

## **HABILITÁCIÓS ELŐADÁS 2007. NOVEMBER 05.**

### **A HELY „RABJAI”**

#### **I. A hely fontosságának fölerősödése**

Minden kornak megvannak azok az alapfeladatai, amit el kell hogy végezzen. Ezek a megoldandó kérdések a „levegőben vannak”, a kor generálja őket, a korszellem alkotórészei. Ezeken a koronként változó alapkérdéseken majdnem mindig párhuzamosan dolgoznak a különböző művészeti és tudományos területek. A század elején az „én”, a magára maradt egyén problematikája volt megoldandó, míg a század végén a hely fontossága, vagy elmúlása foglalkoztatott filozófusokat, építészeket egyaránt.

##### ***1.1. A gondolati előfutárok***

Ez nem azt jelenti, hogy ezek a kérdések hirtelen, egyik napról a másikra merülnének fel. Mindegyiknek vannak „előfutárai”, akik előre megérik, hogy mi fog következni. Még nem tört ki az I. világháború, még csak a XIX. század végét éljük, amikor már Kierkegaard, az egzisztencializmus előfutára a konkrét emberként való létezéssel kezd el foglalkozni, és arra jut, hogy a létezés az érzés, a gondolat, az akarat és a cselekvés egysége, és ezt az egységet kell szüntelenül létrehoznunk. Ebben a folyamatban viszonyul az ember önmagához, a világhoz és Istenhez, vagyis az én egy viszony. Munch pedig még a századvég előtt megfesti meg a *Sikoly* című képét.

A XX. század második felében, szintén valaminek az előérzeteként foglalkozik Hamvas Béla a hellyel, és azt mondja: „A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma van, a helynek szelleme. (...) A hely, mint festmény és rajz, és nincs belőle több, mint ez az egy. A helynek nem csak fizikája, hanem metafizikája is van, és nem csak látvány, hanem génusz.” Amikor Hamvas Béla ezt mondta, még nem szólt Norberg-Schultz a genius lociról. Majdnem ezzel a hamvasi kitételrel egyidejűleg születik meg Utzon kopenhágai temploma, mely a hely szellemét viseli.

##### ***1.2. A megoldást keresők***

Általában történelmi kataklizmák erősítenek föl „előre jelzett” problémákat, amiket tudósok, művészek, építészek igyekeznek megoldani, de legalábbis választ próbálnak keresni. A század elején az I. világháború vége volt az, amikor az *egyénnel*, a tudattal és a tudatalattival kezdtek több szakterületen foglalkozni. Az addig egészen hitt részeire esett, s az egyén hirtelen önmagára maradt. Ez a döbönt csönd nem tartott sokáig, és filozófusok, pszichológusok vették körbe az embert, hogy majd segítenek neki. Fél Európa már a pszichológusok kanapéján hevert, hogy többet tudjon meg önmagáról, amíg az építészek a technika és a tudomány alkalmazásával kívántak segíteni neki. De nem csak pszichológusok, mint Freud és Jung kutatták a tudattalant, hanem művészek is innen szereztek inspirációt. Amikor Hjalmar Söderberg megírja a *Doktor Glas* című könyvét, olybá tűnik, mintha olvasta volna Freud *Álomfejtését*, mutat rá Nadas Péter egy interjúban. Dali, Magritte, és hogy Európán kívüli festőt is említsek, Frida Kahlo műveiben szintén a tudat alattit kívánta a felszínre hozni.

*A század végi kérdést a hellyel* kapcsolatban a globalizáció szinte korlátlan uralma tette extrém módon aktuálissá. A hatalom egy olyan uralmi rendszert kíván stabilizálni, ahol az egyének már csak a kultúripar által közvetített, boldogságot szuggéráló, szimulált valóságban vesznek részt. A globalizáció kitermelte a tömeg-remete embertípust, mely egymásra teljesen hasonlítva, egymás mellett, de egymástól izoláltan él. A francia, populista dekonstruktivista filozófusok, mint Derrida, Deleuze, Lacan és mások állítják, hogy ezzel együtt kell élni, nincs tovább diskurzus, nem kell várni a „véget”, a vég már mögöttünk van. Mások viszont ösztönösen és tudatosan szembefordulnak az emberek, helyek és épületek klónozásával, és erre a génius locit tartják megfelelőnek (Baudrillard).

A filozófus Heidegger és az építészettörténész Norberg-Schultz munkásságában kitüntetett szerepe van a helynek, még akkor is, ha lényegét az alkotás szempontjából máshogy látják. Heidegger azt mondja, hogy az alkotás hozza létre a helyet, míg Norberg-Schultz arra a következtetésre jut, hogy a helyből kiindulva születik meg az alkotás. Azt viszont,

hogy a helynek prioritása van a térrel szemben, már mindketten vallják.

### ***1.3. A helyhez való kötődés nem a századvég találmánya, hanem egy alkotói magatartás***

A hely egyediségének megőrzése, a különböző helyek különbözőségének kihangsúlyozása természetes módon erősödött föl az építészetben a globalizációval. De tévedés lenne viszont azt gondolni, hogy ez a századvég találmánya lenne. A helyhez való kötődés az alkotói magatartás egyik formája. Úgy gondolom, végigtekintve a múlt század eleje óta az építészet történetén, hogy alapvetően kétféle alkotói magatartás figyelhető meg. Az egyik, mely az épületet nem tekintette másnak, mint izolált műalkotásnak, melyben a kor a legmodernebb technikával megmutatható. A másik alkotói magatartásforma viszont a hely szellemét kívánja kifejezni a korszellem keretein belül. Az egyik csak a technikához és a tudományhoz kötődik (ezért tud internacionális lenni), a másik a helyhez kötődik, ezért mindig regionális. A kétféle alkotói módszer mindig párhuzamosan él egymás mellett, és a korszellem az, amely vagy az egyiket, vagy a másikat mutatja „erősebbnek”. Vegyük példának a húszas évekből Wright építészetét, mely modern és mégis a helyhez kötődik, vagy ugyanakkor Rietveld, vagy más, német építészek munkáit, melyek egy kiáltvány illusztrációjának tekinthetők.

A II. világháború utáni válságban is megfigyelhető a gazdag országokban az internacionális modern folytatása, míg a szegényebb északi és déli országokban hamarabb kellett visszanyúlni a helyi építési tradícióhoz, s mintegy annak újra felfedezésével ahhoz a kultúrához, melyből az építés is levezethető. Míg Németországban és Angliában tömegesen tudták a korszerű technológiával a kiüresedett modernt építeni, addig Finnországban Aalto, Olaszországban Scarpa a helyi kézműves hagyományokra építette építészetét.

