

## Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar építészeti alkotásai

A 19. század során a világkiállításokat szervező államokat két fogalom érvényre juttatása vezérelte: a béke és a munka, amelyek egyben a századforduló európai társadalmi békéjének és gazdasági prosperitásának kulcsát is jelentették. Az 1900-as világkiállítás kettős tematikát ölelt fel: első része a termelés különböző ágaiban 1800 óta eltelt haladás bemutatására szolgált, a másik rész az ipar és a mezőgazdaság újabb, azaz az 1889-es párizsi világkiállítás óta eltelt időszak vívmányait kívánta a látogatók elé tárni. A világkiállításokra állami megbízás alapján tervezett pavilonok egy adott politikai gondolkodás melletti vizuális állásfoglalásként is értelmezhetőek. A magyar állami vezetők a világkiállításokkal kapcsolatos elsődleges feladatukat abban látták, hogy az országnak Ausztriával az egyenjogúságért és saját nemzetiségeivel az elsőbbségért zajló versengését a világ színe előtt is folytassák. A magyar politikai döntéshozók a 19. század végén lezajlott, nemzetek közötti versengés fő külpolitikai prioritásaként az *önálló* és *magyar* ország-nemzetállam létét kívánták a nemzetközi közvéleményben tudatosítani.

A millenniumi ünnepeket követően értelemszerűen megerősödtek a nemzetközi porondon az önálló magyar állami reprezentációt sürgető hangok, amelyek alapvetően meghatározták az 1896–1918 közötti időszakban a külföld felé irányuló magyar országimázs törekvéseket. Vadas Ferenc kutatásainak köszönhetően vált ismertté, hogy a bécsi császári udvarból kiinduló szándék sikeres megvalósulása volt a millenniumi kiállításnak kizárólagos magyar nemzeti hatáskörben, országhatárokat nem túllépő, magyar belügyként történt kezelése is.<sup>1</sup>

A történelmi pavilonra 1897. november 13-án írt ki nyilvános pályázatot a párizsi világkiállítás magyar kormánybiztossága. A Miklós Ödön aláírásával ellátott hivatalos irat tartalmazza mindazokat a technikai és építészeti iránymutatásokat, amelyek alapján a későbbi tervváltozatok elkészültek.<sup>2</sup> Az első négy pontban az általános alapelveket rögzítették, az ötödik pont tartalmazza a témánk szempontjából legfontosabb 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, a második 600, két további terv alkotói pedig 200–200 korona díjazásban részesültek. A kilencedik pont a tervek további tulajdonjogát rögzítette, valamint azt, hogy „a kivitelre nézve azonban a kormánybiztosság teljesen szabad kezet tart fenn magának.” A tizedik pont rögzítette a héttagú pályabizottság össze-

tételét, melyben a kormánybiztosság három, a Magyar Mérnök és Építész Egylet, valamint a Képzőművészeti tanács két-két taggal vett részt. A tizenegyedik pont értelmében a bírálatot követően a Magyar Mérnök és Építész Egylet helyiségeiben kerültek kiállításra a tervek. Az utolsó pont végül a pályázattal kapcsolatos egyéb teendőkről adott tájékoztatást.

A pályázatra beérkezett kilenc terv közül a négy díjazottról, a díjnyertesség sorrendjében, Alpár Ignác jelentetett meg részletes kritikákat az *Építő Ipar* 1898. augusztusi számaiban. Alpárnak az építészeti szaksajtóban közölt kritikái valójában a Bíráló Bizottságnak benyújtott szakvéleményei voltak. Az első díjas pályamű Bálint Zoltán és Jámbor Lajos „Paris MCM” jelíggel beadott terve volt,<sup>3</sup> amely ugyan egyes részletekben bekövetkezett változásokkal, de alapvetően a pályázati tervben látható tervek alapján valósult meg.<sup>4</sup> A négy díjazott és napjainkban ismert terv közül egyedül az Alpár féle millenniumi történelmi főcsoport redukált-montázsolt változatának felfogható első díjas pályamű felelt meg teljes egészében a magyar történelmi stílusra történő utalás pályázati kritériumának.<sup>5</sup>

