

Zuh Deodáth

Párhuzamos műcsarnokok

Sikeres és sikertelen műcsarnoképítések Erdélyben 1920 után, illetve ezek tanulságai

■ Az I. világháborút lezáró szerződések egy új világrend születését szentesítették, a történeti lélektan szemszögéből pedig máig feldolgozatlan traumát jelentettek a többségből kisebbségbe került lakosság egy részének. Mint minden traumával, ezzel is kezdeni kell valamit, és a történelemszemlélet alakítása, finomítása, kiegyensúlyozása segíthet ennek a folyamatnak az elindításában. Különösen azért fontos mindez, mert a trauma sokakat csábíthat arra, hogy ha egy közösségben valami rosszul alakult az I. világháború után, akkor ennek okait döntően a traumát kiváltó eseményekben és azok következményeiben keressék (például az új államok adminisztrációjában és az új kulturális prioritásokban). Ugyanakkor az utódállamok új többségi lakossága és a kisebbségbe került magyarság közötti a kultúrharc ténye tagadhatatlan volt, illetve ennek mindkét oldalról voltak nehéz fázisai. Ezeket itt és most nem tisztzem elemezni, sem értékelni. Annál több figyelmet érdemes szentelni viszont azoknak a párhuzamos életrajzoknak, illetve párhuzamos történeteknek, amelyek szereplői egykoron azonos vagy legalábbis közeli szakmai közösségekhez tartoztak, ám az I. világháború vége gyökeres változást hozott e sorsok alakulásában. Ennek az elemzésnek a tétje elsősorban historiográfiai, illetve azt példázza, hogy milyen elméleti elkötelezettségek kellenek ahhoz, hogy egy történeti szituáció kibontható és ezáltal összefüggéseiben is visszaadható legyen. Tézisem szerint ilyen elköteleződésekre mindenképpen szükségünk van. De nagy kérdés, hogy ezek hogyan ültethetők át a gyakorlatba.

E historiográfiai kísérletnek két műcsarnok építése a főszereplője, tehát a művészet történetéhez, illetve a művészeti formák kiállításának, terjesztésének és megőrzésének történetéhez kapcsolódik. Ezek előadásában is szükségünk van elméleti vezérfonálra, különben a történet jó eséllyel darabokra esik. Az 1920 utáni elbeszélések – és itt különös hangsúly kerül a művészeti kérdésekről szólókra – általában egy vezérnarratíva köré épülnek.

Ezek szólhatnak az utódállamok felemás, de mégis demokratikus újjászületéséről, a regionalizmus felerősödéséről és ennek produktivitásáról, vagy a régi-új magyar uralkodó osztály felelősségéről, a társadalom minden osztályában fokozódó brutalitásáról és a kultúra radikalizálódásáról. Ezek a narratívák folyamatosan élnek az összehasonlítás eszközével, de sokszor kényszerülnek arra, hogy bizonyos helyzetekben túl szoros védőhálót építsenek az eredeti tézis köré akkor is, amikor az eredmények részben mást igazolnak. Ez legalább olyan nagy problémát jelenthet, mint az intenzív, de releváns elméleti belátások nélkül végzett adatgyűjtés.

Úgy gondolom, hogy egy közösség viszonya a kulturális javakhoz bizonyos helyzetekben sokkal jelentősebb lehet, mint a külső történelmi vagy belső pszichológiai körülmények. Ezt a cseppet sem eredeti gondolatot pedig érdemes nagyon komolyan venni az I. világháború utáni események elemzésekor.

A probléma elemei: magyar építészek karrierje 1920 előtt és után

A magyar építészet összképe evidens módon nagyot változott az I. világháború vége után. A progresszív, premodern irányzatokat reklasszicizáló építészeti és dekoratív stílusok váltották fel. Ezek csak igen későn engedtek teret a nemzetközi modernizmus bizonyos esztétikai elveinek és szociológiai megfontolásainak.¹ Ezzel ellentétben az utódállamokban a modern élet látszólag igen hamar utat tört magának, miközben a történeti fejlődésben lévő hagyományos stílusok sokszor töretlenül fordultak át ebbe az észszerűségbe, vagy maradtak meg ezzel párhuzamosan. A magyar helyzetet súlyosbította, hogy az I. világháború előtt aktív, meghatározó progresszív építészek egy része meghalt 1920-ig (Lajta Béla az egyik eklatáns példa), de a fiatal generáció is megtizedelődött. Zrumeckzy Dezső és Mende Valér élete a háborúban vagy annak nyomán szerzett betegség nyomán ért véget. A Löffler fivérek

szétváltak, Sándor Palesztinába vándorolt. Kós Károly Erdélybe költözött. A budapesti építészek egy jelentős része a Tanácsköztársaság alatt vállalt szerepe miatt került rossz helyzetbe: Málnai Béla, Vágó József, Spiegel Frigyes példái tipikusak,² de nehezen talált magának munkát 1919 után Kozma Lajos is. Mások viszont, mint például Málnai és Kozma, az országban maradván először a már az I. világháború előtt feléledő, de a Horthy-rendszerben hivatalosan is támogatott reklasszicizáló irányzatok szellemében kezdenek el alkotni és így részben felvenni a kor igényeinek fonalát, átvészelné a számukra nehéz időszakot. Ezzel szemben akadtak, akik Nyugat-Európát választották, mint Vágó, vagy a potenciális megbízások miatt költöztek keletebbre, például Spiegel. Kós Károly maga, elsősorban érzelmi és elvi döntése nyomán választotta Erdélyt és vetette bele magát az anyaországon túli magyar kultúra szervezésébe. A nagy háború előtt is aktív, a modern tendenciák iránt elkötelezett tervezők közül csupán néhány nagy név maradt az új rendszerben politikai bélyeg nélkül. Györgyi Dénes, Medgyaszay István és Toroczka Wigand Ede például ebbe a viszonylag szűk csoportba tartozik.

Ha a modern építészet fejlődésének magyarországi megtorpanását elemezzük, azonban elengedhetetlen, hogy olyan alkotókat válasszunk, akik az 1910-es évek első felében már elkezdték pályájukat, illetve nagyon pontosan meg kell vizsgálnunk, hogy miben is álltak a háború utáni esetleges sikertelenségük okai. Viszont ezeket a történeteket mindig össze kell hasonlítanunk egymással. A Magyarországról politikai szerepvállalásuk miatt vagy önszántukból eltávozott, a korszerű épületek tervezése és a modern társadalom építése iránt elkötelezett építészek ugyanis nagyon ritkán értek el látványos külföldi sikereket (holott a környezet papíron befogadóbb volt a progresszív építészettel szemben).³ Miért voltak sikertelenek olyan kvalitásokkal, amelyeket az új környezetnek honorálnia kellett volna? Nem biztos, hogy azért, mert eredeti hazájuk részben alkalmatlan volt vagy a háború után teljesen alkalmatlannak bizonyult tehetségük értékelésére.

