl Miklós 100, 127, 215, 252

Z

Zádor István 224
 Zahn János György 55, 62
 Zala György 151–152, 159, 173, 186, 220
 Zartl testvérek 105, 403
 Zay Albert 62
 Zemplényi Tivadar 152, 224
 Zichy Henrik, gróf 55, 222, 228
 Zichy Jenő, gróf 29, 39, 243, 491
 Zichy Mihály 75–77, 98, 162, 219, 224, 252
 Zichy Nándor, gróf 70
 Zimonyi György 143
 Zorn, Anders 150
 Zrumeczky Dezső 216
 Zumbusch, Caspar von 76
 Zsolnay (cég) 105, 110, 143–146, 159, 161, 185–186, 188, 190, 202, 908
 Zsolnay Miklós 157, 187, 231
 Zsolnay Vilmos 173–174, 381

