

SZÉKELY MIKLÓS

„Attila sátra Torinóban”

Az 1911. évi olaszországi világkiállítás a három történelmi olasz főváros, Torino, Firenze és Róma között oszlott meg, az esemény eredetileg II. Viktor Emánuel (1861–1878) római síremlékének felavatásához kapcsolódó ünnepségekből nőtt ki. Az iparfejlesztés elkötelezett híve, Tommaso Villa által vezetett szervezőbizottság feladata volt a városok programjainak egyeztetése. A világkiállítás programjában 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 áhító, évszázados Savoyai-fészek, Torino lett.¹ A római bemutató művészeti kérdésekkel foglalkozott, míg Torinóban az ipar és az urbanisztika kérdései 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 volt. A XVIII. század elejétől az olasz királyi ház fészkeinek számító és az egységmozgalmakban kitüntetett szerepet játszó Torino és az ország harmadik, immár végleges fővárosa, Róma mellett Firenzének kevés szerep jutott, az egység megünneplésébe a többi helyszínhez képest meglehetősen későn – 1910 tavaszán – kapcsolódott be egy olasz portréfestészet-történeti kiállítással.

Az olaszországi kiállítások építészeti megoldásai az olasz nemzeti stílusról zajló viták keresztüztüzebe kerültek, hiszen 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. Az 1861-ben kivívott függetlenség komoly önazonossági válságba sodorta az olasz értelmiséget és politikai közélet szereplőit; A „milyen is az olasz?” kérdésre többen, többféle választ igyekeztek adni. A századfordulón a nemzeti jellegről zajló diskurzus még lezáratlan volt, a vita újra és újra fellángolt a nemzeti (ön)reprezentáció minden jelentkezésekor.

Az ipari, gazdasági és kulturális fejlődés szellemében fogant kiállítások historizáló épületei azonban nem adtak kielégítő választ az új olasz nemzeti stílust keresőknek, annak ellenére, hogy a nemzeti stílus szempont-

jából több évtizedig a régi korok építészetéhez fűződő viszony számított meghatározónak: a vita a különféle regionális, urbánus és nemzeti hagyományok által képviselt víziók közötti választásról zajlott.² Mario Ceradini (1864–1940) építész 1890-ben feljegyezte, hogy a modern nemzeti építészet hiánya milyen fájdalmas volt 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.³ Az ő nevéhez kötődik a mindenki számára elérhető, megfelelő színvonalú, a hétköznapi életnek minőségi keretet adó sajátosan olasz (belső) építészet és iparművészet eszménye is.⁴ Ezt a gondolatot terjesztették az Enrico Thovez és Giovanni Sacheri által szerkesztett folyóiratok is, a *L'Arte Decorativa Moderna* és a *L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali* és a fiatal művészeknek nyilvánosságot biztosító *Il Giovane Artista Moderna* is. Hasonlóan vélekedett Ceradini is, aki szerint a *Risorgimento* révén létrejött új, egységes társadalom szükségleteit az olasz építésznek az építészetet forradalmasító új anyagok (vas, üveg, fajsasz, majd később a vasbeton) felhasználásával kell megoldani, ezek segítségével ugyanis az egységes Olaszország újfajta igényeit a legteljesebb mértékben visszatükröző architektúrát lehet létrehozni. Alfredo Melaninak a milánói és torinói magyar pavilonokról írt pozitív kritikái megértéséhez, a teljes összképhez 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”



1. kép.



2. kép.

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.⁵ Ezek a szempontok jelentek meg az új művészet eredményeit propagáló olasz nyelvű folyóirat, az angol *The Studio* mintájára alapított *Emporium* hasábjain, elsősorban szerkesztőjének, a progresszív szellemű kritika vezéregyéniségének, Vittorio Picának köszönhetően.

A századforduló korának olasz építésztkritikáját vizsgálva azonban nem szabad megfeledkeznünk a történelmi stílusok feltámasztását támogató irányzat szerepéről sem. A historizmus legismertebb képviselője Camillo Boito (1836–1914) volt, aki azt vallotta, hogy a nemzeti sajátosság a történelemből 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 építészeti 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”⁶

A világkiállítás programjában tehát szétválasztották a művészeti és ipari jellegű bemutatókat, a Torinó és Róma közötti feladatmegosztás azonban nemcsak az olasz nemzeti stílus kérdésében, hanem a világkiállítás módszerének megújítása szempontjából is újabb változást hozott.⁷ Az 1851-es londoni világkiállítás óta eltelt hatvan év alatt a nagy nemzetközi seregszemlék tematikája egyre jobban specializálódott. Az évtizedek múlásával már nem az egymás mellett elhelyezett nemzeti kiállítások alkották az „össz nemzeti” 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 tervezései: a római pavilonok Olaszország történelmi múltjára és európai nagyhatalmi szerepére utaltak, a torinói pavilonok pedig a lokális történelem szempontjait emelték nemzeti szintre: a Savoyai-ház nagy piemonti építkezései tervezőjének, Filippo Juvarának (1678-1736) a stílusát idézték.⁸