Egy új diagnózis

Az újabb diagnózisok – és itt is különösen a művészettel kapcsolatosakra összpontosítok – abban különböznek az eddig uralkodóktól, hogy nemcsak sporadikusan, hanem viszonylag konzekvensen építenek egy elméleti megfontolásra: az Osztrák–Magyar Monarchia működése szerint nem volt szükségszerűen arra ítélve, hogy felbomoljon. Ha például áttekintjük a különböző iparművészeti és általában művészet és technika kapcsolatáról szóló

múzeumalapításokat, akkor ezek nem egy saját szerkezeti merevségébe belefáradt állam képét nyújtják. Ez a rendszer nem korlátozódott a ma ismert néhány, impozáns történelmi múltú intézményre, hanem egy sor olyan múzeumot számlált, amelyek vagy egyszerűen megszűntek 1920 után, vagy pedig egy másik, regionális jelentőségű intézménybe olvadtak be. Az iparművészeti intézmények szinte mindegyike a modernizáció folyamatára való reflexióból és a liberális politikai irányultság különböző felfogásainak keverékéből született.⁴ Ugyanakkor a népi építészet és díszítőművészet iránt nyitott építészek nagy része a modern anyagok, alaprajzok és szerkezeti megoldások iránt is elkötelezett volt. A népi építésben használható példaképeket láttak nemcsak az esztétikus, hanem a mérnöki szempontból jól kivitelezhető épületek számára is. Pontosan ez az az eszme, amelynek a kontinuitása megbomlott, és nem volt törvényszerű, hogy a jó irányba mutató tendenciák megforduljanak. Az erről szóló diskurzus csak nagyon későn kapta vissza az I. világháború előtti relevanciáját, amelyben népies és modern ugyanannak az egyetemes, vizuális eszközökkel is épített kultúrának a részét képezte.⁵

A kiegyensúlyozott vizsgálatban segíthetnek a már jelzett összehasonlító elemzések. Itt például olyan művészek jöhetnek szóba, akik egyetemi kollégák voltak, hasonló szellemi körhöz tartoztak, és 1920 után az önmegevalósítás egészen vagy részben más útjait választották. Egy kortárs elemzés szerint⁶ Kós és Kozma Lajos karriermodelljeinek összehasonlítása több mint releváns ebben a kontextusban. Mivel budapesti műegytemi éveik alatt jól ismerték egymást, Kozma Kós szellemi köréhez tartozott, annál relevánsabb tehát, hogy mi történt velük később. Paul Stirton szerint Kósnak a regionalizmusgondolat (transzilvanizmus) érvényesítésébe fektetett energiái miatt külsőségeiben átalakult a nemzetek feletti „modern” népiességgel kapcsolatos elkötelezettsége. Már nem tudott ugyanolyan erőtartalekokat mozgósítani nemzetközi kapcsolatai fenntartására, és így munkájának éppen ez az aspektusa nem tudott kidomborodni. Ezzel szemben Kozma, aki a 20-as évek neobarokk építésze és iparművészete felé fordult, lendületes, expresszív munkáival finom kritikát gyakorolt az uralkodó dekoratív művészeti kurzus felett, és így alkalmasabbá tette magát a nemzetközi kapcsolatok építésére. Summa summarum, hatékonyabban pozicionálta magát magyar építésztként egy nemzetek feletti formanyelv kialakításában.

Igen kevés figyelmet kap egy másik tény is. Mivel az építészek nagyrészt regionális elkötelezettségektől mentes technikai tudására – főleg inséges időkben – az egyes

politikai ideológiák felett is szükség lehet, egyáltalán nem biztos, hogy munkájukat politikai okokból az ő explicit szakmai törekvéseik ellenére is ad acta lehet tenni. A Magyarországról Romániába távozó építészek sem szűnnek meg építeni 1920 után.

Kós például lelkesen bekapcsolódott az erdélyi magyar kultúra szervezésébe, illetve a kisebbségi politikai életbe, de eközben csak a nagy állami (tehát itt: román állami) megbízásoktól esett el. Privát megbízásokat továbbra is szép számban teljesített. Főállású építész már csak azért sem lehetett, mert kultúraszervezői, írói és politikai szerepvállalása miatt ezt maga sem szorgalmazta. Építészeti energiáit ráadásul jelentős részben a műemléki rekonstrukciók és kisebb, de releváns iparművészeti munkák tervezésére fordította.⁷

Spiegel Frigyes (1866–1933) egy másik jellegzetes példa. Spiegel a társadalmi reform és a modern szerkezeti megoldások,⁸ valamint a klasszikus stílusú díszítések iránt egyaránt elkötelezett, teoretikus hajlamú építőművész. Az I. világháború előtt, Nagyváradon kezdett modern alaprajzú, reklasszicizáló épületeket építeni, amelyeken a Fialatok körének (Kós és társai) stílusára és a finn népies-modern építészre való utalásokat is elrejtett. Ugyanitt folytatta kegyvesztett budapesti építészként a háború után, illetve szervezte a nagyváradai magyar emigrációt. Több házra kapott megbízást. Sőt, ő volt az építész a hányatott sorsú nagyváradai műcsarnoknak is. Kóssal való összehasonlíthatósága is ennek kapcsán válik kézzelfoghatóvá.

Párhuzamos műcsarnokok

Kós és Spiegel egyaránt egy-egy román fennhatóság alá került partiumi, illetve erdélyi városban tervezett műcsarnokot 1920 után, ráadásul mindketten kultúraszervezőként is álmodták meg ezeket a terveket. Spiegel az Artibus Rt. alapítójaként, Kós pedig az Erdélyi Szépmíves Céh alapítójaként tervezte a nagyváradai (1922), illetve a kolozsvári (1930) műcsarnokot. (Rögtön élhetünk azzal a felvetéssel, hogy a regionális kultúra szervezésébe fektetett energia nem biztos, hogy produktívan hatott a művészeti-építészeti terveik megvalósulására.)

Kós az erdélyi művészeti és irodalmi élet szervezésében többrétűen is kitűnt. Habitusából származó, nyugodtan mondhatjuk, példászerű munkabírásáról elsősorban levelezésének dokumentumai révén alkothatunk képet.⁹ Gyakran ismételt toposz, hogy középületei nem épültek meg az új világrendben. Ennek tipikus példájaként szerepel az általa még 1930-ban tervezett kolozsvári műcsarnok. Az épület terve szerint modern volt, mégis rengeteg tradicionális utalást tartalmazott.¹⁰ Kiválóan illeszkedett

Kós háború előtti életművébe, de éppen a regionalizmus körüli ideológiai csatározások miatt nem kaphatott megfelelő figyelmet és támogatást. Az épület a második bécsi döntés után, már az újabb háborús években (1943) épült meg. Ráadásul úgy, hogy egy, a kulturális beruházások iránt elkötelezett, a transzilván eszméhez semmilyen hagyományos kötődéssel nem rendelkező, felvidéki származású polgármester került Kolozsvár élére.¹¹

