

TARTALOMJEGYZÉK

KIVONAT	
ABSTRACT	
BEVEZETÉS	1
ELSŐ RÉSZ	
Első fejezet: Az ausztrál építészet mitikus története	4
Második fejezet: A Queenslandi ház	14
Harmadik fejezet: Kritikai regionalizmus	26
MÁSODIK RÉSZ	
Negyedik fejezet: Az 'alkotó egyén'	37
Ötödik rész: Russell Hall és példaképei	56
Hatodik rész: Épületek	72
ÖSSZEFOGLALÁS	86
SZAKIRODALMI ÖSSZEFOGLALÓ	87
FELHASZNÁLT IRODALOM	95
ILLUSZTRÁCIÓJEGYZÉK	109
TÉZISEK	119
THESES	121
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	

KIVONAT

A dilemma, mely egyrészt a kortárs vívmányok által kínált előnyök kihasználása utáni vágyból, másrészt a kulturális örökségünk megőrzése iránt érzett felelősségből ered, az elmúlt évtizedekben egyre fokozódó intenzitással foglalkoztatja a filozófusokat, teoretikusokat és gyakorló építészeket. A kritikai regionalizmus, mely Paul Ricoeur *Universal Civilization and National Cultures* (*Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák*, 1961) című esszéjében bemutatott elméleteinek egy értelmezését veszi filozófiai alapjául, az építészetben életerős munkamódszernek mutatkozott a probléma megoldásához. Russell Hall-t kiemelkedő queenslandi építésznek tartják, aki a kritikai regionalizmus égisze alatt dolgozik.

Ennek ellenére Hall munkamódszerének a kritikai regionalizmus fogalmaival való magyarázata nem kielégítően tárja fel személyes filozófiáját és ideáljait, melyből munkássága táplálkozik. Ricoeur elméletének elemzésével egy ennél átfogóbb értelmezés adódik, mely a 'kreatív egyén' fogalmát vezeti be, aki kísérletezéssel és találmányokkal ad új lendületet a kulturális dinamizmusnak, ekképpen hozzájárulva egy kultúra megújulásához és túléléséhez. Ez a koncepció négy alkotó ideáljainak és életútjának vizsgálatával kerül bemutatásra: Antoni Gaudí, Constantin Brancusi, Le Corbusier és Richard Buckminster Fuller. A művészetben és az építészetben gyakorolt egyéni és újító hozzáállásukat Hall is osztja, akinek gondolatai és célkitűzései mellett épületei és tárgyai is ismertetve lesznek a disszertáció utolsó részében.

ABSTRACT

The dilemma that stems from the desire to benefit from the potential offered by contemporary advancements on the one hand, and the responsibility of safeguarding cultural heritage on the other, has been puzzling philosophers, theoreticians and practising architects with increasing intensity during the past few decades. Critical Regionalism which takes an interpretation of Paul Ricoeur's theories presented in his essay *Universal Civilisation and National Cultures* (1961) as its philosophical basis has been viewed as a viable approach in architecture to overcome this problem. Russell Hall is considered as a remarkable Queensland architect working within a Critical Regionalist paradigm.

However, an interpretation of Hall's approach in terms of Critical Regionalism does not sufficiently reveal the personal philosophy and ideals in which his solutions are grounded. A broader interpretation of Hall's work is offered through an analysis of Ricoeur's theory, which provides a concept of the 'creative individual', who, through experiments and inventions gives impulse to cultural dynamism and thus contributes to the renewal and survival of a culture. This concept is illustrated by the ideas and careers of four creative individuals: Antoni Gaudí, Constantin Brancusi, Le Corbusier and Richard Buckminster Fuller. Their individualistic and innovative approach in art and architecture is shared by Hall, whose thoughts and aims as well as his buildings and objects are explored in the latter part of the thesis.

BEVEZETÉS

A három évtizedes Pápua Új-Guineában és Queenslandben folytatott építészeti praxisa során Russell Hall munkája mindig végletes reakciókat provokált. Hívták a “dühös építész”-nek (Hall 1989b, 8. old.) vagy a “megénekeletlen hős”-nek (Redmond 1993, 113. old.), és munkamódszerét a következőképpen kommentálták: “Kevés építész dolgozik ennyire következetesen az építészet kitaposott ösvényeiről letérve” (Jahn 1994, 217. old.). Hall ehhez a hírnévhez nem csak megépített munkáival és elkészült tárgyaival járult hozzá, hanem az 1980-as évek második felétől előadásaival és publikációival is. Ideáljainak verbális kifejeződésében az építészeti nyelvhasználatára is jellemző konvenciómentessége nyilvánul meg. A magának kívánt építészeti felmenőágot így mutatja be: “Nagyszerű lenne, ha a terveimet Imhotep Pheidiász Antonio [Gaudí] Le Corridor-ként szignózhathán” (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 68. old.). A Corbusier Corridor-rá (magyarul: folyosó) változtatása saját vezetéknevére, a ‘Hall’-ra (magyarul: csarnok, folyosó) utal. A disszertáció ezt a szójátékot kölcsönözte címéhez.

Hall mélysegesen eredeti munkája egy olyan világgal él együtt, melyet gyakran kritizálnak középszerűsége és felszínessége miatt. Ezeknek a támadásoknak célpontja egyrészt a technikai fejlődés következtében kialakult információs hálózat és média-ipar, mely a világot intellektuális szinten, másrészt a világkereskedelem, mely azt anyagi formájában standardizálja. Ez az uniformizáló folyamat az építészetben is érzékelhető és jelentősen átváltoztatta az épített környezetet. Az 1960-as évektől a kulturális identitás fenntartása iránti felelősségtudat az építészek, történészek és teoretikusok figyelmét olyan források felé irányította, melyek mélyebb értékeket képviseltek, mint amik az egyre terjeszkedő tucat-építészetben testet öltöttek. A klasszikus építészet formakincse, a fenomenológia, a saját vagy éppen távoli kulturális gyökerek szolgálták az ilyen általánosító elméletek alapjául, melyek az átmeneti lelkesedésen kívül tartós változást nem eredményeztek. A szellemi áramlatok fel- és letűnése mellett az állandót olyan alkotó egyének tűnnek képviselni, mint például Russell Hall, akik személyes filozófiájuk és ideáljaik által vezérelve képesek – ugyan csak saját életük és munkásságuk léptékében – a kívánt változás létrehozására.

Ezért a disszertáció vitatja a Hall munkájáról keletkezett értelmezést, mely azt a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola kontextusába helyezi. Ezt a kifejezést Peter Skinner alkotta 1995-ben, hogy a Queenslandben 1984 és 1995 közötti uralkodó építészeti gondolatokat egyesítse, melyek erősen Kenneth Frampton kritikai regionalizmus koncepciójának befolyása alatt álltak. A kritikai regionalizmus egyike azoknak az alternatíváknak, melyet megalapozó szerzője gyakorló építészeknek kínált közvetlen kultúrájuk sajátosságainak megőrzésére. Jelen szerző Skinner koncepciójával szemben érvel és egy olyan értelmezési módot vezet be, mely Russell Hall munkájának kulturális jelentőségét annál átfogóbban tárgyalja. E két értelmezési mód a disszertációt két, egyenként három fejezetből álló részre osztja. Az első rész a kritikai regionalizmus elméleteinek hiányosságaira mutat rá. A második részben a szerző saját elemzési módszerét vezeti be Hall és példaképei – Antoni Gaudí (1852-1926), Constantin Brancusi (1876-1957), Le Corbusier (1887-1965) és Richard Buckminster Fuller (1895-1983) – munkásságának vizsgálatával.

Az első fejezet a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepcióját tárgyalja két másik jelentős ausztrál építészeti iskola fogalmának – az 1950-es évekre datált Melbourne-i iskola és az 1960-as évek építészeti kreativitásának centrumaként számon tartott Sydneyi iskola – kontextusában. A három iskola közös abban, hogy a melbourne-i építész és teoretikus Robin Boyd (1919-1971) által az ausztrál építészettörténet-írásba bevezetett

szemlélet szülte őket, miszerint az építészeti kreativitás jellegzetes regionális iskolák tevékenységéhez köthető. Azoknak az építészeknek, akik az ilyen iskolák létét igyekeztek igazolni, elsődleges motivációjuk az általuk képviselt régió kulturális életképességét demonstrálni: Robin Boyd Ausztráliát általánosságban (mely számára Melbourne-t és Sydneyt jelentette), Norman Day Melbourne-t, Jennifer Taylor Sydneyt és Peter Skinner Délkelet-Queenslandet. Mivel érveléseik alapvetően ebből az óhajból, és nem objektív kutatómunkából születtek, rendelkeznek azokkal a hiányosságokkal, amiért inkább az ausztrál építészet mítoszát, mintsem történetét teremtették meg. Az első fejezet ezt a tendenciát igyekszik kimutatni Boyd, Day és Taylor írásaiban, George Tibbits, Stanislaus Fung, Harriet Edquist és Winsome Callister kritikai kommentárjai nyomán.

A második és harmadik fejezet Peter Skinner Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepcióját alátámasztó források elemzését tartalmazza: a 19. és 20. század első feléből származó queenslandi faépületekről szóló írásokat és a kritikai regionalizmus elméletét. A második fejezet célja egy tárgyilagos nézőpont megalapozása a Queenslandi házról, melyről vélekedések széles skálája formálódott létének egy évszázada alatt. Egyrészt e különböző felfogások rövid történeti bemutatására kerül sor, majd az utóbbi időben kialakult álláspontok lesznek ismertetve, a szerző alkotta osztályozás szerint. Az 'objektív tábor' a Queenslandi ház történetének, fejlődésének tényszerű kutatását végzi, míg az 'emocionális tábor' az első fejezetben bemutatandó építészettörténetet helyettesítő építészeti mitológia megalkotásában tevékeny.

A harmadik fejezet Peter Skinner Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójának forrásait vizsgálja. Frampton elméletének filozófiai alapja Paul Ricoeur esszéje, a *Universal Civilisation and National Cultures (Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák, 1961)*, ahol Ricoeur felveti, hogy a 20. század végén az emberiséget foglalkoztató alapvető probléma két ellentétes pólus, a fejlődés és a kulturális örökség megőrzése között gerjedő feszültség. Ennek demonstrálására Ricoeur a civilizáció és a kultúra fejlődéséről alkotott elméletét ismerteti, melyből Frampton és Skinner is merített saját koncepciójának támogatásához. Kenneth Frampton a kritikai regionalizmus elméletét dolgozta ki a meglátása szerint modernizmus és posztmodernizmus szülte nihilizmusból való kiút megjelöléséhez. Peter Skinner, aki Frampton elméletét alkalmazta a queenslandi kontextusra, azt igyekezett bizonyítani, hogy egy queenslandi kritikai regionalista praxis – melynek gyakorlása egyben az építész hozzájárulása az állam különleges kultúrájának megőrzéséhez – fontos forrása a Queenslandi ház. Skinner ezt az álláspontját a Queenslandi házról alkotott a második fejezetben ismertetendő 'emocionális' értelmezésekre alapozta. Ricoeur esszéjének részletes elemzése rámutat azokra a lényegi pontokra, melyekben Frampton és Skinner eltér a francia filozófus téziseitől. Ricoeur eredeti gondolatmenete pedig jelen disszertáció koncepcióját támogatja, mely a Russell Hall által képviselt kreatív egyének szerepét hangsúlyozza a kulturális identitás és dinamizmus megőrzésében.

A második rész Russell Hall céljainak és ideáljainak bemutatásához egy a kritikai regionalizmus értelmezési rendszerénél átfogóbb szemléletet vezet be. A negyedik fejezet Ricoeur kultúráról és civilizációról alkotott koncepciójának illusztrálásaként négy kreatív egyén filozófiáját és munkáját tanulmányozza. Hall példaképei közül a választás azokra esett, akik legerősebben befolyásolták munkájának fejlődését. A vizsgált életművek közös vonásait kutatva kulcs témák definiálására kerül sor, melyekkel a kultúra megújulásához és túléléséhez jelentősen hozzájáruló kreatív egyén tevékenysége jellemezhető: az intézményesített rendszerrel való korai és állandósult konfliktusok, a személyes filozófia a természet geometriai törvényszerűségeiben kifejezhető rendjén alapozása, a művész erőfeszítéseinek gyakori,

botrányokba fulladó elutasítottsága, életmódjának és személyes környezetének saját ideálokhoz való legszigorúbb igazítása.

Az ötödik fejezet Russell Hall munkásságát vizsgálja a negyedik fejezetben megalkotott elemzési rendszer szerint. Munkamódszereik hasonlósága mellett Gaudí, Fuller és Le Corbusier példáin keresztül a Hallt az építészetben főként foglalkoztató témakörök kerülnek bemutatásra: allegorikus-szobrászi kifejezőmód, a leggazdaságosabb megoldások kutatása, arányok és geometriai összefüggések alkalmazása. Brancusi példája Hall karrierjének életrajzi elemeire világít rá, mely mindkettőjük esetében a művészetben illetve az építészetben elfoglalt egyfajta legendás helyüket biztosítja.

A második részben kifejtett gondolatmenet összegzéseként a hatodik fejezet Hall elméleteinek megvalósulását vizsgálja néhány kiválasztott épület példáján. A vizsgált három épület Hall munkásságának fő állomásait képviseli, melyek csupán földrajzi fekvésükben különíthetők el egymástól, mégis a befogadó közösség és a szakma az elkészült munkákat rendkívül változatos fogadtatásban részesítette. E részletes beszámolók rámutatnak, hogy Hall ideáljai, értékrendje és tervezési szándékai változatlanok, épületeinek látványbeli különbségeit a körülményekre való érzékeny reagálásuk okozza. Az építészeti kritika Hall munkássága fellett ezen változó tényezők alapján ítélkezik, és nem azokra a változatlan tényezőkre koncentrálna, melyek követendő etikai helyét jelölik ki az építészetben.

ELSŐ FEJEZET

Az ausztrál építészet mitikus története

Bevezetés

Az elmúlt néhány évtizedben az uniform és anonim kultúra terjeszkedése elleni reakcióként világszerte egyre növekvő figyelmet szentelnek a kulturális identitás és örökség megőrzésére, mely folyamatokban az építészetnek jelentős szerepet tulajdonítanak. Egy olyan viszonylag fiatal országban, mint Ausztrália, ezekre a kérdésekre különösen nagy hangsúly helyeződik. A független és nemzetközileg elismert ausztrál kultúra megteremtésének szorgalmazása néhány elhivatott személy nevéhez köthető. Az építészet ilyen alakja Robin Boyd (1919 - 1971) volt, akinek az ausztrál építészeiről kialakított nézeteiben erőteljesen megnyilvánul ez a szándék.

A Boyd által formált elméleti alapoknak megfelelően Ausztrália modern építészetét jelentős építészeti iskolák tevékenységeként értelmezik: a Melbourne-i iskola fogalmát az 1950-es években, a Sydneyi iskoláét pedig az 1960-as években alkották meg. Több évtizedes késéssel 1995-ben az ausztrál építészet harmadik iskolájaként a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskolát Peter Skinner queenslandi építész azonosította, mely elmélet tartalmazza Russell Hall munkájának aktuális értelmezését is. Jelen szerző meggyőződése szerint a fent említett építészeti iskolák léte mellett érvelések tudományos megalapozottsága vitatható, alapmotivációjuk Ausztrália építészeti kiválóságának bizonyítása, mely gyakran mítosz-szerű okfejtésekre vezeteti szerzőiket.

A disszertáció első része ennek az állításnak a bizonyítására sorakoztat fel érveket. Ez a fejezet Boyd 1950-es és 60-as évek ausztrál építészetéről alkotott nézeteit és elméleteinek az építészeti gondolkodásba való beszivárgását követi nyomon. A Melbourne-i és a Sydneyi iskoláról cikkező Norman Day és Jennifer Taylor írásainak metodikai elemzése George Tibbits Boyd kritikai tevékenységének bírálatán, Harriet Edquist ausztrál építészeti legenda koncepcióján, Winsome Callister huszadik század közepe melbourne-i építészet kutatásain és Stanislaus Fung a Sydneyi iskoláról szóló írások értékelésén alapul. A fejezet a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola megszületését előkészítő publikációk bemutatásával zárul, melyek hiányosságai a második és a harmadik fejezetben kerülnek részletes kifejtésre.

Robin Boyd és a Melbourne-i és Sydneyi iskola

Robin Boyd az 1950-es és 60-as évek során folytatott építészeti, kritikai és történelmi tevékenysége maradandó hatást gyakorolt az építészeiről kialakuló gondolkodásmódban Ausztráliában. Boyd kiterjedt propaganda munkáját az a meggyőződés inspirálta, hogy az épített környezet meghatározó szerepet játszik az ausztrál kultúra fejlődésében. Ezért saját illusztrációival ellátott írásai (1. ábra) nem a szigorúan vett építészeire korlátozódtak, hanem ennél szélesebb kulturális témákat öleltek fel, elsősorban a kulturális identitás fejlődésének kérdését. Boyd szerint csak egy alkotómunkában öntudatos Ausztrália találhat rá kulturális identitására és szerephet magának nemzetközi elismertséget. Saját szavaival: "... az ausztrál építészetnek mindössze arra van szüksége, hogy felhagyjon a régimódi használatlan kapott rutinnal, hogy visszanyerje magabiztosságát és önállóságát, hogy kilépjen elzártágából és

csatlakozzon a világhoz” (1967, 465. old.). Egész élete során Boyd egy olyan építészet megszületése felett bábáskodott, mely megtéveszthetetlenül ausztrál volt és a világ által is akként részesült elismerésben. Könyveit változó mértékben mind ennek a célnak szentelte, kezdve a *Victorian Modern*-nel (*Viktóriánus Modern*) 1947-ben és bezárva a *The Great, Great Australian Dream*-mel (*A nagy, nagy ausztrál álom*), melyet 1972-ben, a halálát követő évben publikáltak.

Boyd első és utolsó könyvének megjelenése között eltelt negyed század olyan korszakon ível át, amikor az építészetben érvényesülő elvek és ideálok jelentős mértékben változtak; az Internacionális Stílus virágzásától a modernista tanok életképességének megkérdőjelezéséig. Bizonyos mértékig ezek az elméletek befolyásolták Boyd gondolkodását, de sosem változtattak a modern építészetbe és a funkcionalizmusba vetett hitén; csupán az alapelvek értelmezési módján való igazításra sarkallták. Az építészeti ideáljainak ezen finom módosulásai szerint változott az, hogy Boyd mely épületeket tekintette Ausztrália nemzetközi megmérettetésre méltó képviselőinek.

Ahogy George Tibbits rámutatott, Boyd funkcionalista ideáljai meghatározóak voltak építészettörténeti írásainak szemléletében:

Boyd progresszív degeneráció elmélete az [ausztrál] építészettörténetet a Koloniális György-stílus puritanizmusától és őszinteségétől való eltávolodásként értelmezi, mely az utóbbi években [az 1960-as évek] bekövetkezett építészeti ideák rehabilitációjáig tart, annak a meggyőződésének eredménye, hogy a modern építészet és a modern építészek érdekében szólaljon fel. (1992, 50. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Boyd kritikái is hasonló egyoldalúságról tanúskodnak, mivel vélekedése szerint az Ausztrália számára kívánatos építészet a modernista lenne: “Boyd szemében csak egy elkötelezett progresszív építész képes jó házakat tervezni”(Tibbits, 1992, 54. old.).

Ahogy fent említettük, voltak kis változások Boyd állásfoglalásában a “jó házak”-at illetően, melyek aktuális szemléletét tükrözték a modern és következőképpen arról az építészetről, mely büszkeséget és hírnevet hozhat Ausztráliának. A *Viktóriánus Modern*-ben (1947) a nemzeti szimbólumok kereséséért és a Harold Desbrow-Annear és Hardy Wilson nevei által fémjelzett 20. század elején megkezdett utak folytatásáért emelt szót. Az 1950-es évek elején Boyd a melbourne-i építészek egy csoportját magasztalta, melyet Roy Grounds (6. ábra), Frederick Romberg, John és Phyllis Murphy (7. ábra), Peter McIntyre és Kevin Borland (2. ábra) alkotott – és önmaga is, Romberg és Ground partnereként dolgozva (8. ábra) – akiknek merész formalista és strukturalista kísérletei megerősítették egy nemzetközileg elismert ausztrál építészetbe vetett hitét. Egy sor cikkben nyilatkozott elismerőleg ezekről az építészetről, mint például a ‘Port Idiom’ (‘Kikötői nyelvezet’, *Architectural Review* 1952) és ‘Imagination Solves Big Problems’ (‘A képzelőerő nagy problémákat old meg’, *Herald* 1955), az utóbbi McIntyre *Beulah Kórházának* (1953) jelentőségét hangsúlyozva: “... ez egy életerős, eredeti modernizmus; nem amerikai, nem svéd, és ellenkező módon ausztrál, mint a fekete cölöp” (Callister 1992, 76. old.).

Az 1950-es évek második felére Boyd kiábrándult a korai 20. század funkcionalizmusának fejlődési irányvonalából, mely szerinte először az Internacionális Stílus dobozépitészetéhez, és később ettől a monotóniától való szökési próbálkozásként “neurotikus” formai és ornamentális kísérletezgetésekhez vezetett. Elcsüggedését több írásában is kifejtette, elsőként 1956-ban az ‘A Functional Neorosis’ (‘Funkcionális neurózis’) című cikkében. Ettől a ponttól kezdve Boyd figyelme elfordult azon építészek munkájától, melyet később Melbourne-i iskola névvel illetett, és fiatal sydneyi építészek által teremtett építészet felé irányult. Ez a

váltás nagymértékben volt köszönhető a funkcionalizmus degenerációjáról alkotott koncepciójának és az Új Brutalizmus építészetéből származó új elvekbe vetett hitének, melyeket úgy látta, hogy olyan sydneyi építészek, mint Don Gazzard és Ken Woolley (3. ábra) sikeresen tettek magukévá. A *The Puzzle of Architecture (Az építészet rejtvénye, 1965)* könyvében a modern építészetbe vetett változatlan hitéről, és az irányú optimizmusáról tett tanúbizonyságot, hogy Ausztráliában nemzetközi színvonalú épületek készülnek:

Erős regionális csoport fejlődött például Sydneyben, ahol megfelelő számú fiatal építész elegendő egyező vonással rendelkezett ahhoz, hogy iskolát alkosson... Előszeretettel használtak túlégetett téglát és nyers fűrészárut, kívül és belül ugyanabban az állapotban. A kikötő körüli dombok meredek lejtőinek adottságait használták ki... Körülhatárolt helyiségek, mély fülkéként kiképzett félig körülhatárolt terek, az ég felé nyitott belső udvarok, kerítéssel definiált kültéri zónák alkották eszköztárukat, mely mögött rejlt gondolatiság az őshonos fák és a konyha mosogatógépei közötti híd keresése volt. (Boyd 1965, 154. old.)

Boyd 1967-ben publikált cikke a 'The State of Australian Architecture' ('Az ausztrál építészet állapota') tartalmazza a 20. század építészetéről alkotott fő nézeteit, mely később az érintett korszak történeti beszámolójaként ratifikálódott. Boyd a Melbourne-i iskola ismertetőjegyeit az alábbiakban határozta meg:

Melbourne vezető mivolta az életerőn és az eredetiségen alapult. Ha nem is volt képes [az európai modern] túlszámnyalására, a Melbourne-i iskola legalább kísérletező-kedvű és ikonoklasztikus volt... az 1950-es évek közepéig az építészeti légkört megtöltötte a kaland iránti szenvedély. A harc és a kihívás micsoda érzése vonult végig az egyetem új építész karán, amikor Brian Lewis foglalta el az elnöki széket és Roy Grounds volt egy ideig a főként felnőtt korú leszerelt katonákból álló hallgatóság előadó professzora. Micsoda lelkesedés pezsgett a legújabb Peter McIntyre vagy Kevin Borland ház elkészültekkor. Az európai forradalom zajlott le ismét előlről, egy generációval később. Micsoda érzület, micsoda izgalom, micsoda tapasztalatlanság! (457, 459. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Tovább fejtegetve Boyd 1957-et jelölte meg Melbourne vitalitásának és eredetiségének lejáratí éveként, és dramatikus véget komponált a mozgalom záróakkordjaként, annak két legjelentősebb épületét kiemelve (4, 5. ábra):

Melbourne 50-es évekbeli tevékenysége egy olyan mozgalom volt, melyet a mögötte álló úttörőnemzedék súlya konszolidált. Úgy látszott, hogy van lendülete és irányvonala, és azzal az ígérettel kecsegtetett, hogy az építőművészet halad vagy (legalább is) botladozik előrefelé, Ausztrália történelmében első alkalommal más művészeteket és technológiákat megelőzve. Mi történt ezzel az ígérettel? Alábbhagyott Melbourne-ben tíz évvel ezelőtt, 1957-ben, az Olimpiai Játékok előkészületeihez kötődő utolsó fellobbanása után. Két, a korszak csúcspontját jelentő épület helyezkedik el a Yarra folyó átellenes oldalán a Swan Street Hídnál: Az *Olympic Pools Building (Olimpiai Uszoda Épülete)* és a *Sidney Myer Music Bowl (Sidney Myer Zenepavilon)*... Ezeknek az épületeknek két közös eleme volt: húzott szerkezet és Bill Irwin, egy mérnök, aki az építészek merészségét fogalmazta ezekben a szerkezetekbe. (Boyd 1967, 459. old.)

Ez a kezdeti lendület Sydneybe helyeződött, de Melbourne impulzítása, mely annyira megigézte Boydot nem tudott átadódni: "Az építészeti vezető pozíció, mely a huszadik század első felében mindvégig vitathatatlanul Melbourne-é volt, Sydneybe adódott át valamivel 1960 előtt, és ezzel egy időben megváltozott a természete..."(1967, 459. old.).