A torinói ipari szakkiállításoknak a XIX. század első negyedétől kezdve a Valentino park adott helyet. A XIX. század első felének többi európai ipari szakkiállításához 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 felélevenítő, északi megoldás volt az olasz nemzeti stílus körül folyó vitában.⁹ A középkori piemonti építészet megjelenítése a régió vezető szerepét hangsúlyozó nyílt állásfoglalás volt abban a vitában, amelyet a fiatal olasz állam értelmisége folytatott az újonnan létrejött Olaszország nemzeti építészetről és művészetéről.

A lehetséges egységes olasz stílus kísérletek végül neoreneszánsz stílusú pavilonokban állapodtak meg.¹⁰ 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 kísérlet, az 1902-es iparművészeti kiállítás Raimondo D'Arancoféle épületei követték, amelyek a történelmi hagyományok talajáról építkező stílus kísérletek 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 nemzetköziséget hangsúlyozó retorikája kizárta a többi, regionális szinten szervezett eseményt.¹¹

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.¹² 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 XVIII. századi építészé, Filippo Juvara előtti tisztelgés volt. A római pavilonok az össznemzetinek tekintett itáliai múlt stílusainak felértékelődéséről tanúskodtak, de ugyanez a tendencia Torino és Juvara viszonyában helyi szinten is megfigyelhető: a megva-

lósult épületek valójában Torino történelmi múltjának legfényesebb időszakára, a Savoyai-ház virágkorára emlékeztettek. Ez különösen jellemző a Juvara építészét utánzó Divatpalotára, az Ünnepségek csarnokára, a Zenepalotára, a Koncertteremre és a többi, a torinói szervezőbizottság által emeltetett tematikus épületre.¹³ A historizáló stílusok alkalmazását támogatta a képzési rendszer is: könnyebb és olcsóbb volt megfelelő építészeti találati ilyen épületek tervezésére.¹⁴

Az ebben a szellemben létrejött épületegyüttest azonban a kritikusok nagy része száraznak és életlennek 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.¹⁵ Ezt a sommás megállapítást erősíti Alfredo Melani is, aki a *The Studio* című folyóiratban megjelent cikkében az egymás mellett álló pavilonok egyhangúságát bírálta.¹⁶ Mint ahogy erre Melani is rávilágított, a neobarokkot-neorokokot gazdag díszítések jellemzik és ezért a modern pavilonépítészet követelményeinek nem felel meg.¹⁷ A neorokokóról, az 1911-es torinói pavilonok hivatalosan propagált stílusáról az 1902-es kiállítás kapcsán D’Arancio 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.”¹⁸ A világkiállítás megnyitóünnepségét 1911. április 29-én 10 órakor tartották a *Salla delle Feste*-ben. Az egyetlen időben elkészült építményt, Magyarország pavilonját 1911. május 1-jén nyitották meg.

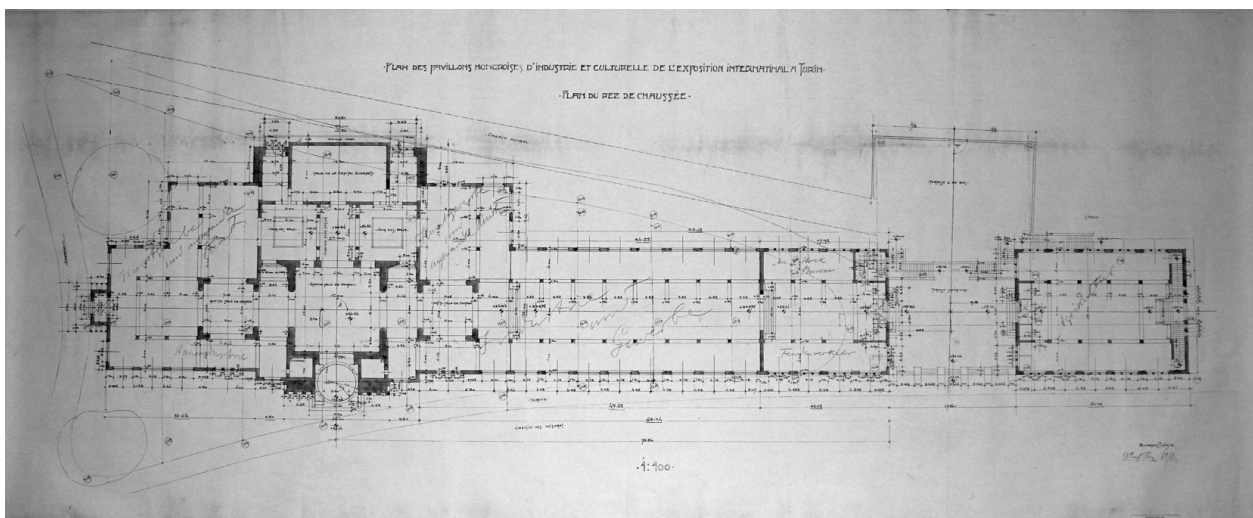
Magyarország részvételét a torinói ipari kiállításon tehát politikai és gazdasági okok egyaránt indokoltá tették, a korábbi évek olaszországi sikerei mellett.¹⁹ A magyar kiállítók, gyárak, mezőgazdasági termelők részvétele a világkiállítások története során ugyan csak hosszas huzavona után, az utolsó pillanatban dőlt el, ál-