A Szajna felé és a Rue des Nations felé néző román kori és gótikus elemekből építkező homlokzatokat kétoldalt reneszánsz és barokk épületek motívumai kötötték össze (1. kép). A Quai d’Orsay felőli oldalon a jáki apátság templom román kapuzata fogadta a belépőt, ezzel átellenben a Szajna partra a vajdahunyadi vár erkélyszora nyílt. Ehhez jobb oldalról a csütörtökhelyi kápolna (XV. századi gótikus, Saint Chapelle analógiájára) szentélye, támpillérek közé fogva pedig a körmöcbányai vártemplom 40 méter magas tornya állt. A torony mellett balról a kassai Szt. Mihály kápolna mása állt oldalhomlokzatként, átmenet képezve a reneszánsz felé, amit a lőcsei városháza nyitott árkádjai, az eperjesi Rákóczy 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 Klo-



1. kép. A magyar történelmi pavilon, Bálint-Jámbor iroda

busiczky ház rokokó homlokzata állt. A pavilon belsejébe a jáki templom kapuzatát utánzó bélietes bejáraton át juthattak be a látogatók, jobbra a gyulafehérvári székesegyház oldalsó kapuzat, balra a lázói kápolna bejárata állt. A lázói kápolna beillesztése későbbi terfváltozás eredménye, az 1898-ban publikált terveken még nem szerepelt. A belső udvarban lévő előcsarnokot, vagyis a pavilon belső, középső részét román stílusú – jáki és gyulafehérvári elemekből építkező – keresztfolyosó foglalta magába. Az udvar bal oldalán a Bethlen grófok keresdi kastélyának lépcsője és a bártfai városháza elemei köszöntek vissza.<sup>6</sup> A pavilon eltérő stílusokat ötvöző kialakítása szerepelt az egyes installációkat részletesen leíró, előzetesen bekért dokumentációban is.<sup>7</sup>

Az 1900-as párizsi kiállítás magyar pavilonjaként tervezett magyar vonatkozású építmények vizsgálatkor alaposan meg kell vizsgálni a történelmi kontextust annak érdekében, hogy világos képet kapjunk a történelmi pavilon historizáló tömbjének és a csoportbemutatók lechneri felfogású, magyaros szecessziós stílust tükröző installációinak összefüggésére. A magyar történelmi pavilon a viktoriánus korszak építészét idéző angol és a mohamedán és szláv díszítőelemeket vegyítő bosznia-hercegovinai pavilon között helyezkedett el. Ez utóbbi pavilon másik oldalán a Ludwig Baumann tervei alapján készült, Fischer von Erlach építészét idéző és ezzel a Habsburgok fénykorára utaló osztrák pavilon állt. A Monarchiát képviselő másik két pavilon az Osztrák Birodalmi Kulturális és Oktatási és az Osztrák Birodalmi Kereskedelmi Minisztérium felügyelete alatt épült fel. Fontos megjegyezni, hogy a Rue des Nations-on pavilont építő államok egy része francia építésekkel tervezte meg a nemzeti reprezentációt szolgáló építményeit. Ezen országok közé elsősorban tengeren túli országokon tartoztak, de megtalálható volt néhány kisebb európai állam is: Bulgária, Kína, Egyiptom, Görögország, Japán, Luxemburg, Marokkó, Monaco, Perzsia, Peru, Románia, Szerbia, Sziám és Törökország.

A hazai építészek munkájának eredményeként létrejött magyar történelmi pavilon azonban eltérő, az épület üzenetét sok szempontból végiggondoló megbízó-építész viszonyra utal. A pavilonról szóló első írásos említés egy 1897. február 3-én íródott, Lukácsi Béla nevével jegyzett levél a francia szervezőbizottság elnökének.<sup>8</sup> Ebben Lukácsi betérjeszti a magyar kormány igényét 35.000 négyzetméternyi összterületre a magyar kiállítás részére, valamint említést tesz egy 600–800 m<sup>2</sup> alapterületű, különálló magyar pavilonról is, amely a magyar építészet „egyik legjobb időszakának stílusában” épülhet fel, és bemutathatja mindazon kincseket, amelyeket Magyarország a XVI–XVIII században létrehozott.<sup>9</sup> Ez a koncepció két alapvető, de egymással összefüggő ponton is eltér a végeredményként létrejött épülettől, amely egyben eltérő politikai üzenetet is hordozott. A magyar építészet és kultúra korábbi virágkoraként értelmezett 1500–1800 közötti időszakban a magyarországi művészet törté-