A fokozatos, szinte észrevétlen „átcsúszás” egy globalizált világba természetesen fölerősítette a hely iránti aggodást. A fent említett építészeti alkotói magatartások mentén kettéhasad a század végére az épületek világa, és kialakul Solá-Morales szerint a „gyenge építészet”, és, ahogy én nevezem, az „erős

építészet”. Az „erős építészet” önmagáról szól. Szokatlan látványokkal az újdonságot és az egyediséget hangsúlyozza, azt tekinti értéknek. Peter Zumthor ezt így fogalmazza meg: „Újra és újra olyan épületekkel találkozom, melyeket pazarlóan és különleges formákat hajszolva alkottak meg. Az építész, aki a dolgot megcsinálta, bár nincs jelen, megállás nélkül fecseg hozzám az épület minden részletéből, és mindig ugyanazt fújja, ami számomra egy pillanat alatt érdektelenné válik.”

A „gyenge építészet” viszont nem akar agresszív lenni, hanem elfogad egy bizonyos gyengeséget, és ezáltal másodlagos helyre fokozza le önmagát, ezzel viszont a legmagasabb fokú eleganciát teremtheti meg, sőt a legnagyobb jelentőségre és fontosságra tehet szert. Más szavakkal Zumthor ezt így fogalmazza meg: „Nekem is jólesik elgondolni, hogy házakat tervezek és építek, melyekből az építési folyamat végén mint tervező visszahúzódok. Így hátrahagyok egy épületet, mely önmaga... és megél személyes retorikám nélkül.”

## **II. A hely kettős szerepe Scarpanál, Rossinál és Sizanál**

Carlo Scarpa majdnem példa nélküli magányos harcos ezen a területen. Építészeti küzdelme már-már heroikus a helyi építési hagyományok és kézműves technikák megőrzésében. Ebben a magányos harcban nem is túl optimista, amikor Velencében elkészíti Murer *Az ellenállás asszonyának* szobrához a talapzatot. A szoborban egy bukott angyalt lát, aki a föld és a víz találkozásánál fekszik. A kőtömbök közé befolyik a víz, és így már nem sok esélye van visszajutni a szárazföldre.

A város és a hely védelmének képi megfogalmazását látjuk Aldo Rossi majd' minden rajzán, festményén, ahol S. Carlo terjeszti ki védő kezét a város fölé.

Hasonló vágyat mutat Siza Evora fölött elszálló őrangyala. Ugyanez a hely iránti aggodalom foglalkoztatja

Ezek az építészek pályájuk kezdetén még semmit sem tudtak a globalizációról. Még nem ismerhették Norberg-Schultz teóriáját a genius lociról, Kenneth Frampton nézeteit és elméletét a kritikai

regionalizmusról. Ezek az építészek a háború utáni szegény országokban éltek – Olaszországban és Portugáliában -, és alkotói magatartásukban a helyhez való kötődést választották, ami egyben egy etikai választás is volt. Nem hittek a kiüresedett, háború utáni modern építészetben, és új, egyéni utakat kerestek, és semmivel és senkivel össze nem téveszthető egyéni stílust hoztak létre, minden külső, kortárs filozófiai vagy tudományos támogatás nélkül. Jól példázzák azt a megállapítást, amit Meggyesi Tamás tesz a *Külső tér* című könyvében, ahol megállapítja: „hogy az építészetet sohasem a 'tudományos' kutatás, hanem maga az alkotó építészet és annak kritikai önreflexiója vitte előre”. (Ez igaz a helyhez kötődő „gyenge építészetre”, de már kevésbé igaz a tudományokhoz kötődő „erős építészetre”.)

Építészetükben a helyhez kötődnek és önmagukat is megmutatják. Ezért tudnak a helyre és önmagukra jellemző építészetet létrehozni. Röviden: az építészetük ők maguk.

Mindhárom építész munkássága erősen különbözik egymástól, éppen azért, mert a helyhez kötődnek, s ezek a helyek természeti környezetükkel, épített környezetükkel, történelmükkel, kultúrájukkal, és hagyományaikkal más-más üzenetet közvetítenek az építész számára. Az adott hely kétszeresen van jelen az alkotásokban. Egyszer jelen van az építész önmeghatározásában, mint a születési hely, környezet. Amennyiben elég erős (és Aldo Rossi azt mondja, hogy a hely erősebb, mint az ember és a benne zajló események), úgy megjelenik az alkotói magatartás választásában is. Másrészt jelen van, mint a tervezett épületet befogadni akaró környezet.

### ***II.1. A hely mint az önmeghatározás része***

Az önmegismerés és önmeghatározás egyik fontos eleme a hely, ahová születünk, amibe „bele lettünk vetve”. Annak folyamatos megismerésével bontakozik ki tudásunk, elképzelésünk a világról. A világ megismerésében a hely mintegy „szűrő” szerepel. Egy kiindulási pont, amelyhez a tágabb világ dolgait is kötjük, azzal összehasonlítjuk. Ennek a helyi világnak van egy közvetlenül „olvasható” üzenete, s ezen keresztül egy megtanulható része, s van egy közvetlenül nem érzékelhető szellemi része, melyet a mindenkivel vele született kollektív

tudattalan hordoz. Ebbe a kollektív tudattalanba épül be a hely több évszázados történelme, az életmóddal kapcsolatos szokások, a helyre jellemző érintkezési módok, és teszik együttesen lehetővé, hogy a fizikai világ az egy helyen élők számára azonos módon legyen olvasható. Ez segít például abban, ahogy Nadas Péter mondja, hogy ha meghall az ember egy Bartók-művet a rádióban, az nem biztos, hogy tudja, hogy Bartók a zeneszerző, de tudja és érzi, hogy magyar zenéről van szó.

Minél zártabb egy társadalom, egy régió, ahol minden folyamatot a hagyomány szabályoz, annál könnyebb a benne élőknek a hely tökéletes megismerése, és minden cselekvésnek szinte magából adódik az értelme. A megismerés és önmeghatározás során döntés kérdése, hogy az ember ezt milyen módon hagyja érvényesülni, vagy száll vele szembe kritikus módon. A legkritikusabb hozzáállással sem lehet a helyet elhagyni, legföljebb el lehet tőle távolodni. Egy olasz soha nem tud német emberré válni, de még egy velencei sem lesz könnyen milánóivá. Csak annyival könnyebben, amennyivel több a kultúrában, a történelemben a kapcsolódási pont. Azok az építészek, akik önmeghatározásukban hagyták a helyet érvényesülni, nagy valószínűséggel az alkotói magatartások közül is a helyhez kötődőt fogják szinte automatikusan választani.