talában akkor is csak diplomáciai és politikai nyomásra. Nem volt ez másként ez alkalommal akkor sem. Politikai szempontból nyílt politikai állásfoglalásként is értelmezhető volt a magyar kormány részéről az ország részvétele a független Olaszország ünnepén, abban a városban, ahol a magyar szabadságharc egyik vezetője, Kossuth Lajos (1802–1894), 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.”²⁰

Ennek a döntésnek a politikai jelentőségével az olasz szervezők is tisztában voltak. De a részvétel mellett szóló gazdasági érdekek még ennél is lényegesebbek voltak: az Osztrák-Magyar Monarchia és Olaszország között a külkereskedelem folyamatosan fejlődött, a Monarchiából származó olasz import 1905–1909 között ötven százalékkal nőtt. Az olasz export célországai 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 (1857–1922), az 1910. februári bejárásán nem fogadták el, ezért az olasz szervezőbizottság a kiállítási terület központjában a Pó tulsó, bal partján jelölték ki az eredetinel 1000 négyzetméterrel nagyobb, összesen 3500 négyzetméter alapterületű kiállítócsarnokot. Az exponált elhelyezkedésből



3. kép.

és a környező külföldi pavilonok díszes kiképzéséből adódó fokozottabb reprezentációs igények már az 1910. április 27-i minisztertanácsi ülés előterjesztésében is szerepeltek.²¹ Ez a helyszín- és igényváltoztatás 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 Amerikai Egyesült Államok, Argentína, Dél-Amerikai Köztársaságok.²² A beszámolók alapján az olasz Juvara-neobarokk és az eltérő felfogású, de döntően neobarokk-neorokokó nemzeti építmények mellett a kiállítás másik egységes vonását a homlokzatok egységes fehér színezése jelentette. Bevett gyakorlat szerint egyes kisebb vagy távoli országok pavilonjait a rendező ország vagy város építészei tervezték meg. Ez a tendencia érvényesült a torinói kiállítás esetében is, ahol mindössze négy ország állított fel saját építészeti terveit követő pavilont. A 1500 000 négyzetméteres kiállítási terület pavilonerdejét Pietro Fenoglio (1865–1927), Stefano Molli Boffa (1858–1917) és Salvadori di Wiesenhoff tervezték.²³

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. Az egészében fából készült magyar pavilon egyedülálló módon egyesítette a Kós Károly (1883–1977) és a Fialok nevével fémjelzett erdélyi vernakuláris hagyományokon álló építészeti, a késő szecesszió és a premodern törekvések architekturalis megoldásaival.²⁴ Gelléri Mór (1854–1915)²⁵ mellett Pasquale di Luca²⁶ is Oroszország, Törökország, Szerbia, Sziám és Magyarország pavilonját tartotta az eredetiség és önálló építészeti gondolat kifejeződésének. Melani a Vlagyimir Alekszejevics Scsuko (1878–1939) által tervezett és az 1910-es évek elején jelentkező klasszicizáló megoldást alkalmazó 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”.²⁷ Melani külön kiemelte a Leon Gurekian (1871–1950) tervezte török és Branko M. Tanasević bizánci-ortodox templomot utánzó szerb pavilonját.