Spiegel műcsarnokterve először sikeresnek látszott, majd szerkezeti problémák miatt rövid úton elbontották (1925), de nagyon hamar felvetődik a kérdés, hogy a projekt sikertelensége mögött nem húzódik-e valamilyen ideológiai csata, kultúrharcos attitűd. Erre célzott az országos terjesztésű romániai magyar sajtó egyik orgánuma is, amikor etnikai konfliktust sejtett¹² az ügy hátterében. Az *Ellenzék* publicistája először román–magyar ellentétre hívja fel a figyelmet, majd pedig konkrétan a Román Nemzeti Bank Bihar megyei fiókjának lobbitevékenységét nevezte meg a majdnem megépült műcsarnok elbontása mögötti fő tényezőként.¹³

Kultúrharcs-sejtések ügyében érdemes a korabeli román sajtóhoz fordulni. Kultúrharcs ezek szerint volt. George Bota például arra hívta fel a figyelmet, hogy Nagyváradnak a román kultúra fellegetvívőjé kell válnia, különösen akkor, amikor az egykori kereskedőváros most a kisebbségi kultúrelvet vezető szerepére tör: „Nagyvárad – miután a román kultúra Kolozsváron már berendezkedett – a legyőzött magyar kultúra összpontosításának szerepét akarja felvállalni. Az elüldözött magyar kultúra – nem a fegyverek üldözték el, hiszen azok tehetetlenek a kultúrával szemben (*Graecia capit ferum victorem cepit*), hanem a fölötte álló, finom latin színezetű román

A kolozsvári
Műcsarnok
2020-ban



kultúra – sorait kívánja rendezni Nagyváradon.”¹⁴ Bota diagnózisa, mint látni fogjuk, egyáltalán nem állt szilárd alapokon. Ám nem a magyar és a román kultúra természetére vonatkozó megállapításai miatt, hanem részben sokkal prózaibb, másrészt sokkal komplexebb okokból.

Másként fogalmazva: miért nem épül meg tehát a nagyváradi műcsarnok? A kultúrharc miatt, amely a magyar primátus visszaszorítását hozta az új struktúrában, vagy valami egészen más, összetettebb okból?

Műcsarnok. Fogalom és kulturális háttér

A műcsarnokok kultúrtörténete szintén felvet néhány releváns kérdést. A német Kunsthalle szó tükörfordításával megalkotott „műcsarnok” szó nonprofit művészeti kiállítóhelyet jelöl, amely abban különbözik a művészeti galériáktól, hogy önálló (lehetőleg topográfiailag is különálló), célzatosan ennek a funkciónak az ellátására emelt épület, illetve a múzeumoktól, hogy nem rendelkezik önálló gyűjteménnyel.¹⁵ A műcsarnokok mind koncepciójukat, mind a fizikai valójukat tekintve sok rokonságot mutatnak az efemer, vagyis vásár- és kiállításipavilon-építéssel, amely német nyelvterületen is az angol ősmintát (Joseph Paxtont és a Hyde Parkban felépült Crystal Palace-t)¹⁶ követve terjedt el a fokozódó kiállítási lázzal együtt. Ennek legalább két, a műcsarnok nonprofit működési formájával részben ellentétes ismérve van: a modern, ipari építőanyagok és a kereskedelmi irányultság. A műcsarnokok az ideiglenes kereskedelmi csarnokokból származtathatók, és céljuk a művészet közvetítése a kereskedelem világa számára. Mégis főleg az adott közösség számára fontos művészeti értékeket szeretnék felmutatni, és csak másodsorban vannak közvetlen értékesítési céljaik. Ugyanakkor a német nyelvterületen levő Kunsthallék fontos eleme, hogy bár inspirációjuk az efemer építészet (sátrak, kerti pavilonok, filagóriák, árubódék és de facto kiállítási csarnokok)¹⁷ kísérleti-ideiglenes jellege, nagyon sok esetben mégis állandó építménynek készültek. Sok hasonló csarnok tűnt el az idők során, és a két budapesti különálló, pavilon formájú műcsarnokból is csak egy maradt. De ez nem azért történt, mert egy éves nemzetközi vásár céljait szolgálták volna csupán. Mind a Képzőművészeti Társulatnak a Hősök terén álló Műcsarnoka, mind pedig a Magyar Művészek és Műpártolók Egyesületének az Erzsébet téri kioszkból átalakított Nemzeti Szalon épülete¹⁸ utalt az efemer építészet ipari-kereskedelmi gyökereire, ám nem csak a kor bármikor felülírható igényeinek készült.¹⁹ Ugyanez a helyzet a Joseph Maria Olbrich tervezte bécsi, a Karlsplatz és a Wienzeile találkozásán álló Szecesszió

épülettel: szerkezeti utalásait tekintve az efemer pavilonokkal rokon, viszont célja a lehetőleg folyamatos kiállítási tér biztosítása volt.

A német típusú műcsarnokokat ugyanakkor általában képzőművészek társaságai és érdekvédelmi szervezetei emelik a célzott kortárs irányzatok felmutatása és promóciója érdekében. Mivel a művészársulások főleg a magánszférához kötődnek, könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy ezek az állami befolyás szűkítése, valamiféle függetlenség megteremtése irányába hatnak. Azonban egyrészt a függetlenség értéke is könnyen devalválódhat egy komolyabb állami elismerés reményében, másrészt pedig egyáltalán nem biztos, hogy a függetlenség, a liberális szellemiség és a politikai befolyástól való részleges távolság a művészeti progresszió, az új irányzatok és általában az újítás felé hajtja a művészegyesületeket és azok műcsarnokait. Az egyik mértékadó elemzés szerint²⁰ a XX. század elején a német vidéki műcsarnokhálózat tagjai, bár az állami nagy múzeumoktól és egymástól is függetlenek voltak, de mégsem váltak döntő faktorrá a német avantgárd művészet, iparművészet és építészet terjesztésében. A vidéki műcsarnokok a helyi fogyasztók ízlésére és – főképpen – pénzügyi támogatására számíthattak. Nem biztos, hogy ezek feltétlenül Max Oppenheimerbe vagy Otto Dix láthatóságába szerettek volna befektetni. Jól példázza mindezt a Bauhaus esete is. Walter Gropius a helyi ízléssel való konfliktusok miatt először kénytelen volt Weimarból Dessaubába költöztetni az iskolát és a műhelyeket, majd ott teljesen lemondani a műcsarnok jellegű bemutatókról (ennek egyetlen ellenpéldája volt Weimarban a Haus am Horn nem éppen világraszóló sikere). A Bauhaus ezután saját művész-ipartelepét alapított, illetve a hagyományos kereskedelem és az építés felé fordult. Mégsem lehet nyugodt szívvel azt mondani,²¹ hogy a német műcsarnokhálózat mindig is csak a konzervatív ízlés fészke volt, amely a weimari köztársaság végét jelentő gazdasági válsággal és a régi, de alapvetően royalista-birodalmi elit akkut pénzhiányával ért véget. Az elfogadott diagnózis szerint ez a történeti helyzet a liberális-progresszív művészi irányultságnak már egyáltalán nem biztosított helyet, majd egyenesen sodródott a totalitárius hangulat felé. Ez a történet éppen azért eshet könnyen darabokra, mert az 1933 után bekövetkező történeti kataklizmához mér mindent, ami addig esetleg a fejlődés útját jellemezte.