netét nem lehet koherens stílusjegyek vagy lineáris fejlődés alapján leírni. A késő gótikus, reneszánsz, késő reneszánsz, korai és érett barokk művészetet egy szempont alapján azonban mégis egységes politikai, művelődés és művészettörténeti egységként lehet kezelni. Ennek határait a Habsburg uralom magyarországi kiépülése, s így az országnak az osztrák császárságba történő betagozódása, és a felvilágosodás hatására meginduló reformok és a fokozatos nemzeti ébredés 19. századi kezdete jelentik. A fenti három évszázadot átölelő időszakot nem csupán a barokk művészet kialakulása, virágkora és a klasszicizáló késő barokk elterjedése jellemzi, hanem a bécsi udvarhoz hű történelemszemléletbe illesztve, a Habsburg ház magyarországi uralkodásának fontos időszakát is jelzi.

Miklós Ödön beszámolója fontos részletet árul el a pavilon végső kialakításáról: „Az ezredéves történelmi főcsoport épületeinek mintájára, a Magyarországon létező, román, átmeneti, csúcsíves, renaissance, barokk és roccoco stílu építészeti emlékekből volt összeállítva a magyar pavilon, és belső helyiségei is ennek megfelelően és pedig a történelmi végrehajtó bizottság által kijelölt hazai motívumokkal díszítették, mintegy keretét, otthonát képezve az abban kiállított történelmi emléktárgyaknak.”<sup>10</sup> Az első terfváltozat azonban végül nem valósult meg, az új koncepció lényegét már nem a Habsburg-ház magyarországi uralma, hanem a magyar nemzet ezeréves politikai története jelentette.

A magyar történelmi pavilon a régi magyar művészet fennmaradt emlékeinek összeállításából jött létre, voltaképpen önmagában is megfelelt a vilákiállítás retrospektív anyagra vonatkozó kiírásának, mely a román műízlés korától a rokokóig tárta a szemlélő elé a magyarországi architektúra főbb fejlődési fokait.<sup>11</sup> A magyar pavilon valójában több volt egy történelmi kiállításnak otthont adó épületnél. Az 1896-os Millenniumi kiállítás pavilonjai a magyar történelem esszenciáját, a nemzet ezer éves európai jelenlétét fejezték ki építészeti eszközökkel. A párizsi bemutató megkötései azonban alapvetően ellentétes volt a több évszázadot átfogó történelmi kiállítás bemutatása, hiszen „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.”<sup>12</sup>

Ebből a szempontból lényegesnek tartjuk felhívni a figyelmet arra, hogy az 1900 előtti vilákiállításokon, amelyeken Magyarország hivatalosan képviseltetve volt (Párizs 1867, Bécs 1873, Párizs 1878), a magyar bemutatkozás minden alkalommal az osztrák pavilonban, mellérendelt viszonyban történt. Minden valószínűség szerint az 1896-os millenniumi kiállítás során megerősödött függetlenségi eszme manifesztálódott 1900-ban és az azt követő két évtizedben az önálló magyar pavilonok felépítésének igényében és architektúrájában. Ennek a paradigmaváltásnak a jele az, hogy az 1896–1918 közötti vilákiállításokkal kapcsolatos hivatalos iratokban és levelezésekben számtalan alkalommal találunk utalást Magyarországi önálló,



2. kép. Átjáró a magyar osztályok között, Bálint-Jámbor iroda

Ausztriától elkülönülő bemutatkozásának fontosságára. Ennek a nemzeti eszmének a jegyében fogant a kiállítási pavilonok magyaros stílusban történő kialakításának igénye is.

A paradigmaváltás első jele a párizsi magyar történelmi pavilon és az installációk kialakítása. A historizáló pavilon és a vernakuláris jegyeket mutató installációk szétválasztása a korabeli kultúrpolitikai prioritásokat figyelembe véve érthető meg. A világkiállítás magyar vonatkozású épületeinek kettős szemlélete tükröződik abban a levélrészletben is, amelyet a Magyar Iparművészet beszámolójában közölt Bálint és Jámbor építészeknek a terveikhez fűzött kommentárjaiból: „Ezekre a pavilonokra [a Rue des Nations történelmi pavilonjaira] kötelező volt a történelmi stílus, önként érthető tehát, hogy ezt a pavilont Magyarország műemlékeinek legjavából választott motívumsozorból tervezzük; a nagy csarnokokban pedig természetesen oda kellett törekednünk, hogy erősebben megkülönböztessük magunkat a többi nemzettől és itt is versenybe lépünk 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, a mi itt keletkezik, reá nyomja bélyegét.”<sup>13</sup>

A kiállításon elszórtan szereplő magyar csoportok egységes installációs bemutatása központi kérdés volt a magyar kormánybiztosság részéről (2. kép). E feladat megoldására az Iparművészeti Társulat egy 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, a mit jogosan magyar típusnak tekinthetünk.