A magyar pavilon tervezésére országos nyílt pályázatot hirdettek. A pályaművek közül Tőry Emil (1863–1928), Pogány Mór (1878–1942) és Györgyi Dénes (1886–1961) közös tervét fogadták el.²⁸ Tömegalakítás, térképzés és a sátras tető kialakítása szempontjából a torinói pavilon közvetlen előképének Györgyi 1908-as színházpályázatra beadott tervét és a nógrádi kastély

terveit tekinthetjük.²⁹ Az épület részletmegoldásai az 1906–1910 közötti időszak hazai és nemzetközi építészetének számos fontos alkotásával mutatnak párhuzamot.³⁰ 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 tükrözte.³¹ A tervezők szándéka az volt, hogy a magyar építészet hagyományait 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”.³² A pavilon külső kialakításában honfoglalás-kori sírleletek tárgyait, illetve az ezeken található motívumokat használták fel, a kiállítás-vezető szerzőjének soraiban az új olasz építészet körül zajló vita is visszhangzott, amikor a magyarság múzeumokban őrzött történelmi múltjának e megelevenedésében vélte felfedezni a modern magyar stílus megszületését.³³ A kiállítási pavilonépítészet jelentőségével Török Gyula is tisztában volt:

„Hiszen éppen a kiállítási épületeken figyelhetjük meg az utolsó évek építészetének haladását, éppen a kiállítási épületek voltak az utóbbi években az architektúra haladásának fokmérői.”³⁴ 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 reprezentacionális és kiállítási helyiségek.”³⁵

Ugyancsak nála olvashatjuk a tervezésre és kivitelezésre vonatkozólag az 1900-as párizsi pavilon esetében Bálint Zoltán és Jámbor Lajos 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”.³⁶ 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 stilárisan megfelelő keretként szolgált, hanem önmagában kiállítási tárggyá vált. A pavilonépítészetnek a gipsz(stukkó) melletti másik fontos alapanyagát, a fát a belsőben ezúttal nem rejtették, hanem a vernakuláris erdélyi építészet látható, díszített szerkezeti elemeként alkalmazták, láthatóvá téve ezáltal az anyagok és szerkezeti megoldások közötti kapcsolatot.³⁷

A magyar pavilont három halomszerű kupola fedte, melyek közül a negyvenkét méter magas középső messziről kiemelkedett.³⁸ Török idézte Priszkosz rétor

leírását is Attila (434–453) sátráról: a négyszögletű síma alépitményből kiemelkedő gúlák díszítését keskeny függőleges nyílások képezték.³⁹ Az oldalépitmények kisebb nyílásai a korabeli magyar építészetben gyakran alkalmazott trapéz alakú ablakformát követik, ilyeneket alkalmazott Lajta Béla (1873–1920) az Izraelita Szeretetházon (1906–1911), Vidor Emil (1867–1952) a Palatinus házakon (1913).⁴⁰ A főbejáratot az eredeti tervek szerint a velencei magyar ház bejáratához hasonlóan képzeltek el, de a végső terven a főbejáratot egy síksak formájú, negyedgömb kupola alatt helyezték el, két oldalán három-három óriási katona alakja állt őrt. Az eredeti tervben nem szereplő, Tőry és Pogány által utólag koncipiált bejárat, végül Ligeti Miklós (1871–1944) által megformázott, a bejáratú kupola formáját ismétlő, sisakban ábrázolt alakjait Csaba királyfi katonáinak tartották, s mint ilyenek a magyar nemzet eredetmítoszáat jelképezték a magyar címerben látható hármashalomra utaló sátras kupolákkal együtt. Szimbolikus tartalmukon túl a hieratikus alakok a korszak építészetének ismert motívumai: Franz Metzner (1870–1919) lipcsei Népek csatája-émlékműve (1898–1913) és az Eliel Saarinen (1873–1950) tervezte helsinki vasútállomás bejáratán (1911–1914) is hasonlókat találunk.⁴¹ Gelléri leírásában a két oldalon álló alakok a régi magyar áldozati oltárok hadistenének alakját próbálták felidézni.⁴² A bejárat két oldalán elhelyezett reliefek a magyar őshagyományra és a magyarság európai letelepedésére utalnak, egyik oldalon Attila lakodalmának (nászának), vele szemben pedig Szent István (997–1038) megkoronázásának megjelenítésével. Az épület meghatározó motívumát alkotó hármashalomszerű kupolát a magyar címer hármashalma 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 hármashalom építészeti megoldása kiindulhatott.”⁴³