Az I. világháború okozta törés, majd a 20-as évek folyamatos problémái éppen az 1914-ig viszonylag folytonos fejlődést zavarták meg végletesen. Míg a Német Császárságban ez előbbi folyamat a porosz–francia háború

1871-es végével lépett át produktív korszakába, az Osztrák Császárságban ez Ausztria poroszokkal szembeni vereségével és az 1867-es osztrák–magyar kiegyezéssel gyorsult fel. E rendszer felbomlását ezek a magukat egyébként évezredes állami múltjuk által definiáló országok láthatóan nehezen emésztették meg.

Más volt helyzet Romániával, a fiatal állammal. Ráadásul itt az önálló államiság kezdete is egybeesett az állam legproduktívabb korszakával, ami a Hohenzollern–Sigmaringen-ház érkezésével, a királyi felség cím felvételével, majd pedig 1877-től három, végeredményében győztes háborúval folytatódott. 1918 nem hozott törést, a fejlődés viszonylag folyamatosnak volt mondható. De legalábbis a fő tendenciák a homogén társadalom hiánya ellenére is érvényesültek, egészen 1940-ig.²²

A román kiállítási hagyományban a Kunsthalle típusú intézmények is hiányozni látszanak. Éppen a képzőművészeti társaságok ilyen irányú tevékenysége maradt el ugyanis, mert nem a meglevő művészeti élet pluralitásának és kritikai hangjainak erősítése volt a cél, hanem egyfajta kezdeti egység megteremtése a művészeti életben és annak helyszínein. Nem épültek műcsarnokok, bár persze a kioszk típusú, efemer építmények már a XIX. század végétől kezdve jelen voltak, főleg a királyság kiemelt városaiban (Bukarestben, Krajován). Bukarest első tudományos-művészeti, specifikusan csak időszaki előadásokra és kiállításokra épített épületét mégis csak 1932-ben adták át,²³ és nem azért, mert nem lett volna rá tökefedezet. Ráadásul az épület a tudományos előadásokra tervezett auditoriuma miatt sem tölthetett be elsősorban művészeti funkciót. Bár a román szcena egyesítette a francia szalonhagyományt és a közgyűjteményeket építő múzeumok alapításának kezdeményezéseit, de a művésztszervezetek célzatosan létrehozott művészházai és műcsarnokai alapvetően idegen műfajt képviseltek.

Ehhez járul Romániában – mint már utaltunk rá – az államalkotó többség szempontjából a törekséknél kézzelfoghatóbb kontinuitás tapasztalata. Ennek nagyon jó fokmérője a művészet és az építészet egyik alapvető sajátossága, az, hogy a népi-regionális, valamint a modern-internacionális a többségi lakosság és a már stabilnak látszó, de még mindig fiatal elit számára a nyugatosodás folyamata szempontjából teljesen kompatibilis. Többek véleménye szerint a nemzetközi modernizmus alapelvei kiválóan illeszkedhetnek a hagyományos népi építészet eljárásmodjáihoz, mivel nem időhöz kötött módon gravitálnak a takarékoság, az észszerűség és az élıhetőség körül. Így a népi is hordozhat egyetemes mondanivalót, miközben amúgy lokális és kultúraspecifikus marad.²⁴

A fejlődés igazi motorjai és menete tekintetében igen sokfajta vélemény volt forgalomban. Ám abban viszonylag nagy volt az egyetértés, hogy a művészetnek és az építészetnek milyen elemeket kell integrálnia ahhoz hogy egyszerre legyen hagyományos és modern.²⁵ A nemzeti felemelkedés (a megőrzött regionalizmusban rejlő egyetemes) és ennek nyugati irányba való pozitív bemutatása fontosabb hívószó volt, mint a német jellegű decentralizáció elmélyítése vagy a művésztszervezetek kritikai perspektíváinak érvényesítése. Ez viszont, nyugodtan kijelenthetjük, nagyban köszönhető a viszonylagos kincstári és közigazgatási nyugalomnak. Ahogy Nicolae Iorga fogalmazott éppen Nagyváradnál kapcsolatban: ha a partiumi-erdélyi románok „a népi ösztönnek köszönhetően eddig is ilyen sokat értek el az idegen államiság ellenére, mit meg nem tudna tenni a mai románság úgy, hogy maga az állam is ott van mellette segíteni”.²⁶

Ez az optimizmus többségi szempontból persze feletébb érthető, de az ezáltal reflektált nyugalom bizonyos urbánus központokban mégsem volt annyira borítékolható. Különösen nem a királyi román államhoz addig soha nem tartozott területeken. A területi gyarapodás megnövekedett adminisztratív felelősséggel is járt. Ráadásul az új, központilag irányított állam megszervezése korántsem volt zökkenőmentes akkor, amikor a területi gyarapodást adó régiók városaiban a polgári lakosság nagy része kezdetben nem beszélte, de még csak nem is ismerte az állam hivatalos nyelvét.

Ebben a kultúrtájban egy, az új fővárostól messzeeső, vidéki műcsarnok, amelyet egy nem túlságosan tökeerős, a korabeli sajtó enyhe iróniát is hordozó szavaival „altruista” civil egyesület kezdeményezett, eleve nem sok eséllyel indult. Az új államnak kétségtelenül volt fontosabb dolga, mint egy furcsa, angol–német eredetű, de legfeljebb még a megfogyatkozott nyugati szomszédnál bevett művészeti intézmény felkarolása. Ebben az értelemben a nagyváradi műcsarnok sikertelen projektjének tényleg van köze ahhoz, hogy milyen földrajzi és közigazgatási körülmények között (nem) jött létre. Ez viszont önmagában nem lett volna elég.

A nagyváradi műcsarnok esete a helyi kultúrafogyasztással

Mivel az építéstörténetet jól végigkövető dosszié²⁷ egyébként sem hiánytalan aktái nincsenek teljes kronológiai rendbe fűzve, az események pontos lefutása nem világos első pillantásra. Az épületről homlokzati vagy átnézeti terv Nagyváradon nem maradt fenn: ma már csak egy helyszínrajz és egy módosított tetőszerkezeti terv érhető

el. Az építés ügye amúgy is rendkívül zavaros. A zavaron nem segít a 20-as évek elején zajló adminisztratív átalakítások sora sem. Az engedélyezési eljárás az elején változóan magyar, illetve román nyelvű dokumentumokon keresztül zajlik, majd kétnyelvűvé válik, és 1925-re teljesen román nyelven zárul. Ennek ellenére az engedélyezési eljárás egészét ügyét inkább félreértések és szerencsétlen események együttállásának lehet tekinteni, mint etnikai konfliktusnak.