A két város különböző vérhőmérséklete felelős ezért a változásért, melyet Boyd pontosabban is megfogalmazott: "A Melbourne-i iskola előretekinő, mindent merő és minden esztétikai szabályt elutasító volt... A Sydneyi iskola nem volt kevésbé elkötelezett és komolyan elszánt, de eléggé más karakterű: konzervatív és esztétizáló" (1967, 459. old.). Boyd további kijelentéseket tett, hogy kifejtse a Melbourne és Sydney közötti kontrasztot: "A Melbourne-i iskola olyan filozófiát tett magáévá, hogy nyugalomban lenni és nem kísérletezni olyan, mintha egy csatornalefolyóba szándékoznánk lesöpörtetni magunkat" (1967, 459. old.). Sydney építészetét a következőképpen jellemezte:

Visszatekintett, abban a reményben, hogy megtalálja, ami a legértékesebb volt a múltban, remélve, hogy újra-csinálhatja jobban. Érdeme, hogy képes volt felfedezni az érdektelen helyi hagyomány téglá és ácsszerkezeteiben rejlő helyi furfangot... ezt a konceptuális alapot előre megjósolhatóan el is mosták a követők, mígnem mindössze a durva sötétbarna téglá és az olajban áztatott gyalulatlan fa maradt, egy megszelídített, ausztrál, romantikus fajta Brutalizmus. Mindezek mellett elegendő akadt ebből ahhoz, és elég mutató is volt, hogy a legközelebb férközzön a regionális stílus fogalmához, melyet ebben az országban több mint egy évszázada láttak utóljára. (1967, 459. old.)

A Melbourne-i és Sydneyi iskola összehasonlításával Boyd nemcsak a két város építészeti mítoszának alapjait teremtette meg, de építészeti klímájuk sztereotipikus jellemzését is megalapozta – még a leírások szóhasználatát is megadva – és így bevezetve a címkéket: 'funkcionalista Melbourne', 'regionalista Sydney'.

Boyd írásainak zöme megjelent mielőtt J. M. Freeland vitathatóan átfogó építészettörténete, az *Architecture in Australia (Az építészet Ausztráliában, 1968)* publikálásra került. Freeland könyvének zárszavai visszhangozzák Boyd nemzetközileg elismert ausztrál építészet iránti áhítózását: "A legutóbbi épületek közül sok megegyezik építészeti minőségben a tengerentúli társaival, és hasonló gyakorisággal fordul elő. Számosnak közülük kiváló és különleges világa van, mely azt az igazolt reményt táplálja, hogy a jövő építészete Ausztráliában igazi ausztrál építészet lesz" (Freeland 1968, 314. old.). Freeland nemcsak osztozott Boyd reményeiben egy megkülönböztethetően ausztrál építészetet illetően; az 1950-es és 60-as évek építészetéről szóló fejtegetéseiben ő is Boydéhoz nagyon hasonló koncepciót vázolt fel. Freeland a Melbourne-i iskolát a következőképpen jellemezte:

Abban a városban [Melbourne] az 50-es években egy kis elméleti iskola fejlődött ki, mely számos eredeti és átgondolt házat eredményezett, ahol a geometria volt a mindenható. A mozgalom Melbourne-re korlátozódott és tulajdonképpen semmiféle válaszra vagy visszhangra nem talált más városban, valószínűleg azért, mert lényegében nagyon individualisztikus és intenzíven személyes volt, mivel egy emberhez kapcsolódott, akit nem lehetett átültetni vagy megfelelően utánozni. Ez az ember Roy Grounds volt. (1968, 276. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Boyd elméletét az építészeti kreativitás Melbourne-ből Sydneybe való költözéséről Freeland is megismételte:

Míg a fővárosok központjai átalakultak az 1955 után bekövetkező építési láznak köszönhetően, a legtöbb fontos lépést Sydneyben tették. A háborút követő első tíz évben, amikor a lakóház építészet volt az egyeduralgódó, az ausztrál építészetet Melbourne-ből irányították. (1968, 298. old.)

Boyd elméletei, melyek a modern építésze-tről alkotott hithű nézeteiből adódtak, így bevonultak az ausztrál építészettörténet-írásba. A Melbourne-i és Sydneyi iskolákról megkezdett diskurzust más kritikusok és történészek folytatták, akik közül Norman Day az 1950-es években aktív melbourne-i építészek munkásságát tanulmányozók kulcs-személyisége, míg a Sydneyi iskolához kötődő legjelentősebb írások szerzője Jennifer Taylor. E céljukban hasonló írások a megkülönböztetett ausztrál építésze-re igyekeztek rá-találni, mely szelekció kritériuma a szerző saját ízlése volt.

Norman Day és a Melbourne-i iskola

Norman Day, Robin Boyd egykori alkalmazottja és a *The Age (A kor)* folyóirat korábbi építészeti kritikusa az 1945 és 1956 közötti időszakot ünnepli a melbourne-i építészet hősi korszakaként. Cikkein kívül Day a Melbourne-i iskola létét hirdeti egy 1995-ös kiadású

könyvecskében, melynek címe *Heroic Melbourne: Architecture of the 1950s* (*Hősi Melbourne: az 1950-es évek építésze*). A tárgyról alkotott elképzelései kevésben különböznek Boydétól; Day írásai tekinthetők Boyd beszámolóinak ismétlésének és megerősítésének. A 'Melbourne vitalism revisited: Architecture and drawings from the 1950s and 1960s' ('Melbourne vitalitásának felelevenítése: Az 1950-es és 60-as évek építésze és tervei') cikkében a háborúból hazatért katonák ambícióinak és a bevándorlók által hozott modern építészeti ideálok közötti termékeny keveredést a következőképpen jellemzi:

Az 1950-es évek fiatal melbourne-i építészei egy fiatal, energikus csoportosulás volt, akik kreativitás terén sok vonásban megegyeztek. Az építészet forradalmi vízióját követték. Vélekedésük szerint az építészet felhasználható volna a világ megváltoztatására, mely a háború pusztításából ébredezett. A Le Corbusier-féle napfény, levegő és tér alkotta élő környezet különösen jól illett városközpontjainkhoz és szuburbiáinkhoz. És mindezek mellett néhány évet Ausztrália védelmével töltöttek (több mint valószínű egy mérnökcsoportnak dolgozva), ahol sok más mellett értékes kivitelezői tapasztalatra tettek szert az Amerikai hadseregben. (1987, 33. old.)

Day ennek az "energikus csoportosulás"-nak tagjaiként Robin Boydot, Kevin Borlandet, Peter McIntyre-t, Ray Berget, Guilford Bellt és Roy Simpsonot mint "lelkes tanítványok"; Frederick Romberget mint "bevándorló építész"; és Roy Groundsot mint a "korszak szemínális alakját" említi. Megépült munkáik, mint Romberg társasházai Hilstanben (1950) és Stanhillen (1942-50); Grounds Mathoura Road többlakásos épülete (1941) és Cleidon Road társasháza (1940-41) "az építészek egy teljes generációját befolyásolták" (Day 1987, 33. old.), írja. "Közvetlen hatásuk" érzékelhető volt az addig szokatlan épületformákban, anyagokban és szerkezetekben, mely olyan épületekben öltött testet, mint a McIntyre házaspár háza Kew-ban (1955) és Boyd Richardson híd-háza Toorakben (1954-55).

Day megfigyelései e "hősi" korszak csúcsát jelentő épületekről megegyezik Boydéval. Day John és Phyllis Murphy, McIntyre és Borland már említett Olimpiai Uszoda Épületét így jellemzi: "... az 1950-es évek teljes gondolatvilágának összegzése. A szerkezettel (Bill Irwin mérnökre támaszkodva, természetesen), formával, színnel való fiatalos kísérletezést vegyíti" (Day 1987, 34. old.). Továbbá, Day osztja Boyd építészeti kreativitás átköltözéséről alkotott koncepcióját is:

Az olimpiai játékok után az újdonság forrása Melbourne-ből Sydneybe telepedett át, ahol a Nuts and Berries Boys ["Mogyoró és bogyó fiúk", a Melbourne-iek gúnyos kifejezése a Sydneyi iskolát alkotó építészetről, a "mogyorók és bogyók" az általuk épített házak színvilágára és természet-közeli szemléletükre utal] a helyi földrajzi adottságokat kihasználva és Frank Lloyd Wright gondolatait kölcsönözve egy közös szellemiségű iskolát alkottak, mely az elkövetkező másfél évtizedben volt nagy hatással az ausztrál építészetre. (1987, 34. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Day az 1995-ben publikált *Heroic Melbourne: Architecture of the 1950s* könyvében ugyan úgy látja Melbourne 1950-es évekbeli építészetét, mint ahogyan azt Boyd értelmezte kortársként és résztvevőként. Boyd Melbourne 'progresszív' építészetéről alkotott vélekedése a mai napig tartja magát, meghatározva a város jelen építészeti szellemiségét is. Az így megalkotott imázs elkülöníti Melbourne-t "Ausztrália maradék részétől" (Burns 1988, 93. old.), mely építészetét változatlanul a modern-progresszív elvekre alapozza, magát urbánusnak tekintve, *Anti genius loci* érzületét hangsúlyozva elmarasztalja a *Picturesque* telepés mítoszt (9. a. b. ábra).

Winsome Callister az egyike azoknak, akik ezt az "túlegyszerűsített nézet"-et megkérdőjelezték és szorgalmazták egy a város építészetéről "nem csak funkionalista megközelítés" szerinti vizsgálódást (Callister 1987b, 31. old.). Callister ezt az egyoldalú szemléletet "az egyeduralgató stílusba vetett feltétlen hit"-nek tulajdonítja, Boyd szerepét

hangsúlyozva kialakulásában “mely szemben áll a pluralizmus és komplexitás felismerésével és elfogadásával a jelen építészet elméletében” (30. old). Callister javaslata szerint:

Ha megszabadulnánk az egyetlen uralkodó áramlat képzetétől, mely jellemzi jelen elméleti gondolkodásunkat, lehetővé válna Melbourne 1950-es évekbeli építészet a pluralizmus és komplexitás jegyében átértékelni, figyelembe véve az akkori nemzetközi helyzetet. (31. old.)

Callister meggyőződése szerint az 1950-es években Ausztráliában egy “kulturális változás [ment végbe], mely a szabadidős tevékenységeket és egy általános városi szemléletet emelt be az ausztrál természet közeli életideálba” (1989, 34. old.). Az ilyen életstílus iránti vágy adott lökést egy modern szemléletű építészet kifejlődésének, mely folyamat összetettebb volt, mint amilyenek Boyd azt látta. Callister a 20. század közepi széles-körben ismert melbourne-i építészet palettáját olyan eddig figyelmen kívül hagyott építész munkájával egészítette ki, mint David Chancellor, Rex Patrick (10. ábra), Peter Jorgensen, Alan Hough és Geoffrey Woodfall (11. ábra), mely karakterükben inkább a sydneyi regionalizmushoz hasonló, és nem illeszthető a funkcionalista Melbourne ‘dobozába’.

Callister cáfolta Boyd elméletét az 1957-ben bekövetkezett építészeti kreativitás átköltözéséről, és egy megszakítás nélküli építészeti fejlődés mellett érvelt, melyet a résztvevők szoros szakmai együttműködése jellemzett. Például hozta az 1950-es évek vége felé “néhány ital mellett zajló ösztönző építészeti beszélgetések”-et Kevin Borland irodájában “a Hotham utcában dolgozók és barátaik részvételével péntek esténként” (1989, 47. old.). A résztvevők között ‘regionalista’ és ‘funkcionalista’ építész is voltak, mint például Peter Jorgensen, Alan Hough, Peter McIntyre, John Murphy és Geoffrey Woodfall. Callister szerint a ‘funkcionalista’ Melbourne és ‘regionalista’ Sydney megkülönböztetés önkényes, és inkább egy “sajátos nemzeti imázs” (1989, 34. old.) azonosításának szándékát tükrözi, semmint a 20. század közepi ausztrál építészet valós helyzetét:

Úgy látom, hogy e korszak regionális építészetének gyökerei nemcsak a várostól való visszavonulásban és az ausztrál tájra való építészeti válaszadásban, vagy az ausztrál identitás keresésében található, ahogyan azt a Sydneyi iskola fogalma, vagy az utóbbi idők vissza-a-természethez hangsúlyú építészeti kommentárok és kritikák sugallják. (1989, 34. old.)

Jennifer Taylor és a Sydneyi iskola

Jennifer Taylor a Sydneyi iskola koncepciójának megerősödéséhez legerőteljesebben hozzájáruló építészetkritikus. A témában megjelent fő írásai az *An Australian Identity: Houses for Sydney 1953-63* (*Egy ausztrál identitás: házak Sydneyben 1953-63*, 1972), a ‘Looking at the Sydney School’ (‘A Sydneyi iskolát tanulmányozva’, 1979) cikke, mely a *Transition* építészeti folyóiratban jelent meg, és az *Australian Architecture since 1960* (*Ausztrál építészet 1960-tól*, 1986) könyvének harmadik, ‘Sydneyi Iskola’ fejezete. Taylor azzal a kifejezett szándékkal, hogy az “ausztrál identitás”-t reprezentáló épületeket mutasson be, átdolgozta Boyd 20. század közepi melbourne-i és sydneyi építészetéről alkotott koncepcióját. Boyd megfigyeléseit az akkor divatos ‘funkcionalista’ kontra ‘organikus’ ellentétre adaptálva azt igyekezett bizonyítani, hogy a sydneyi ‘regionalizmus’ a melbourne-i ‘funkcionalizmus’ zsákutcáját felváltó alternatíva volt (Callister 1987, 10. old.). Taylor ezt a nézetet hangoztatta az *Egy ausztrál identitás: házak Sydneyben 1953-63* könyvében:

Az 1940-es években és az 1950-es évek elején az építészeti vezető szerep elsősorban Melbourne-é volt, mely a fejlődés színtere volt. A ‘Modern’ építészet funkcionalista doktrínái Roy Grounds, Robin Boyd, Peter McIntyre és sok más építész munkájában kifejeződésre jutottak. A kísérletező szellem is jelen volt – új koncepciókban,

anyagokban, szerkezeti technikákban. Rendkívül eredeti kísérlet volt az építészet újradefiniálására, a konvencióktól való megszabadítására. Sajnálatos módon a próbálkozások túl önkényessé váltak, és a funkcionalizmus formalizmusba váltott át, mely végül egy holtágban megfeneklett. (1984, 16-17. old.)

Habár a 'funkcionalista' kontra 'organikus' vita 1986-ra aktualitását veszítette, Taylor ugyanezt a véleményt ismételte az *Ausztrál építészet 1960-tól* munkájában:

... az eredetiség hajszolása a szerkezeti bravúroskodáshoz és a sokk-terápia egyéb eszközeinek felhasználásához vezetett. A Melbourne-i iskola stilizáltta és gyakran elcsépeletté vált...

A Melbourne-i iskola bukásával ellentétben, mely saját magát fullasztotta ki intenzív energiáinak kitorésével, a sydneyi építészek ebből az időből származó munkájának maradandó hatása volt az elkövetkezendő évtizedekre. (1986, 13-15. old.)

Mindkét könyvében Taylor azt a szándékát nyilvánította ki, hogy a világ elismerésére érdemes, sajátos ausztrál építészetet mutasson be. Az *Egy ausztrál identitás: házak Sydneyben 1953-63-ban* így vélekedik:

... az ausztrál építészetre való utalások ritkasága a világsajtóban arról az elenyésző számú elismert erőfeszítésről tanúskodik, mellyel ez az ország járult hozzá az építészet fejlődéséhez. Ez a munka azokkal a sydneyi építészekkel foglalkozik, akik próbáltak enyhíteni ezen a helyzeten. (1984, 13. old.)

Az *Ausztrál építészet 1960-tól*-ban így fogalmaz: "A modern építészet világ-arénájában Ausztrália a peremen helyezkedik el, közel a máshol elinduló fejlődés vonulatokhoz, mégis eléggé távol tőlük ahhoz, hogy egy felismerhető regionális attitűdöt hordozzon"(1986, 11. old.).

Ez a gondolat végigkíséri szövegeit, legszembetűnőbben az *Egy ausztrál identitás: házak Sydneyben 1953-63-ban*. Amikor a Sydneyi iskola kifejezést magyarázza, Taylor kijelenti: "... több építész volt, akik egymástól függetlenül az ausztrál építészet számára életerősebb megoldásokat kerestek" (1984, 16. old.). Taylor sok példát mutatott be könyvében ennek az állításnak az illusztrálására, elemezve a házakat és az építész szándékait. Bruce Rickard Cohen házat Middle Cove-on (1958) a következőképpen méltatta: "Ez egy Wright-stílusú ház, melyet az ausztrál természeti viszonyokra és építőanyagokra adoptáltak"(1984, 49. old.). Az építészek motivációjának bemutatására Peter Johnstont idézi: "érezhetően szándékolt cél, [volt jelen] hogy valami igazi ausztrált teremtsenek. Túl sokat függtek azelőtt a tengerentúlról érkező gondolatoktól. Ez a kísérlet arra irányult, hogy világszínvonalon folytassák az ausztrál hagyományt"(1984, 72. old.). Dysart és Woolley a New South Wales-i Közmunkák Osztályán (New South Wales Department of Public Works) kifejtett tevékenységéről nyilatkozva Taylor megjegyzi, hogy: "figyelmüket az ausztrál építészet tudatos megteremtésére fordították"(1984, 61. old.). Taylor szerint e két építész a Pettit and Sevvitt cég számára tervezett típusházai is a megbízók nemzeti öntudatát szólították meg: "Eredményként olyan házak születtek, melyet a vásárló kényelmesnek és sajátosan ausztrálnak érezhet"(1984, 64. old.). Végül Taylor könyvét a következő szavakkal zárja: "Az éghajlatot figyelembe vették, a helyi anyagok nyújtotta lehetőségeket felismerték, és az egyedülálló növényvilág és topográfia veleszületett előnyeit kihasználták. Az eredmény egy ausztrál ház lett"(1984, 79. old.).

A fiatal sydneyi építészekről alkotott tézisének bizonyítására Taylor a 'mozgalom' történeti fejlődését is felvázolta. Az *Egy ausztrál identitás* (1972) kötetében a sydneyi sajátos regionális építészet fejlődését kronologikus sorrendben mutatja be. Az első szakaszt Peter Muller, Sydney Ancher, Russell Jack (13. ábra) és Bill és Ruth Lucas házai fémjelzik, hasonlóságukat a "környezethez illő anyagok, gazdaságosság, egyszerűség és a természet szépségének és harmóniájának tisztelete"-ként (44. old.) fogalmazza meg. A fejlődés következő állomása egy

a Frank Lloyd Wright által erősen befolyásolt építészek csoportja, Bryce Mortlock, Bruce Rickard (14. ábra) és Ross Thorne. A harmadik szakasz képviselői Tony Moore és Don Gazzard, akik a brutalista esztétikából merítettek. Az "érett szakasz"-t, amikor a regionális karakter megszilárdult és a tömeges házépítkezésben is kezdte éreztetni hatását, Ken Woolley saját mosmani háza (3. ábra) és Peter Johnson chatswoodi háza (12. ábra) példázta.

Taylor koncepciója a Sydney körzetében kialakuló regionális építészet létezéséről és történeti fejlődéséről azon a feltételezésen alapul, hogy ezek az épületek különleges, csak Sydneyre jellemző karakterrel bírnak. Ahogyan Fung rámutatott, ennek a tézisnek a metodikai hiányossága, hogy Taylor elmulasztja "bemutatni, hogy ez a 'karakter' mennyire különbözik a többi meglévő regionális karaktertől" (1985, 42. old.). E kritikát Callister az 1950-es évek melbourne-i építészetének nem csak funkcionalista épületekre koncentráló kutatása is alátámasztja, mely olyan épületeket is bemutatott, melyeket Taylor kizárólag Sydneyre jellemzőkként tüntet fel. Ezek az ellenvetések nem változtattak jelentősen Ausztrália építészetének jelen megítélésén: a Melbourne-i iskola és a Sydneyi iskola kifejezések széles körben használatosak. Az ilyen címkézés hiányosságát hangsúlyozva Fung élesen kritizálja az ausztrál építészettörténet írásban uralkodó attitűdöket:

A 'Sydneyi iskola' fogalma valószínűleg azért keltett érdeklődést, mert a kifejezést használók szerettek volna egy esztétikailag megfelelő ausztrál építészetre ráutalni. Az elégtelen kutatás ellenére elfogadták mint címkét, mert úgy az olvasók, mint az írók osztottak egy regionális modern ausztrál építészet definiálásának szándékában. A Sydneyi iskola kifejezés jelentését meglehetősen lazán értelmezték, az írások szerzői személyes nézeteikkel az olvasók ösztönös ítéletére hagyatkoztak, semmint következetes gondolkodásra. (1985, 43. old.)

A Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola megalkotása

A Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola építészek egy csoportját jelenti, akik e körzetben az 1980-as és 1990-es évek elején építettek házakat, több mint egy évtizeddel Boyd kritikai munkáinak megjelenése után. Boyd írásaiban Queensland modern építészetének kevés figyelmet szentelt, Melbourne és Sydney felsőbbrendűségét hangsúlyozva csak a "helyi-születésű de sokat utazott" Robin Dods-ot, "a fejlettebb építészek"-et mint Hayes és Scott és a "Melbourne-ben végzett" Peter Newell-t említi meg. Boyd ennek ellenére Queensland építészetének egy olyan aspektusát emeli ki, mely később a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola fontos elemévé vált. Vélekedése szerint Hays, Scott és Newell "nem a déli stílus megközelítéssel foglalatostkodtak", hanem "Brisbane múltjához fordultak, hogy felelevenítsék az építészet alapelveit" (1952, 204. old.).

Queensland az építészeti diskurzusokban elfoglalt perem-pozícióját megőrizte egészen az 1980-as évekig. 1986-ban Jennifer Taylor *Australian Architecture since 1960 (Ausztrál építészet 1960-tól)* kötetében az állam sajátosságát a következőképpen fogalmazza meg:

Az éghajlat mindig fontos szerepet játszott az ausztrál építészetben, de ebben a körzetben [Queensland] ez a meghatározó elem. Az 'északiak' jól ismertek könnyed stílusukról, barátságosságukról és parokializmusukról. Arra hajlanak, hogy magukat a 'déliak'-tól különböző csoportnak tartsák. Továbbá, északnak van egy regionális építészeti öröksége, melynek vidám, tudatos alakítás nélkül fejlődött stílusa kedvesen illeszkedik a helyi szükségletekhez. (1986, p.116) [jelen szerző megjegyzése]

A fenti idézetből két dolog válik nyilvánvalóvá: Taylor regionális építészet iránti egyoldalú érdeklődése és egy sajátos, kissé leereszkedő hangvétel, melyet csak a nem sydneyi (és melbourne-i) építészet ismertetésekor alkalmaz, melyet túláltalánosító jelzővel "az észak"-ként

emleget, és amivel aránytalanul keveset foglalkozik egy olyan könyvben, melyben a címe alapján Ausztrália összes államának építészeti bemutatására számítunk.

Queensland 1970-es és 1980-as évekbeli építészetének első bőségesebb bemutatása az *Australian Architects (Ausztrál építészek)* sorozat 1990-ben publikált ötödik számában található, mely három építész munkáját tartalmazza: Rex Addison (15. ábra), Lindsay Clare (16. ábra) és e disszertáció témájául szolgáló Russell Hallét (17. ábra). Bevezetőjében a szerkesztő, a Queenslandi Egyetem Építész Tanszékének akkori vezetője, Michael Keniger megerősíti, hogy a regionális építészet értékelésével fordult fokozott érdeklődés az addig figyelmen kívül hagyott Queensland felé. Az állam építészettörténeti áttekintésében Keniger a korai telepes épületeket az ausztrál mítoszhoz kapcsolja:

Megtestesítenek valamit nemcsak az úttörő Ausztrália mítoszából, hanem valóságából is, ahol a településeket sokszor egészen minimális eszközökkel kellett kivitelezni. Queensland betelepülése a kontinens fejlődésének viszonylag késői szakaszában következett be, ezért a hely-teremtés leckéi és szükségletei egy ennyire idegen földön addigra már jól ismertek voltak. (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 4. old.)

Tehát Queenslandben már okulva a déli államok tájidegen építészeti próbálkozásaival valami a helyre érzékenyen reagáló jöhetett létre, mely "számos tanulság, tulajdonság és minőség később idegen hatásra teljesen eltűnt"(ibid). Keniger az egészségesebb elvek visszatértét a modern építészet képviselőinek, a Bécsi-születésű Karl Langernek (18. ábra) és később a Melbourne-ben tanult James Birrellnek (19. ábra) tulajdonítja. Néhány olyan építész munkáinak taglalása után, mint Bruce Goodsir és Gabriel Poole, elérkezik Addison, Clare és Hall munkáihoz, akiket a következőképpen méltat: "E három építész Ausztrália építészetének gazdagításához erőteljesen hozzájárult egy olyan szellemiség életerős kinyilvánításával, mely Ausztrália kulturális étoszának tekinthető" (5. old.).