Emellett szükséges, hogy az illető alaposan tájékozva legyen a modern művészi irányzatokról s törekvésekről.”<sup>14</sup> A társulat javaslata tehát arra vonatkozott, hogy ne csak az installáció építészeti keretét, hanem tárgyelrendezési részét is építészek oldják meg. Az 1900-as világkiállítás magyar vonatkozású tervanyaga a párizsi Bibliothèque Nationale-ban maradt fent. Ez a tervanyag ennek a kívánalomnak minden szempontból tökéletesen megfelel. Az I–III, VII–X. és XII–XV. csoportok installációira kiírt külön pályázatot Bálint és Jámbor nyerték meg, mert tervükkel „úgy művészi felfogás, képesség, mint ambitio dolgában a munka sikeres végrehajtására biztosítékot nyújtanak.”<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> Az egyes nemzetek a számukra a csarnokokban kiosztott helyeket szabadon használhatták fel és rendezhették be (3. kép). A Bálint és Jámbor építész irodában készültek tehát azok az installációk, amelyek felfogásukban, a magyar népművészetből átvett motívumok, az élénk színhasználat és az installációk formáinak kiképzése az 1896-ban felépült Iparművészeti Múzeum épületében inkarnálódott történelmi-építészeti felfogással mutatnak közvetlen rokonságot.

Az egyetemes művészettörténet-írásban általánosan elfogadott tétel, hogy az Art Nouveau stílus áttörése az 1900-as párizsi világkiállításon történt meg. A világkiállítás építészetét, s főleg az új tendenciákat bemutató cikkben A. Barthélémy a világkiállítás építészetének főbb sajátosságát az építészek, festők és szobrászok szoros együttműködésében látta.<sup>17</sup> Az új építészet példáinak bemutatásakor az első példa René Dulong Pavillon Bleu-je volt, amelyben a francia Art Nouveau sajátosságaivá váló hajlékony vonalak megjelent a belső díszítésben, berendezésben, ez elektromos berendezések kialakításában és a körbefutó frízekben is. Második példája a Pavillon des Ardoisières — Palatáblák Pavilonja — „a harmónikus 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 részé-



3. kép. A vasúti kiállítás magyar csoportja, Bálint-Jámbor iroda

ról, 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, amelyre az építésznek haladnia kell, mivel semmi sem lehet termékenyebb annál, mint az építészek és mindazon művészek közötti egység, amely segítségével [az építészet] képes lesz létrehozni a civilizációnk méltó emléket.”<sup>18</sup> A Jugendstil stílusjegyeit mutató német éttermet Bruno Möhring tervezte. A magyar pékség egy kétszintes, alagsoros félkör alakú épület volt, a bejárati homlokzata négyzetes tömbbé egészült ki, a főhomlokzatra néző keskeny, hosszú ablakokkal, amelyek alatt az épület funkciójára utaló felirat és florealis díszítés volt látható (4. kép). A nagyméretű ajtóban végződő lépcsős bejárára Lois Fuller pavilonjának formavilágát idézte. Az épület félkör alakú falazatán a járószint magasságába vágott ablakok és felettük az épületen körbefutó domborműves díszítés volt. Az épületről a következőket jegyezte meg a szerző: „Az Invalidusok mellet a valódi és tanultságot feltételező újdonságra vágyó tekintetek rögtön észreveszik a magyar pékség számára a budapesti Fischer József által tervezett pavilont. Főleg két részlete miatt tart számot érdeklődésre: Az alagsort megvilágító boltozott ablakok nyílásainak alapját képező búzanyalábok és a Barys által festett fríz, amely pékek felvonulását ábrázolja”<sup>19</sup> Az I. csoport installációjának bejáratáról közölt kép mellett a magyar pékség épületét képben és elismerő szavakkal is bemutatta az Art Décoratif folyóirat Lois Fuller pavilonját, a Pavillon Bleu-t, a Bécsi Éttermet és több más kisebb, döntően *modern stílusú* pavilonokat felsoroló cikkében.<sup>20</sup> Az Art Nouveau építészet jelentős eredményeként értékelt Fischer-féle magyar pékség épületének berendezését Vidor Leó készítette.