A váradi műcsarnok építése már a háború előtt is felmerült ugyan, de a gazdasági fellendülés idején is gyorsan lekerült a napirendről. A műcsarnok építésére létrehozott Artibus Részvénytársaság 1922. június 7-én nyújtja be kérelmét a Nagyváradi Városi Tanácshoz egy belvárosi telek bérbérvételére, amelyen kiállítócsarnokot hoznának létre a város kulturális életének gazdagítása és az együtt élő népek közötti kölcsönös tisztelet előmozdítása érdekében. A papírokat Balkányi Lajos margittai filantróp orvos, Tibor Ernő festőművész és Spiegel Frigyes szignálja.

1922. augusztus 10-én (Fol. 85) kelt, magyar nyelvű formanyomtatványban adnak engedélyt az Artibus Részvénytársaságnak arra, hogy a város tulajdonában levő telken műcsarnokot építsenek. A város vállalta, hogy a körülbelül 40×20 méteres kis telket ingyen átadja az építés céljára, és a telekhez vezető, közkezelésben maradt területet rendezzi: azon járdát és a kocsiforgalmat biztosító utat építtet (Fol. 86). Az Artibus vállalta, hogy az épületet a saját költségén felépíti, huszonöt évig működteti, majd pedig minden ingóságával együtt a város örökös tulajdonába engedi át. A problémák már októberben megkezdődtek, amikor Spiegel Frigyes bizonyos dokumentumok pótlására kérték fel (Fol. 91), majd 1922

decemberében szerkezeti problémákat állapított meg a helyi építési felügyelet (Kószeghy főépítész vezetésével, Fol. 98.). Spiegel módosított tervekbe a tetőszerkezetre (Fol. 100, 102), amelynek kivitelezése feltehetően pénzhiány miatt elakadt.

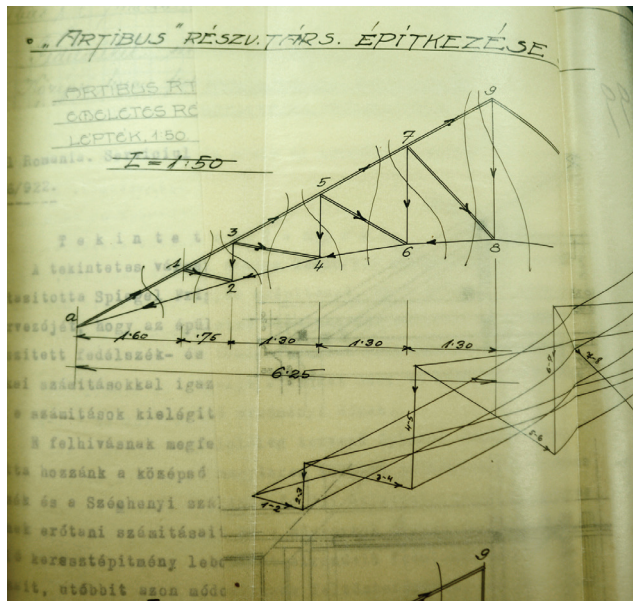
1923. július 25-én (Fol. 117) még arra adnak haladéket, hogy az épületet folyó év október 31-ig befejezzék,²⁸ de október 20-án (Fol. 118) már arról szóltak a tárgyalások, hogy a november 30-ig esedékes bontási határozattal (19264/923 – Fol. 142–143) szemben valamilyen közös megoldásra jussanak.²⁹ 1924 júniusában a bontási határozat jogerőssé vált,³⁰ bár a Részvénytársaság nevében Spiegel Frigyes még egyszer tiltakozott, és a Bihar Megyei Kereskedelmi és Iparkamara együttműködését kérte, hogy az épületet kereskedelmi célra tudják hasznosítani (Fol. 147), amit a Kereskedelmi Kamara támogatott is, sőt a Román Belügyminisztérium első fokon helyet adott a keresetnek, és a bontást leállította (Fol. 144). Szeptemberben azonban felülírta ebbéli döntését (Fol. 138), mivel a tudomására jutott, hogy az Artibus rendkívüli közgyűlésén a társaság felszámolásáról döntöttek. A felszámolást levezénylő társaság (Societate de Lichidare a S. A. Artibus) ezután alakult meg.

Annak semmi nyoma nincs, hogy a Román Nemzeti Bank (a továbbiakban: RNB) helyi elöljárói kezdeményezték volna az épület bontását. Tény, hogy az RNB területi képviselője benne volt az Artibus Rt. felszámolására létrehozott társaságban, de ő csak egyike volt annak a három banktisztviselőnek, akik pénzügyileg felügyelték az Artibus vagyont képező épület bontását és az így keletkezett javak értékesítését. 1924. október 3-án pedig be is fejeződött tevékenységük azzal, hogy a helyi Szarvas és Klein céget hirdették ki a bontásért szervezett árverés nyerteseként (Fol. 137). Az RNB területi szerve ugyan mégis az ügy közelében maradt, de egészen más okból, mint amit az *Ellenzék* publicistája közölt.

1925. április 11-én (Fol. 159) a város elfogadja az RNB által felajánlott ötvenezer lejt a terület status quo ante állapotának visszaállítására. A bank 1925 májusában be is fizette a Városi Tanács pénztárába az összeget, ami az adott év végéig esedékes munkák elvégzésének fedezetét nyújtotta volna.

1926. november 6-án az RNB fiókja nevében (Fol. 163) mégis megkeresték a tekintetes tanácsot azzal a panasszal, hogy bár a kérdéses ötvenezer lejt támogatást már több mint egy éve befizették, a munkavégzés még mindig nem történt meg: „Épülésünket szolgálná, ha a beltelek, amely a város központjában, a Nemzeti Bank előtt található nem szolgálna tovább szemét- és

A nagyváradi Műcsarnok módosított fedélszék-terve, 1923



építőanyag-lerakodóként, és azt a park visszaállítása érdekében hasznosítanák...” (i. hely/1.).

Az ingatlanspekuláció vádja tehát nagy valószínűséggel kizárható, mivel a terület a város tulajdonában maradt. A Nemzeti Bank esztétikai és egyéb kifogásai pedig különösen elfogadhatók akkor, ha a tekintélyesebb törvényes támogatás ellenére nem fejezték be nemhogy a szemben levő park visszaállítását, de a bontási terület teljes körű szanálását sem.