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 (1865–1944) készítette nagy színes üveglablakon 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 alatt három, reprezentatív célokat szolgáló terem volt, belsejükben a Milánóból már ismert kékes eozin lapokkal fedett falfelületekkel, a fényjátékot az oszlopok zöld, türkiz és tűzpiros színezése fokozta. A magyar pavilon vas- és rézmunkáit Galambos Jenő (1881–1939), a mozaikokat Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920), a szobrászmunkákat Telcs Ede (1872–1948) és Maróti Géza (1875–1941) tervezte.⁴⁴ Ligeti Miklós nevéhez fűződnek a vízudvarokban elhelyezett szoborcsoportok is. A festészeti munkákat a Galbavy testvérek (Galbavy Gyula, 1883–?) cége végezte, a lakatosmunkákat Galambos Jenő (1881–1939), az asztalosmunkákat, beleértve a pavilon négy nagy kapuját is, Dvoracek József. A vízudvar berendezési munkája Schindler Ignácot dicséri.⁴⁵ 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 előcsarnokból Maróti Géza ipart és művészeteket ábrázoló szoborcsoportjától továbbhaladva egy organikus, a magyaros ornamentika formakincsét fellelevenítő, annak motívumaival díszített tárgyakkal teli vernakuláris építészeti tükröző 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.”⁴⁶



4. kép.



5. kép.

A fekete mázas kerámiával és arany arabeszkekkel 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* Czákó Elemérnek (1876–1945) a Tőry-Pogány-páros pavilonjáról 1912-ben megjelent írása: „Magyar nemzeti motívumokat lehetőleg műtörténeti alapon alkalmaztak, hogy ezáltal internacionális területen a magyar építészeti stílus törekvéseit demonstrálhassák”.⁴⁷

A pavilon látványvilága egységes volt, koncepciótlanak tűnő tartalmi egyenetlenségek azonban előfordultak. A három központi csarnokban a torinói világkiállítás ipari és urbanisztikai tematikájának megfelelően Budapest történetét, a Fővárosi Közmunkák Tanácsa által végzett városfejlesztést, a főváros által üzemeltetett oktatási, kulturális és közjóléti intézményeket mutatták be. A fővárosi kiállítás részeként szállították ki – a művészeti oktatási intézmények közül egyetlenként – a Fővárosi Iparrajziskola növendékeinek munkáit.

A kereskedelmi, a vallás- és közoktatásügyi és a földművelésügyi tárcák hatáskörébe tartozó kiállítók nem vettek részt, ide tartoztak volna a témánk szempontjából fontos iparoktatási intézetek is.⁴⁸ Az Iparművészeti Iskola igazgatója előterjesztést nyújtott be a Kereskedelmi Minisztériumba a torinói kiállításon bemutatatható anyag összeállítására. A szakiskola meglehetősen későn, 1911. április 11-én benyújtott részvételi szándékát az egyéb szakoktatási intézetek bemutatóival együtt a minisztérium elutasította.⁴⁹ A századforduló első évti-

zedében 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 foganatosított intézkedések keretében megszabták az állami intézetek számára évről évre az importálható tárgyak körét. Az ipari szakoktatási és iparművészeti intézetek módszertanát és eredményeit részletesen bemutató kiállítás az iparfejlesztés egyébként jelentős eredményeinek demonstrálására lett volna alkalmas.

Budapest bemutatója a székesfőváros fejlődésének és kiépülésének rendkívüli sebességére koncentrált a város teljes lakosságának jólétét, oktatását, pihenését, gyógyítását szolgáló szociális és kulturális vívmányok felsorakoztatásával.⁵⁰ Az anyagot a Székesfővárosi Tanács megbízásából Ágotai Lajos (1861–1948), az Iparrajziskola igazgatója állította össze, a teremnek a Szent Koronából vett stilizált motívumokból álló díszítését Maróti Géza tervezte. A fővárost kerületei és közintézményeinek típusok szerinti csoportosítása jelenítette meg. A középső, felülvilágított terem magyaros stílusú bútortartó, rézveretes lábazat és réz virágtartók díszítették. A középső kupolaterem és a fővárosi bemutató központi terme között terült el a kupolaszerű rézmenyegyzettel fedett két vízudvarból és egy folyosóból álló épületrész. A vízudvarok medencéit eozinlapokkal rakták ki, felettük a felülvilágító ablak párkányáról pedig régi magyar ékszereken, szötteken, lószerszámokon látható motívumokkal díszített Galambos-féle bronz függők lógtak, a medencék közepén Ligeti Miklós (1871–1944) egy-egy alkotását helyezték el. Az átkötő



5. kép.

folyosóba került a Maróti-féle Ráth György-síremlék. A kupolák üveglakait Róth Miksa tervezte, a csarnok falában látható mozaikkép pedig Körösfői-Kriesch Aladár terve alapján Majoros és Bátky mozaikrákók munkája volt. Ez utóbbi témája – *Per aspera ad astra* – a világiállítások munkát dicsőítő általános tematikájához illeszkedett. A bútorterveket a Tőry–Pogány-páros készítette, a kivitelezéssel Székely Ödön bútorgyárost bízták meg.