A pavilonok stílusát és az építészettörténetben elfoglalt helyüket a korabeli kritikusok eltérően közelítették meg. A külföldi kritikusok eltérően nyilatkoztak az 1900-as párizsi világkiállítás építészetéről és azon belül a magyar vonatkozású építményekről. Jelen tanulmányban ez utóbbi vonatkozásokat tartjuk fontos-



4. kép. A magyar pékség épülete, Fischer József

nak bemutatni. A bécsi kritikus, Ludwig Abels szerint Magyarország pavilonjai és installációi inkább látványosak voltak, de nem mutattak fel előremutató építészeti értékeket.<sup>21</sup> A francia Charler Saunier ellenben a magyar kiállítás invenciózus kialakítását, az eredeti szellemet és a kiállítás tematikájához illeszkedő anyagválasztást emelte ki, színes üveg a kémiai, fa a mezőgazdasági, vas és kő a többi egység számára.<sup>22</sup> Karl Gaul német nyelvű beszámolójában meleg szavakkal üdvözölte a magyar belsőépítészeti és bútorművészetet, elsősorban Faragó alkotásait, kiemelve világos színeit, a magyar népi ízlésről tanúskodó stílusát.<sup>23</sup> Max Osborn az osztrák pavilon kiegyensúlyozott eleganciájú bemutatójával szemben a magyarokét egy elmaradott keleti népség termékének tartotta.<sup>24</sup> Az Art et Décoration szerzője Gustave Soulier, az installációkat bemutató cikkében elsősorban Németország és Ausztria invenciózus és nagyvonalú térképészését emelte ki, majd Hollandia és Norvégia bemutatása után magyar vonatkozású épületekkel kapcsolatban a szerinte esetenként túlságosan erőteljes szín- és formakezelést emelte ki. Meglátása szerint ez a fajta díszítés ugyan „kifinomultság és vonzóság tekintetében elmarad Ausztria mögött, de nagyon festői és figyelemreméltó.”<sup>25</sup> Jacques Meier-Graefe az Art Décoratif hasábjain megjelent és tájékozatlanságról tanúskodó kritikájával minden bizonnyal lesújtotta az ország ezer éves államiságára és 19. századi modernizációjára büszke magyar szervezőbizottságot: „Magyarország kitűnik lángoló, erőteljes installációival, melyekről látszik, hogy egy új nép alkotásai. Mindent átható túlzott formáik és színeik ellenére figyelemre méltóan sok művésztük van, művészetük hű képet ad zabolátlatlan fajtájukról.”<sup>26</sup>

A kritikusok elsősorban az egyes nemzeti jellegzetességek kihangsúlyozásával és a nemzetközi iparművészeti tendenciákat meghatározó angol iparművészethez viszonyítva ítélték meg az egyes országok bemutatóit. Vélekedésük alapján az osztrák bemutató nemzetközi jellegétől élesen elütött az erősen nemzeti jellegzetességeket felmutató magyar bemutató. Ennek ellenére egyetérthetünk Rebecca Houze tanulmányának végkövetkeztetésével, miszerint<sup>27</sup> az 1900 körüli iparművészeti folyóiratokban és újságokban zavar volt érzékelhető az osztrák és magyar iparművészet és formatervezés besorolásakor, a nemzetközi trendeknek megfelelő osztrák és a gyakran nacionalistának bélyegzett magyar bemutatóról megjelent kritikák számos pontos ellentmondásosak voltak. Ehhez fontos hozzátenni, hogy ezek az írások esetenként a pontos értékítéletet befolyásoló tárgyi tévedésektől sem voltak mentesek. A magyar politikai osztály kultúrpolitikai törekvéseinek fontos alkotóeleme volt egy önálló, saját kultúrával és művészettel bíró ország képének bemutatása, melynek értelmében a történelmi múlt és a modern jelen szerves egységben jelent meg a párizsi világkiállítása magyar építészeti alkotásaiban.<sup>28</sup>