Ezek a tételek szolgáltak alapul Peter Skinner Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójához, melyet az 'A design investigation of Critical Regionalist theory: Light timber portal housing for South-East Queensland' ('A kritikai regionalista elmélet vizsgálata tervezési szempontból: Könnyű favázás lakóépületek Délkelet Queenslandben', 1995) Master of Architecture disszertációjában fejtett ki Keniger témavezetése alatt. A sajátosan ausztrál, nemzetközi rangú építészet definiálásának vágya Skinner írásában tisztábban is megfogalmazódik:

Az utóbbi évtizedben megnövekedett az érdeklődés az ausztrál építészet iránt a nemzetközi sajtóban, mely az ausztrál építészetéről külön kiadványokat közölt... melynek mindegyike az építészet specifikusan nemzeti jellemzőit vizsgálta...

A szabadonálló családi ház tervezésében különösen a fiatal ausztrál építészek tudták saját építészeti víziójukat kifejezésre juttatni, és döntően lakóházaink tervezésében definiálódik az ausztrál regionális építészet karaktere. (43. old.)

Queensland esetében a nemzetközi elismertség mellett az Ausztrálián belül kivívott egyenrangú pozíciót is hangsúlyozza:

Ebben a korszakban nagy százalékban az állami szinten nyertes épületek vitték el az RAIA Robin Boyd díját is az ausztrál nemzeti szinten, azt sugallva, hogy a helyi építészek által képviselt építészeti értékek nemzeti elismertségben a többi állammal egyenrangúak. (45. old)

Összefoglalás

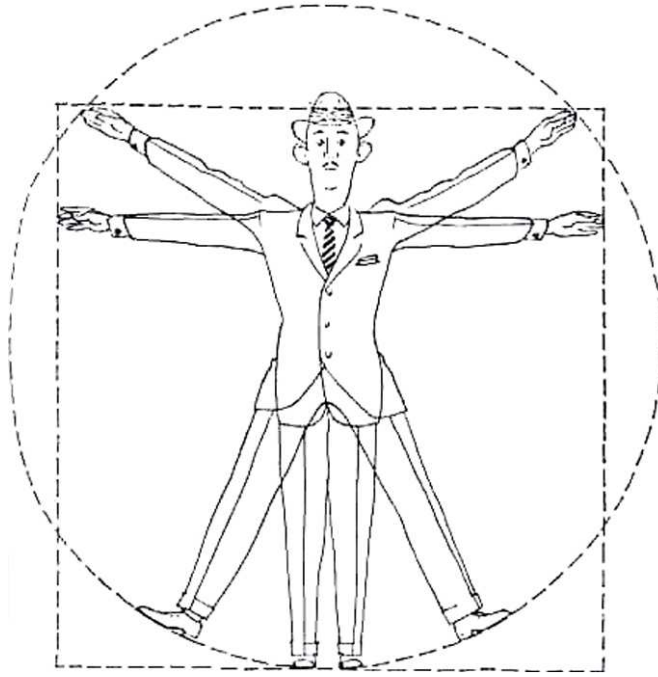
Ez a fejezet betekintést nyújtott abba az elméleti közegbe, melyben a Melbourne-i és Sydneyi iskolákat követő harmadik regionális ausztrál építészeti 'címke' fogant. Bemutattuk, hogy az első két építészeti iskola létezését bizonyító állítások legtöbbje Robin Boyd ausztrál építészetéről formált koncepciójából eredeztethető. Boyd elméleteit "az ausztrál építészet nemzetközi elismertsége iránti kitartó vágya" és "az irányú reménye, hogy az építészet az ausztrál kultúra kifejezőjévé válhat" (Callister 1992, 71. old.) táplálta.

Ezek a szándékok, mint kiderült, a jelentős ausztrál építészeti iskolákról szóló fejtegetésekben változatlanul jelen vannak. Azok az írók, akik az ilyen 'mozgalmak' létét hirdetik, nézőpontjukat személyes benyomásokra, és nem tényszerű tanulmányokra alapozzák, melyekben köszönhető a témához való személyes kötődésüknek. Robin Boyd fontos figurája volt annak a csoportnak melyet Melbourne-i iskolának nevezett. A melbourne-i építész Norman Day, aki ennek a vezető csoportosulásnak "vitalitásról és eredetiségről" szóló Boyd-féle megállapításokat megismételte, az 1960-as évek során Boyd alkalmazottja volt. A sydneyi Jennifer Taylor, aki a Sydneyi iskola tevékenységét méltatta, tanítványa volt Peter Johnsonnak, akit a Sydneyi iskola fontos tagjaként tartanak számon.

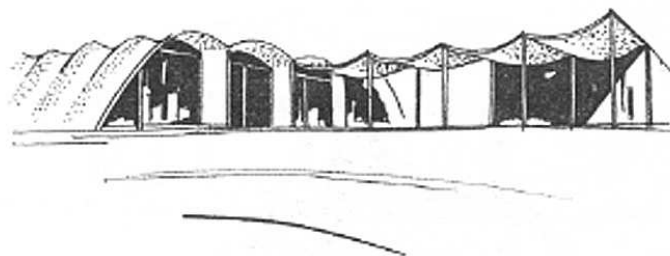
Peter Skinner így ismerteti személyes kapcsolatait azokkal az építészekkel, akiket a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola tagjaiként azonosít:

Jelen szerző kapcsolatát ezzel a csoporttal szintén egyértelművé kell tenni ezen a ponton. Az 1980-as években a szerző négy évig Russell Hallnál és egy évig Rex Addisonnál dolgozott, együttműködött különböző kis projekteken Lidsay Clare-rel, John Mainwaring-gel és Robert Riddellel, és Bud Brannigan kollégája volt a TSIT-n az 1990-es években. (Skinner 1995, 49. old.)

A Melbourne-i és Sydneyi iskola fogalmainak hiányosságaira George Tibbits, Harriet Edquist, Stanislaus Fung és Winsome Callister építészettörténészek mutattak rá. Fung jellemzése az építészettörténet ilyen módon való megközelítéséről: "...[igyekeznek] hirdetni érdemleges épületeket és hős építészeket. Csendes felkiáltása: "Wow!" Győzködő és hihetőnek tűnő szövegeket keringet, melyek nélkülöznek minden 'igazi érvelést'" (Fung et al. 1990, 95. old.). Ezek az írások tehát nem tekinthetők a modern ausztrál építészet valós történeti beszámolóinak, csupán arról informálnak, hogy szerzőjük, olvasójának egyetértésére számítva hogyan kívánja látni régiója dicső építészetét. Az elkövetkező két fejezet a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójának és forrásainak hasonló jellemzőit fedi fel.



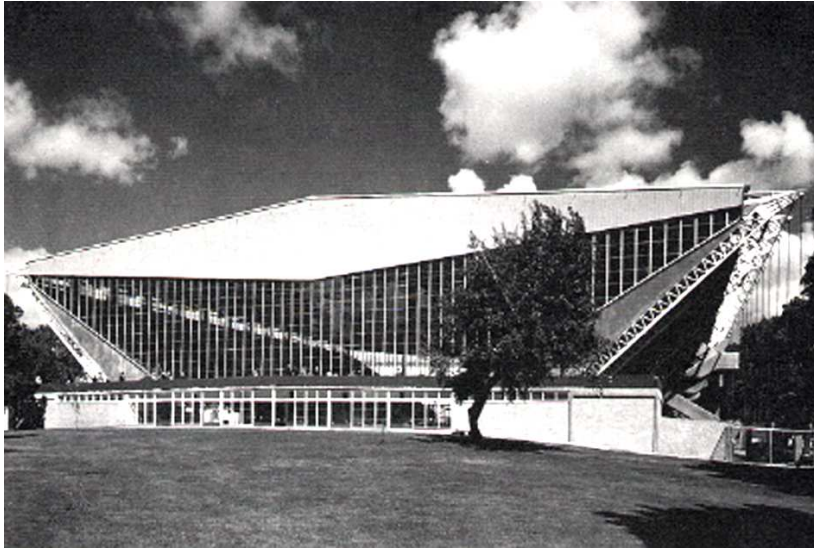
1. ábra 'A Vitruvius-i ember', Robin Boyd illusztrációja



2. ábra 'Borland Melbourne közeli háza' Robin Boyd illusztrációja



3. ábra 'Ken Woolley Sydney közelében lévő háza' Robin Boyd illusztrációja



4. ábra Melbourne kreativitásának záróakkordja
a Yarra folyó egyik partján: az Olimpiai Uszoda Épülete (1954-56)



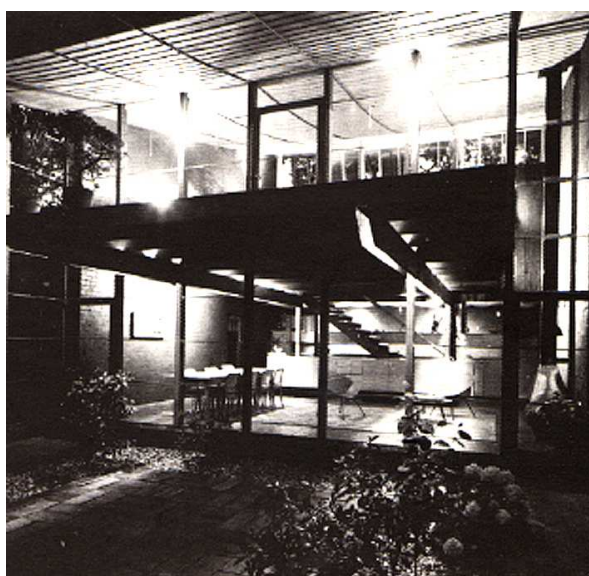
5. ábra ...és a túlparton: a Sidney Myer Zenepavilon (1959)



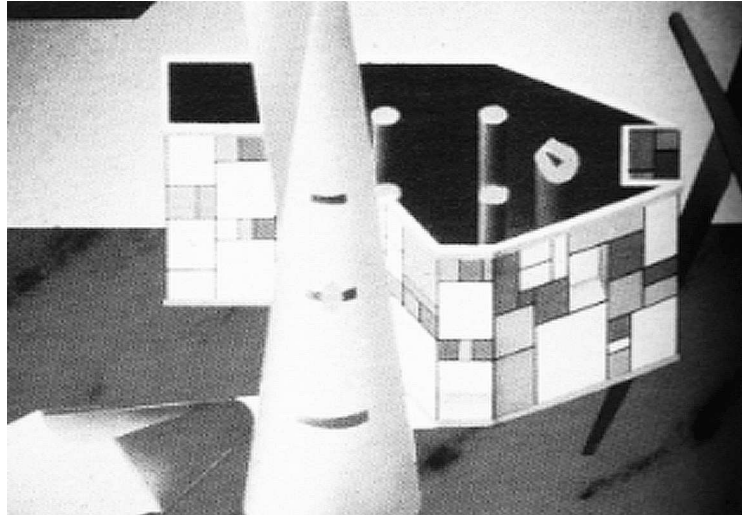
6. ábra Melbourne-i formalista kísérletek:
Roy Grounds 'Kerek háza'



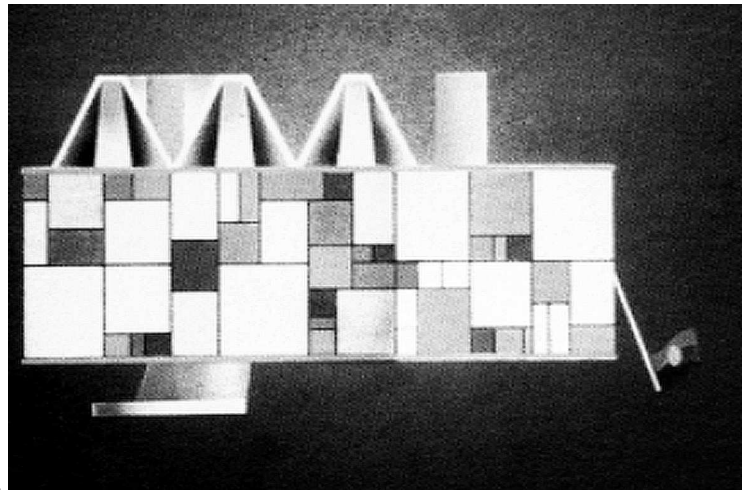
7. ábra Másik kerek ház Melbourne-ben Grounds nyomán,
John és Phyllis Murphy



8. ábra Robin Boyd saját háza, Melbourne



a.



b.

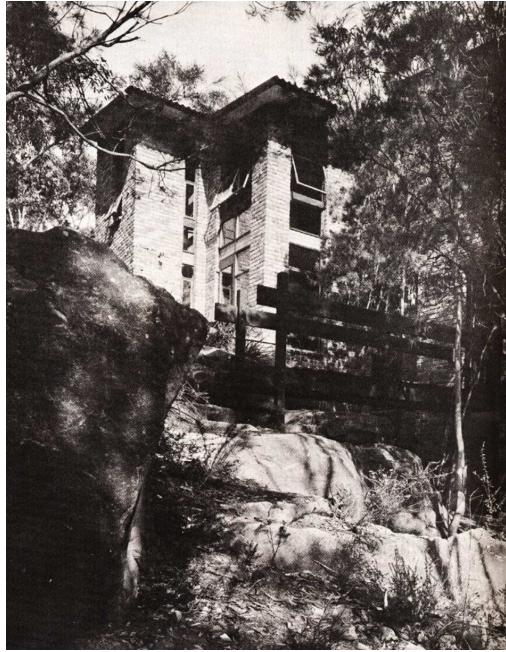
9. a. b. ábra Centre for Australian Culture (Ausztrál Kulturális Központ)
Norman Day az 50-es évek Melbourne-i iskola funkcionalizmusát idéző tervei
az Australian Mythos kiállításra (1988)



10. ábra A 'regionális Sydney' jegyeit magán viselő melbourne-i lakóház:
Green House, Chancellor és Patrick, Melbourne (1961-62)



11. ábra A 'funkcionalista Melbourne' kategóriába nem illeszthető házbelső:
Breedon House, Geoffrey Woodfall, Melbourne (1966)



12. ábra Johnson House, Peter Johnson, Chatswood (1963)



13. ábra Jack House, Russell Jack, Turramurra (1957)



14. ábra Rickard House, Bruce Rickard, Warrawee (1959)



15. ábra Manson ház, Rex Addison, Macleay Island, Moreton Bay (1983)
Királyi Ausztrál Építészeti Intézet Queenslandi Szekciója, Az Év Lakóháza Díj 1987



16. ábra Goetz rezidencia, Lindsay Clare, Buderim (1984-5)
Királyi Ausztrál Építészeti Intézet Queenslandi Szekciója, Az Év Lakóháza Díj 1985
Robin Boyd Díj 1985



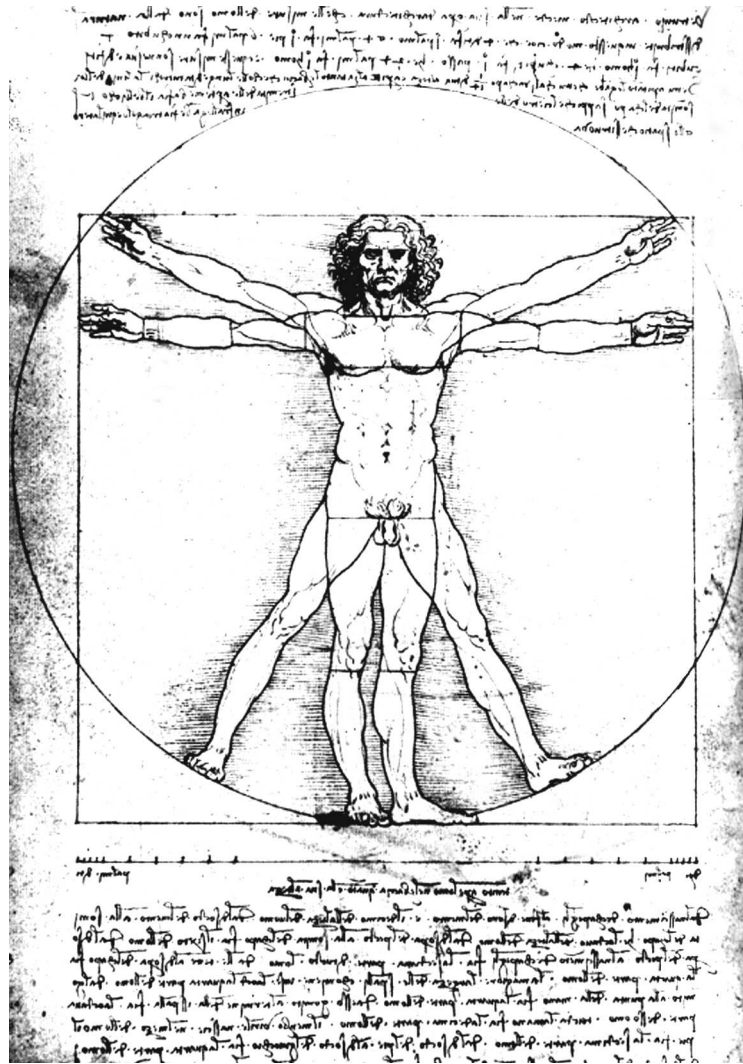
17. ábra Judge ház, Russell Hall, Camp Island (1987)
Királyi Ausztrál Építészeti Intézet Queenslandi Szekciója, Az Év Lakóháza Díj 1988



18. ábra Langer House, Karl Langer, St. Lucia (1950)



19. ábra Union College, Queenslandi Egyetem, James Birrell, St. Lucia



20. ábra 'A Vitruvius-i ember', Leonardo da Vinci

MÁSODIK FEJEZET

A Queenslandi ház

Bevezetés

A 'Queenslandi ház' kifejezés azt a fa lakóháztípust jelenti, mely az 1850-es évektől mintegy száz éven át a lakásépítés uralkodó formája volt Queenslandben. A kifejezést több esetben a "négyzetalaprajzú négy szobás meredek sátoztetős, elől hátul verandás 'fa és bádóg' ház"-ra (Fisher 1985, 45. old.) korlátozzák (22. ábra). Létezik egy másik alapelrendezés is, a kétszobás-faház, mely téglalap alaprajzú és nyeregtetős (21. ábra). E két alaptípuson belül a véges számú elemek kis változtatásából és kombinációjából megszámlálhatatlan variáns származtatható. A "melyik az igazi Queenslander?" talányát Rod Fisher, a témáról egyik gyakran publikáló történész oldotta meg: "A legjobb válasz: az összes"(1994, 32. old.). A disszertáció ebben az értelemben használja a kifejezést.

Együttesen, nagy mennyiségben megjelenve ez a lakóépület-forma markáns építészeti karaktert ad Queenslandnek, ami miatt számos, történetéről és jelentőségéről gyakran egymásnak ellentmondó nézetek keletkeztek. E fejezet célja, hogy a Queenslandi ház tárgyilagos történetét vázolja fel, mely alapját képezheti a Russell Hall munkásságához kapcsolódó további elméleti fejtegetéseknek.

A Queenslandi házról nyilatkozó vélemény-nyilvánításainak széles spektruma lesz felvonultatva, az álláspontok alapját képező értékrend és kritériumok hangsúlyozásával. Részletesen lesznek elemezve az utóbbi három évtized alatt megjelent elméletek, melyeket jelen szerző a téma-megközelítésük szerint két csoportra bontott: az 'objektív tábor'-ra, akik a 19. századi intézményesített-iparosított valóságot, illetve 'emocionális tábor'-ra, akik a népi építészet névtelenségét tüntetik fel az épülettípus keletkezési körülményeiként. A témában nyilatkozó építészek és teoretikusok száma sokkal nagyobb, mint akiktől ez a disszertáció idéz, de itt csak azokat a publikációk kerülnek tárgyalásra, amelyek kompetens kutatásra alapozottak és világosan kifejtett gondolatmeneteket tartalmaznak. Az objektív tábor képviselői Ray Sumner, Don Watson, Peter Bell és esetenként Bal Saini. Az emocionális tábor tagságát Rod Fisher és Richard Allom alkotják.

A vizsgálódás hivatkozni fog a Queenslandi házról szóló legfontosabb publikációkra, mindkét 'tábor' érveit sűrített formában ismertetve. Mivel álláspontjuk történeti bizonyítékát adja, egy jellegzetes, az un. *exposed stud framing* (látszó keretváz) építési mód fejlődéséről hosszabb beszámoló található az objektív tábor okfejtései között. Bemutatásának további indoka, hogy ezt a szerkezeti kialakítást több építész, közöttük Russell Hall is újraalkalmazta, akinek ilyen irányú, egy évtizeden keresztül folytatott kísérletei egy falépítési rendszer szabadalmát és számos ház megépülését eredményezték.

Vélekedések váltakozása a Queenslandi házról

Az utóbbi húsz évben a 'tradicionális' queenslandi épületek nagyon népszerűvé váltak, olyannyira, hogy ma már "talán Queensland lényegi kifejeződése"-nek (Craik 1990, 188. old.) tekinthetők. Ez a kulturális ikon, a Queenslandi ház nemcsak novellák és művészeti alkotások tárgya. A fennmaradt épületeket rekonstruálják, jellegük megőrzése mellett a mai

elvárásoknak megfelelően átépítik az egyre szaporodó szervezetek és vállalkozások támogatásának igénybevételével (23-25. ábra).

A Brisbane City Council Heritage Unit (Brisbane Városi Tanács Műemléki Részleg) 1989-ben alakult, "hogya előmozdítsa a város egyedülálló örökségének és annak kulturális, esztétikai, nevelési és gazdasági értékének széles körű megbecsülését" (1992). A műemléki részleg által publikált *Step-By-Step Research Guide (Kutatási tanácsadó lépésről-lépésre)* segíti a lakosságot az ilyen házak autentikus felújításában. Egy másik megoldási módot kínálnak korhű másolatokat építő magánkivitelezők, akik tevékenységüket az általuk biztosított 'tradicionális' jellemzők méltatásával reklámozzák:

Nem kell régi Queenslandert vásárolnia, hogy élvezhesse ezt az örök népszerűségnek örvendő stílus tradicionális jellemzőit. Garth Chapman, a *Traditional Queenslanders* tulajdonosa a múlt újratereztetésére szakosodott; olyan otthonokat épít, melyek nemcsak a régi Queenslanderek leginkább kedvelt jellemzőivel rendelkeznek, hanem a legjobb térkihasználás érdekében modern alaprajzi elrendezéssel is. Az ilyen otthonok kiváló kézműves kidolgozású, rézkilincses francia ajtókkal, széles árnyékolt verandával, 9 lábnyi [kb. 2,75 m] belmagassággal, és a nappali nyílásai felett díszes rácszattal rendelkeznek. A modern életmód hozta módosítások a járható gardróbok és kamrák. Ha tényleg a helyi népi építészeti stílus összes jellemzőjét óhajtja, kétség kívül olyan opcionális extrákat is fog igényelni, mint csiszolt hajópadló, pillangó lépcsők és számráthíves nyílások. (*Queensland Homes* May-June 1995, 113. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Ez a lelkesedés mindazonáltal meglehetősen új keletű. A régi elővárosok és házak előnyeinek és bájának újra felfedezése az 1970-es évek végén kezdődött Brisbane-ben. A Queenslandi ház értékelése és megbecsülése sosem volt állandó, hanem az adott korszak uralkodó ízlésének és divatjának megfelelően változott.

A gyarmat építészetére tett legkorábbi megjegyzések ritkán voltak elismerők. A látogatók többsége Charles Allen 1867-ben tett megfigyeléseihez hasonlóan vélekedett:

Egy ausztrál városba érkezéskor az utazó minden bizonnyal nem lesz megbabonázva a házak szépsége által, amelyek nem úgy festenek, mintha tulajdonosaik tanulmányozták volna a *Picturesque*-et vagy figyeltek volna a kényelemre lakóházaik építéskor. Minden ember olyan házat épít az általa vásárolt telekre, amelyet csak akar. A queenslandi városokban ezek többnyire fa vagy fém konstrukciók, oszlopokra emelve, egyszintesek, kis verandával az utcai homlokzaton. A méret a telepés igényei és pénztárcája szerint változik, és mivel nincs két hasonló, az újonnan alapított városnak meglehetősen rendhagyó megjelenést kölcsönöz, mely nem túl hízelgő a szemnek. (Archer 1987, 99. old.)

Az utazók elfogadható építészetéről alkotott képe egy kifinomultabb társadalomból származott. Következésképpen az ő értékrendjük szerint a pionír körülmények között emelt épületek többsége valóban 'ízléstelennek' számított (26. ábra).

Ennél szakavatottabb vélekedés Robin Dods-é, Ausztrália egyik legmegbecsültebb külföldön tanult építésze. A helyi lakóházakra úgy utalt, mint "csúnya házak, amiket fekete cölöperdőre ültettek" (Newell 1985, 45. old.), melyek "alig szolgálnak jobb lakhelyül, mint a sátrak" (Dods 1919, 29. old.). Kritikája a gazdagabban díszített házakat is elmarasztalta:

Nehéz megérteni ezeket a teljesen célt tévesztett utáztatásokat, melyeket az emberek otthonnak neveznek, és nehéz elhinni, hogy építetőkük komolyan gondolta, amit csinált. Kegyesebb lenne némi humorral közelíteni, és úgy kezelni, mint valami 'nyelvtörőt', melyet az elkövetkező generációk szórakoztatására építettek. (1919, 29. old.)

Dods építészeti ízlése Skóciában formálódott, ahol a tanulóévei alatt az *Arts and Crafts* mozgalom hatására a kézművesség újraéledt az építészetben és a művészetben. Robin Dods ma a Brisbane-ben tervezett házairól ismert, és megbecsülés övezi a szubtrópusi klímának

megfelelő építészet alapjainak lefektetéséért. A valóságban csak kis mértékben változtatta a meglévő modellek szerkezetét és alaprajzi elrendezését; inkább csak a részletek kimunkáltságán javított és kevesebb meggyőződéssel alkalmazta a könnyű faszervezetes megoldásokat, mint ahogyan azt neki tulajdonítják (27. ábra). Ha kellő anyagi forrás áll rendelkezésére, akkor téglapületeket tervezett, amint azt saját háza esetében is tette.