Sőt, inkább azt az állítást lehet megkockáztatni, hogy Nagyvárad városa eleve nem volt teljesen elkötelezett egy műcsarnok építése mellett. Ebben a kérdésben nem annyira az impériumváltás okozta közigazgatási törés és átrendeződés a döntő. A Magyar Általános Hitelbank Trianon után kezdett el építkezni a városban, és épületei fel is épülnek, ugyancsak Spiegel tervezésében, és ne feledjük, hogy a műcsarnok konkrét terveit is Bihar vármegye kettévágása és a gazdasági problémák ellenére, a kultúra és a nemzetek közötti összefogás jegyében nyújtották be. Az épület tetőszékének a jelentések szerint szerkezeti problémái voltak, és mivel a városban még a háború előtt már bekövetkezett egy tucatnyi ember életét követelő tragédia a rossz minőségű építőanyag miatt (1908-ban a Breider Ármín-féle ház összedőlt, az építész pedig az Egyesült Államokba menekült a felelősségre vonás elől), érthető, hogy az új adminisztrációval szemben a helyiek fokozottan óvatosan voltak és nem keresték a bajt. Még ennél is fontosabb azonban, hogy a dokumentumok olvastán kiviláglik, hogy a műcsarnok alapításának ügye és fontossága szinte senkinél nem talált visszhangra. Szó esett építőanyagokról, pénzről, bérleti díjakról, de a kezdeményezőknél kívül senki nem beszélt sem kultúráról, sem szellemi életről.

A dokumentumokból éppen az derült ki, hogy a mindvégig vegyes etnikumú illetékesek, ha nem is akadályozták szánt szándékkal az építkezést, nem is követtek el mindent annak érdekében, hogy az épület felépüljön. Kőszeghy József, aki már 1908-ban is a város főépítésze (és a bontás végéig a városi tanács építészeti főtanácsadója) volt, először kiadta az engedélyt, majd pedig maga jelezte, hogy a tetőszerkezetet újra kell tervezni. A városi tanács nagyrészt magyar hivatalnokai folyton kritikai megjegyzéseket tettek az épületre: még a Breider-ház 1908-as összeomlásában enyhén érintett Sztarill Ferenc is felszólalt, és jelezte, hogy jó lenne a szűkös telket valamivel gyéribben beépíteni. Az alvállalkozók közül mind a kőműves, mind pedig az ács cég helyi, magyar tulajdonú vállalkozás volt, közülük éppen az ácsok felelőssége nem tisztázott. Az Artibus Rt. ráadásul egy bukaresti céggel kötött szerződést az épületben levő, nem művészeti célokot szolgáló irodahelyiségek bérlésére (Fol. 116). A magyar–román viszonyt beárnyékoló tényezők itt talán indokolatlan túlhangsúlyozásánál azonban sokkal fontosabb egy konceptuális probléma: a műcsarnok, definíciója szerint olyan, nonprofit intézmény, amely a művészeti tevékenység promócióját támogatja, miközben nem rendelkezik permanens művészeti gyűjteménnyel. A műcsarnok építése és fenntartása pénzbe kerül ugyan, de nem igényel külön mecénást egy állandó kollekció összetitálása, illetve ennek szakszerű tárolása. Ha lett volna teljes körű eszmei támogatás az épület felhúzása mögött, akkor az anyagi támogatás is megszülethetett volna, és nem kell a művészet szentélyének helyiségeit kereskedelmi céllal értékesíteni. A háttérvagyon



**A kolozsvári
Műcsarnok**
részlet,
2020

mindig származhat üzleti aktivitásból is, de igen nehéz elképzelni a hamburgi, a budapesti múcsarnokokban vagy a bécsi Szecesszió épületben utazási irodát vagy klimatizált szerverközpontot.

A kultúrváros képének megremegését egyébként a nagyváradi sajtó is egészen rezignáltan fogadta, amikor több részben számolt be a korabeli nagyváradi polgárok könyvvásárlási szokásairól. Az egyik szerint a mintegy háromszor kisebb Marosvásárhelyen nagyságrendekkel nagyobb a magyar könyvfogyasztás, mint a bihari megyeszékhelyen. A dolog legfájóbb aspektusa még csak nem is ez, hanem, hogy a publicista korábbi és későbbi nagyváradi ikonok lejtmenetéről volt kénytelen tudósítani: „A legkisebb Ady-kultusz Nagyváradon tapasztalható. Alig vesznek évente egy-két kötet Adyt Váradon, míg Erdély többi városainak könyvkereskedői állandóan friss Ady-szállítmányokat kérnek. Az Athenaeum most kiadott tíz kötetes Ady-gyűjteményéből Váradon egy se fogyott el. Adyból különösen sokat vesz Bukarest.”³¹

A történet vége persze lehetett volna az, mint Kolozsváron, hogy a múcsarnok az 1940-es években vagy a II. világháború után felépül. De nincs nyoma annak, hogy erre bármilyen kísérlet történt volna.

Tanulságok

Nagyvárad városának képtelensége, hogy múcsarnokot emeljen, tehát több forrásból táplálkozott. Semmi nem erősíti meg, hogy ezek között az impériumváltás ténye és ennek következményei voltak a leghangsúlyosabbak. A két világháború közötti román sajtóban a magyar kultúra új fellegváraként fel-feltűnő Nagyváradról éppen a nemzetközi aspirációjú magaskultúra támogatása hiányzott a magyar közösség berkeiben. Inkább tehát arra lehet következtetni, hogy miközben a helyi magyar közösség nem érdeklődött annyira a művészeti élet fellendítése iránt, hogy összefogjon egy múcsarnok felépítése érdekében, a helyi többségi elöljárók nagyrészt nem értették a múcsarnok műfajának relevanciáját. Ha értették is volna, még mindig nem lettek volna túlsúlyban a város többségét kitevő magyar közösséggel szemben. A helyi kultúrharcos publicistának sem volt igaza: Nagyvárad a két világháború között igazából nem akart regionális kultúrközponttá válni: bizonyos intézményeket fenntartott, de a kortárs művészeti központot sem akarta mindenképpen megvalósítani. A múcsarnok kezdeményezői egész más kulturális igényekkel rendelkeztek, mint a helyi szellemi élet képviselői, és főleg ez okozta sikertelenségüket. A kolozsvári múcsarnokkal való összehasonlítás alapja éppen azért lehet releváns, mert miközben

Kolozsvár centrum volta miatt ott az ideológiai csatározások is nagyobb súllyal estek latba, az egyes etnikumok kultúrafogyasztási szokásai ebben az esetben is legalább ennyire relevánsak lehettek. Ahogy az sem elhanyagolható, hogy ki hogyan vélekedett a művészet kiállíthatóságának intézményi kereteiről (múzeumokat, szalonokat vagy múcsarnokokat preferált-e). Egy biztos: tőke és akarat hiányában a kolozsvári múcsarnok sem épülhetett volna fel. És ez azt mutatja, hogy Erdély központja és Nagyvárad között éppen a kultúrafogyasztás tekintetében levő különbségek módosították az impériumváltás következményei által csak homályosan közvetített képet.