## ***II.2. A hely, mint az alkotás befogadó közege***

A hely másik megjelenési formájában a hely az alkotást befogadó közege. A hely fizikai és szellemi formában jelenik meg a tervező előtt. Ezt Norberg-Schultz úgy mondja, hogy a hely struktúrából és lélekből áll össze. A struktúra két alkotóeleme a topológia, a konkrét tér, amelyben tájékozódunk, és a morfológia, mely az elemek konkrét elrendeződése, a karakter. A hely lelke pedig a benne összegyűjtött jelentés, az élethelyzet térbelisége, amelyet a tipológia ír le. A hely struktúrájának, fizikai megjelenésének és szellemének, vagyis lelkének megismerése részben közvetlen tapasztalat alapján lehetséges, részben pedig az ott élő emberek szellemiségének megismerésével. Ahogy Norberg-Schultz mondja: nyitottnak kell lenni az adott környezet megismerésében, és szinte „baráti viszonyba” kell vele kerülni. Ez arra utal, hogy a helyet, mint jelentéssel bírót kell elfogadni.

A hely adekvát megismeréséhez párhuzamosan többféle módszerhez kell folyamodni, s hogy mikor melyikhez milyen mélységben, egyrészt a helytől függ, mely lehet beszédes vagy magába zárkózó, másrészt az alkotó pillanatnyi lelki állapotától, a ráhangoltságtól. Szükség lehet alapos analízisre, de néha elegendő az „egyszerű benne lét” is, hogy jelentését megismerjük és üzenetét meg tudjuk ragadni.

A felismerés adódhat konkrét fizikai tapasztalatból, mint az Nádas Péternél történt, amikor vidéki házát felújította: „Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúszása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezét, amely ezt a szénapadlást évekkel, évtizedekkel ezelőtt fölsarazta. Miként egy őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyere negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem a régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még szomszédjaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem csinálta. A tanuláshoz ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors.”

A hely szelleme föltárulkozhat akár ízleléskor is, mint Marcel Proustnál. Az *eltűnt idő nyomában* című regényfolyam első részében, a *Swannban* a következőt írja: „S hirtelen megjelent az emlék. Ez az íz annak a darabka madeleinnek az emléke volt, amit Combray-ban vasárnaponként Léonie néném szokott adni. (...) Mikor a régmúltból többé semmi sem marad, az élőlények halála után, a dolgok pusztulása után, egyedül az íz és az illatok élnek még tovább sokáig, törékenyebben, de elevenebben, anyagtalanabban, szívósabban és hívebben mindennél... moccanástalanul tartják megfoghatatlan harmatjukon az emlék óriási épületét.”

De közelebb lehet jutni a hely szelleméhez a véletlen során is, mint ahogy azt Baudrillard mondja, aki szintén a *genius loci*-ban fedezi fel a totális vizualizációval szembeni ellenállás egyetlen lehetséges kiindulópontját. „A *genius loci*-ból, a hely élvezetéből kiindulva, mindannak a bevonásával, ami véletlenül adódik, új stratégiákat és új dramaturgiákat találhat az építész, hogy

szembeszálljon az emberek, helyek és épületek klónozásával, az univerzális, virtuális valósággal.”

A hely megismerése, s a hozzá való kreatív alkalmazkodás oda vezethet, hogy az épületeken a jelentéssel bíró régi éppúgy megjelenik, mint az új, ami a közös értékekben osztozik. Amennyiben az új a közös értékeken is osztozik, a közösség által elfogadott értéké válik, a genius loci részévé lesz. Így tehát a genius loci folyamatosan változik, gazdagodik.

### ***II.3. A helyhez kötődő építészek nem tudnak iskolát teremteni***

A helyhez kötődő építészetből ezért nem tud a klasszikus értelemben iskola kibontakozni, mert a hely fizikai és szellemi értelemben folyamatosan változik. Ami, mint közösen felmutatható elem, az pusztán az, hogy én, így viszonyulok a helyhez. Csak azt tudja a dolgokról tanítani, hogy hogyan kell a helyről gondolkodni, de azt nem (mint ahogy a klasszikus iskola azt teszi), hogy mit kell gondolni. A világ és a közvetlen környezet változása ugyanis a saját gondolkodásában is hangsúlyeltolódást jelent. A helyhez kötődő építészek munkássága csak önmagukra jellemző, egy életen át „írják ugyanazt a regényt”, építészetük önmaguk.

Scarpa, Rossi és Siza építészete a mögötte álló ember életrajza épületekben megfogalmazva. Közös bennük csak az, hogy minden munkájuk mögött ott van az adott hely fizikai és szellemi háttere.

Scarpa épületeinél a háttérben mindig ott van Velence szűrt fénye, mely a tenger párájából való, és amit a velencei iskola festményein is látni lehet. Minden munkáján érződik a csinálva tanulás, hiszen azt lehet mondani, hogy az egész világot a Jóisten teremtette, de Velencét a velenceiek maguk. Ugyanakkor érződik néha művein a velencei túlbonyolítás, a valóságot néha elfedő, széppé tevő maszkok világa.

Rossi mögött mindig érződik Lombardia és Milánó iparosodottabb, racionálisabb világa is, a dolgok mögötti rend megtalálásának, föltárásának vágya, mely a rómainál különböző, szikárabb katolicizmusában gyökerezik. Ott vannak mögötte az északi tavak fölötti hidegebb fények is.



Alvaro Siza minden munkájában érezhető a tenger még akkor is, ha az 50-60 km-re van a háztól. A tenger, mely az ország fénykorát, de bukását is meghatározta. A tenger és a szárazföld harcában folyamatosan a földet védi, a topográfiát maximálisan tiszteletben tartja, mintha nem akarna fájdalmat okozni az építéssel a földnek.

Mind a három építésznél a helyhez való kötődés különböző munkájukban, különböző módon jelenik meg. Hogy valamennyire is összehasonlítható legyen az összehasonlíthatatlan, mindhárom építésznél egy múzeumon keresztül akarom bemutatni a helyhez kötődő építészet számtalan lehetőségét és gazdagságát, kicsit feledtetve azokat a sztereotip megfogalmazásokat, amivel ezeket, az építészeket jellemzik, mint Scarpa a kézműves, Aldo Rossi az ősfarmák keresője és Siza a helyre és a mikrokozmoszra érzékeny. Ezek az építészek ennél sokkal színesebbek és sokrétűbben kapcsolódnak a tradíciókhoz és a helyhez. Bár egyéni nyelvet beszéltek, szavaik egy része bekerült az építészeti köznyelvbe, mert olyan érintkezési pontokat találtak, ahol azonosak azzal a közössel, amelybe beleszülettek, és amellyel együtt éltek, illetve élnek.