A nagy kupola melletti két kisebb kupolás terem vezetett tovább a két irányban hosszán elnyúló kiállítási csarnokokba. E két hosszanti teremben a nyeregterős lefedés és az abba beleillesztett ablaksor Jánszky Béla (1884–1945) és Kós Károly zebegényi templomának (1906–1910) megvilágítási és lefedési megoldását idézte. Az oldalsó terek visszafogott díszítése érvényesülni engedte a faszkeletet, a kiállítótér három hosszanti hajóját fa pillérek határolták el. Az ipari bemutónak 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, az épület koncepciójához illő iparművészeti alkotásokat a pavilon díszítési rendszerének integráns részét képezték. Ez a megoldás Maróti Géza 1906-os milánói előcsarnokának és dísztermének továbbgondolásáról tanúskodott.

A kevés iparművészeti kiállító közül versenyen kívül díjazták Schmidt Miksát (1866–1935) vascsillárjaiért, cizellált és aranyozott bronz berendezési tárgyaiért. Nagydíjjal jutalmazták a Kissling Rudolf és Fia céget gázzal és árammal működő világítótestekért, aranyérmet kapott a budapesti Hertzka, Halász és Berger cég vasból és sárgarézből készített kórházi és éttermi berendezéseiről, Jancsurák Gusztáv rézáruiért, a budapesti Pápai és Nathán bútorgyár vas és réz bútoraiért, valamint Rex Heinrich Tivadar elektromos csillárjaiért. Ezüstérmet vihett haza a Szomolnoki Fém és Fényezett Lemezárúgyárosok Termelő Szövetkezete kiállított tárgyaiért. Diplôme d'Honneur-t kapott a belsőépítészeti csoportban bemutatkozó Nagy Antal–Hermann Ödön-páros egy modern étkezőért, a szegedi Lengyel Lorinez dolgozószoba-kivitelezéséért és Fodor József több enteriőrjéért. A kerámiaosztály magyar kiállítói közül a világiállítás francia összefoglalója megemlíti a Zsolnay manufaktúrán kívül a Herendi Porcelángyárat Farkasházy Jenő (1863–1926) 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 üveglakai.

A magyar pavilonnal foglalkozó külföldi kritikák általában a magyarság keleti nomád eredetére utaló stílusát hangsúlyozó toposzokat használtak. A palotát

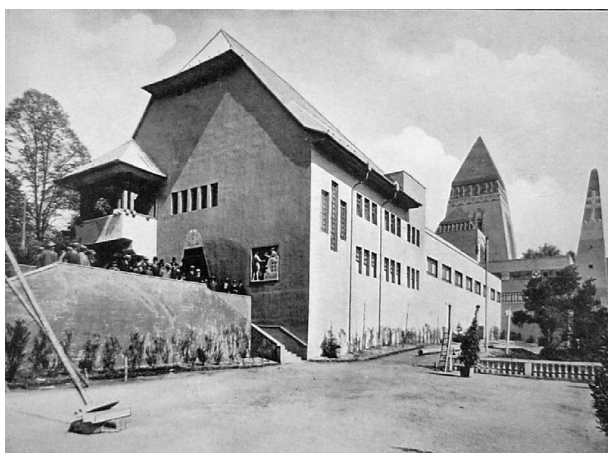


7. kép.

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 Tatra hegyeivel, és Attila sátrával együtt. A világiállítás 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.⁵¹ 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 premodern építészet törekvéseinek figyelembevételével értelmezték át.⁵²

„A magyar ház megalkotásánál olyan formákat kellett keresni, amelyeket nemcsak a kiállítás céljainak lehessen alárendelni, hanem amelyek egyszerre mind 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 hivatva képviselni.”⁵³

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. Az ok egyszerű: a modern olasz nemzeti építészet lényegi kérdésére a torinói magyar pavilon architektúrája meseteri válasznak tűnt. Tőry és Pogány műve a maga organikus egységével felmutatta mindazokat az erényeket,



8. kép.

amelyeket a modern olasz 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 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”.⁵⁴ 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 sikerült kivívni magának”.⁵⁵ A Györgyi–Pogány–Töry-féle torinói pavilon a XX. század második évtizedének elején Magyarországon még virágzó szecesszió magyaros irányzatához tartozott. A korszak magyar pavilonépítészetének emlékei között keresve, stiláris előképeinek Maróti Géza milánói enteriőr-pavilonja és velencei műcsarnoka, a Kármán és 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 Jendrássik Alfréd (1866–1935) által tervezett pavilonjai. A torinói magyar pavilon értéke és sikerének titka az, hogy az egyfelől vernakuláris – ezen belül elsősorban erdélyi – hagyományokat, valamint egyszerre történelminek és nemzetinek tekintett, honfoglaláskori ornamentikát elsőrangú modernizmussal párosította. Ezzel a megoldással nem csupán a vendéglátó Olaszország nemzeti építészetről 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.