JEGYZETEK

- 1 Ahogyan Ferkai András fogalmaz: „Az 1918–19-ben felvetett progresszív gondolatokat elsöpörte az ellenforradalom.” Vagyis a kommun művészeti életébe csatornázott nemzetközi gondolat nagymértékben korrumpálódott az utódrendszerben. Ez ráadásul ahhoz a furcsa ellentmondáshoz vezetett, hogy a nagy háború előtti nemzeti forrásokból származó, de mégis időtlen népiességet értékelő építészeti eszmét egy ideig éppen egy nem lokális, sőt inkább internacionális konzervativizmussal (neobarokk) váltották fel. FERKAI András: *Nemzeti építészeti a polgári sajtó tükrében I. = Építés-Építészettudomány*, 1989, 3–4., 331–363. Főleg 336. skk. Az időtlen, nemzetek feletti népiesség és a kibontakozóban levő nemzetközi stílus közötti hasonlóságokat Magyarországon nem sikerült töretlenül érvényre juttatni. Erről lásd újabban PAPP Gábor György: *Létezhetik-e kimondott nemzeti stílus? = Enigma*, 2017, 92. sz., 165–175.
- 2 Vágó József hosszabb olaszországi próbálkozás után Párizsba távozott. Spiegel Frigyes az általa családi kötődései révén is jól ismert Nagyváradra került – tulajdonképpen „emigrált” – a Tanácsköztársaság bukása után, és az 1926-os általános amnesztiáig ott is marad. Spiegel rossz helyzetét annak köszönhetette, hogy részt vett a 1919. május 1-jei budapesti ünnepi dekoráció tervezésében. Ezért a Magyar Mérnök és Építész Egylet Tanácsa el is marasztalta. Lásd [NÉVTELEN]: *Közlemény = Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye*, 1920, 34–37., 150. Erről bővebben MARKÓJA Csilla: *„Vörös posztó.” Városművelés 1919. május 1-én a források tükrében = Enigma*, 2018. 94. sz., 7–79.
- 3 Vágó József látványosan szenvedett Olaszországban, és nem volt sikeres Párizsban. Nagy nehezen jutott megbízásokhoz, és bár a genfi Népszövetségi Palota bonyolult utóéletű pályázatán a nyertes négyes tagja volt, az első adandó alkalom-

- mal megpróbált hazatérni Magyarországra, ahol még építészeti kamarai tagságát sem sikerült visszaállítania.
- 4 Vö. RAMPLEY, Matthew: *Introduction = Liberalism, Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire*. Eds. RAMPLEY, Matthew, VESZPRÉMI Nóra, PROKOPOVYCH Markian, London, Routledge, London, 2019, 1–12.
 - 5 STIRTON, Paul: *Hungarian Visual Culture in the First World War = Austrian Studies*, 2013, 21. sz., 182–200.
 - 6 STIRTON, Paul: *Folk Sources after Trianon: Károly Kós and Lajos Kozma in the 1920s*. Előadás a *Multiplying Modernity: Vernacular Modernisms, Nostalgia and the Avant-Garde* című konferencián, 2019. december, Kassa. Kézirat.
 - 7 Lásd ehhez bővebben FABÓ Beáta – GALL, Anthony: *Kós Károly világa. 1907–1914*. Bp., Budapest Főváros Levéltára, 2014. Kós a két világháború között nemcsak az Erdélyi Református Egyházkerületnek dolgozott, hanem részt vett a román ortodox egyház tervpályázatain és az erdőfeleki görögkeleti templom műemléki rekonstrukcióját is vezette. Ezen túl Fejérdén (Kolozs megye) felépített egy görögkatolikus templomot, amelyet Iuliu Hossu, kolozs- és szamosújvári püspök szentel fel. Nem lehet tehát azt állítani, hogy építészként etnikailag marginalizálta volna magát.
 - 8 Lásd ehhez különösen SPIEGEL Frigyes: *A magyar építőművészet és a budapesti bérházak = Művészet*, 1902, 2. sz., 93–104.
 - 9 A legújabb anyag a Papp Auréllal folytatott levelezéséből jelent meg. A levelezésről lásd KÓS Károly – PAPP [POP] Aurél *levelezése*. Szerk. BARDOLY István, MARKÓJA Csilla, SÜMEGI György = *Enigma*, 2017, 92. sz., 19–155.
 - 10 Ezt nagyjából mindenki méltatta, aki a tervet látta. Bierbauer Virgil is így ír a *Tér és Formában*. BIERBAUER Virgil: *Erdélyi Képzőművészek Egyesületének műcsarnoka – Kós Károly terve = Tér és Forma*, 1931, 8. sz., 261–262.
 - 11 A folyamatot részletesen elemzi MURÁDIN Katalin – MURÁDIN Jenő: *A kolozsvári műcsarnok = Műemlékvédelem*, 2010, 1. sz., 10–24.
 - 12 Lásd [NÉVTELEN]: *Közlemény = Ellenzék*, 1923. április 28., 8.
 - 13 [NÉVTELEN]: *Közlemény = Ellenzék*, 1925. március 7., 3.: „A felépített és aztán rögtön lebontott nagyváradi Műcsarnok. Azért távolították el, mert nem tetszett a Banca Nationala [sic!] igazgatójának – Erdélyi kultúrtörténelem 1925-ből.”
 - 14 George BOTA: *Cetăți de cultură (A kultúra erősségei) = Cele Trei Crișuri*, Oradea, 1923, Martie, 1. Az idézet magyarul: „A legyőzött Görögország legyúrte büszke győzójét”, ami arra utal, hogy az kultúrája révén mégis győzedelmeskedett hódítói fölött.
 - 15 Ezek a kategóriák képlékenyek. Például a hamburgi művészeti múzeum rendelkezik állandó gyűjteménnyel, de utalva a Hanza-város túlnyomórészt kereskedelmi hagyományaira, nevében Kunsthalle.
 - 16 Vö. KOSTOFF, Spiro: *A History of Architecture. Settings and Rituals*. New York, Oxford University Press, 1985, 635–637.
 - 17 Az efemer építészet magyarországi formáihoz lásd *Pavilon építészeti a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán, HAJDÚ Virág, PRAKFULVI Endre., Bp., OMVH, Magyar Építészeti Múzeum, Pavilon Alapítvány, 2000. Különösképpen a szerkesztő bevezetőjét, 7–8. A koncepcionálisan efemer, de mégis hosszú távon fenntartható építészet iskolapéldái a velencei művészeti és építészeti biennálék helyszínül szolgáló Giardini-kampusz nemzeti pavilonjai. Lásd Marco MULLAZZANI: *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*. Milano, Electra, 1988, 2014. A szembezőkően efemer építészeti utalások egyébként explicit módon is megmaradhatnak állandó építményeknél, mint a svéd királyi Hagaparken részlapokból készült, sátor formájú pavilonjainál (Louis Jean Desprez: *Koppertälten*, Stockholm, 1787).
 - 18 Az épület mögötti, cseppet sem efemer összművészeti törekvések áttekintéséhez lásd TÍMÁR Árpád: *Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon Építésének történetéhez = Ars Hungarica*, 2007, 2. sz., 391–410.
 - 19 Ahogy a Nemzeti Szalon 1894-es alapítása kapcsán Tímár Árpád kiemeli, az új műcsarnok-kezdeményezés maga is felemás, de legalábbis hibrid vállalkozás volt. Vö. TÍMÁR Árpád: *A Nemzeti Szalon alapítása. Cikk, híradások a korabeli sajtóban = Ars Hungarica*, 2002, 2. sz., 411–428. A német mintájú művészegyleti kiállítócsarnok nonprofit jellegű és a francia művészeti szalon fundraiser tevékenységeit egyesítette. Nem feltétlenül a progresszió, a helyi radikális „szecesszió”, hanem egyfajta eladhatóság mellett köteleződött el.
 - 20 SCHMITZ, Thomas: *Die Deutsche Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum-, und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*. Neuried. Ars Una, 2001
 - 21 „Habár Schmitz érvelése szerint a németországi művészeti társaságok elmaradott ízlésről adtak bizonyosságot, bosszúsan ismeri el, hogy olyan progresszív társadalmi szintű kárpótlást valósítottak meg, amelyre minden más német-honi társaság képtelen volt.” PENNY, Glenn H.: *[Review of] Thomas Schmitz, Die Deutsche Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum-, und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im*