Robin Boyd, Ausztrália 1950-es és 60-as években aktív nemzetközi hírű építésze és teoretikusa írásaiban témáit a modern építészet értékrendje szerint tárgyalta, erős részrehajlással a Melbourne-ben és Sydneyben épült példák iránt. A Queenslandi házról alkotott kritikája: "A brisbane-i stílus... sosem volt kiművelt stílus. Egyszerűen csak egy közepszerű kivitelező gyakorlat volt, éppen olyan műveletlen, mint építőinek beszédstílusa, és nagyon kevés építész próbálta civilizálni" (1962, 26. old.). Ha elő is fordult építészeti közbeavatkozás, Boyd szerint az is a déli államokból származott: "A brisbane-i ház a testével a trópuson elterülve, fejével sydneyi és melbourne-i divatlapok hasábjait kémelve fejlődött ki. Lényegében a déli államokban honos villa egy fából készült és cölöpökre emelt változata" (1952, 195. old.).

1968-ig, J. M. Freeland *Architecture in Australia (Építészet Ausztráliában)* és egy évvel később Philip Cox és Freeland *Rude Timber Buildings in Australia (Ausztrália rusztikus faépületei)* könyveinek megjelenéséig tartott, míg ez az elmarasztaló szemlélet 'hivatalosan' megváltozott. A modern építészet mindenhatóságába vetett hit világszerte megingott, és az érdeklődés alternatív források felkutatása felé fordult. A népi építészet nagy táborra vonzott; 1954-ben Angliában megalakult a Vernacular Architecture Group (Népi Építészeti Társaság) új lendületet adva a népi építészeti formák tanulmányozásának. Jelentős esemény volt a New Yorki Modern Művészeti Múzeumban 1964-ben megrendezett *Architecture Without Architects (Építészet Építészek Nélkül)* című kiállítás.

Ausztráliában is egyre nagyobb figyelmet szenteltek az építészeti múltnak, és az első, 1947-ben "privát ezoterikus hobbiként" (Freeland 1968, 311. old.) alapított National Trust of New South Wales (Új Dél-Wales Nemzeti Örökség Testülete) az 1960-as évekre jól szervezett nemzeti testületté fejlődött. Freeland már kijelenthette, hogy "mára az ausztrál építészeti örökség megőrzésére szervezett mozgalom cselekvőképes erővé vált, és Ausztrália legjobb épületeit már megőrzi, vagy meg fogja őrizni az utókor számára" (ibid). Freeland így a korábbi kritikáktól nagyon eltérő hangnemben írt a Queenslandi házról:

Az 1890-es évekre aztán New South Wales egyes területein, de főleg Queenslandben fejlődésnek indult egy épületforma, mely általában négyzet alaprajzú, a földtől súlyos fa cölöpökre emelt szobákból álló kompakt doboz volt, aminek faváz-'csontozata' kilátszott, körülfutó széles verandáját mives rácszat csipkézte és fémborítású sátorfedő fedte. A fizikai adottságokból logikusan kibomló, sajátos karaktere volt, s ez által Ausztrália a legközelebb jutott egy eredeti stílus megteremtéséhez. (Freeland 1968, 209. old.)

... a faborítású, vázas, fémtetős épület... az építők keze által nyerte el jellegét. Származtatott épületről van szó – alap gondolata, és hosszú éveken keresztül számos építőanyaga importból származott. De a faszervezeti technika ausztrál, és egyedülállósága révén Ausztrália megalkotta a saját háztípusát. (Cox & Freeland 1969, 61. old.)

Freeland állásfoglalása inkább a Queenslandi ház jellegzetes vizuális megjelenésére vonatkozó felismerés, semmint alapos történeti kutatás eredménye. De majdnem egy évtizeden keresztül senki sem kételkedett ezen állítások igazában: ellenkezőleg, ez lett az eredeti ausztrál építészet létét bizonyító értekezések egyik leggyakrabban idézett érvelése. Freeland megalapozta az 'ausztrál népi építészet' mítoszát, amelybe vetett hitet azóta is nagyon nehéz megengatni.

Tudományos kutatás

A témában végzett első tudományos kutatás Ray Sumner doktori disszertációja, a 'Settlers and habitat in tropical Queensland' ('Telepesek és lakástípusok a trópusi Queenslandben', 1974). Ezt szorosán követte Don Watson 1975 és 1978 között végzett terep-tanulmánya, melynek eredményeit a Queensland National Trust (Queenslandi Nemzeti Örökség Testülete) számára készített tanulmányban rögzített 1981-ben. Néhány évvel később Peter Bell foglalkozott az észak-queenslandi bányász településekkel, elemzését a fennmaradt épületállomány kimerítő vizsgálatára alapozva (Bell, 1984). Peter Bell és Donald Watson felmérései helyszínen gyűjtött adatokra támaszkodtak, mely munkához bevallottan nagy lelkesedéssel láttak hozzá:

Az eredeti tanulmány megkezdésekor a tárgyról szóló tudásom, mint a terület más kutatói is, meglehetősen kezdetleges volt. A munka a Queenslandi ház feltételezett kivételes karakterére alapozva kezdődött. Jellemzésére az 'egyedülálló' szó volt használatban és a *Rude timber buildings in Australia* [sic.] általánosságban összefoglalta a rálátásomat a helyzetre. (Watson 1985, 11. old.)

E felmérés eredményei valamelyest kiábrándítóak. Míg a 19. századi észak-queenslandi házról alkotott általános kép egy cölöpökre emelt látszó keretvázal, körbefutó verandával, cizellált fa és fémlemezdíszítésekkel kialakított épületet idéz elénk, a jelen valóság ennél kevésbé megnyerő. Kevesebb, mint 40 százalék a földtől magasan megemelt, alig egynek a tizenháromból van nyitott verandája és dekoratív fa-vagy fémbetétekkel már rendkívül ritkán találkozhatunk. Ennek ellenére az elvégzett munka értékes. Rámutat az első benyomások esendőségére, melyek képesek egy teljes utcátömbnyi cementlemez-borítású bódét figyelmen kívül hagyni egyetlen elbűvölő farácszat láttán... (Bell 1984, x. old.)

J. M. Freeland több jellegzetességet sorolt fel, melyek meggyőződése szerint lokálisan fejlődtek az éghajlati körülmények hatására, és egyedülálló épülettípust eredményeztek, a Queenslandi házat. Ezek a jellegzetességek a következők voltak: (1) fa alkalmazása építőanyagként; (2) földtől való felemelés; (3) négyzetes alaprajz, melyet (4) körben veranda szegélyez. A kutatás előrehaladtával hamarosan kiderült, hogy a földtől megemelés és a veranda használata nem Queensland egyedülálló sajátossága, és hogy a világ számos részén ugyanezeket a megoldásokat alkalmazzák, nem csak szigorúan éghajlati okokból. Nagyon hasonló példákat találtak Indiában, Délkelet-Ázsiában, Dél-Afrikában, Észak-Amerika déli államaiban, sőt még Kanadában is (30. ábra). De nem volt szükség ennyire a határokon túlra nézni. A veranda Ausztrália déli államainak korai gyarmati építészetében is előszeretettel alkalmazott elem volt.

A fent felsorolt helyszínek nagyon különbözőek földrajzi adottságaikat tekintve. Egy dologban azonban egyeznek: mindegyikük valaha gyarmat volt. A kutatók bizonyítékokat tártak fel annak a nézetnek az alátámasztására, hogy a Queenslandi ház esetében nem a helyi körülményekre érzékenyen reagáló, fokozatosan finomuló építésmód fejlődéséről, hanem kész épületforma gyarmatosítók által való behozataláról van szó. Ray Sumner nyomon követte a veranda útvonalát, mielőtt az Queenslandet elérte:

A britek Indiában szerzett tapasztalatai eredményeként a verandát vissza-importálták Nagy-Britanniába a 18. században, ahol népszerűvé vált annak ellenére, hogy egyáltalán nem illett az éghajlatra... A veranda Angliában is társadalmi szükségletet elégített ki, és a *Picturesque* építészeti népszerűsítették... Tehát a veranda Indiából, Nagy-Britannia közvetítésével több, mint fél évszázados ottani alkalmazása után jutott el Queenslandbe, ahogyan ez valamivel korábban a többi gyarmaton is megtörtént... A queenslandi verandát ezért kötelező kortárs design-kelléknek kell tekintenünk, mely a bevándorlók konvencionális ízléséből eredt. Szimbolikus jelentősége volt, mert azt 'megfelelő'-nek tartották, hogy legyen a háznak verandája az utcafronton; és pszichológiai okokból is szükség volt rá, mivel kijelölte a ház 'elejét', egyfajta 'határvonalát' a közösségi és a privát között. (1985, 309-10. old.) (29. ábra)

A másik jellegzetesség, a cölöpökre emelés eredetét és indítékait tekintve nem határozható meg egyértelműen. Már magát az építési gyakorlatot sem egyetlen, hanem legalább öt kifejezéssel említik: "posts" (oszlopok), "piles" (pillérek), "blocks" (cölöpök), "stumps" (tuskók) és "stilts" (tönkök) (Watson 1981, 7.1. old.). Mivel egy ház megemelése számos előnnyel jár, nehéz rekonstruálni melyek a használatát indokoló elsődleges motívumok, és melyek csak utólagos racionalizációi egy bevett építési szokásnak. Peter Bell megállapította, hogy a magasan megemelt házak nem olyan gyakoriak, mint ahogyan azt általában hiszik. Továbbá arra is rámutat, hogy az egész szintnyi megemelés gyakorlatát a fejlődés későbbi szakaszában vezették be.

Ez a megoldás valószínűleg nem egyetlen okra vezethető vissza, hanem több követelmény – úgymint biztonság, nedvesedés és árvíz elleni védekezés (31. ábra), természetangyák megjelenésének időben észlelése (32. ábra) – együttes kielégítése. Másrészről, nagyon meredek építési helyszín esetén, mint Brisbane-ben, a házak cölöpalapokra állítása kétségtelenül a leggazdaságosabb megoldás (33. ábra). Ennek ellenére tisztázatlan marad, hogy ezek közül az indokok közül melyek vezettek egy ennyire széles körben alkalmazott építési módhoz. A *Public Opinion Enquiry on House Design* (Közvélemény-kutatás háztervezésről), melyet a Queensland Bureau of Industry (Queenslandi Ipari Hivatal) 1944-ben végzett, arra az eredményre jutott, hogy a házak megemelésének legnagyobb előnyeként a tulajdonosok a ház alatti fedett rész hasznosítását tartják.

Habár ezeknek az elemeknek az egyedülálló mivoltát kimerítően cáfolták, tagadhatatlan volt, hogy a Queenslandben készült házak magas százalékát nagyon hasonló módon építették. Így a vizsgálódás a Queenslandi ház széleskörű alkalmazása és népszerűsége mögött rejlő okok feltárása felé fordult. Ezen a ponton a vélemények különböző alapokon kezdtek formálódni, mely a megfigyelőket két alaptáborra osztotta. Az első tábor álláspontja közvetlenül az objektív kutatás által feltárt adatokon alapul, míg a második tábor érzelmeket is kever nézete kialakításához, szelektálva az első tábor által biztosított tényszerű bizonyítékokat. Nézőpontjaik közötti alapvető különbség a Queenslandi ház fejlődését meghatározó tényezők jelentőségének súlyozásában nyilvánul meg. Az objektív tábor a gazdasági megfontolások és intézményi körülmények – a 19. századi valóság – míg az emocionális tábor a helyi fejlődés elméletét favorizálja, mely szerint a queenslandi 'népi építészet' a környezeti körülményekre válaszként keletkezett.

Queensland hatékony működése kormányzati rendeleteken alapult. Az új állam vezetői – akik valószínűsíthetően a jómódú polgárok, például fűrészmalom tulajdonosok befolyása alatt álltak – olyan stratégiát dolgoztak ki, mellyel vonzóvá tették az új településeket az újonnan érkezők szemében. A kormány bevándorlási tervezete szerint, melyet 1860-ban vezettek be, meghatározott méretű parcellákat adományoztak a bevándorlóknak. Hosszú időn keresztül Queenslandnek sokkal liberálisabb építési szabályzata volt, mint a déli államoknak. Az alábbiakban bemutatandó rendelkezéseken kívül az építőipar felett kevés ellenőrzést gyakoroltak Brisbane-ben 1904-ig, amikor a City Engineer's Department (Városi Mérnöki Osztály) egy részletes szabályzórendszert vezetett be.

Az 1864 Building Act (1864-es Építési Törvény) külső határoló fal esetén csak tűzálló anyagok használatát engedélyezte. A szabályozás teljesen sikertelen volt, mivel a gyakorlatban csak a külső borítás megváltozását eredményezte: a házak faváz-szerkezete hullámlemez borítást kapott. Az Undue Subdivision Prevention Act (Túlzott Földosztást Megakadályozó Rendelkezés), melyet 1885-ben vezettek be, minimális kötelezően betartandó méretet írt elő a szuburbiai telkeinek további részparcellákra osztásának megakadályozására. Így a házak

biztonságos távolságra kerültek egymástól, és annak ellenére, hogy fából épültek, a tűzbiztonság kérdése megoldódott. Ennek következtében Brisbane beépítési jellege kizárta a sorházas formát, amely általában a munkáscsaládok otthonául szolgált. Ezért a befektetők és a kormány alternatív megoldásokat keresett, hogy megfizethető lakásokat biztosítson az alacsony jövedelmű rétegeknek is. A szabadon álló házat, amely a legköltségesebb lakásforma, az előregyártás, tömegtermelés és a legolcsóbb építőanyag használatával akarták gazdaságosabbá tenni.

Kezdetben nem a fa volt a legolcsóbb építőanyag, mivel a kézi megmunkálási módok nagyon időigényesek és ezért drágák voltak (34. ábra). Így Brisbane első házai téglából épültek. A puhafák bőséges jelenlétét csak az iparosított módszerek Queenslandbe érkezése után kezdték kihasználni. Az első gőzhajtásos fűrészmalmot Queenslandben William Pettigrew alapította 1853-ban. A fejlődésnek induló, gépek működtetésén alapuló ipar szabványos építési faárut állított elő, esetenként import alapanyagból is. A más államokból vagy akár tengerentúlról importált nyersanyag felhasználása tisztán gazdasági megfontolásokból történt: a legjobb ajánlatot fogadták el.

Erre az ipari háttérre alapozva előregyártott faházak előállításával foglalkozó vállalkozások jöttek létre. Ezek közül a legnagyobbak a James Campbell and Sons (1903) és a Brown and Broad Newstead Homes (1913) Brisbane-ben (35. ábra), és a Rooney Brothers (1915) Townsville-ben. Ezek a cégek építészek által tervezett 'Ready to Erect' (Építésre Kész) vagy 'Readicut Homes' (Előre gyártott Otthonok)-at értékesítettek nagy üzleti sikerrel, melyet a több ezer ház megépülte bizonyít.

1909-ben a Workers' Dwelling Board (Munkáslakások Bizottsága), mely később Queensland Government Savings Bank (Queensland Kormányzati Takarékbank) és State Advances Corporation (Állami Hitelek Vállalata) nevek alatt működött azzal a céllal, hogy a szegényeknek is magántulajdonú családi házakat biztosítson. A terveket a vállalat alkalmazásában lévő építészek készítették. Habár kezdetben ezeket kész terveknek szánták, kis módosításokra gyakran sor került a megrendelő kívánalmai szerint. Az első katalógust, mely húsz terv-variációt tartalmazott, 1923-ban jelentették meg. A kezdeményezés sikerének köszönhetően 22 926 házat építettek ebben a finanszírozási konstrukcióban 1945-ig.

Nemcsak kormányzati rendelkezések és profitorientált üzletemberek, hanem képzett építészek is hozzájárultak Queensland fejlődő épületállományához, mely feladatok széles skáláját kínálta: munkásházak, bank-, vasút-, egyházi épületek, iskolák tervezését. Donald Watson és Judith McKay kiterjedt kutatást végzett a második világháború előtt a régióban dolgozó építészek tevékenységének feldolgozására. Ennek eredményét először 1984-ben *A Directory of Queensland Architects to 1940 (Queenslandi építészek névjegyzéke 1940-ig)* című munkájukban rögzítették, melynek folytatásaként 1994-ben egy bővített, gazdagon illusztrált könyv, a *Queensland Architects of the 19th century: A Biographical Dictionary (Queensland-i építészek a 19. században: egy életrajzi szótár)* jelent meg. Ez a kötet a 19. és a 20. század első felének építészeti tevékenységét regisztrálja, amikor az építészek ötleteit nemcsak tudásuk és tapasztalatuk, hanem a kivitelezéshez rendelkezésre álló anyagiak is korlátozták.

A Board of General Education (Általános Oktatás Bizottsága) tevékenysége kiválóan illusztrálja, hogy ezek a körülmények hogyan alakították Queensland építészetét egy speciális, a látszó keretvázás építési gyakorlat esetén, mely alkalmazása abban az időben széles körben elterjedt és ma gyakran hibásan helyi fejlődés eredményeként létrejött, a

régióra jellemző egyedülálló jellegzetességnek vélik. Építéstörténeti érdekessége mellett ennek az építési módnak részletes tárgyalását az indokolja, hogy ezt a megoldást több kortárs ausztrál építész, köztük Russell Hall is alkalmazta munkáiban.

Az Általános Oktatás Bizottsága Queenslandben 1860-ban alakult azzal a céllal, hogy kiépítse a fiatal állam oktatási intézményeit, mely munka Christopher Porter és James Colishaw építészek irányítása alatt indult. A bizottság által kedvelt építőanyag a téglaváltó volt, amit bizonyít, hogy a kezdetben elkészült iskolák döntően téglából épültek. A finanszírozási konstrukció szerint a beruházások harmadát a helyi közösségnek kellett állnia, ami a legtöbb esetben nem történt meg. Egy másik nehézség a tervek távol eső területeken való kivitelezése volt, melyről a következő korabeli feljegyzés is szól:

... tökéletesen érzékelem a megjegyzései súlyát, melyet a goondiwindi iskola kivitelezéséhez kiírt tender ügyében tett. A Brisbane-től való távolság olyan nagy, hogy a kivitelezők nem pályáznak egy ilyen kis munkára. Nekik ez kis feladat, de túl nagy feladatnak tűnik a helyi szakemberek számára. A gondot, ahogy én megítélem, a terv kis módosításával, és a bizottsági költségvetés megnövelésével kellene megoldani... (Watson 1988, 26. old.)

Ezek a problémák a szervezetet elveinek megváltoztatására sarkallták. Mivel a fa vált a leggazdaságosabb építőanyaggá, 1864-től az épületek többségének kivitelezéséhez ezt az anyagot használták. Ebben a korszakban egy másik építész nevezte ki az Általános Oktatás Bizottságának élére, akinek pozícióját fokozatosan vette át alkalmazottja, Richard Suter. Az első látszó keretvázis iskolaépület 1865-ben épült Nanangoban, és majdnem biztosra vehető, hogy az elkövetkezendő években épült számos 'társ' is Suter munkája (37. ábra).

Richard Suter Angliában született, egy építész és földmérő fiaként, aki maga is építész lett apja irányítása alatt. A Cambridge-i Egyetemen a Master of Arts (Művészetek Mestere) fokozatot is megszerezte. Mialatt ott tanult, a Cambridge Camden Society – a ma is létező Ecclesiological Society elődje – nagy befolyással volt a brit építészeti ízlésre, és készítette a gótika újjáéledését. Suter több mint valószínű, hogy a mozgalom tagja volt. Mielőtt Queenslandbe távozott, apja londoni irodájában szerzett tapasztalatot kórházak és iskolák tervezésében.

1865-ben érkezett Brisbane-be, itt alapított önálló irodájából az ún. half-timbering, az angol gótikus favázis építési technikát (36. ábra) idéző, saját fejlesztésű látszó keretvázis építési módot alkalmazó tervek kerültek ki. Az Általános Oktatás Bizottsága mellett a másik fő megrendelője az anglikán egyház volt (38. ábra), mely Tuffnell bíboros vezetése alatt állt. Épületei a népszerűségüket az akkor divatos *pictoresque* megjelenésüknek és gazdaságos anyaghasználatuknak köszönhették, mely a megrendelők két fő kívánalma volt. Az Általános Oktatás Bizottságának egy feljegyzése is rámutat a Suter által bevezetett építési gyakorlat széleskörű elterjedésére: "A vidéki körzetekben és néhány városban is, az iskolák és tanítói lakások prominens helyet foglalnak el, így a távoli belső területek lakóinak gyakorta kínálnak utánczandó példát az ízléses építészettről" (Watson 1988, 31. old.).

Egy évtizeden belül a helyzet megváltozott és Suter népszerűsége drámaian zuhant. Iskolaépületeinek karbantartása rendkívül sokba került, mivel szerkezetei, melyek kellemes látványt nyújtottak ugyan, nem bizonyultak tartósnak a csomópontoknál, ami külső borítást vagy verandák hozzátoldását tette szükségessé. Tuffnell bíboros Angliába távozásával az egyház támogatása is megszűnt. Megrendelők nélkül Suter feladta praxisát és Victoriába költözött, ahol a Catholic Apostolic Church (Katolikus Apostolikus Egyház) papjaként halt meg.

A közhiedelemmel ellentétben a Queenslandi ház a délkelet-queenslandi klímának alig felel meg. Alapvető félreértés, hogy a viszonylag rövid forró nyarat tartják a fő kiküszöbölendő tényezőnek. A nyár hosszát tekintve nagyságrendekkel rövidebb az alulfűtött téli hónapoknál. A túlárnycolt házak a téli hónapokban kevés hőt kapnak, amit aztán hamar le is adnak a szigeteletlen könnyű-favázás szerkezeteken keresztül. A ház kocka formája nyáron nem segíti elő a természetes szellőzést. Ráadásul az elsődleges felmelegedő felület a fémfedésű tető, és nem a faszervezetű falak.

Nemcsak a házak, hanem a tájolásuk sem veszi figyelembe a klimatikus viszonyokat. Sok példát lehetne felsorakoztatni a Queenslandi házak alkalmatlan tájolására (39, 40. ábra). Bal Saini a következőképpen fejt ki az általa "négyzethálós telekosztás átká"-nak nevezett jelenséget:

A négyzethálós telekosztás tervének elkészítéséhez, mint ahogy tisztában vannak vele, egyedül csak egy rajzasztalra, egy papírlapra és egy vonalzókészletre van szükség. A legtöbb queenslandi várost olyan földmérők és műszaki rajzoló terveztek, akik nem rendelkeztek a terepkontúrokkal való bánásmóddhoz kellő ismeretekkel. Számukra egy város felvázolásának legegyszerűbb módja a négyzethálós metódus volt, és hogy az összes házat az utcára tájolják... Sok ház hibája a nem megfelelő tájolás, és Brisbane domborzata általánosan tetézi a problémákat, mely alól csak a dombtetőn lakók képeznek kivételt. (1985, 37. old.)

A telepések építési helyszín-választási szempontjait Ray Sumner (1980, 293. old.) és Peter Bell (1984, 207. old.) is elemezte. Szerintük a helyes tájolás inkább véletlenszerű, mint szándékos volt, és az olyan gyakorlati megfontolásoktól eltekintve, mint a víz közelsége és a biztonság, a döntéseket elsősorban a "brit társadalmi- és kulturális rendszer értékei és meghatározói" határozták meg:

Bármilyen helyszínt választottak, azt tisztán elkülönítették a körülvevő őshonos természettől, kinyilvánítva a legfontosabb motivációt, a világosan meghatározott kulturális territórium pszichológiai igényét... nagyon sok olyan észak-queenslandi tanya volt, ahol a tulajdonos házat szimmetrikusan keretezték takaros kerítéskordonnal védett angol virágokból ültetett ágyások. (Sumner 1980, 293. old.)

Sumner a letelepedés minden aspektusát tekintve nagyobb jelentőséget tulajdonít a kulturális tényezőknek, mint a környezet hatásának. A fennmaradt fényképek és a főként hölgytelepések által írt naplók tanúsága szerint, Sumner "Brisbane anglofil életmódját" a brit öltözködési, étkezési és társasági szokások reprodukciójának tartja (41. ábra). Így nem talál semmi okot ezek feladására az "élet legköltségesebb szerzeménye", egy ház építése esetén.

A környezeti tényezők szerepének megítélésakor a többi kutató is hasonlóképpen cáfolja a közhiedelmet:

Az éghajlattal kapcsolatban az a probléma, hogy szerepe, fontossága el van túlozva. Végeredményben nem építészeti formaalakító tényező, és a Queenslandi ház sem megfelelő klimatikusan. Az éghajlat szerepéről sok szó esett a Queenslandi ház történetének tárgyalásakor, és majdnem ugyan ennyiszor félreértették. Az árnyékolás és természetes szellőzés létére gyakran rámutattak, de az akkoriban alkalmazott eszközök kevésbé voltak tökéletesek, mint a maiak, különösképpen 1900 előtt. (Watson 1981, 8.5. old.)

Ugyan az éghajlat az építési módra nem volt döntő befolyással, nem is hagyták teljesen figyelmen kívül; az építők egyszerűen csak az éghajlat és a gazdasági valóság között kötöttek kompromisszumot. Ugyanez mondható el az esztétikai értékekre, a kényelemre és más tényezőkre is. (Bell 1984, 207. old.)