Képjegyzék:

1. kép: A torinói magyar pavilon főbejárata.
Forrás: Magyar Iparművészet. 14. évf. 6. szám (1911). 261. o.
2. kép: A torinói magyar pavilon a Pó felől Forrás: L'Esposizione di Torino. Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro. Settembre 1911. 355. o.
3. kép: A pavilon alaprajza (205. oldalra) Forrás: Österreichisches Staatsarchiv. ÖStA, AVA, Ministerium für öffentliche Arbeiten - Faszikel 298 (1910), Turin 1911, Internationale Industrie- und Gewerbe-Ausstellung. Kanzlei Abt. II.a., Stammzahl: 1-II.a., Zeichen: 82/a, Jahr: 1910, Band: III. „Plan des Pavillons Hongroises d'Industrie et culturelle de l'exposition international á Turin. Plan de rez de chaussée 1: 100 Budapest, 1910, Prof. Töry”
4. kép: A díszterem részlete Forrás: Magyar Iparművészet. 14. évf. 6. szám (1911). 278. o.
5. kép: A medencés terem honfoglalás-kort idéző díszítése. Forrás: Magyar Iparművészet. 14. évf. 6. szám (1911). 266. o.
6. kép: A mezőgazdasági kiállítás épületszárnya Forrás: Magyar Iparművészet. 14. évf. 6. szám (1911). 279. o.
7. kép: Budapest főváros kiállításának részlete Forrás: Magyar Iparművészet. 14. évf. 6. szám (1911). 284. o.
8. kép: Az ipari és a mezőgazdasági szárny között felső terasz Forrás: L'Esposizione di Torino. Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro. Febbraio 1911. 351. o.

Jegyzetek

- 1 GELLÉRI Mór: *Olaszország 1911. évi kiállításai. In: Újabb kiállítások.* Budapest, Signer-Wolfner, 1915. 25–26.
- 2 NERI, Maria Luisa: „Stile nazionale” e identità regionale nell'architettura dell'Italia postunitaria. In: *Un archivio di architettura tra Ottocento e Novecento: i disegni di Antonio Zanca (1861-1958).* Reggio Calabria, Biblioteca del Cenide, 2005. 54–62.
- 3 ETLIN, Richard A.: *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940.* Cambridge–Massachusetts–London, The MIT Press, 1991. 6.
- 4 CERADINI, Mario: *Arte democratica in Arte aristocratica. Triennale.* Torino, Bertolero, 1896. 35–38. Idézi: *La Nascita del Liberty Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo.* Ed. Rossana BOSSAGLIA, Ezio GODOLI, Marco ROSCI. Torino, Fabbri, 1994. 1.