- bürgerlichen Zeitalter = *Central European History*, 2005, 2. sz., 301–303.
- 22 Az 1940-es dátum azért vált általános referenciává, mert ez volt az az év, amikor Románia, fennállása óta először, területet veszített. A Molotov–Ribbentrop-paktum következményeként az ország elvesztette észak-bukovinai és besszarábiai, az I. világháború végén az Osztrák–Magyar Monarchiától, illetve a cári Oroszországtól nyert területeit. Csak ezt követte a második bécsi döntés.
- 23 A Ioan Dalles Alapítvány által a Román Akadémia számára felépített épület, az úgynevezett Dalles-terem (románul Sala Dalles) egyszerre volt tudományos előadások számára tervezett előadó és kortárs művészeti kiállítótér.
- 24 A két világháború közötti román építészet és építészet-téória egyik legösszetettebb figurája, George Matei Cantacuzino erről ír több cikkében az 1930-as években. Lásd különösképpen CANTACUZINO, George Matei: *Modernismul și arhitectura românească = Revista Fundațiilor Regale*, 1935, 3. sz., 683–686. A szerző monográfusa ezt az álláspontot „hibrid modernizmusnak” nevezi (Vö. TODOROVICI, Dan: *George Matei Cantacuzino. A Hybrid Modernist*. Tübingen, Berlin, Wasmuth, 2014) A havasalföldi nemesi származású építész többször hangsúlyozta az álláspontja jól illeszkedik az elsősorban Bukarestben virágzó, két világháború közötti építészet tendenciáiba. Az újromán építészeti inspirációk nagyban építenek a balkáni erődített lakóház (cula, kula = torony) alaprajzi ésszerűségére, amelyet díszítőmotívumai és balkáni/oszmán jellegű törpe galériás teraszai tekintetében kellett összefésülni a lapos tetős modernista lakóházzal. Az építészet területén a két világháború közötti román modernisták nagy részének vagy volt népies korszaka, vagy kibékültek az újromán stílus képviselőivel. Esztétikai polémia létezett, de az elvi polémia elég ritka volt. Lásd ehhez MACHEDON, Luminița – SCOFFHAM, Ernie: *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest 1920–1940*. Cambridge MA, London, MIT Press, 1999. Hasonlóképpen a tradicionális és a modernista ésszerűség párhuzamait emeli ki Ligeti Pál kapcsán JÁSZ Borbála: *Modernizmus sátoztetővel. Ligeti Pál művészetfilozófiája és építészetelmélete*. Bp., MMA MMKI, L'Harmattan, 2017. Magyarországon a *Tér és Forma (TF)* folyóirat köréhez tartozó, Bierbauer Virgil által promotált szerzők hasonló elveket vallottak. Azonban a *TF* nem fedi le a magyar és az internacionális építészet viszonyáról szóló magyarországi diskurzus egészét, amely a román kollégák hasonló diskurzusánál sokkal antagonisztikusabb volt.
- 25 Ennek a sok kompromisszum és nehézség árán megvalósult egyetértésnek a sajátosságairól jó áttekintést nyújt
- CONSTANTINI, Emmanuela: *La capitale imaginata. La evoluție de Bucarest în etapa de construcție și consolidare a statului național român (1830–1940)*. Soveria Manelli, Rubbettino, 2019
- 26 IORGA, Nicolae: *Vechimea și originea elementului românesc în părțile Bihareie (Bihorului) (A román elem régisége és eredete a bihari részekén) = Caietele Cele Trei Crișuri, [Seria] Crișul Negru*, Nr. 3., Oradea Mare, 1921, 16.
- 27 Lásd ehhez *Arhivele Naționale Române – Serviciul Județean Bihor/Román Nemzeti Levéltár Bihar Megyei Fiókja (=ANR-SJB/RNL-BMF), Fond. 8. Primăria Municipiului Oradea*. Nr. Inv. 98. Dos. 10. [orig. 5.] / 1926, Fol. 85–163. A továbbiakban a hivatkozott helyeknél csak a fóliós számokat adom meg. A nagyváradi műcsarnok építéstörténetéről tudtommal egyetlen könyvfejezet foglalkozik, amely jelen vizsgálat kiindulópontját is adta. Lásd PAȘCA, Mircea: *Arhitectul Frigyes Spiegel la Oradea*. Oradea, Arca, 2010
- 28 [NÉVTELEN]: *Szakértői szemle a Műcsarnok ügyében = Nagyvárad*, 1923. július 26., 3. „Mint ismeretes, szükségessé vált módosítások végett félbeszakadt az építkezés, mert az altruista társaság által befizetett tőke felhasználódott.”
- 29 [NÉVTELEN]: *A város tárgyalásokat kezd a műcsarnok átvételére = Nagyvárad*, 1923. október 21., 8.
- 30 [NÉVTELEN]: *Közlemény = Nagyvárad*, 1924. június 21., 4. „A pénzügyi bizottság véleményezte az Artibus lebontását.”
- 31 [NÉVTELEN]: *Közlemény = Nagyvárad*, 1923. október 12., 5. Ennek folytatásához lásd [NÉVTELEN]: *Közlemény = Nagyvárad*, 1923. október 19., 5. Perédy György riportot készített dr. Wohl Márkussal, az 1924. évi romániai magyar könyvimport lebonyolításának titkárával. Wohl érdekes megfigyelés tesz: „A közönség közönye a város lelkében van. Váradon külső, utcai életet élnek az emberek, teljesen elütően minden más várostól. Itt nincs idejük olvasni még azoknak sem, akik egyébként az intelligenciához tartoznak. Déli séta, esti séta, mozi, kávéház. Ügyszólván az utcán élnek. Egyes gazdagoknak sincs meg a nevelésadta alapjuk ahhoz, hogy olvassanak. A gazdag emberek zömének könyvtárában néhány darab cífrába kötött könyv reprezentálja a könyvtárt.”