A népi építészet hívei

A másik elméleti áramlat, az emocionális tábor, a Freelandtól eredő honos ausztrál építészet létezését taglaló irányvonalat folytatja, koncepcióját érzelmi kötődéseire alapozva. A tábor képviselőinek megközelítésük abból a megfigyelésből ered, hogy "van valami különleges Brisbane építészetében" (Fisher 1985, p.43), mely állítás bizonyítására a Queenslandi házat lokálisan-fejlődött népi építészeti épületformaként tárgyalják. Álláspontjuk fenntarthatóságának érdekében nem csak az objektív kutatás által feltárt tények áradatának kell ellenállniuk, hanem a népi építészet definícióját is ki kell elégíteniük. Az emocionális tábor az építészet berkein kívül keresi támaszát; a Queenslandi házért rajongó kortárs közízléshez fordul, vagy íróktól és költőktől idéz, akiknek az interpretációját nem lehet tényfeltárásként kezelni.

1985-ben az objektív és az emocionális tábor nézetei konfrontálódtak a Brisbane History Group (Brisbane-i Történelmi Csoport) *Brisbane: The River, Health & the Arts (Brisbane: A folyó, egészség és a művészetek)* publikációjában. Arra az évre a tudományos kutatás meglehetősen előrehaladott stádiumban volt, nagy mennyiségű bizonyítékot feltárva az 'objektív' nézet alátámasztásához. Peter Bell (1984) doktori értekezése és Don Watson és Judith McKay (1984) egy a 19. századi építészeti felvonultató névjegyzéke könyv formában jelentek meg; Ray Sumner egy a queenslandi lakásépítészeiről szóló fejezettel hozzájárult hozzá a Robert Irving által szerkesztett *The History and Design of the Australian House (Az ausztrál ház története és tervezési elvei, 1985)* kötethez. A fenti publikációkon kívül az objektív tábor tagjainak több cikke jelent meg e témában az építészeti szaklapokban.

Az emocionális tábor álláspontját Richard Allom építész és Rod Fisher történész képviselték, akik a népi építészet elvét hirdető cikkek döntő hányadának szerzői. Richard Allom a gyakorlatból szerzett tapasztalataira alapoz, mely régi faépületek felújítására specializálódott sikeres magánpraxisából származik. Rod Fischer a Queenslandi Egyetem professzora, aki Brisbane történetének dokumentálására a Brisbane-i Történelmi Társaság és a Queensland Cultural Heritage Branch (Queenslandi Kulturális Örökség Szekció) megbízásából végez kutatásokat.

Nézeteik kifejtésekor a tudományos kutatók tudatában voltak a szembenálló csoport emocionális megközelítésével és a következőképpen szabadkoztak:

Nagyon sajnálom, hogy kommentárjaim többsége inkább negatív, de a korai brisbane-i házak szerkezetei hagynak maguk után kívánni valót. Ezekre a faházakra öröm ránézni; történelemben és bájban gazdagok; de klimatikus működésüket elemezve ki kell jelenteni, hogy nem rájuk van szükségünk Brisbane-ben. (Saini 1985, 35. old.)

... az előbbi megfigyelések lehet, hogy nagyon megzavarják néhány ember romantikus elképzeléseit a mi méltóságteljes verandás otthonainkról, melyeket múltunk fennkölt relikviáiként tartunk számon... (Sumner 1985, 33. old.)

Az emocionális tábor álláspontja a kutatók eredményeinek egyértelmű visszautasítása volt, a kielégítő mennyiségű információ hiányra hivatkozva:

Ezek a cikkek összességükben azt mutatják, hogy a kérdések egyike sem válaszolható meg jelen tudásunk alapján, még azt illetően sem, hogy hogyan kapcsolódnak ezek a házak Brisbane kultúrájához és történelméhez. Ennél sokkal részletesebben kell feltárni az írott és helyszíni forrásokat történelmi, földrajzi és építészeti összefüggéseik tekintetében. Ezek a cikkek egyszerűen csak azt juttatják kifejezésre, amit ma igaznak érzünk. (Fisher 1985, 9. old.)

A népi építészet vitatott fogalom, sokféle nézet formálódott arról, hogy pontosan mit lehet népi építészetnek tekinteni. A Queenslandi ház és a népi építészet közötti kapcsolat tisztázásához itt csak a legjelentősebbeket érintjük. Bernard Rudofsky, a korábban említett *Építészet építések nélkül* kiállítás szellemi atyja és a hasonló című 1977-ben publikált könyv szerzője szerint a népi építészet fő jellemvonása egy érzékelhető építészeti minőség, mely képzett építész közbeavatkozása nélkül jött létre (42. ábra). R. W. Brunskill Nagy-Britannia tradicionális építészetének kutatója a népi építészetet az alábbiakban definiálta:

... amatőr, valószínűsíthetően a szándékozott épület lakója tervezi, olyan, akinek nincs építész szakképesítése; a környezetében kialakult konvenciók vezérlik, és kis figyelmet szentel arra, hogy mi van divatban nemzetközi szinten. Az épület funkciója a meghatározó elem, az esztétikai megfontolások, ha jelen is vannak egy kis mértékig, elég minimálisak; a tradíció vezérli a szerkezeti és esztétikai döntéseket, és a szokásoknak megfelelően helyi anyagokat használnak, más anyagok választása és importja a csak kivételes esetben történik meg. (1971, 26. old.)

Brunskill határozottan cáfolta, hogy az ipari forradalom után létezhet népi építészet, és a 19. század közepét jelölte a hagyományos építési módok véglegesen megszűntének idejeként. Ezt váltotta fel az olcsó magazinok és mintakönyvek kora, mely a legutóbbi trendek elterjedését tette lehetővé; a gyors és olcsó szállítási módok pedig utat nyitottak a nem helyi építőanyagok használatához.

Amos Rapoport, a *House, Form and Culture (Ház, forma és kultúra, 1969)* iskolateremtő mű szerzője a népi építészetet a közösség együttműködésének gyümölcseként értelmezte, ahol az épület lakója az építési folyamat részeseként, és nem a végeredmény fogyasztójaként szerepel. Ez az építési mód csak olyan társadalomban létezhet, amely kifejezetten előnyben részesíti a csoport által fenntartott állandót az egyén által kezdeményezett újdonsággal szemben. Rapoport arra is kitér, hogy létezhet-e a "modern népi építészet". Szerinte a "modern népi építészet" alapvetően különbözik a klasszikus értelemben vett népi építészettől; az első a közízlés számára, míg az utóbbi a közízlés által terveződik.

A tizenhárom kötetes *Encyclopaedia of Vernacular Architecture of the World (A világ népi építészetének enciklopédiája, 1997)* az alábbi meghatározással indít:

A népi építészet a nép lakó- és összes egyéb épületformáját jelenti. Környezeti körülményeikhez és rendelkezésükre álló forrásokhoz kötve, a szokásokhoz híven a tulajdonos vagy a közösség által épülnek, hagyományos technikákat használva. A népi építészet minden formája specifikus igények kielégítésére épül, magába foglalva az őt teremtő kultúra értékeit, gazdasági fejlettségét és életformáját.

A fenti definíciók egyike sem alkalmazható a Queenslandi ház esetére. Ezt a témában kutatók mindegyike felismerte, de válaszuk különbözőt állásfoglalásaiktól függően. Az objektív tábor visszautasította a 'népi építészet' jelző használatának jogosultságát. Don Watson kétségeit így foglalta össze:

Azt fogjuk találni, hogy a Queenslandi ház eredete nem a népi építészet névtelenségében, hanem sokkal inkább a tudatos, és nem az ösztönös tervezésben keresendő, nagyszámú tervező és kereskedő tevékenységének eredménye, akik beazonosítható helyen és időben dolgoztak az állam területén. (1981, 8.1. old.)

Peter Bell is ezt a nézetet osztotta Észak-Queensland esetén:

Általánossá vált az a gyakorlat, hogy olyan épületekről szóló beszámoló esetén, mint amilyenek ennek a tanulmánynak a tárgyát is képzik [a Queenslandi ház], a *népi építészet* kifejezést alkalmazzák. A fogalom használatát itt elkerüljük, mivel manapság jelentése váltakozik, és a legáltalánosabban vett értelmezésének kevés jelentősége van Észak-Queenslandban... meglehetősen nagy a zavar Ausztráliában e kifejezést illetően ahhoz, hogy figyelmeztessen alkalmazásának elkerülésére. (1984, 8. old.) [jelen szerző megjegyzése]

A feltárt tények ellenére a queenslandi 'népi építészet'-et Richard Allom 1982-ben az alábbiak szerint jellemezte: "Észak-Ausztrália szerzte az építészeti formák az éghajlat és a környezetre való közvetlen válaszként fejlődtek, és elszigeteltségük miatt kevés figyelmet szenteltek az uralkodó divatnak vagy építészeti stílusnak – tökéletes körülmények egy igazi népi építészeti stílus születéséhez" (21. old.). Három évvel később ez az állítás a következőképpen változott: "A queenslandi stílus lehet, hogy nem egy igazi népi építészeti forma, minden bizonnyal említésre méltó az a mód, ahogyan a cölöpökre épült könnyű fa konstrukció alapelemei építészeti értelemben egységes kifejezéssé váltak" (Allom 1985, 19. old.).

A 'népi építészet' néhány jellemzőjének kielégítése érdekében Rod Fisher valamelyest önkényes különbséget tett a tehetősebbek és szegényebbek házai között:

A társadalmi elit tagjai, az üzleti vállalkozások és a köztisztviselők ugyan megengedhették maguknak, hogy a divatot követve téglából és palából építtessenek, de az 1880-as évektől ők is inkább a népi építészeti stílusú fa és bádoggal fordultak. Ez a népi építészeti tradíció ellentétben áll a többi, erősebben az idegen forrásokból merítő építészeti stílustól, melyeket külföldről importáltak és amelyek Ausztrália nagy részét meghatározták. Egy idegen világba átvittelve, a jómódúak olyan környezetet igyekeztek teremteni, mely egyszerre volt megszokott és divatos. (1994, 32. old.)

Vitatható, hogy csak a jómódúak privilégiuma lenne-e, hogy "megszokott és divatos" környezetet teremtsenek, de annyi bizonyos, hogy ők voltak azok, akik ezt finanszírozni is tudták. A népi építészetet így az alacsony jövedelműek szerény otthonaival azonosították, akik Queenslandben abban a kiváltságban részesültek, hogy családi házakban lakhattak, de nem engedhettek meg maguknak mutatós lakhelyeket.

Ezek az állítások azt feltételezik, hogy a Queenslandi ház az első "rusztikus" ideiglenes épületek fokozatos fejlődésének eredménye. Ennek a fejlődésnek a fő állomásait Rod Fisher a Brisbane-i Történelmi Társaság kiadványában vázolta fel először, és majdnem egy évtizeddel később a *The Queensland House: a roof over our heads (A Queenslandi ház: tető a fejünk fölött, 1994)* című általa szerkesztett könyvben publikálta részleteiben (43. ábra). Az első lépés a "legegyszerűbb konyha", melyet fakéregből, szalmából, ponyvából, kőből és agyagból tapasztottak össze; a következő a "viskó", kétszobás, hasított fából vagy téglából készült építmény zsindelelborítású tetővel, a 'György-kori lak' nagyon távoli és szegény kuzinja. A 19. század végi technológia Brisbane-be érkezésével a kétszobás házak faanyagát a gőzhajtású fűrészmalmokból került ki, és a tető anyagát horganyzott hullámlemez váltotta fel, melyet Nagy-Britanniából importáltak. Így alakult ki a "kétszobás munkáslakok" tömeggyártása, melynek eredményeként széles körben elterjedtek.

Fisher nem tudta tovább nyomon követni az evolúciós folyamatot. A következő állomás a négyszobás ház lenne, de elmélete nem tárja fel a két- és négyszobás házak közötti kapcsolatot. A hiányzó láncszem a kielégítő kutatás hiányából származik, magyarázza. Figyelmem kívül hagyva ezt a fontos pontot, arra a következtetésre jut, hogy a kétszobás munkásházak jellegzetes karaktert kölcsönöznek Brisbane-nek, nemcsak mennyiségi jelenlétükkel, hanem esztétikai erejükkel, mely megváltoztatta a más, általában költségesebb épületformák által kifejezésre jutó "származtatott tradíciót".

Fishernek be kellett látnia, hogy evolúciós koncepciója Ausztrália bármely államának építéstörténetére alkalmazható. Brisbane javára egyetlen előnyként azt tudta felhozni, hogy Queensland fővárosában nem rombolták le az összes hagyományos faházak szuburbániát: "ezeket a faházakat ledöntötték más stílusok és anyagok szerkezetei kedvéért... Sydneyben és Melbourne-ben...; Brisbane ezzel ellentétben egy folytonos, egységes és ezért sajátos fa-

és bádog épület hagyományával büszkélkedhet” (1985, 51. old.). Azzal a bujkáló megérzéssel, hogy ez az érvelés nem túl meggyőző, Fisher összegezte:

Végül is, ami igazán számít, hogy vannak-e olyanok, akik Brisbane-t különbözőnek érzékelik, és hogy ezt a megfigyelést mások is osztják-e. Költőként és íróként David Malouf tudja minden halandónál a legjobban kifejezésre juttatni ezt az érzést, (44. a, b. ábra) még akkor is, ha nem száz százalékig pontos minden részletben. (1985, 51. old.)

A Malouf írásaira való hivatkozás hiányossága, hogy az író, ellentétben az emocionális táborral, nem a 19. századi brisbane-i lakóház-építéssel tárgyalja a történetét szándékozik rögzíteni, hanem ahogyan saját szavaival megfogalmazta:

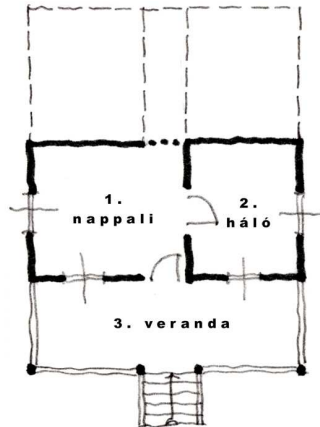
Nem tényeket igyekszem feltárni – vagy nem csak tényeket, hanem azt próbálom leírni, hogy egy hely elemei és belső életünk hogyan keresztezi és ragyogja be egymást, hogyan értelmezzük a teret, és így cselekedve hogyan térképezzük fel először magunkban a valóságot, hogyan mitologizálunk tereket, és azon a mitológián keresztül (melynek nagy részét örököltük) hogyan találunk rá a kultúránkba vezető útra. (Malouf, Thomas 1989, 103. old.) (45. a. b. ábra)

Összefoglalás

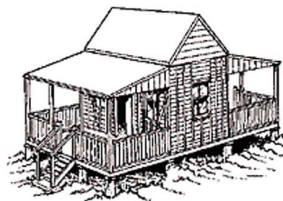
Minden interpretáció legalább olyan informatív szerzőjének értékrendjéről, mint a választott témáról. A Queenslandi ház feletti objektív kontra emocionális tábor vitában az objektív tábor a mai tudományosság kritériumai szerint közelített a témához. Módszerei a helyszínen gyűjtött adatok tipológiai feldolgozása, illetve levéltári kutatások az intézményes működés, építési vállalkozók, építészek és a potenciális megbízók tevékenységének, értékrendjének rögzítésére.

Meglepő tény, hogy az objektív tábor alkotó néhány kutató – akik elvi egyetértésükön kívül nem képeznek valós tábor, csupán jelen szerző gyűjtötte őket egy csoportba, csak úgy, mint az ‘ellenlábás’ emocionális tábor – kivételével alig néhányan gondolkodnak az objektív kategóriák szerint az ausztrál építészeti múlttól. Ennek egyik valószínűsíthető oka, hogy az utóbbi két-három évtized építészeti gondolkodása szorosan összekapcsolja a múltban keletkezett regionális sajátosságokat a jelen kreativitásával, az előbbi az utóbbi feltételének tartva.

Ilyen elméleti áramlat volt az 1980-as éveket domináló kritikai regionalizmus, melynek hangadó képviselője Queenslandben az első fejezetben már említett Michael Keniger és a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola fogalmát megalkotó Peter Skinner. Skinner is az emocionális tábor nézeteire alapozva mutatja be tradíció és innováció harmonikus együttélését a kortárs ausztrál faépítészetben. A harmadik fejezet a disszertáció első részében tárgyalta össze és bemutatja a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójának korlátait, mely elmélet szerint Russell Hall munkáját értékeli.

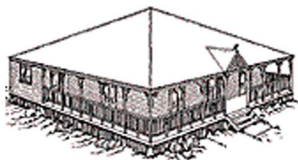
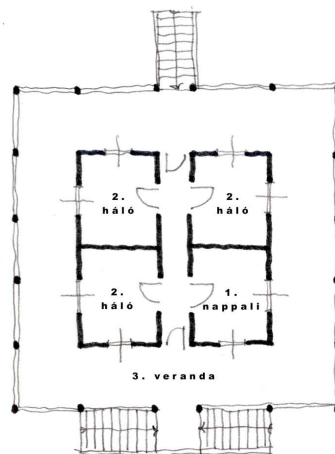


a.



b.

21. ábra Kétszobás Queenslandi ház és alaprajzi elrendezése: ez a típus a szegényebbek hajlékálul szolgált, melyet a család és vagyonuk növekedésével hátrafelé bővítettek (esetleg a frontverandát is beépítették). Így a négyszobás Queenslander alaprajzi elrendezéséhez jutottak, de a ház formája megőrizte a kétszobás jeleget: a nyeregtetős (esetenként kontyolt) fő tömeg alacsonyabb hajlásszögű félnyeregtetős toldalékokkal bővült
 a. kezdetleges kétszobás ház 1820 és 1930 között általános b. kétszobás nyeregtetős változat 19. század második felétől a 2. világháborúig domináns



a.



b.



c.

22. ábra Négyszobás Queenslandi ház és alaprajzi elrendezése: a. a 'klasszikus' négyszobás Queenslander a 18. századi angol 'cottage' alaprajzából indul ki, a központi folyosóról nyíló 2-2 ill. (esetleg 3-3) szobával, körbefutó vagy elöl (és hátul) verandával, melyek fokozatosan beépülnek. b. A Viktoriánus-korban a nappalit a veranda beépítésével kiemelték ebből a négyzetes homogén tömegeből, így megbontva az épület szimmetriáját c. a 19. század végén válik divatossá az 'L' alaprajz, a szimmetriát megbontó tömegek a fürdőszoba és konyha



23. ábra 'Colonial hardware store', nosztalgikus lakberendezési tárgyakat áruló boltbelső



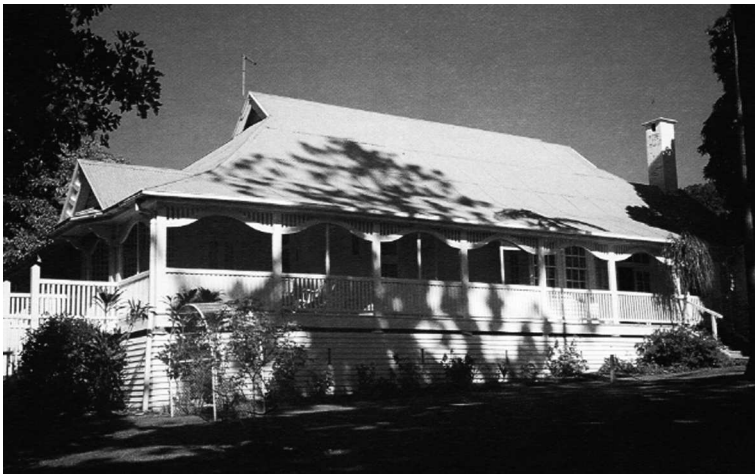
24. ábra 'Housemoving', házköltöztetés, a telepes időkben ökrösszekerekkel költöztettek akár egész településeket, ha helyismeret hiányában például ártérbe építkeztek; ma trélerekkel szállítják a régi faházakat eredeti helyükről vagy használt ház-telepekről a tulajdonos által kívánt helyszínre



25. ábra Régi Queenslander rekonstrukció alatt



26. ábra Az utazót fogadó queenslandi település látványa, Cooktown 1884



27. ábra Robin Dods egyik épülete Brisbane-ben, 'Rangemoor' 1906



28. ábra Régi Queenslandi ház vidéken



29. ábra Délutáni tea az angol szokásokhoz hűen a társadalmi élet színteréül szolgáló verandán Queenslandben a 20. század elején – a telepesek jólétét demonstráló fénykép az 'otthoniaknak'



30. ábra A gyarmati építészet egy példája: földtől megemelt lakóépület Sierra Leone-ben, 1906



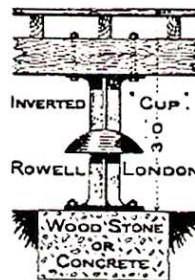
31. ábra Az 1893-as brisbane-i árvíz

PROTECTION AGAINST "WHITE ANTS."

No. 24.

As a protection against White Ants, any of these buildings can be raised about 3 ft. off the ground, on "Rowell's" Improved Iron Pillars with Vermin proof "Inverted Cups." Examples of this are given by illustrations Nos. 19 and 22.

The Cap and Base are interchangeable so that they may be fixed with Cup reversed for filling with liquid, if desired.



**"ROWELL'S" IMPROVED IRON PILLAR
FOR SUPPORTING BUILDINGS OFF THE
GROUND.**

32. ábra Termeszhangyák észlelésére gyártott acél cölöp korabeli hirdetése



33. ábra Brisbane meredek lejtőin épült Queenslanderek, akár 10 méter magasra a földtől emelve



34. ábra A gőzhajtású fűrészmalom megjelenése előtt a farönkökből hasítással állítottak elő építési faanyagot

\$149 for THIS COMPLETE "B & B" NEWSTEAD HOME



A PRICE POSSIBLE ONLY THROUGH THE "NEWSTEAD" WAY!

This beautiful "NEWSTEAD" HOME—"The Merston"—is our challenge to any other method of building. For £149 we furnish all the timber, galvanized iron, hardware, and painting materials to build the home here pictured. It comes to you ready-to-erect, the frames all fitted, machined and numbered—ready for YOU to erect. The working plans supplied relieve you of all worry—you just go ahead "B. & B." NEWSTEAD HOMES!

"B & B" NEWSTEAD HOMES are the last word in home building. The man in the country who builds a home the "B & B" way saves pounds in cash and months of time. It means greater satisfaction for less expense. There is not an atom of waste to pay for in a "B & B" NEWSTEAD HOME. They are prepared at our Mills, sawn and machined to fit, by modern machinery.

THE "NEWSTEAD" HOME BOOK contains many original plans and exact pictures of "NEWSTEAD" HOMES. Your home—the one you've dreamed of owning some day—is pictured in our book. See how little a home will cost you.

SEND FOR THE BOOK TODAY.