### **Carlo Scarpa**

**Verona, Castelvecchio 1957-64, 1968-69, 1973-75**

Carlo Scarpát legtöbb kritikusa úgy jellemzi, mint a részletek mestere. Ez valójában egy túlzott leegyszerűsítése annak az építészetnek, mely min fizikai, mind szellemi szinten ezer szállal kötődik Velencéhez és Venetához. Scarpa házaiban jelen van a város és a tartomány történelme, kultúrája éppúgy, mint a helyi anyagok, valamint a fény és a víz a maguk anyagi voltában.

Scarpa minden munkájában rétegekben gondolkodik, fizikailag megjelenő rétegekben és az épület mögötti imaginárius rétegekben, melyek közvetve a helyre és annak történelmére utalnak. Scarpa a rétegek „regényét írja” és rajzolja egy életen át. Számára is a rajz a megismerés fontos eleme, amiről önmaga így vall: „Magam előtt szeretném látni a dolgokat, és ez az egyedüli dolog, amiben megbízom. Ide helyezem

magam elé a papírra, és így láthatom. Csak akkor látok egy dolgot, ha megmutatom.”

Scarpa rajzai is adekvátak a gondolkodásával, rétegeket rajzol egymásra – alaprajzokat, metszeteket, részleteket, ahogy ezek egy vízióként egyszerre jelennek meg az agyban. Egymásra rétegződve, de mégis szétválaszthatatlanul. Scarpa gondolkodására ugyanis a képi gondolkodás, a formákban való gondolkodás jellemző. Scarpa látásmódja egy olyan tradícióból származik, ami a tiszta kézművességből indul ki és a mérnöki ábrázolással fejeződik be.

Gondolkodása és tervezési módszere a korareneszánsz művész-építőmesteréhez áll a legközelebb, azok tradícióját követve. A rajzolt formai megoldásai annak a vizuális logikának az alkalmazásával jöttek létre, amelynek alapja egy olyan „formanyelv” ismerete, mely az építészeti tradícióban gyökerezik. Ennek tökéletes ismerete segíti az értékelésben és a kiválasztásban.

Ez a fajta vizuális gondolkodás az eredménye annak, hogy kortársaival ellentétben nem a klasszicizmusból érkezik önmaga modern építészetéhez, hanem a szecesszióból. Scarpa soha nem jutott el a modernre jellemző analitikus építészetig. Scarpa kompozícióit, amiket épületeiben használ, ez a kiindulási pont határozza meg.

Ezért különbözik korának modern építészeitől a térszemlélete is, ami – bármilyen furcsa - , ismét legitímálta az ornamentikát, amit a klasszikus modern tagadott. Formailag megegyezik a neoplaszticizmussal abban, hogy a formákat a vízszintes és a függőleges viszonyokra vezeti vissza. Míg például a De Stijl a falakat, padlókat, mennyezeteket önmaguk meghatározottsága és összefüggései nélkül alkalmazza, addig Scarpa ezek kapcsolatára koncentrálna.

A neoplaszticista dekonstrukció Wright megfogalmazásában „a doboz szétrobbantásához vezet”. Scarpa viszont, amikor a tér dekonstrukcióját alkalmazza, tekintetét nem a felületekre szegezi, hanem azok kapcsolataira, a strukturális csomópontokra, ezeket teszi láthatóvá és hangsúlyozza ornamentikával. Ez egybeesik Louis

Kahn azon mondásával, mely szerint „A kapcsolat az ornamentika eredete.”

A falak, födémek és padló elválasztásával ezeket az elemeket újra értelmezi, majd kapcsolatot teremt köztük éppúgy, mint az antik építészet, de a kapcsolat analógiái már nem a természetből jönnek, hanem a modern kor eszközeinek (műszerek, fényképezőgép stb.) technológiáját adják vissza.

Az elválasztott elemeket aztán többrétegűvé teszi. A rétegeket átfedésbe hozza és ezzel hihetetlen gazdaggá, teszi azok értelmezési síkjait. Scarpa ezzel a módszerével kötődik a modern építészetben lévő transzparencia iránti vágyhoz, és kötődik a történeti építészet részletgazdagságához.

Transzparenciája viszont nem az üvegfelületek átláthatóságából adódik, hanem a különböző rétegek egymást átfedéséből származik. Kepes György a *Látás művészete* című könyvében foglalkozott talán először mélyrehatóan a transzparencia kérdésével, és megállapítja, hogy a különböző rétegek átlapolása is transzparenciát eredményezhet. Tőle kiindulva mutat rá Rudolf Arnheim, hogy a különböző rétegek láthatóvá tétele azt eredményezi, hogy a vizuális érzékelésnél azok teljes felületté egészülnek ki az agyban, és ilyen értelemben láthatóvá válnak.

A különböző rétegek Scarpanál sokféle, különböző funkciók kapnak. A különböző rétegek alkalmasak mélységek – térbeliség – érzékeltetésére. Ezek a rétegek egymást értelmezik. Hordozhatnak történelmi utalásokat. Rámutatnak a megcsinálás módjára, vagyis a kézművességre. Atmoszférát teremtenek, a tradíciót és a múltat a jelenhez kapcsolják. Ezek az átfedésben megjelenő rétegek egymást erősítik. Megjelenésükben nem egyszerű sorrendiség van, hanem egymást értelmezik. Bizonyos értelemben úgy tekinthetők, mint az archeológiai rétegek.

Összességében strukturális és imaginárius rétegek képződnek Scarpa házaiban. Ezek viszonya a helytől és a tervezési programtól függően változik. Mert ahogy azt Scarpa mondja: „Valaminek a létrehozásához fel kell fedezni a viszonyokat.”

Nézzük meg a Castelvecchion ezeket a rétegeket és ezek viszonyát.

Scarpát az 1957-es *Da Altichiero a Pisanello* című kiállítás kapcsán bízták meg a veronai Castelvecchio helyreállításával. Scarpa viszont nem állt meg az egyszerű műemléki restaurálásnál, hanem bizonyos bontásokkal láthatóvá tette az együttes különböző történelmi rétegeit. Jobban érdekelte a hagyományos restaurálásnál az, hogy felfedje a történelmi rétegek áttetszőségét. Bemutatja ezeket a rétegeket, s a bontások után, az elemek összekapcsolásával valójában életre kelteti a történelmet.