## Jegyzetek

- 1 VADAS Ferenc: *Programtervezetek a Millennium megünneplésére.* (1893). In: *Ars Hungarica.* 1996. 28–29.
- 2 Az eredeti hivatalos pályázati kiírás a Magyar Építészeti Múzeum anyagában található, jelenleg még beletárolatlan anyagként.
- 3 Jámbor eredeti nevét, Frommel aláírást olvashatunk ekkor még a terveken.
- 4 *Építő Ipar,* 1898. augusztus 3. 192.
- 5 A négy bemutatott pályamű részletes bemutatása és a tervekben megjelenő építészeti felfogás részletes ismertetése egy másik tanulmány feladata lesz. Itt csak annyit tartunk fontosnak megjegyezni, hogy a négy épület mindegyike lechneri reminiscenciákat tükrözött. Eredeti beszámolókat lásd: *Építő Ipar,* 1898. augusztus.
- 6 CZOBOR Béla: *A magyar történelmi kiállítás.* In: *Magyarország a párizsi világkiállításon.* Horváth, Budapest, 1900. 1–18.
- 7 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Renseignements Statistiques demandés. Jelzet nélküli irat.
- 8 Archives Nationales. F12 4243. Hongrie. Organisation. 1897. február 3. 8011. sz. irat.
- 9 « 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. »
- 10 MIKLÓS Ödön: *Magyarország és társországai az 1900-ik évi Párizsi Nemzetközi Kiállításon.* Budapest, Atheneum, 1903, 157.
- 11 MIHALIK József: *A magyar történelmi pavilon.* In: *Magyar iparművészet,* 1900, 325–333.
- 12 CZOBOR, 1900. 5.
- 13 *A párizsi kiállítás magyar csoportja egy részének installációs terveit.* In: *Magyar Iparművészet,* 1900, 56.
- 14 Ibid.
- 15 MOL K 232 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 16 MOL K 232 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 17 BARTHÉLÉMY, A.: *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition.* In: *Art et Décoration.* 1900. 12–20.
- 18 BARTHÉLÉMY, 1990. 17.
- 19 BARTHÉLÉMY, 1990. 18.
- 20 N. N. *Les petites constructions de l'exposition.* In: *L'Art Décoratif.* 1900–1901/I. 57. és 60.
- 21 ABELS, Ludwig: *Der Architektur der pariser Weltausstellung.* In: *Der Architekt.* 1900/6. 39.
- 22 SAUMIER, Charles: *Les petites constructions de l'Exposition.* In: *L'Art Décoratif.* 1900/3. No. 26.
- 23 GAUL, Karl: *Ungarische Möbelindustrie.* In: *Pariser Weltausstellung.* Szerk: MALKOWSKY. 484.
- 24 OSBOM, Max: *Das Testament der Pariser Weltausstellung 1900.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration.* 1901/7. 174.
- 25 *Les Installations Générales de l'Exposition.* In: *Art et Décoration.* 1900. 158.
- 26 MEIER-GRAEFE, Jacques: *Exposition Universelle.* In: *L'Art Décoratif.* 1900/2. 79.
- 27 HOUZE, Rebecca: *National Internatinalism. Reactions to Austrian and Hungarian Decorative Arts at the 1900 Paris Exposition Universelle.* In: *Studies in Decorative Arts.* Fall-Winter. 2004–2005. 93.
- 28 A tanulmányhoz kapcsolódó kutatás a Klebelsberg Kunó Ösztöndíj révén valósult meg.

## Hungarian Architecture at the 1900 Paris Exhibition

The 1900 Paris Universal Exhibition was a high point of the representation of Hungarian art and architecture abroad. Hungarian cultural politics aimed to alter the international reputation of the country from the image of a subordinate country of the Habsburg Empire in the 1850s to the image of an equal member of the Austro-Hungarian Empire with its millennium-old history in 1900. This radical aim has its political roots in the Compromise of 1867 and its first evident visual representation, the festivities of the Millennium in 1896, which aimed at celebrating the 1000 years of existence of the country. The historicist pavilion-architecture of this feast reappeared again in the Historical Pavilion of Zoltán Bálint and Lajos Jámbor on the “Rue des Nations” on the bank of the Seine. The group installation within the exhibition halls represented modern Hungarian architecture with a vernacular taste following the architectural principles of Jenő Lechner as well as of Bálint and Jámbor. The Hungarian Bakery of József Fischer was an excellent example of Art Nouveau architecture, highly appreciated by the most prominent architectural critics of the Exhibition. The Hungarian architecture at the Paris exhibition represented the co-existing architectural tendencies of the country and expressed the will of the organisers to show a comprehensive image of the Hungarian past and present.