Brown & Broad, Limited
 Constructors of Reliable "READY-TO-ERECT HOMES"—
 SAWMILLERS and TIMBER MERCHANTS.
 Breakfast Creek Road, NEWSTEAD, BRISBANE



35. ábra Előregyártott ház hirdetése Queenslandben a 20. század elejéről



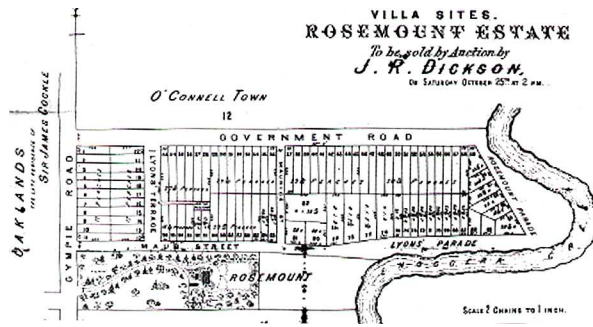
36. ábra A középkori un. 'half-timbering' építési gyakorlat egyik példája Angliában, melyet német nyelvterületen 'Fachwerk'-nek neveznek



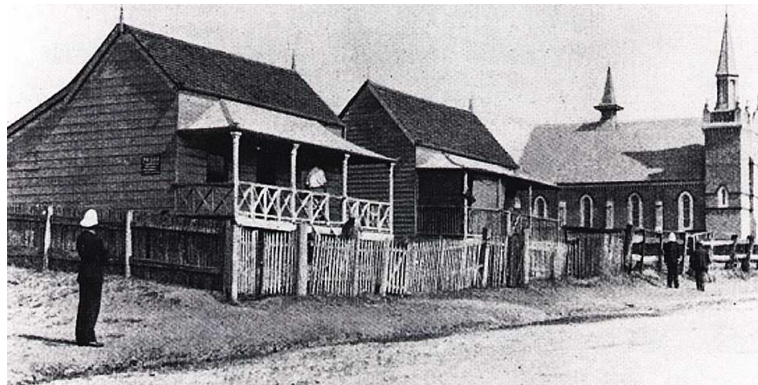
37. ábra Richard Suter egyik dekoratív látszó keretvázis iskolaépülete, Pimpana, Queensland



38. ábra Richard Suter a Szent Augusztin Egyház részére készült templomépülete, Leyburn, Queensland



39. ábra Négyzethálós telekosztás korabeli helyszínrajzon



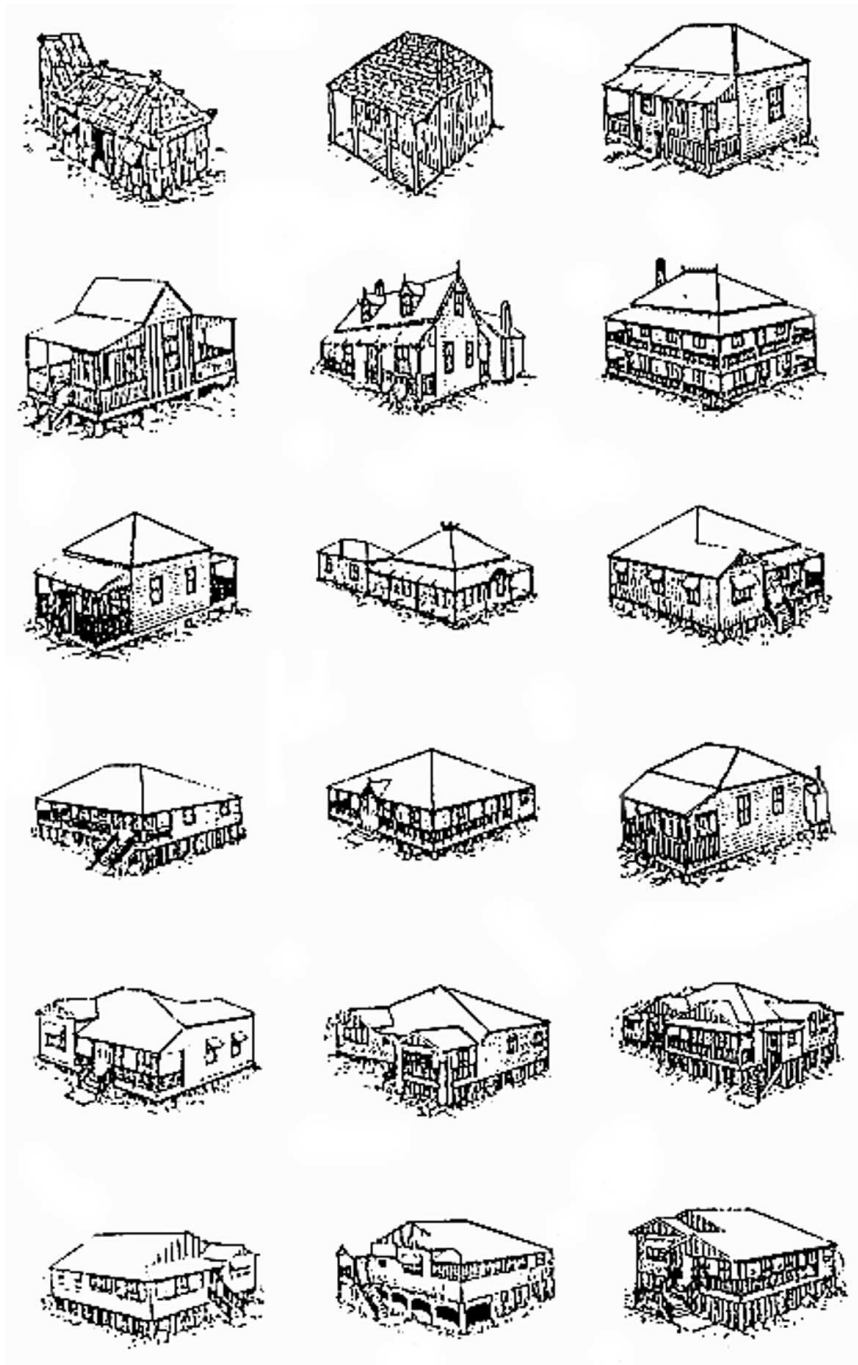
40. ábra Brisbane-i utcakép a 20. század elejéről – az épületeket az utcára tájolják



41. ábra Brit társadalmi szokások továbbélése az ausztrál gyarmaton:
zenés délután a szubtrópusi éghajlaton



42. ábra Földtől magasan megemelt fákra épült 'házak' Pápua Új-Guineában, fénykép az *Építészet építészek nélkül* kiállítás anyagából



43. ábra A Queenslandi ház evolúciós stádiumai Rod Fisher szerint



a.



b.

44. a. b. ábra David Malouf novelláinak egyik kedvelt témája:
gyermekkor a queenslandi verandás otthonokban



a.



b.

45. a. b. ábra A Queenslandi ház a képzőművészetben: a. A kis Queenslander, Katy Edwards
b. Queenslandi házak, Narelle Wildman

HARMADIK FEJEZET

Kritikai regionalizmus

Bevezetés

Az első részt záró fejezet Paul Ricoeur *Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák* (1961) esszéjének részletes vizsgálatával kezdődik, hogy az eredeti gondolatmenet bemutatásával feltáruljon a filozófus értelmezése a civilizáció és kultúra teremtéséről és működéséről, melyből Kenneth Frampton a kritikai regionalizmus elméletének és Peter Skinner a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójának megalkotásához kölcsönzött.

Kenneth Frampton kritikai írásai a 20. századi modern építészet hiányosságait célozzák (46. ábra). Frampton új filozófiák és módszerek alkotásával kísérletezik, mellyel hozzájárulhat egy egészségesebb épített környezet megvalósításához. Az 1970-es évek közepén a fenomenológia eszmerendszerének segítségével igyekezett az építészek erőfeszítéseikhez ideológiai támaszt alkotni. A 80-as évek elején, amikor a posztmodernizmus sem váltotta be ígéreteit, Frampton tovább finomította koncepcióját, hogy egy lehetséges kiutat határozzon meg onnan, melyet az építészet krízisének tartott. Kritikai regionalizmus elmélete egy választható munkamódszert ajánlott az építészek számára.

Ezen eszmék elterjedése Ausztráliában, és különösképpen Queenslandben egybeesett egy olyan korszakkal, amikor az identitás kérdése állt az érdeklődés középpontjában. Következésképpen a kritikai regionalizmust nagy lelkesedéssel fogadták, és az elkövetkező évtizedben a kiváló építészeti teljesítményeket ennek az elméleti rendszernek a helyi alkalmazása szerint ítélték meg. Peter Skinner koncepciója a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskoláról, mely Russell Hall munkásságát is tartalmazza, az ebben az időszakban születő gondolatok egyesítését kíséri meg, amikor Queensland kortárs építésze sikeresen lépett a nemzeti és nemzetközi porondra.

Paul Ricoeur: Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák

Paul Ricoeur esszéje Kenneth Frampton kritikai regionalizmus elméletének szolgált filozófiai alapjául, mely utóbbira építve Peter Skinner a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola létezését azonosította. Az *Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák* (1961) alapos elemzése rávilágít, hogy szerzőjének eredeti érvelése különbözik Frampton és Skinner értelmezésétől. E disszertáció szempontjából Ricoeur eredeti gondolatmenetének nagy jelentősége van.

Ricoeur problémafelvetése a következő:

...az emberiség egésze az egyetlen világcivilizáció küszöbén áll, mely egyrészt óriási fejlődést jelent mindenki számára, másrészt ránk rója kulturális örökségünk átmenekítésének és az új helyzethez igazításának megterhelő feladatát. Különböző mértékben és módokon mindenki érzékeli a fejlődéshez biztosított szabad út és az örökségünk megőrzésének kötelezettsége között gerjedő feszültséget... A probléma abból adódik, hogy két különböző szükséglet nyomása alatt vagyunk. (271. old.)

Ricoeur először az "egyetlen világcivilizáció" fogalmát értelmezi. Feltételezése szerint a civilizáció létezésének eredete egy mindenki által birtokolt és teljesen racionális dimenzió, a "tudományos szellem" (47. ábra). Ez a szellem egyesíti az emberiséget és felelős a civilizáció

minden egyes megnyilvánulási formájáért, mint például a technikában, politikai- és gazdasági rendszerekben zajló forradalmakért. E folyamat eredményeként a technológia, a politika és a gazdaság egy racionalizált állapot felé halad, mely az egyetemes életmód megjelenésében bontakozik ki – a fogyasztás kultúrája, ahogyan Ricoeur nevezi – a lakások, autók, ruházatkodás egyesülésében.

Az állandó gyarapodás mellett ennek a folyamatnak a következményei ellentmondásosak. A pozitívumot Ricoeur így fogalmazza meg:

...az emberek kölcsönös egymásra találása veszi kezdetét... Az emberi kapcsolatok szaporodásával az emberiség egyre zártabb hálóvá válik, egyre egymásra utaltabbá; és ez minden nemzetet és társadalmi csoportot egyetlen emberiséggé olvaszt, mely tapasztalatát gazdagítja. (275-76. old.)

Továbbá, a felgyülemlett tapasztalat közös tulajdon, így a teljes emberiség számára hozzáférhető. Mindenki kényelemben és jólétben élhet, legalább is egy alapszinten. Ugyanakkor megfigyelhetők a negatív hatások:

Az egyetemesedés jelensége, míg az emberiség haladását jelenti, finom rombolást eredményez, nemcsak a hagyományos kultúrákban, mely nem lenne önmagában egy jóvátehető hiba, hanem abban, amit átmenetileg a nagy civilizációk és kultúrák magjának hívnék, az a mag, mely alapján az életet értelmezzük, melyet előljáróban az emberiség etikai mitikai magjának hívnék. (276. old.)

Ez paradoxonhoz vezet: Hogyan élvezhetjük a világcivilizáció előnyeit úgy, hogy elkerüljük a hátrányait? Ez a kérdés úgy a fejlődő, mint az ipari társadalmakat érinti, de a kettő számára a következmények különbözőek. A fejlődő nemzetek számára a pozitív hatás, hogy egy bizonyos szintű kényelemhez és szociális jóléthez jutnak; de negatívumként ezek az előnyök nem a saját 'tradicionális' értékeiket tükrözik. E behatások inváziója fenyegeti saját kultúrájuk túlélését; a paradoxon, melyet Ricoeur "hogyan legyünk modernek miközben visszatérünk a gyökerekhez"-ként (277. old.) fogalmaz meg. Az ipari társadalmak esetén, melyek azt sikeresen integrálták és működnek a haladás eszméje szerint, a probléma kétrétű. A fejlődés olyan szintjét érték el – "a kényelem győzelme" (278. old.) – ahol a kultúra elkezdte saját túlélésének alapját fogyasztani, melyet Ricoeur az "etikai mitikai mag"-nak (276. old.) nevez. Ebben a meggyöngyült állapotban a fejlett nemzetek kénytelenek belépni egy számukra új versenyhelyzetbe, mely a többi kultúra fejlődésbe és prosperitásba való bevonása által van kialakulóban.

Ricoeur ezt követően bemutatja a "kultúra"-ról alkotott értelmezését. Ezt az "emberiség etikai mitikai magjának" hosszas definiálásával kezdi:

Meglehetősen felszínes szinten, egy nemzet értékei a beidegződött szokásaiban és tényszerű erkölcsiségében fejeződnek ki. De ez nem az alkotás maga... Ennél kevésbé felszínes szinten ezek az értékek a tradicionális intézmények által nyilvánulnak meg, de ezek az intézmények magukban csak tükrözik egy közösség gondolkodásmódját, akaratát a történelem bizonyos pillanatában... ha a kulturális magot akarjuk elérni, át kell vágni azt a képek és szimbólumok alkotta réteget, mely egy nemzet alapideáljait képezi... A képek és a szimbólumok alkotják azt, amit egy történelmi csoport megelevenedett álmának nevezhetünk. Én ebben az értelemben beszélek az etikai mitikai magról, mely egy nemzet kulturális forrásait alkotja. (279-80. old.) (49. ábra)

Ezen a ponton Ricoeur hangsúlyozza, hogy még mindig nem jutott el ahhoz a maghoz, mely egy kultúrát életben tart: "Mégis a képek és szimbólumok ezen rétege még mindig nem a kreativitás legradikálisabb jelenségével azonos; csak a legkülső réteget alkotja annak". (280. old.)

Egy kultúra működésének elveit a civilizáció mechanizmusaival való ellentétbe állításával magyarázza:

Egy eszközkészlettel ellentétben, mely folyamatosan gyülemlik, lerakódik és tárolódik, a kulturális örökség csak akkor marad életben, ha állandóan újra teremti önmagát ... Itt két út kínálkozik az emberiség számára, a túlélésre: a civilizáció az idő érzékelését kényszeríti, mely a gyarapodásból és a haladásból tevődik össze, míg egy nemzet fejlődése a hűség és a teremtés törvényén alapul; egy kultúra meghal, ha nem újíttják meg és nem teremtik újra. (280-1. old.) (48. ábra)

Így Ricoeur a kultúra fejlődését két fő tényezőre bontja: "hűség" és "teremtés". A hűség, egy kultúra fenntartása több szinten nyilvánul meg. Mély szinten "képek és szimbólumok", ennél felszínesebben "tradicionális intézmények", és a felszínen a "beidegződött szokások" őrzik a kulturális értékeket. De ezen értékek konzerválása önmagában nem elegendő egy kultúra életben tartásához:

Szükség van egy íróra, gondolkodóra, tudósra vagy egy vallásos emberre, aki felemelkedik, hogy egy kultúrát újra kezdjen és megváltoztasson, annak összes kockázatát felvállalva. A kreativitás minden definíció felett áll, nem irányítható semmilyen terv vagy párt vagy állam döntései által. A művész – vegyük őt a kulturális kreativitás példájaként – akkor fejezi ki nemzetéhez tartozását, ha azt önmaga nem szándékozza és senki sem rendelkezik afelől, hogy így tegyen... Szükség van botrányokra. Egy ország mindig arra fog törekedni, hogy magáról kedvező, vagy "így-kell-gondolkodni" képet alkosson. A művész, a konformistává válással ellentétben... valami olyat alkot, mely kezdetben sokkoló és bőszítő lesz, és amit csak sokkal ezután őriznek meg nemzetének autentikus kifejeződéseként. Ez a kultúra teremtésének tragikus törvénye... (1965, p.281) (50. ábra)

A 'teremtés' egy kultúra megújulását és jövőjét biztosítja. A teremtőerő nem definiálható és nem manipulálható; egyének belső meggyőződéséből származik és munkásságukban ölt testet. Fő összetevői a kísérletezés és kutatás, melyet hit és odaadás ösztönöz, nem pedig a közelismerés.

Következésképpen, a kultúra két fő eleme a mítoszai és a teremtőereje. A mítoszok, szimbólumok és képek egy nemzet elmúlt dicsősége, melyek valaha egyénektől származó újítások voltak, amiket megőriztek. A mítoszokat a teoretikusok, történészek és a közönség teremtik, akik, amikor az idő kellő távolságba helyezi őket a már meglévő alkotásoktól, válogatják, elemzik és értelmezik azokat, így helyet biztosítva számukra a nemzeti kultúrában. Ez a társadalom számára visszajelzésként szolgál saját képességeiről, teljesítményéről és életképességéről. Ezzel a tendenciával ellentétben a művész új kifejezési módokat kutat fel, melyek csak később kerülnek elfogadásra és válnak megbecsülés tárgyává (51. ábra).

Miután körvonalazta a "civilizáció"-ról és a "kultúra"-ról vallott nézeteit, Ricoeur kiutat javasol ebből a dilemmából úgy a fejlődő, mint az ipari nemzetek számára. Fogalmazása a fejlődő kultúrák számára valamelyest kegyetlen. Véleménye szerint azok a népcsoportok, melyek képtelenek egy haladó társadalom értékrendjét magukba fogadni, kétség kívül a haladás áldozataivá válnak. Ebben a feltételezésben némi egyoldalúság fedezhető fel, mely annak a kultúrának a felfogásából származik, melyben Ricoeur gondolkodása gyökerezik:

Az a féltő, hogy nem minden kultúra kompatibilis a tudományból és technikából születő világcivilizációval. Csak az a kultúra lesz képes a túlélésre és újjászületésre, mely képes a tudományos racionalitás asszimilálására; csak az intelligencia megértésén alapuló hitvallás képes saját korával 'frigyre lépni'. Még azt is kijelenteném, hogy csak az a hitvallás, mely képes a természet megszenteltetésére és a szakrálist visszaadni az embernek, tudja felvállalni a természet technikai kizsákmányolását. Hasonlóképpen, csak az a hitvallás mutatkozik életképesnek és tartósnak, mely az időt és a változást értékeli, és az embert teszi a világ, a történelem és a saját életének irányítójává. Máskülönben a múlt iránti hűség nem lesz több, mint folklorizáló díszítgetés.(281-82. old.)

Az ipari nemzeteknek, másrészt, szembesülniük kell monopol helyzetük elvesztésével, és konfrontálódniuk kell más kultúrákkal. Egy végzetes találkozás elkerülésének érdekében a kényelem és kihívás-nélküliség következtében egyre gyengülő teremtőerejüket kell megerősíteniük, hogy kulturális értékeiket felfrissítve képesek legyenek a túlélésre. A kultúrák érintkezési módja a nyugati kultúra eddig gyakorolta dominancia helyett az egymást kölcsönösen megtermékenyítő kommunikáció lesz:

...csak egy élő kultúra, mely egyszerre hű eredetéhez és készen áll a kreativitásra a művészet, irodalom, filozófia és spiritualitás terén, képes egy másik kultúrával való találkozást túlélni – és nem csak túlélni, hanem jelentést adni annak a találkozásnak. (283. old.)

Ricoeur belátja, hogy nem tudja megjósolni az emberiség jövőjét ebben az új kontextusban és nem tud az új helyzetre filozófiai alappal szolgálni:

Senki nem tudja megmondani, hogy mi fog történni a civilizációnkkal, amikor tényleg úgy fog találkozni más civilizációkkal, hogy nem a leigázás és uralkodás sokkját alkalmazza. De be kell vallanunk, hogy egy az autentikus dialógus szintjén lévő találkozás még mindig várát magára. A történelem minden filozófiája egy kultúrkörön belül fogant. Ezért nincsen eszközünk ahhoz, hogy e sokszínű stílus együttlétét elképzeljük; nincsen birtokunkban olyan filozófia, mely az együttélés problémáját oldaná meg. Így, ha ugyan látjuk is a problémát, nem vagyunk abban a helyzetben, hogy előrevetítsük az emberiség totalitását, mivel ez az annak az emberiség történetének gyümölcse lesz, aki részt vesz ebben a hatalmas küzdelemben. (284. old.)

Több mint négy évtizeddel Ricoeur esszéjének publikációja után ezeknek a problémáknak a megoldása még mindig várát magára. Ezért, habár az a feltételezése, miszerint "csak az a hitvallás mutatkozik életképesnek és tartósnak, mely az időt és a változást értékeli, és az embert teszi a világ, a történelem és a saját életének irányítójává," megkérdőjelezhető, Ricoeur tézise a mai napig jelentőséggel bír. Egyrészt, mint állítja, jelen helyzetben sem létezik olyan filozófia, mely támogathatná a döntéshozatalt. Másrészt, az egyre növekvő kényelem miatt a kezdeményezés és kockázatvállalás, azaz a kreativitás megnyilvánulási formái, egyre ritkábban jelentkeznek.

Ezért fokozott felelősség hárul az egyénre, hogy olyan munkamorált válasszon, mely által új impulzusokkal és találmányokkal gazdagíthatja kultúráját. Ez a feladat kísérletező kedvű, kifogyhatatlan energiájú kreatív egyént követel, mint Russell Hall és példaképei: Antoni Gaudí, Constantin Brancusi, Le Corbusier és Richard Buckminster Fuller. Ezek az alkotók több vonás mellett az új kifejezésformák utáni kutatásukban és a változás előmozdítása érdekében tudatosan tett kockázatvállalásukban egyeznek, így gazdagítva az életet és kultúrájukat.

Kenneth Frampton elmélete és alkalmazhatósága Queenslandre

Kenneth Frampton az 1980-as évek elején szembeötlő egyezést vélte felfedezni Ricoeur 1961-ben megfogalmazott gondolatai és az építészet dilemmája között. Ricoeur a kortárs valóságot így jellemezte:

Mindenhol a világon ugyanazt a rossz mozt, ugyanazokat az automatákat, ugyanazokat a műanyag vagy alumínium atrocitásokat és ugyanazt a propaganda által torzított nyelvezetet találjuk. Úgy tűnik, mintha az emberiség *en masse* egy alap fogyasztói kultúra felé közeledésével *en masse* egy szubkulturális szinten lenne megrekedve. (276-77. old.)

Az építészet nemhogy kivételt képezett volna, hanem erőteljesen hozzájárult ehhez az általános középszerűséghez, egy a 20. század elejéről származó sokkal izgalmasabb modernista korszak redukált repertoárjának gépies ismétlésével.

“A kevesebb unalmas” nyilatkozta Robert Venturi 1966-ban a *Komplexitás és ellentmondás az építészetben* könyvében, mely az első széles körben terjesztett támadás volt a modernista elvek fokozatos sekélyesedése ellen (52. ábra). Ez a könyv a letisztultat a hibriddel, a burkolatlan az eltorzítottal és az artikuláltat a kétértelművel való felcserélésére szólított fel (Nesbitt 1995, 25. old.). Ezek a célkitűzések az építészet vizuális kifejeződésére korlátozódtak és így egy kép-alkotó, Frampton kifejezésével “szcenografikus” építészet elméleti alapjait teremtették meg (53. ábra).

E megközelítés lelkes fogadtatásban részesült, de nem minden kritikus osztotta Venturi a krízisből kivezető úttal kapcsolatos nézeteit. Sok más alternatívát ajánlottak, az építészet kivül eső területek bevonásával. Ilyen forrás volt a fenomenológia, egy olyan filozófiai áramlat, mely a tudomány emberiség számára biztosított előnyeit kérdőjelezi meg. Az építészetre legmélyebb benyomást gyakoroló fenomenológiai írás Martin Heidegger esszéje, a ‘Bauen, wohnen, denken’. Az építészeti kommentátorok Heidegger filozófiáját úgy értelmezték, hogy az emberiség az építészet eszköze által találhat rá helyére a világban. Többekkel együtt ezt a nézetet vallotta Kenneth Frampton is. Annak a meggyőződésének, hogy az építészetnek ellent kell állnia a 20. századot jellemző homogenizáló tendenciáknak, az ‘On Reading Heidegger’ (‘Heidegger-t értelmezve’, 1974) esszéjében adott először hangot.

Frampton álláspontja további átdolgozásokon ment keresztül az 1980-as évek elejére, amikor koncepcióját, alkalmazva a Tzonis és Lefaivre által 1981-ben alkotott kifejezést, kritikai regionalizmusnak nevezve cikkek sorában publikálta (54. ábra). Erre az időre a Venturi által javasolt kiút kimerülni látszott. Frampton szerint a probléma megoldása helyett Venturi elméletei tovább rontottak a helyzeten. A városi tömegek helyvesztettségét megoldás nélkül hagyva egy felszínes, vizuális elemeket manipuláló manír alakult ki, mely az építészet addig sértetlenül hagyott tektonikus alapjait is kikezdté. Így a kritikai regionalizmus a fenomenológiából merített hely-teremtés mellé az építészet feladataként a tektonikához való hűséget jelölte meg.

Frampton a helyzet bemutatásához és elméletének alátámasztásához Ricoeur esszéjéből hosszú részeket kölcsönzött. Ilyen formában idézve Ricoeur eredeti gondolatmenete torzult. Frampton értelmezése a következő: “A filozófus Paul Ricoeur tézise szerint egy hibrid ‘világkultúra’ csak a helyi meggyökeresedett kultúra és az egyetemes civilizáció kereszteződésével jöhet létre” (Frampton, 1983a, 16. old.).

Ahogy már e fejezetben korábban bemutatattuk, a Ricoeur által felvetett probléma az emberiség történetének két ellentétes pólusa, a haladás és a kulturális örökség iránti hűség között egyre fokozódó feszültség. Ricoeur megvizsgálta ennek a helyzetnek a fejlődő és fejlett országokra vonatkozó következményeit. Nézete szerint az egyénileg fejlődő kultúrák elszigeteltsége eltűnt és az együttélés szakaszába léptünk. Nincs többé “egyetlen igazság”, mert az eddig létező gondolkodási rendszer csak egy kultúrkörön belül volt érvényes, ami nem alkalmazható az egyesült emberiségre. Ezért nincs filozófiai megoldás erre a konfliktusra.

E deklaráció ellenére Frampton válaszként alkalmazta Ricoeur fejlődő országokkal kapcsolatos észrevételét – “hogyan legyünk modernek miközben visszatérünk a gyökereinkhez” – az építészetet az 1980-as években foglalkoztató dilemmára. Ezzel szemben Ricoeur szemében a haladás által okozott “finom rombolás ... a hagyományos kultúrákban” (fejlődő országok) nem jelenti a probléma lényegét. Megfogalmazása szerint ez “nem lenne önmagában egy jóvátehető hiba” (1965, 276. old.), és kiderül, hogy számára

az igazi fenyegetés magának a kreativitásnak a lerombolása, mely minden kultúra katalizátora.

Frampton eltávolodása Ricoeur eredeti gondolataitól nagyrészt annak a szándékának köszönhető, hogy a modernizmus és az ellene fellépő építészeti mozgalom, a posztmodern ellen szóljon. Elhatárolja magát a modernizmustól, “részben a tömegkultúrában és a médiaiparban való dominanciája miatt ... és részben mert a modernizáció miatt a nukleáris háború és a teljes faj kipusztításának küszöbén állunk” (1983c, 19.old.). Másrészt a posztmodernizmust is elmarasztalja, ami szerinte “olyan eklektikus historicizmus, mely egy magát kultúrának álcázó fogyasztói ikonográfiához vezet” (1983b, 149. old.).