Ahhoz, hogy megtudjuk, milyen rétegeket tárt fel a tömegekben és a homlokzaton, valamennyire ismerni kell az épület történelmi, építési hátterét. A Castelvecchio falai római eredetűek. A második építési fázis 1354 és 1356 között volt, amikor a Scalgierik várat építettek az északi oldalon és palotát a nyugati oldalon, valamint a Torre del Mastio által ellenőrzött hidat. Lövészárokkal vették körül, amit Scarpa láthatóvá tett. Az északi részen, az Adige folyó felé addig beépítetlen helyen a franciák egy kereszt szárnyat építettek laktanyának.

Scarpa a tervezés előtt azt az 1923-as állapotot találta, amikor Forlati építész a laktanya homlokzatát különböző helyekről származó gótikus részletekkel palazzová tette, az épületet egy nem létező történelmi maszkkal látta el. Scarpa tudatos beavatkozásai a következők voltak: a laktanyaszárnyat elvágta a Torre del Mastiotól, jelezve azt, hogy kétszáz évvel ezelőtt itt nem tapadt a toronyra semmilyen épület. Újra értelmezte az udvart, a homlokzatokat és a belső tereket is.

Scarpa nem csak azért bontott itt, mert valaha itt nem állt ház, hanem azért is, hogy a különböző történelmi rétegeket láthatóvá tegye. A torony és a napóleoni szárny között egy töréspontot hozott létre, s azt a különböző korok párbeszédének a helyévé tette. Azzal, hogy a Cangrande della Scala szobrát ide helyezte, világosan jelennek meg a történelmi kapcsolatok az épületben. A különböző struktúrák szintézisének a pontja ez. A tornyot és az épületet egy Piranesi-szerű lépcsőrendszerrel köti össze. A napóleoni épület szinte metszetében látszik. A más anyagú fedéssel újraépített, folytatott tető alatt a napóleoni szárny enteriőrje folytatódik a külső térben.

Az udvarban is különböző rétegeket alkalmaz. A bejárat előtti víz Scarpa elmaradhatatlan eleme

Scarpa erősen hozzányúlt az épület homlokzatához is. Az erőltetett szimmetriát több dologgal megtörte, ugyanis a velencei gótika egyébként sem túl szimmetrikus. A bejáratot áthelyezte az udvar bal sarkába, a bejárat mellett egy kápolnára emlékeztető tömeggel áttörte a homlokzatot. Bevezetett néhány függőleges, asszimmetrikus elemet is a homlokzati szimmetria megtörésére, mint a bejáratnál lévő fal.

Ezt a homlokzatot egy díszletként kívánta meghagyni. Ezt a gondolatot szolgálják a homlokzat különböző rétegei, mint a régi bejárat és a gótikus ablakok mögé helyezett üvegfalak. Az üvegfalak még síkban is törnek, és osztásuk akár egy Mondrian-kép is lehetne. A kápolna, a bejárat fal, a bentől kijövő padlók mind a díszlet-hatást erősítik.

Az általa elhelyezett ablakok helyét a belső térben elhelyezett szobrok megvilágítása határozza meg.

A földszinten a belső terek a napóleoni térstruktúrát őrzi, de perspektívájával, a padló lebegő, a falaktól elhúzott irányításával a termek az egymás utáni rétegeket érzékelve egy térré válnak. Belső terében lehet leginkább érzékelni a padló, a mennyezet és a falak kezelését. A padlót Scarpa a tér egyik legfontosabb alkotórészének tekintette, mert szerinte annak geometriájából már nagyrészt érzékeljük a teret. A padló nem ér hozzá a falakhoz soha, így azt az érzetet erősíti, hogy a falak a földben lévő alapozáson állnak. A padló egy negatív sík fölött lebeg, a már említett asszociációt is keltve. A teret strukturáló additív falak soha nem mennek föl a mennyezetig, a szerkezeti falak előtt viszont mindig megáll az álmennyezet.

Mint már említettem a padlók nem egyszerű járófelületek, hanem atmoszférát is teremtenek. A földszinten a középkori szobroknál beton padló van kővel szegélyezve. A középkori festészet eredeti palotatermeiben fa padló van kővel szegélyezve, míg a velencei festészet termeinek kővel szegélyezett bordó öntött padló burkolata van, és az ember szőnyegre asszociál.

Hosszan lehetne foglalkozni azzal, ahogy a tárgyakat, szobrokat lehelyezi, és a fényel valamint az

installációval, - mely mindig a tárgyra szabott - életre kelti őket.

Carlo Scarpa életében még nem volt sztár. Talán ezért van az, hogy amikor az építészet nyelvét beszéljük, már rég elfeledtük, hogy melyek azok a szavak, amelyek az ő révén kerültek be az „építészeti szótárába.

Csak két példát mutatnék, és úgy gondolom mindenki tudja miről van szó.

### **Aldo Rossi** **Bonrefanten Museum, Maastricht 1990-1996**

Aldo Rossi egész életében ugyanazt a „regényt írta”. Ennek megadta a magyarázatát is: „Semmilyen más módon, csak a saját technikai eszközeivel lehet teljesen megfejteti és felszabadítani a művet inspiráló motívumokat. Ezért kerül több-kevesebb tudatos ismétlés annak a munkájába, aki folyamatosan művészként dolgozik. A legjobb esetben ez tökéletesedési folyamathoz vezet, de teljes némaságot is képes létrehozni. Ez maguknak a tárgyaknak az ismétlődése.”

Az *Analóg építészet* című munkájában aztán azt mondja: „Inkább a megszokott tárgyakhoz folyamodom, melyek formája és helyzete már rögzült, de jelentésük megváltoztatható. Istállók, csűrök, műhelyek stb. archetipikus tárgyak, melyek közös érzelmi varázsa időtlen kapcsolatot tár föl. ... Az ilyen tárgyak valahol a felfedezés és az emlékezet között vannak.”

Jungból kiindulva azt mondja, hogy analogikus gondolkodása van. A kétféle gondolkodási mód közül a logikai gondolat az, ami szavakban fejeződik ki, a külvilágra irányul, társalgás formájában. Az analogikus gondolkodás néma elmélkedés a múltban, nem beszélgetés, hanem belső monológ. Az analóg gondolat archaikus és gyakorlatilag szavakban kifejezhetetlen.

„Ma a saját építészetemet asszociációk, kapcsolatok és analógiák széles területének határán és összefüggésein belül látom.”