- 5 ETLIN, 1991. 12.
 6 Uo. 19.
 7 GELLÉRI, 1915. 25–26.
 8 BUSCIONI, Maria Cristina: *Milano 1906. "Esposizione Universale Internazionale"*. In: *Esposizioni e stile nazionale*. Milano, 1998. 223.
 9 CORNAGLIA, Paolo: *A magyar pavilon az 1911-es torinói világkiállításon*. In: *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán, HAJDÚ Virág, PRAKHALVI Endre. Budapest, OMvH Magyar Építészeti Múzeum – Pavilon Alapítvány. 2001. 79.
 10 NERI, 1996. 8.
 11 Archivio Storico della Città di Torino. Gabinetto del Sindaco. 332/15. (1910), 21.
 12 LUCA, Pasquale de: *All'esposizione internazionale di Torino*. Emporium, XXXIV. (1911) Nr. 4. 40–41. (A továbbiakban: LUCA, 1911a.)
 13 A pavilonok részletes bemutatását és elemzését ld. LUCA, 1911a. 37–58.
 14 Torino város pavilonjának nyolc lapból és egy látképből álló tervéért Rigotti 1600, a Piazza D'Armi tér rendezésének tervéért és ennek látképéért 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.
 15 LUCA, Pasquale de: *L'Arte all'Esposizione di Torino*. Emporium, XXXIV. (1911) Nr. 19. 272.
 16 MELANI, Alfredo: *Some notes on the Turin International Exhibition*. The Studio, 19. (1911) 288.
 17 Uo.
 18 MANZONETTO, Flora: *Nemzetközi kiállítások Olaszországban 1902-1911 között. A magyar részvétel a kritika tükrében*. In: *Magyar művészet a velencei bienálén*. (szerk: Sinkovits Péter) Új művészet könyvek. Budapest, Új Művészet Alapítvány, 1995. 35.
 19 LUCA, 1911a. 42.
 20 TÖRÖK Gyula: *A Turini világkiállítás magyar háza*. Budapest, Pátria, 1912. 4.
 21 MOL K 26. 1911/XXXIX/3596.
 22 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.
 23 TÖRÖK, 1912. 6.
 24 Svájc és Japán a nemzetközi pavilonban állított ki.
 25 GELLÉRI, 1915. 34.
 26 LUCA, 1911a. 48.
 27 TÖRÖK, 1912. 7.
 28 Magyar Építőművészet, 4. (1910) 6. sz. 55.
 29 GERLE János – KOVÁCS Attila – MAKOVECZ Imre: *A századforduló magyar építésze*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 58.
 30 Paolo Cornaglia tanulmánya a korszak magyar pavilonépítészetének egyik legfontosabb, és első külföldi szerzőtől származó leírása, részletesen elemzi a pavilon építészeti előképeit. CORNAGLIA, 2001. 85–88.
 31 Györgyi a kiviteli tervek elkészítésében már nem vett részt. Erről ld. TÖRÖK, 1912, 9–10. Ezúton fejezem ki köszönetemet Rozsnyai Józsefnek, aki egy beszélgetés során felhívta figyelmemet arra, hogy a torinói pavilon stílus és koncepció gyökerei Györgyi Dénes építészetében találhatóak meg.
 32 GELLÉRI, 1915. 40.
 33 *Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale*. Torino, Momo, 1911. 75.
 34 TÖRÖK, 1912. 7.
 35 Uo. 10.
 36 Uo. 14.
 37 CORNAGLIA, 2001. 83.
 38 Ezúton mondok köszönettel Süle Ágnesnek, aki felhívta a figyelmemet a pavilonnak a bécsi Österreichische Staatsarchivban fennmaradt engedélyezési tervére.
 39 PRISKOS: *Szemelvények Priskos rhetor töredékeiből*. Ford. Szilágyi Sándor. Budapest, Lampel Róbert, 1904.
 40 CORNAGLIA, 2001. 84.
 41 Uo. 83.
 42 GELLÉRI, 1915. 40. CORNAGLIA, 2001. 85.
 43 *A turini világkiállítás magyar háza*. Magyar Iparművészet, 14. (1911) 6. sz. 257.
 44 Uo. 253.
 45 GELLÉRI, 1915. 41.
 46 TÖRÖK Gyula: *A turini világkiállítás*. Építő Ipar, 35. (1911) 16. sz. 155.
 47 *Töry és Pogány*. Magyar Építőművészet, 5. (1911) 8. sz. 4.
 48 MOL K26. 1911/XXXIX/5590.
 49 „Mi, akik még a saját országunk ipari szükségleteit sem tudjuk kielégíteni, csak akkor mehetünk a külföldre, ha export tervek helyett ethikai vagy politikai érdekeket tartunk szem előtt. A jelen esetben is az utóbbi szempontból 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 ünnep-
lése.” Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára.
1911/559.
- 50 *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. 1911. 30, 52.
- 51 CORNAGLIA, 2001. 82; *Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale.* Torino, 1911. 73–76.
- 52 MELANI, Alfredo: *Some notes on the Turin International Exhibition. The Studio*, 24. (1911) 173. sz. 286–293.
- 53 *A turini világkiállítás magyar háza.* Magyar Építőművészet, 5. (1911) 16. sz. 253.
- 54 MANZONETTO, 1995. 36.
- 55 MELANI, 1911. 291.

“Attila’s tent in Turin”

The 1911 Universal Exhibition was held in the former and current capitals of Italy (Turin, Florence, Rome) to commemorate the anniversary of the proclamation of united Italy. The Turin exhibition focused on industry and urbanization. Most of the pavilions reflected the style of the famous architect of the Savoia court, Filippo Juvara (1678–1736). The architecture of the historicizing White City could be interpreted as part of the contemporary discussion on modern Italian architecture. There were two major solutions to this issue. Some critics emphasized the continuity of the tradition of the Italian peninsula, while others insisted on the necessity of the elaboration of a modern, distinctive, and

original Italian architectural style. The Hungarian Pavilion (planned by Dénes Györgyi, Emil Tőry and Móric Pogány) was considered the *clou* of the exhibition. The pavilion showed elements of Hungarian vernacular traditions alongside late Art Nouveau and pre-modern elements. Many Italians had taken a particular interest in Hungarian art and architecture because of the similarities between the political developments in Hungary and Italy since the early 1860s. The favourable reception of the pavilion among foreign and especially Italian critics is the result of its synthesis of pre-modernism and vernacularism: it was seen as a possible solution to the search for modern Italian architecture.