Frampton egy olyan kifejezésformát keresett az építészet számára, mely e két erő között közvetíthetne. Jelen helyzetről legélesebb kritikája a ‘Towards Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance’ (‘A kritikai regionalizmus felé: Az ellenállás építészetének hat pontja’) esszéjében fogalmazódik meg, mely Hal Foster antológiájában, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Az Anti-esztétika: Esszék a posztmodern kultúráról, 1983) jelent meg. Itt Frampton egy építészeti manifesztumot látszik felvázolni, pontokba szedve lehetséges technikákat a Ricoeurtól idézett dilemma “hogyan legyünk modernek miközben visszatérünk a gyökereinkhez” feloldására. A kritikai regionalizmusról szóló egyéb írásai valamivel kevesebb jelentőséget tulajdonítanak a kifejezésnek és a következőképpen definiálják:

A kritikai regionalizmus kifejezés nem a népművészetet szándékozik megidézni, mivel az egyszer spontán teremtődött az éghajlat, kultúra, mitológia és kézművesség kölcsönhatása által, hanem inkább azonosítani próbál olyan mostani regionális ‘iskolákat’, amelyeknek célja, hogy képviseljék és szolgálják, kritikai értelemben, azt a helyet, melyben gyökeredznek... A régióra jellemző kifejezés mód előfeltétele nemcsak a kellő prosperitás, hanem valamiféle anti-központ-periféria érzés – valamiféle kulturális, gazdasági és politikai függetlenségre való törekvés. (Frampton 1983, 16. old.)

Ricoeur szerint a művész “akkor fejezi ki nemzetéhez tartozását, ha önmaga nem szándékozza és senki sem rendelkezik arról, hogy így tegyen” (1965, 281. old.). A művész küldetését kultúrájának kihívások elé állításában, semmint “képviselésében és szolgálatában” látta, még ha azt kritikai értelemben is tenné. Ricoeur hangsúlyozta az idő távlatát a művész alkotásától, annak megítélhetőségének érdekében, hogy tényleg “nemzetének autentikus kifejeződése”-t produkálta (1965, 281. old.). Ricoeur vélekedése szerint a kreatív munka megítélése az utókor, és a nem az alkotó vagy közeli kortársainak feladata.

Az építészetben Frampton nézeteinek publikálása idején sürgetőbbnek tűnt felelősséget vállalni a nemzeti kultúrák “autentikus kifejezésé”-nek fenntartásáért, semmint kockáztatni és újratereíteni. Így a kritikai regionalizmus elméletét hamar magukévá tették az építészetkritikusok, világszerte példákat kerestek kritikai regionalista iskolák vagy egyének azonosításához. A fejlődő nemzetek esetében, mint például az iszlám országokban, ahol a modernista elveket átmenet nélkül vezették be, különösen lelkesen fogadták az elméletet. Valójában ezek azok az országok, akiknek Ricoeur a “hogyan legyünk modernek miközben visszatérünk a gyökereinkhez” paradoxont címezte.

Ausztráliában ez volt a gyarmatosítás 200 éves évfordulójának időszaka, amikor a nemzeti identitásról való elmélkedést minden államban a hivatalos körök is propagálták. Reprezentatív könyvek jelenek meg, mint például a *Building a Nation: A History of the Australian House* (Egy nemzet építése: Az ausztrál ház története, Archer, 1987) és *Leaves of Iron* (Vas levelek, Drew, 1985) kiállításokat rendeztek az ausztrál építészeiről (55.ábra), mint például az *Old*

Continent New Building (Régi kontinens, új épület, Paroissien & Griggs, 1983), Australian Built (Ausztráliában épült, Griggs & McGregor, 1985) és Australian Mythos (Ausztrál mítosz, Crossling, 1988). Az utóbbi “egy szokatlan hibrid volt, mely tizenhét eminens ausztrált és ugyanannyi építész kért fel, hogy próbáljanak Ausztrália számára egy étoszt teremteni” (Schoffel 1988, p.85). (9. a, b. ábra).

A legerőteljesebb azonosulás Frampton elméletével a Victoria és New South Wales után legfejlettebb állam, Queensland esetében következett be, melynek építészeti mítosza még megteremtésre várt. Melbourne és Sydney ezen a problémán túl volt az 1970-es évekre, ezért az innen származó kritika hamarabb szembesült a kritikai regionalizmus koncepciójának korlátaival. A szerzők, akik ezeket a hiányosságokat tárgyalták Philip Drew (*‘Terra Australis Nondum Cognita’*, 1984), Ian Dougall (*‘Dispersion and the encyclopaedic: Towards new techniques for the city’*, *‘Diszperzió és az enciklopédikus: a városépítés új technikái’*, 1992), és Jennifer Taylor (*‘Readings of Australian “place”: Yesterday and tomorrow’*, *‘Az ausztrál “hely” értelmezései: tegnap és ma’*, 1994).

A queenslandi építészeti mítosz első megnyilvánulása J. M. Freeland korábban említett 1968-ban kiadott ausztrál építészettörténetről írt összefoglaló munkája, melyben a Queenslandi házat tartotta Ausztrália legeredetibb építészeti ‘termékének’. Ez a szakmai körökben uralkodó nézet később további megerősítésre talált a közönség érdeklődése által. Brisbane növekvő lakossága elkezdte értékelné a régebbi elővárosokat és az épületállományukat alkotó régi ‘Queenslandereket’ történelmi bájuk mellett a városközpontozóhoz való közelségük miatt is, ami a szakma ez irányú specializálódását és a műemléki tanácsadók és restauráló építészek elszaporodását eredményezte.

Kenneth Frampton kritikai regionalizmusa, mely tudatosan kívánja a “helyileg érlelt értékek és képek eszközével az univerzális modernizmust lerombolni” (Frampton 1983a, 18. old.) jól illett ebbe az elméleti közegbe. A kritikai regionalista gyakorlat rangjának emelésére Frampton a *Modern Architecture: A Critical History (A modern építészet kritikai története)*, 1985) könyvében egy egész fejezetet szentelt saját elméletének és hét pontba rendezte a közös “jellemzőit vagy attitűdjeit” (Frampton 1985, p.327).

Frampton nagy körültekintéssel határozta meg ezeket a pontokat “hogya távol tartsa [a kritikai regionalista gyakorlatot] úgy a normatív optimalizációtól, mint a korai modern mozgalom naiv utópianizmusától” (Frampton 1985, 327. old.). Az általa javasolt attitűdök a következők: (1) hely-teremtés és (2) tektonika – a fő technikák melyek a “helyvesztettséget” és “szcenográfiát” hivatottak ellensúlyozni – melyek megvalósíthatók hely-specifikus tényezők hangsúlyozásával, úgy, mint (3) topográfia, (4) helyi fények, és (5) éghajlati viszonyok, (6) gazdagítva összefüggés nélküli epizódokként szerepeltetett átértelmezett népi építészeti elemekkel.

Az inspiráló források ilyen tágran fogalmazott felsorolása ideális volt Queensland számára, mely mitológiáját a vadonban, a napfényben, az egész évben kegyes időjárásban és sajátos 19. századi lakóház építészetében kereste. A kritikusok a kortárs queenslandi építészet kiválóságát a topográfia, éghajlati adottságok és a helyi fényviszonyok kihasználásában, és a Queenslandi ház bizonyos elemeinek újrafogalmazásában látták. Frampton hetedik, összegző pontja visszautasította a “domináns kulturális központ és körülötte kerengő elnyomott szatellitok” modelljét. Ez a gondolat mentesítette Queenslandet az Ausztráliában elfoglalt alsóbbrendű perem pozíciójától, mely utóbbi is hosszasan viaskodott hogy kinőjön a kulturális kolonc attitűdökből.

Peter Skinner és a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola

A fent tárgyalt gondolatmenetek szolgálták alapul a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola azonosításához. Peter Skinner, aki a fogalmat alkotta, Paul Ricoeur és Kenneth Frampton elméleteit a következőképpen értelmezte:

Ricoeur egy kultúra magjában lévő központi képek és szimbólumok jelentőségéről ír, és azokról az eszközökről, melyek által folyamatosan frissülnek. Frampton szerint a 'gyökerekhez való visszatérés' a kritikai regionalista tervezési módszer egyik fontos vonása. (1995, 79. old.)

Így Skinner igyekezett igazolni, hogy a Queenslandi ház egy központi kulturális kép és a regionális építészet forrása Queenslandben. Álláspontja alátámasztása érdekében Skinner nagyobb fontosságot tulajdonít az "alapszimbólumokhoz és értékekhez való visszatérés"-nek, mint Ricoeur, aki a képek és szimbólumok fenntartását a "konformista" feladatának tartotta, míg a "művész" szabadon alkot új képeket, melyek később lesznek "nemzetének autentikus kifejeződésé"-ként tisztelve.

Frampton a kritikai regionalizmust *arrière-garde* pozícióként definiálta, mely sikeresen közvetít 'tradíció' és 'modern' között. Annak bizonyítására, hogy ilyen praxis folytatható Queenslandben és hogy a Queenslandi ház ehhez életképes hivatkozási alap, Peter Skinner rámutat, hogy úgy a 'tradíció' mint a 'modern' jegyei együtt élnek a Queenslandi házban, saját szavaival: "a Queenslandi ház kielégíti és megelőzi a modern mozgalom néhány központi technikai, esztétikai és szociális tanát" (1995, 111. old.). E három szempont szerint von párhuzamot a Queenslandi ház és a modern építészet között, mellyel figyelmen kívül hagyja a két jelenség keletkezési körülményeit meghatározó kontextust és alapjául szolgáló filozófiát.

Kétségtelenül, a Queenslandi ház építői és a modern építészek is az iparosított építési módok által nyújtott előnyök maximális kihasználására törekedtek. Ausztráliában gőzhajtású fűrészmalmok működtek kereskedők irányítása alatt, akik építési faáru és faházak gyártásával foglalkoztak, termékeiket az új telepéseknek kínálva. Elsődleges szempontjuk a költség-hatékony és társadalmilag elfogadott, azaz eladható épületek előállítására volt (56. ábra). Az építészek Európában más kihívásokkal néztek szembe a 20. század elején. Céljuk az volt, hogy a folyamatosan növekvő városi tömegeket megfelelő lakáskörülményekhez juttassák, hogy jobbat, olcsóbban és többet építsenek. Meggyőződésük szerint a technika fejlettségi szintje lehetővé tette e cél megvalósítását, elfogadható életszínvonalat nyújtva mindenki számára, és ezzel elkerülve egy esetleges forradalmat (57. ábra).

A modern építészet esztétikája egy tudatos stratégiából született, hogy szakítson a historizáló eklekticizmussal és a kor "Új Szellem"-ét idézze meg. A modern építészet azon törekvése, hogy az anyagot és a szerkezetet burkolatlanul mutassa meg, Skinner szerint a Queenslandi ház sajátja is volt. Ezt alátámasztandó J. M. Freeland a Queenslandi ház egyik sajátos szerkezeti megoldásával, a "látszó keretváz" építési móddal kapcsolatos meglátását idézi: "A városi házak díszítése hamis, jelmezszerű és őszintétlen volt, míg az ország északi területein lévő épületek feltárulkozó, elbűvölő, és a szerkezetből természetesen kibontakozó, teljesen őszinte"(1968, 207. old.). Skinner ezt a lelkesedést John Ruskin és William Morris elveinek érvényesülésére rámutató tudományos megfigyelésként kezeli. E megállapítás megkérdőjelezésére érdemes visszaidézni Robin Dods Queenslandi házra tett kommentárjait, aki Ruskin és Morris idejében járta iskoláit Nagy-Britanniában, első kézből értesülve tanításaik tartalmáról. Dods szerint "ezek a csúnya házak" (Newell 1985, 45. old) "a sátragnál alig szolgálnak jobb lakhelyül" (Dods 1919, 29. old.).

“Brisbane anglofil életmódját”, ahogyan Ray Sumner jellemezte, a Nagy-Britanniában uralkodó trendek és divatok határozták meg. Ezért joggal feltételezhető, hogy a Queenslandi házak gyártásával foglalkozó építésszek és kivitelezők ezeket az igényeket igyekeztek kielégíteni, még ha munkásoknak szánt házak esetében szerény eszköztárral is, amelyet ma némi romanticizmussal az ‘őszinteség’ vagy ‘kendőzetlenség’ megnyilvánulásaként értelmezhetünk. Az építőszándékok közötti ellentéteket, melyek a Queenslandi ház és a modern villa hasonló vizuális megjelenését eredményezték, Robin Boyd a következőképpen mutatja be:

A leghíresebb ház, amit 1900 óta bárhol is építettek a híres svájci-francia Le Corbusier által tervezett Villa Savoie Poissyben, Franciaországban. Kecses acéloszlopokon nyugvó, a földtől hét láb [kb. 2,75m] körüli magasságba emelt padozata van, néhány funkcionális helyiséggel a földszinten – brisbane-i stílus. Csak hogy a Villa Savoie padozatát nem a természetek kijátszása miatt emelték meg, hanem hogy a régimódi építészet gyökereitől dacból különítsék el, mely földbe ágyazott szilárd támaszt igényelt. (1962, 27. old.) (58. ábra)

Társadalmi szempontból a Queenslandi munkásházak és a modern lakóépítészet fejlődésének mozgatóerői alapvetően különböznek. Az első esetben a magántulajdonú házak alacsony jövedelmű rétegek számára is elérhetővé tételét a kormány kezdeményezte. A 20. század elején Európában ezzel szemben az építésszek követeltek maguknak vezető szerepet a társadalomban és vállaltak felelősséget a teljes emberiség jobb életkörülményekkel való ellátásáért. Hősi időként élték meg korukat: “Építészet vagy forradalom” (Le Corbusier 1927, 249. old.) hangzott Le Corbusier felhívása.

A modern mozgalom technológiai, esztétikai és társadalmi tanai az építésszek válasza volt a 20. század elején jelentkező sajátos gazdasági, politikai és kulturális körülmények szülte kihívásokra. Ezek nagyban különböznek azoktól a motivációktól, melyek a Queenslandi ház fejlődését alakították. Ezért a hasonlóságok inkább vizuálisak és véletlenszerűek, semmint hogy Skinner alábbi összegzéséhez szolgálnának bizonyítékkul:

E regionális építészet befolyásának megértéséhez fontos megjegyezni, hogy Queenslandben tradíció és modern nem különíthető el élesen, mivel a Queenslandi házakban megtestesül, sőt előzményként megjelenik a modern építészet néhány kulcs jellemzője. Így a gyökerekkel rendelkező kultúra és az egyetemes civilizáció, Ricoeur kifejezésével élve, viszonylag könnyű együttélése válik lehetővé ebben a régióban. (1995, 122. old.)

Skinner igyekezett a Queenslandi házat nemcsak Ricoeur és Frampton elméleteihez, hanem olyan kortárs épületekhez is kötni, melyeket a kritikai regionalista praxis queenslandi megtestesítőinek tartott. Vizsgálódásainak szempontjai az éghajlatnak való megfelelés és a faszkelet voltak. Annak bizonyításakor, hogy az “alacsony hőtartó tömegű épületek előnyben részesítése a helyi éghajlattal köthető közvetlenül össze” (1995, 87. old.) Skinner inkább személyes véleményekre hagyatkozik, mint éghajlati adatokra. Érvelésében szembetűnő, hogy bizonyos szerzők nézeteit kritika alá veti, míg olyan okfejtéseket, melyek támogatják saját meggyőződésében, kritika nélkül elfogad. Ahogyan a második fejezetben rámutattuk, a Queenslandi ház nem megfelelő a délkelet-queenslandi éghajlatra, és tervezési elveiben a 19. századi ízlést követi. Ennek alapján némileg túlzás a mai igényeket kielégíteni kívánó kortárs építésszek munkája és a Queenslandi ház közötti kapcsolatot erőltetni, még akkor is, ha a tervezők, bírálók és a kritika e kapcsolat létezését feltételezi.

Skinner a Délkelet-queenslandi kritika regionalista iskola létezésének igazolására “egy véges reprezentatív mintát” (1995, 47. old.), a Royal Australian Institute of Architects Queensland Chapter (Ausztrál Királyi Építésszek Intézetének Queenslandi Szekciója) által 1985 és 1994 között kitüntetéssel elismert épületeit választotta (15-17. ábra). A zsűri és a kritikusok véleményét idézi, melyek az akkor uralkodó kritikai regionalizmus szemléletét tükrözik. Nem

meglepő tehát, hogy a kommentárok zöme a 'tradicionális' queenslandi vagy ausztrál építési szokásokra való utalást vagy azok folytatását emeli ki. A példák között van Russell Hall 1988-ban díjazott Judge háza Camp Islanden, melynek a zsűri a Richard Suter 19. századi látszó keretvázis technológiáján alapuló szerkezeti megoldását méltatta (59, 60. ábra). Ezt a kapcsolatot hangsúlyozza Keniger az *Architecture in Australia*-ban (*Építészet Ausztráliában*) 1989-ben megjelent kritikája is: "Russell Hall munkája tagadhatatlanul Queensland faépítészeti hagyományaiból ered" (Skinner 1995, 53. old.).

Az tradícióhoz való hűségüket hangsúlyozó, szinte teljesen egybehangzó kritikát kapott tizennégy díjnyertes épület közös tulajdonságainak meghatározásához Skinner négy kategóriát állított fel: (1) "épületforma vagy vizuális megjelenés", (2) "szerkezet és anyagok", (3) "éghajlatnak megfelelő tervezés" és (4) "életmódra tervezettség". Az első kategória nagy változatosságot mutatott a vizsgált épületek esetében, így hasonlóságok csak az utolsó három esetben voltak felfedhetők. Skinner összefoglalása szerint ezek a következők voltak:

Az épületek majdnem mindegyike könnyűszerkezetes, leggyakrabban hálóba rendezett vázzal, melyek fa vagy lemezborítást kapnak, hullámlemez héjalással és fapadozattal. A házak az éghajlatnak a könnyűszerkezettel felelnek meg és döntően hosszanti elrendezésűek, egy szoba mélységűek, a nappali terek esetében észak vagy észak-keleti tájolásúak [déli félteke] és jól árnyékolnak. Az alaprajzok nagyvonalú lakótereinek nagy része tartalmaz nyitott nappali-, étkező- és konyharészt, és szinte mindegyik esetben a fő nappali terek a legkedvezőbb tájolást kapják. (1995, 71-3. old.) [jelen szerző megjegyzése]

A lakóházakat Queenslandben szinte kizárólag könnyűszerkezettel építik. A mai szuburbia-építészet házainak téglaburkolata csak a könnyűszerkezetes favázat álcázza, semmint hogy tekinthető lenne "súlyos kőműves-szerkezet"-nek (1995, 73. old.), ahogyan Skinner vélekedik. A díjnyertes házakkal ellentétben Queensland tradicionális épületei központi elrendezésűek és az utcára tájoltak. Ezek a jellemzők a kortárs tucat-építészetében élnek tovább.

A díjnyertes házak az éghajlatnak a "jól árnyékoló, könnyűszerkezetes, északra nyíló, átszellőzést elősegítő alaprajzi formák" (Skinner 1995, 67. old.) révén felelnek meg. Ezeket az alapelveket Karl Langer, a Queenslandi Egyetem professzora fektette le a *Sub-Tropical Housing* (*Szubtrópusi lakóépületek*, 1944) könyvében, mint a Queensland éghajlatának megfelelők. A díjnyertes építészek többsége akkor diplomázott, amikor ezek az elvek uralkodtak az építészet-oktatásban, és amikor a Queenslandi ház nem örvendett akkora népszerűségnek, mint ma. Ezért kétségsbe vonható, hogy vajon ezeknek a jellemzőknek a Queenslandi ház lenne a forrása, és hogy azok az elvek, melyeket egy építészeti 'tradíció' folytatásának tulajdonítanak nem pusztán a 20. század végén működő tehetséges építészek tevékenységének eredményeként születtek.

Összefoglalás

Peter Skinner Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola tételét támogató fő források a Queenslandi ház történetéről szóló változatos értelmezések és Kenneth Frampton kritikai regionalizmus elmélete. A részletes elemzés célja, hogy a Skinner által azonosított Queensland központú építészeti iskola és a már létező Melbourne-i és Sydneyi iskola fogalmi között feltételezett kapcsolat igazolást nyerjen. Az első fejezet rámutatott, hogy a Melbourne-i és Sydneyi iskola koncepcióit emocionális indíttatásból alkották, keresve a kortárs ausztrál építészet színvonalas megvalósulási formáit. Az érvekkel gyengén alátámasztott álláspontok ösztönökre alapoznak; így inkább mítoszt teremtenek, semmint Ausztrália hiteles építészettörténetét regisztrálnak.

Ezek a motivációk Skinner a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola mellett szóló érvelésében is felfedezhetők. Példái díjnyertes házak “melyek az építőművészet magas színvonalú teljesítményét tükrözik”(Skinner 1995, 45. old.); más szavakkal jó épületek (61. ábra). Skinner módszerének hiányossága, hogy nézetei indoklásakor inkább mások véleményére, semmint elsődleges forrásokra hagyatkozik. A sajátos kortárs queenslandi regionális építészet létének bizonyítására zsűri és kortárs kritikusok szakmai lapokban publikált méltatásait használja fel. A Queenslandi ház kritikai regionalista praxisban forrásként való alkalmazhatóságát indoklás nélküli véleménynyilvánításokkal és nem a második fejezetben bemutatott tudományos kutatók eredményeivel bizonyította. Legerőteljesebben a Queenslandi ház és a kortárs építészek által tervezett házak közötti párhuzam vonásakor tér el a kutatási eredményektől.

Skinner személyes benyomásokra hajlása nyilvánvaló abban a meggyőződésében is, miszerint a kritikai regionalista gyakorlat forrásának egy kulturális képnek vagy szimbólumnak kell lennie, mely Frampton sarkítása Ricoeur gondolataiból. Ricoeur szerint “a képek és szimbólumok alkotta réteg... egy nemzet alapideáljait képezi... A képek és a szimbólumok alkotják azt, amit egy történelmi csoport megelevenedett álmának [azaz mitológiának] nevezhetünk...”. Így a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola fogalmának megalkotása az identitás iránti igény kifejeződésének és a queenslandi építészeti mítosz megteremtéséért értelmezve elfogadható, olyan folyamatnak, mely korábban Melbourne-ben és Sydneyben zajlott a Melbourne-i és Sydneyi iskola fogalmainak megjelenésének idején.

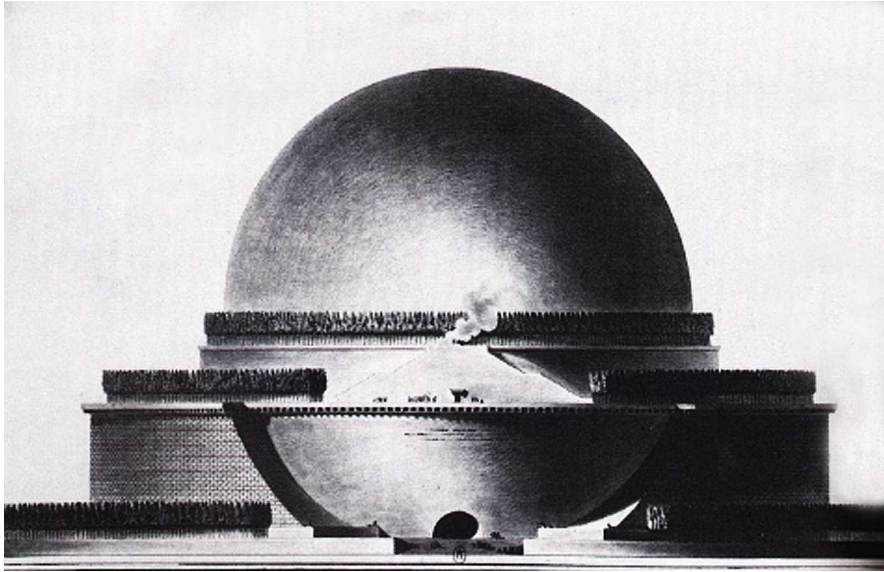
A Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola létét alátámasztó koncepciók számos hiányosságára derült fény. Skinner és Frampton egyaránt Ricoeur esszéjét jelölte saját elméleteinek filozófiai támaszáként. Ricoeur ezzel ellentétben éppen a filozófiai támasz nem létének konklúziójához jutott, saját nézeteit csupán sürgető problémák felismerésnek tartva.

A Ricoeur által felvetett problémák még mindig léteznek, és nincsen kezelésükhöz ideológiai-etikai támasz. Egy kultúrának teremtett értékei mellett alkotópotenciáját is fent kell tartania, hogy új értékeket teremthessen. Mindkét forrást fenyegeti a kényelem növekvő foka, mely az emberiséget egy szubkulturális szinten tűnik tartani. Ennek elkerülésére a művész feladata, hogy szakadatlanul újítsa, míg a történéssé, hogy témájától kritikai távolságot tartva értelmezze ezeket az újításokat. Az utóbbi időben nagyobb figyelmet szenteltek a kulturális értékek megőrzésének, mert az a kreatív talaj, melyben egy alkotó gyökeret tud verni, erodálni látszott. Ezért a művészeketől elvárják, hogy őrzői legyenek a tradicionális értékeknek. Ma erősen érezhető az a tendencia, mely korlátozza az önkifejezés és kalandvágyó kísérletezés lehetőségeit, mely a múltban a kultúra továbbélését biztosította új impulzusaival.