Kíséreljük meg ennek alapján fölfedezni a Múzeumot, amit a város az addig egy kolostorban tárolt gyűjteményének tágasabb elhelyezésére szánt. Ez a gyűjtemény egy római kőtárból, egy klasszikus festménygyűjteményből és egy modern képtárból áll. Valamint azokból a funkciókból – bár, terasz, múzeumshop, szemináriumi terem, könyvtár – ami ma a múzeumokat közelebb viszi a városhoz és az emberekhez.

Előre le kell hogy szögezzem, hogy egy olyan házzal találkoztam, mely felidézte bennem a holland kultúrát, a holland mentalitást. Egy olyan ház, mely minden szálával Maastrichthoz és Hollandiához kötődik, de nem csak a holland életnek, hanem az európai életnek is emléket állít. Aldo Rossi ebben a házban nem reagál kritikusan a múzeumra, mint funkcióra. Nem polemizál azon, hogy a Múzeum az élet emlékműve-e, vagy az élet része. Ez a ház együtt a múlt és a jelen, benne van a holland és az európai múlt, ami szinte feloldódik Hollandia és Maastricht életében. Ilyen értelemben ez a ház elsődlegesen nem egy klasszikus értelemben vett múzeum, hanem egy épület, mely építészeti eszközökkel a holland életvilágot mutatja.

Aldo Rossi, mint minden tervénél, itt is a helyet kívánja megszólítani, és a holland élet és történelem tanulmányozása mellett rajzolja, és ismét rajzolja a város történeti épületeit – ahogy ő mondja –, hogy megértse.

Az épületnek három szellemi szintje van: Maastricht, Hollandia és Európa, a maga múltbeli és jelenbeli kultúrájával, ezekből meríti analógiáit, és ezekből indulnak ki asszociációink.

A Bonnefanten Museum a Maas partján, a történelmi várossal szemben van, melyet sokáig csak a római híd kötött össze, és a területen téglagyárak voltak. Az épület egy 'E' alaprajzú ház, melynek a főbejárata az új városrész felől van, míg a száruk a Maas felé nyitottak. Azt mondja az ember, természetes, hiszen minden folyóparti városban így futottak le az utcák, melyek végén kikötöttek a kereskedő- vagy halászhajók. Itt voltak a piacok és kocsmák, s a későbbiekben a folyópartok rendezése után ezeket már lépcsősorok emelték el a víztől.

Az E forma a tengelyességével kiemeli az épületet a hétköznapi profán világból, a klasszicizmus világába, a múzeumépületek tengelyes szervezésű, ünnepélyes világába, amiről az embernek sok európai múzeum eszébe jut. A tengelyesség, a fölvezető lépcsősor, az egy szint magas gránit lábazat, ami aztán vakolatarchitektúra helyett téglaburkolattal „hozza vissza” az épületet az ipari területre.

A terület tele volt gyárakkal és gyárkéményekkel. Téglagyárak, az ipari forradalom után téglarchitektúrával és 1900 után egyre nagyobb üvegfelületekkel. A területen megmaradt Viebenga 1912-ben épített (már modernnek számító) csarnoka, melyet Rossi felújított. A múzeumhoz érkeve hamarabb „találkozik” az ember ezzel az épülettel, mint a múzeummal. A múzeumot körbejárva viszont a belső udvarban ezek az üveghomlokzatok idéződnek föl, de szinte gótikusnak ható támpillérekkel, mely arra emlékeztet, hogy a falak „eltüntetése” volt már egyszer az építészet történetében, s ezzel utal arra is, hogy az utóbbi száz év építészeti problémája az állandó újrakezdés. Találkozunk a külsőben azzal a két fémburkolatú lépcsőházzal, mely egyrészt a gyárkéményekre, másrészt Maastricht dómjának tornyaira emlékeztetnek. A bejárat acél tartókkal keretezett nyílása is az ipari kultúrának állít emléket.

Az épületbe belépve már csak Hollandia és Európa van. Az előcsarnokot egy többszintes, teleszkópszerű építmény szűrja át, mely a fényt levezeti – s ahogy azt Rossi írásában megemlíti - , a zürichi egyetem lichthofjának hatása alatt alkalmazta. Ez az építészeti forma nem tipikusan északi, inkább a kasztíliai építészetben látható. Éppen ezért tekinthető egyfajta utalásnak a spanyol-holland történelemre, illetve arra az időre, amikor a spanyolok és a hollandok versengve gyarmatosítottak. De ez a fénykúp emlékeztet egy kolostorépületre is (talán éppen a Bonnefanten kolostorra), ahol a fénynek nagy szerepe van a vallásos életben. A teleszkóp égszínkék, mely a fényvel együtt anyagtalánítja ezt a formát.

A múzeumi terekbe egy hatalmas faburkolatú, meredek lépcső vezet fel. Ez az épület közepe. Egy rajzon utal is Sedlmayerre a közép elvesztése felirattal, de itt a középnek nem az a szakrális jellege



van, mint amire Sedlmayer utal, hanem profán, túlzottan profán. Rossi egy írásában gyönyörűen ragadja meg az európai városok folyóparti beépítését. A városok sok mindent bíztak a vízre. A vizek partján mindenütt malmok, raktárak, kocsmák és kuplerájok épültek. A vízpart volt az a határvonal, ahová a városok a bűnt üldözték. A víz a vízi népeknek ugyanis félni való és szent volt, ugyanígy a szárazföld is. A bűnt ez a határvonal fogadta be és engedte kibontakozni. Így nézve ez a lépcső megérkezés egy hajó gyomrából a kupolához, ami körül egy kerengőről az ég közelébe kerülünk és ismét megláthatjuk a várost. Visszafelé haladva a föld gyomrába juthatunk, a shakespeare-i világot idéző házak alatti lebujokba, illetve aztán az emeleten a piros lámpás házba.

A termeket járva finom megkülönböztetés van a részletekben. Az állandó kiállítás részletei, a stukkók az állandóságra és a klasszikus múzeumokra utalnak, a modern kiállítási termekben az állandó változást érzékeltető „szinte semmi” van. Ami viszont meglepő, a falakon lévő ablakok belső zsalugátere, és a kinyitott zsalugáter mellé azonnal odaképzeli az ember Vermeer női alakjait. Hasonló festészeti asszociációja van az embernek a szinte félhomályban, nagy asztalnál ülő emberek látványa kapcsán, csak itt Van Gogh krumplihámzóit jutnak az ember eszébe.

És ami a legvégén földhöz szögezett, az az osztályterem. Újra és újra elővettem ezt a fotót, míg rá nem jöttem, hogy én ebbe az osztályterembe jártam. Mindnyájan ebbe az osztályba jártunk. Egész Európa ebbe az osztályterembe járt.

Az embert le tudja nyugózni az Akropolisz, amelyben az egész görög történelem benne van, és egy osztályterem, melyben Európa kultúrája sűrűsödik. És ehhez nem kell több, mint néhány öntöttvas radiátor, az egyszerű asztalok, székek, a lábazat nélküli padló, mely az olajozás során egyre sötétebb lesz, és az az üvegezett szekrény sor, ahol a műanyag koponyák, a kitömött állatok, a földgömb el van zárva, nem az értékük miatt, hanem hogy misztikussá váljanak és vágyjunk a megismerésükre.

Rossi a szardíniai ■ kultúrához tartozó építmény megismerésére vágyott örök életében. Ezt az egyszerű geometriai formát, a kúpot és a hozzá

vezető lépcsőt rajzolta és építette állandóan. De úgy látszik, mindenki életében van egy dolog, aminek megismerésére vágyik, de az az egy megismerhetetlen. Ezzel így volt Aldo Rossi is.

**Alvaro Siza Vieira**  
**Serralves Alapítvány Múzeuma, Portó 1996-1999**

„Amikor építészeztől gondolkodom, mindig az íróktól veszem a példámot, konkrétan a költőktől, akik a legnagyobb jártassággal rendelkező felfedezők az emberek egyedüllétének meghallásában és lejegyzésében.”

A nagy portugál költő, Fernando Pessoa ezt mondja: „Portugália az ország, ahol véget ér a szárazföld és elkezdődik a tenger.” Úgy gondolom, ez a mondat van mélyen Alvaro Siza-ban, s ez adja építészetének azt az etikai tartást, ami a föld védelmeként is érezhető.

*Nyolc pont* című esszéjében – mely az ellene felhozott kritikákra válasz – az egyik pontjában ezt írja: „Azt mondják nekem, hogy mostani és korábbi munkáim is a régió tradicionális építészetén alapul... A tradíció kihívás az innováció számára. Konzervatív és tradicionális vagyok, meg kell mondjam, hogy a konfliktusok, kompromisszumok, hibridizálás és transzformálás között mozgok.”

Alvaro Siza is kezdetektől fogva ugyanazt a „regényt írja”, jobban mondva rajzolja. Siza is azt mondja, hogy vannak dolgok, amiknek a megismerésében csak a rajz segít, ez visz közelebb a dolgok megértéséhez. Ő mondja, hogy a portugálnak két igéje van a látásra. Az egyik az *olhar*, ami *nézés-t* jelent, a másik a *ver* ige, ami *nézni-t* és *megérteni-t* jelent.

Többek között ez is az oka annak, hogy bizonyos kompozíciós elemek – ha más-más összefüggésben is – újra és újra előjönnek a házain. Ezek a térbeli vagy akár homlokzati elemek mindig máshogy kapcsolódnak, pontosan olyan sokféle módon, ahogy a környezeti kapcsolatok is sokfélék. Siza építészetét mégsem lehet csak a helyre, a topográfiára való érzékenységként – leegyszerűsítve – meghatározni. Siza az előző két építészhez képest a helyet és így a hely szellemét sem tekinti statikusnak, hanem egy

folyamatosan változó, épülő organizmusnak tekinti, melyben részek az idő folyamán elmúlnak, mások pedig megszületve azt gazdagítják.

Ami megszületik, az el is múlik, mondja. „A múlandó dolgok élő dolgok. Ezek a gondolat foglyai lesznek, vagy más gondolatokat befolyásolnak. Ha egy dolgot tönkreteszünk, nem jelenti azt, hogy az soha nem egzisztált.” Az épületekből mégis mindig marad valami. „Töredékek őrződnek meg itt-ott, mélyen bennünk, ahogy valaki a magáénak fogadja el őket. Nyomot hagynak a térben és az emberekben, beleolvadnak a teljes átalakulás folyamatába.”

Siza így nem csak a helynek, hanem az időnek is „nagymestere”. Terveiben egy folyamatosan változó képet akar egy adott pillanatban megfogni, s azt mondja, hogy minél jobban sikerül felismerni a valóságnak ezt a gyorsan cikázó jellegét, a terv annál letisztultabb lesz. A jelent tehát egy pillanatnak tekinti, mely magában hordja a múltat, ott gyökerezik, de előrevetíti a jövőt is. Tervei ezért is mindig rendelkeznek vissza-visszatérő elemekkel, miközben lemond a mindent összefogó egységről, engedve az adott szituációnak és a változásnak. Épületei a jelen egy adott pillanatában a dialógus lehetőségét teremtik meg a múlt és a jövő között.

Nézzük meg a Serralves Múzeum példáján, hogyan jelentkeznek a Sizára jellemző konstans elemek, illetve milyen módon reagál az esetleges változásokra. Előrebocsátom, hogy véleményem szerint a konstans elemei mindig Portugáliához, annak klimatikus viszonyaihoz, illetve az adott mikrokozmoszhoz kapcsolódnak, míg az állandóan változó világunk az akár organikusnak is tűnhető térszervezésében keresendő.

A Serralves Alapítvány számára tervezett modern művészeti múzeum Porto egyik legnagyobb parkjában, a Quinta de Serralvesben van. A park a város központjához közel található. Egy olyan park, amely egy tájat jelenít meg, erdővel, mezővel, épített kerttel és gyümölcsös kerttel. A parkban áll Vizela gróf art deco stílusban épített villája, mely ma az Alapítvány épülete. A Serralves Alapítványt egészen egyedülálló módon a portugál állam és ötven magáncég hozta létre a modern művészetek támogatására. Az Alapítványnak az átadáskor sem

volt még saját gyűjteménye, s nagyrészt most is változó, időszakos kiállítások kapnak helyet.

Siza számára az épített és természetes világ közti kapcsolatot az építészet alapvető dimenziójához tartozik. Peter Testa a *Cosa mentale* című írásában azt mondja, hogy Siza házai valójában közvetítő elemek a természet és a szellemi világ között. Siza nem egyszerűen a természettel dolgozik, hanem abba úgy nyúl bele, hogy közben azt át is alakítja. Ez az átalakítás viszont tiszteletben tartja a topográfiai adottságokat és alkalmazkodik a különböző természeti típusokhoz is.

A múzeum helyét ő választotta ki, és a telekhatár mellé, a volt zöldségeskertek helyére tervezte, ahol a legkevesebb fát kellett kivágni. Ez egyben a terület legmélyebb pontja, amibe a házat tervezte, s amibe úgy helyezte be az épületet, hogy a földet szinte érintetlenül hagyta. Épületét úgy komponálta meg, hogy az két udvart képez. A bejárati felső udvart, mely szinte a rét folytatása, s melynek határait szinte csak kerítésként jelöli az épület és a hosszú bevezető tető. A másik udvar már intimebb, a szokásos U alakot mutatja, melyet már láttunk más épületénél is, és a természet épületbe történő bevonását célozza.

Épületeinél lemond a konvencionális homlokzati megnyitásokról. Minden megnyitása a táj egy-egy kitüntetett pontja felé irányul, a táj ilyen módon nincs folyamatosan jelen a belső térben, nem mossa el a hatást a külső és belső tér között, hanem ilyen módon a belső térben haladva az építészet, az épített és a táj folyamatosan helyet cserél. Átírja az udvar tradicionálisan rögzült képét is, az udvarét, ahová ki lehet menni, amit használni lehet. Erre az udvarra nem lehet kimenni, itt nincs fizikai pihenés, az udvarra való kitekintés csak szellemileg pihentet. A két asszimetrikus épületszárny ennek az udvarnak a segítségével kerül intenzív viszonyba.

Az épület folyamatos kapcsolatot tart nem csak a tájjal, hanem a már ott található épített környezettel is. Ilyen módon kíván a hely történetéhez is kapcsolódni. A keleti szárny szinte egyetlen megnyitása az art deco villára irányul. Az épület déli szárnyának utolsó eleme pedig a barokk tereplépcsőhöz fordul be, hogy a lépcső a múzeum

két szárnyával együtt egy klasszikus épületet idézzen.

Siza épületeivel, azok absztrakt geometriai vonalaival a természeti környezetet teszi intenzívebbé. Mint Santiago de Compostellában, a múzeum melletti dominikánus kolostor kertjét, itt is önmaga tervezi a kertet, melynek szerves része a ház, illetve fordítva, a háznak a táj.

A világ és a hely változására Siza az épületeinek térstruktúrájával reagál. Szinte minden munkájában mélyen elemzi a funkciót és azt újra értelmezi. Megkeresi a konstans elemeket, ezeket beépíti a házba mint fix pontokat. Ezek lesznek azok az elemek, melyek ellent fognak állni a körülöttük lévő folyamatos deformációnak. Az épület többi része egyfajta autonómiával rendelkezik, és nem is kíván ellenállni a változásnak. Ezek a különböző tulajdonságokkal rendelkező elemek aztán néha konvencionálisan, néha szokatlanul kapcsolódnak. Ebből a töredezettségből jön létre egy egység nélküli egész. Nincs hierarchia a részek és az egész között, de mégsem lehet ezt a térszervezést organikusnak tekinteni, mert az egységeket a külső burok végérvényesen összefogja. Megjelenésében így a megváltoztathatatlan szobrokhoz hasonlítanak az épületei.

Így tehát belső terei két réteget képeznek, melyek átfedik egymást. A konstans elemek, mint például a Serralves esetében a „múzeumlépcső”, vagy a szabadon értelmezhető és átjárható kiállítóterek. Ez a két réteg viszont mindig csak egy pillanatnyi egyensúlyt hoz létre. Ez a két réteg minden épületnél változik a helyi kulturális, konvencionális és térbeli követelményeknek megfelelően.

Siza épületei (és ez a múzeum is) egy „gyenge építészet”, ahol a természet, a kultúra és a technika határai nélkülözik a határozott éleket. Épületei a részek esztétikai integrálására törekszenek, lemondva a mindent összefogó egységről. „Siza épületei kísérletek egy megélt komplexitás építészeti kifejezésére”, mondja Peter Testa a *Cosa Mentale* című írásában.

## **A felhasznált irodalom jegyzéke**

### **Bevezető rész**

Meggyesi Tamás, *A külső tér*, Budapest, Műegyetemi kiadó, 2003.

Kerékgyártó Béla (szerk.), *A mérhető és a mérhetetlen*, Budapest, Typolex, 2. kiad., 2004.

Canizano, Vincent B. (szerk.), *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.

Jencks, Charles, Kropf, Karl, *Theories and Manifests of Contemporary Architecture*, Chichester, Wiley-Academy, 2nd ed., 2007. 10. 19.

Mihancsik Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földém. Beszélgetés Nádas Péterrel*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007.

Thones, Christof (szerk.), *Architecture Theorie von der Renaissance bis zum Gegenwart*, Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio, Taschen, 2007.

### **Carlo Scarpa**

Beltramini, Guido, *Mostre i musei 1944-76, Casa e paesaggi 1972-78*, Milano, Electa, 2000.

Noever, Peter, *Carlo Scarpa. Das Handwerk der Architektur*, Bécs, MAK hatje cantz, 2003.

Beltramini, Guido, Zannier, Italo, *Carlo Scarpa. Architecture and Design*, New York, Rizzoli, 2007.

Pierconti, I. K. Mauro, *Carlo Scarpa il Giappone*, Milano, Electa, 2007.

Schultz, Anne-Catrin, *Carlo Scarpa Layers*, Stuttgart/London, Edition Axel Menges, 2007.

### **Aldo Rossi**

Adjuni, Moris, Bertolotto, Giovanni (szerk.), *Aldo Rossi. Drawings and Paintings*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

Geisert, Helmut, *Aldo Rossi. Architekt*, Berlin, Berlinische Galerie, 1993.

Rossi, Aldo, Barbieri, Umberto, Carrieri, Mario, *Bonnefantenmuseum*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1996.

Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi. The Life and the Work of an Architect*, Milano, Electa, 1999.

## **Álvaro Siza**

Fleck, Brigitte (szerk.), *Álvaro Siza. City Sketches*, Basel/Berlin/Boston, Birkhäuser Verlag, 1994.

Festa, Peter, *Álvaro Siza*, Basel/Berlin/Boston, Birkhäuser Verlag, 1996.

Angeliko, Antonio (szerk.), *Siza. Writings on Architecture*, Milano, Skira, 1997.

Asensio, Paco (szerk.), *Álvaro Siza*, Barcelona, LOFT Publications, 2002.

Jodidio, Philip, *Álvaro Siza*, Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio, Taschen, 2003.

Frampton, Kenneth, *Álvaro Siza. Tutti le Opere*, Milano, Electa, 2005.

## **A fotókat készítette**

Puhl Antal DLA  
Hrabák Zita  
Dajka Péter  
Gyulai Tibor