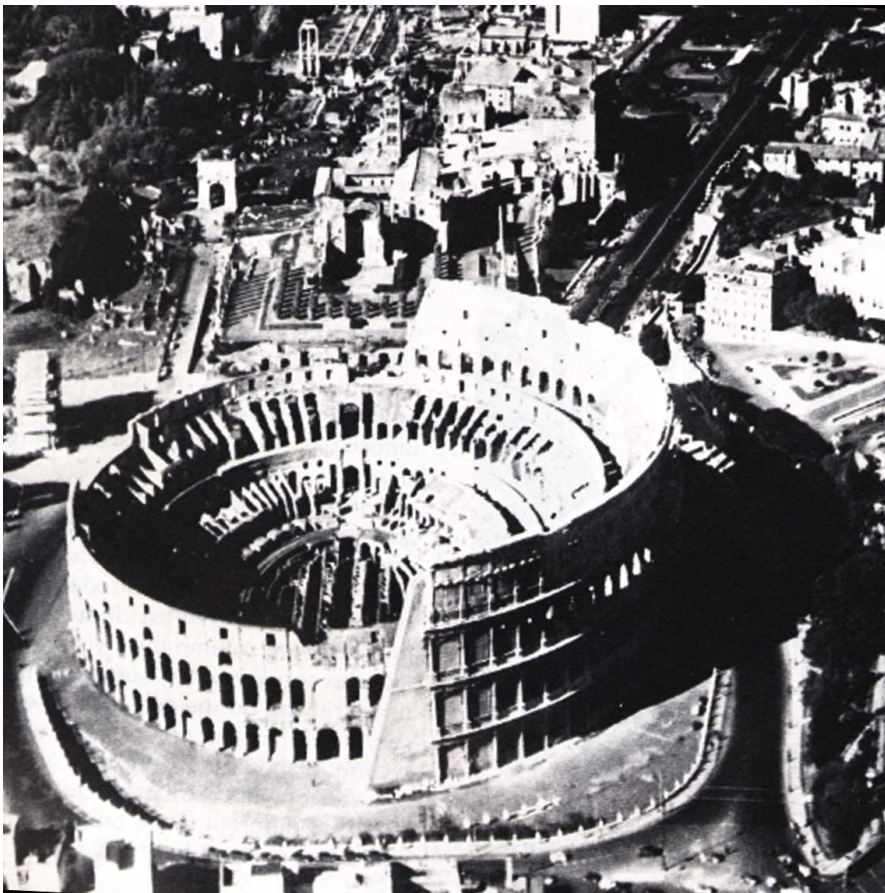
A művész változatlan felelőssége az alkotás. E kötelesség vállalásához az “egyetlen igazság” megszűntével, egyéni filozófiájára hagyatkozhat. Jelen szerző tétele szerint Russell Hall kísérletező munkamódszerével juttatja kultúráját kifejezésre, mellyel inkább teremt, minthogy megidéz értékeket és szimbólumokat. Ez a munkamódszer Hallt saját példaképeihez köti – Antoni Gaudí, Constantin Brancusi, Le Corbusier és Richard Buckminster Fuller – akiknek életművét nem stílári megközelítésből, hanem a jelenségeket létrehozó motivációk szempontjából tanulmányozva közös jellemző pontok határozhatók meg, mely később Hall és általában a kreatív egyén munkamódszerének teoretikus alapját szolgálja. Hall személyes filozófiájának és az ezen alapuló munkásságának vizsgálata alkotja a disszertáció második részét.



46. ábra Építészeti kritika a 16. századból: 'A rossz építész allegóriája', aki kezek, szem, fül és orr nélkül botorkál kietlen vidéken román stílusú épületek között
illusztráció Philibert Delorme *Le premiere tome de l'architecture* traktátusából (1567)



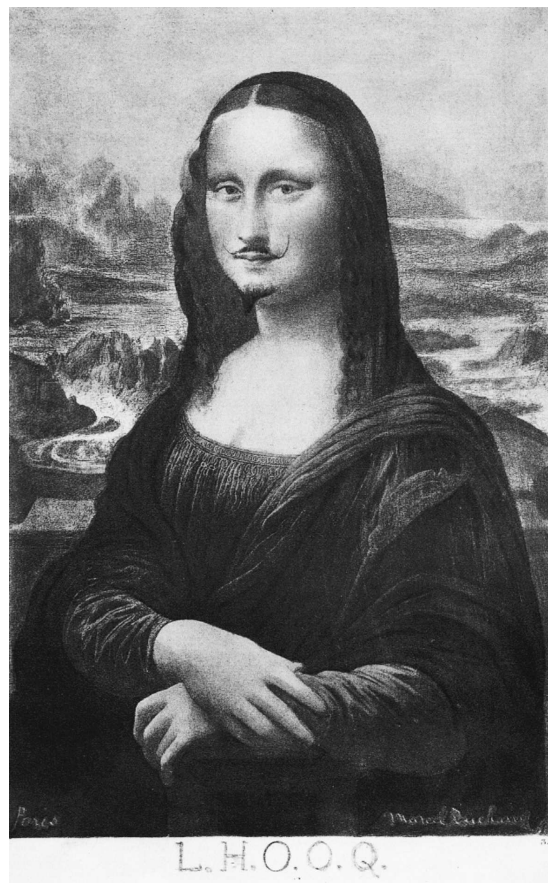
47. ábra Az emberiséget egységesítő "tudományos szellem" építészeti megfogalmazása:
Isaac Newton Emlékmű, Étienne-Louis Boullée (1784)



48. ábra "a kulturális örökség csak akkor marad életben, ha állandóan újra teremti önmagát"(Ricoeur)
i.sz. 72 és 80 között épült Flaviusok Amfiteátruma,
az ókori és a mai Róma szimbóluma a középkorban kőfejtőként üzemelt



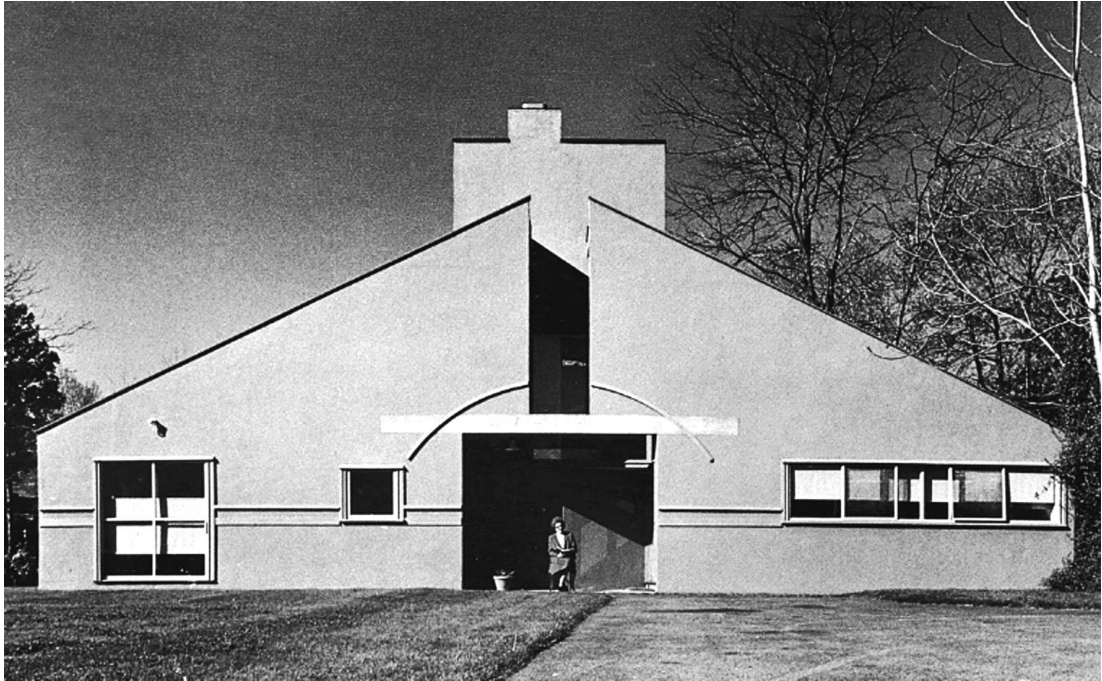
49. ábra Példa egy nemzet alapideáljait képező "képek és szimbólumok"-ra:
női sámán Magyarországon a 20. század elejéről



50. ábra Leonardo 'női sámánja' megszenteltlenítve:
Marcel Duchamp botrányt kavarázó *L.H.O.O.Q.* című műve



51. ábra Egy felbecsülhetetlen értékű kultúrkinccs: a *Codex Atlanticus*, Leonardo da Vinci, egy különc alkotó feljegyzéseinek gyűjteménye



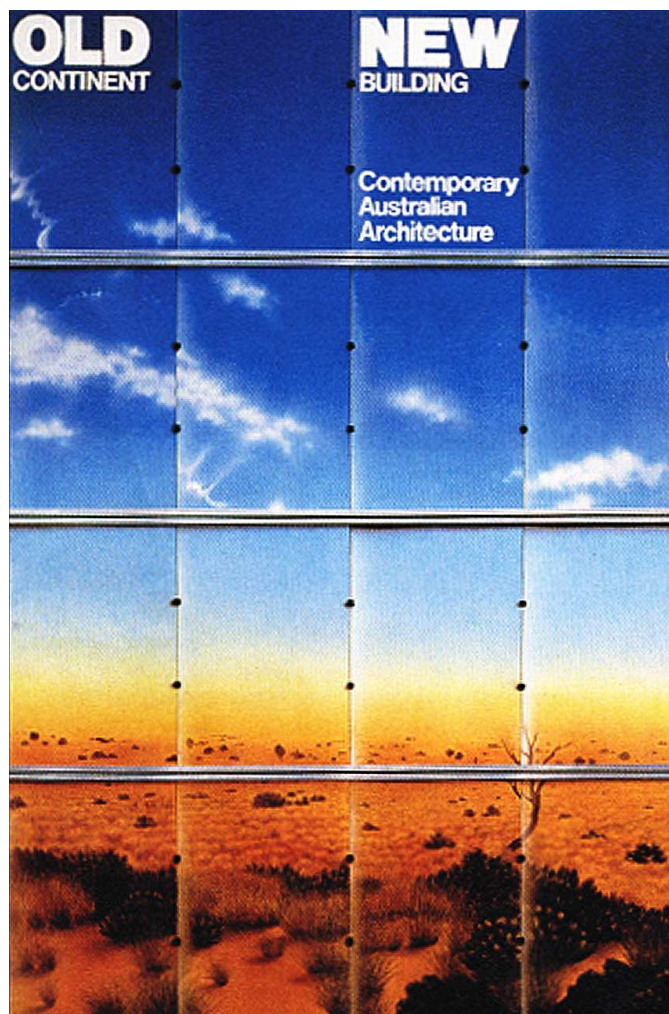
52. ábra Robert Venturi édesanyjának épített háza, a posztmodern megépített manifesztuma
Robert Venturi, Vanna Venturi house, Pennsylvania (1961)



53. ábra Példa arra az építészetre, melyet Frampton
"olyan eklektikus historicizmus, mely egy magát kultúrának álcázó
fogyasztói ikonográfiához vezet" kritikával illet
Charles Moore, Piazza d'Italia (1975-78), New Orleans



54. ábra A kritikai regionalizmus, mint kiút a "krízisből":
részlet Pikionis építész Atheni Philopappus-domb parkjának burkolatából (1957),
Frampton egyik illusztrációja a kritikai regionalista gyakorlat megvalósult példáiból



55. ábra Nemzeti identitás és építészet:
kortárs ausztrál építészeti kiállítás plakátja 1983-ból

In your spare time
build this

Campbell Ready-to-Erect House

Most men on the land are handy with tools, so there's no difficulty to be met with in erecting your new home if supplied in the CAMPBELL READY-TO-ERECT way. Everything comes to you—Frame timber, Lining, Partitions and Flooring Timber, Doors, French Lights, Windows, Berger's Panels, Brushware, Roofing Iron, Locks, Fastenings, Nails, Screws, etc.—in one consignment. The Frame timber is ready for immediate erection, and the ample supplies of other timber, etc., will meet every need.

Our book of houses—READY-TO-ERECT—contains twenty-four designs of which the illustration above is No. 20, in various aspects. This house is a specially popular design, and as it stands with recess for stove and 4ft. steps for front and rear of house—is delivered Free on Rails, Brisbane—complete in one consignment at these prices—

Second-Grade Timber £276 First-Grade Timber £300

Write for full specification of this comfortable Ready-to-Erect House. If some modification of the plan suggests itself to you, or if you have a plan of your own for which you require a quotation on the READY-TO-ERECT principle our services are readily placed at your disposal.

In certain districts we reserve the right to decline to supply—but in any case if you have a house need, write us.

James Campbell & Sons, Ltd.
For all Building Supplies,
Original Suppliers of Ready-to-Erect Houses
19-20 CREEK ST. BRISBANE
And at Albion.

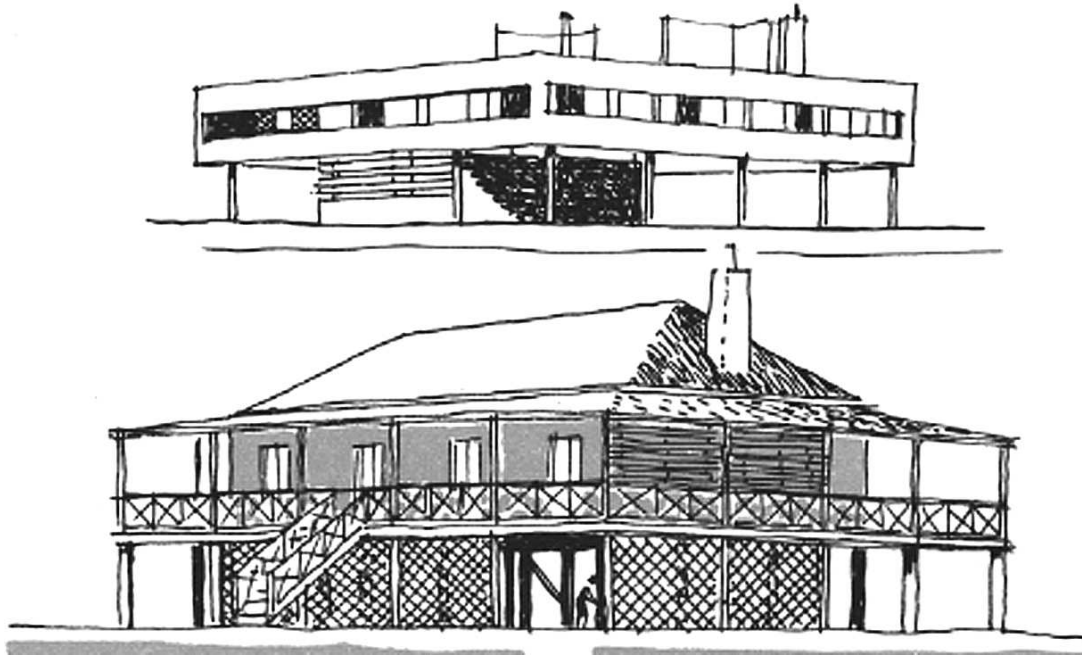
FROM MANUFACTURE DIRECT

56. ábra “Szabadidőben építsd fel ezt a Campbell előregyártott házat” szól a hirdetés szövege Queenslandben 1916-ban

40,000 KILOWATT TURBINE FOR ELECTRICITY

ARCHITECTURE
OR
REVOLUTION

57. ábra “Építészet vagy forradalom”: a Le Corbusier kínálta választás 1923-ból



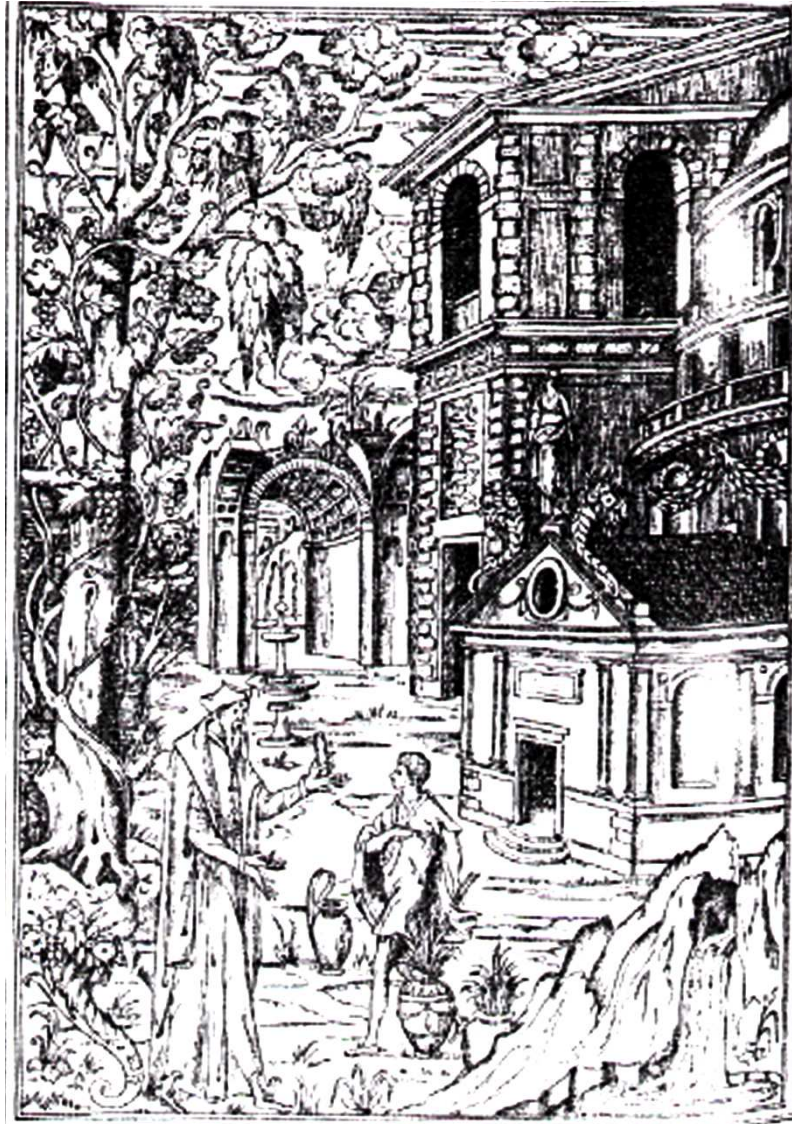
58. ábra "a Villa Savoie padozatát nem a természetek kijátszása miatt emelték meg" fogalmazta meg Boyd a tőle szokásos önostorozó hangnemben a Villa Savoie és a Queenslandi ház szellemisége közötti különbséget (Boyd rajza)



59. ábra A queenslandi hagyományból merítő díjnyertes Judge house, Camp Island (1987)



60. ábra 'Separator shed' egy queenslandi farmon: a tejfarmokon ilyen épületekben végezték a tej fölözését. A tej megromlásának elkerülésére ezek mindig jól árnyékolt és átszellőző építmények voltak, amiért Hall előszeretettel alkalmazza geometriájukat természetes szellőzésű épületeihez, például a Judge ház esetén is.



61. ábra Az építész-ideál képi megjelenítése a 16. századból, a 'A jó építész allegóriája': tudósnak öltözött bölcs tanító, négy-kezű, három-szemű, lábán szárnyak, körülötte antik épületek emelkednek, virul a vegetáció, hús vizű forrás fakad.
illusztráció Philibert Delorme *Le premiere tome de l'architecture* traktátusából (1567)

NEGYEDIK FEJEZET

A kreatív egyén

Bevezetés

Az első rész az 1985 és 1994 között a queenslandi építészeti körökben uralkodó szellemi légkört mutatta be. Ebben a korszakban az építészeti gondolkodást világszerte erősen meghatározta a kritikai regionalizmus elmélete, mely szellemiségnek kettős hatása volt. Egyrészt az addig kevés figyelmet vonzó térségek a nemzetközi érdeklődés középpontjába kerültek. Másrészt az így felfedezett vidékek saját építészeti kiválóságukat Frampton tág definícióinak egyéni értelmezése alapján kritikai regionalista építészetként kezdték értékelni.

Queenslandben a topográfiát, az éghajlatot, és a helyi faépítészeti 'hagyomány' megidézését azonosították a regionális attitűd fő tényezőiként. Építészek széles köre illett ebbe a besorolásba, köztük Russell Hall is. Az 1980-as évek során egy faszerkezetes építési mód kifejlesztésével foglalkozott, mely a 19. században Richard Suter által Queenslandben alkalmazott dekoratív és egyben gazdaságos látszó keretvázas építési technológiából származtatható. Hall kísérletezéseinek eredménye a szabadalmaztatott Wall Frame System (Keretszerkezetes falrendszer) és számos a szakma által elismert lakóház megépülése lett. 1988-ban ez az építési rendszer az Ausztrál Királyi Építészek Intézete Queenslandi Szekciójának Újítás az Építészetben Díját nyerte el. Ugyanebben az évben a Wall Frame System technológiával épült Judge ház Camp Islanden az Év Lakóháza elismerésben részesült. Ennek a szerkezetnek egy másik konvencióktól mentes alkalmazása, a Carpenter-Hall ház sok publikációban talált méltatásra, mint "a queenslandi regionális kifejezőmód egészen kivételes továbbfejlesztése" (Riddel 1994, 62. old.). 1991-ben ez az épületet képviselte Ausztráliát a Velencei Biennálén.

Regionális vonatkozásainak hangsúlyozása mellett a kommentárok Hall munkájának a regionális építészetben túlmutató mivoltára is utalnak:

...ugyan a regionális kontextussal erősen azonosul, Hall gondolatai és módszerei függetlenek a régiótól és az építészet szélesebb birodalmába tartoznak. (Keniger 1989, 53. old.)

Russell Hall talán a Sunshine State [Narfény Állam – Queensland] legegényibb tervezői közé tartozik, aki tradicionális és képzelet-gazdag formák széles repertoárját használja. (Dickinson 1993, 98. old.) [a szerző megjegyzése]

Russell Hall munkássága minden konvencionális definíció felett áll; ideológiája az általános építészeti gyakorlat témáin kívül marad... Megközelítése a helyi hagyományra büszke és optimista jövőszemléleten alapul, mely szimultán kutatása ezt a hagyományt kifejező egyre eredetibb kifejezőmódoknak. (Jahn 1994, 215, 217. old.)

Jelen szerző szándéka, hogy felkutassa Russell Hall munkásságának azon aspektusait, melyek azt "az építészet szélesebb birodalmá"-hoz kötik, őt magát pedig "legegényibb tervező"-vé teszik, akinek "ideológiája az általános építészeti gyakorlat témáin kívül marad".

A kreatív egyén jellemzőinek meghatározásához, melynek aspektusaira a fenti kommentárok Hall munkájában is rámutatnak, ez a fejezet négy nem-konvencionális individuumban gondolatait elemzi. A válogatás a Hall által nyíltan vállaltan őt inspirálók köréből történt, mely tovább szűkült azokra, akik a legerőteljesebb befolyást gyakorolták rá. Így a négy vizsgált alkotó Antoni Gaudí (1852-1926), Constantin Brancusi (1876-1957), Le Corbusier (1887-1965) és Richard Buckminster Fuller (1895-1983). Ez a négy művész egymástól nagyon különböző

vizuális megjelenésű életművet produkált, és ideáljai alapvető hasonlóságuk mellett különböző filozófiákban fogantak. De feltartóztathatatlan alkotóerejükben és kompromisszumot nem ismerő egyéniségükben azonosak, mely megkülönböztette őket az általánosan elfogadott értékrendtől és kortársaiktól.

A disszertáció öt témát definiál, mely köré az alternatív szemléletmódok fejlődését és megnyilvánulási formáit rendezi. A hitelesség érdekében, ahol lehetséges az alkotók saját szavaikkal szólalnak meg az adott kérdéskörrel. Az elemzés e négy individuum iskolaéveinek ismertetésével kezdődik, mely környezetükbe való beilleszkedési nehézségeik első színteréül szolgált. Ezt követően személyes filozófiájukat mutatjuk be, mely a természet legharmonikusabb rendszerként való tiszteletéből indul ki, amelynek törvényeit felfedezve munkájuk-életük alaptételei körvonalazódnak. A harmadik témakör az uralkodó értékrendszer ellen intézett támadásaikkal és azokkal az erőfeszítésekkel foglalkozik, melyek által az emberiség számára jobb életkörülményeket szándékoztak teremteni. A negyedik témakör az őket körülvevő világ felkészületlenségét szemlélteti az általuk javasolt javítások befogadására, mely bukásaikban és botrányokban nyilvánult meg. Végül életmódjuk és személyes környezetük kerül bemutatásra, mint ideáljai legátfogóbb megvalósulási formája.

Ez az elemzés Ricoeur "a kultúra teremtésének tragikus törvényé"-ről alkotott elméletének illusztrálása is. Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Buckminster Fuller a konvenciókat kérdőjelezte meg és olyan életművet teremtett, mely alkotásának pillanatában ugyan botrányos és meg nem értett volt, de ma egyedülálló teljesítményként ismernek el.

Első konfliktusok

"Egy író[t], gondolkodó[t], tudós[t] vagy egy vallásos ember[t], aki felemelkedik, hogy egy kultúrát újra kezdjen és megváltoztasson, annak összes kockázatát felvállalva", motiváló erők, ahogy Paul Ricoeur (1965, 281. old.) is kifejtette, "minden definíció felett állnak". Erről Constantin Brancusi nagyon szuggesztíven ír:

A művészetben nem a naivitást kell keresni. Ami a primitív művészetben szembeötlő, az nem naivítás, hanem erő és akarat. Olyan megfélemezhetetlen akarat, ami legbelülről jön, amit semmi nem tud megváltoztatni vagy elfojtani. Olyan szépség, mely növényként nő, fejlődési törvényszerűségei szerint. (Hulten, Dimitresco & Istrati 1986, 81. old.)

Russell Hall példaképei rendelkeztek a Brancusi által leírt erővel. A belülről táplálkozó erő a rutin megoldások megkérdőjelezésére és új kifejezőmódok felkutatására készítette őket. Ez a lázadás életük állandó tényezője volt, mely Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Fuller egészen korai éveiben is már megnyilvánult. Kivételes életművük nem egy oktatási intézményben megkezdett kiváló előmenetel egyenes folytatása, hanem a kitaposott ösvények elhagyásának és értékrendjével való összeütközésének eredménye.

Antoni Gaudí

Antoni Gaudí (63. ábra) a Barcelonai Természettudományi Iskola tanulója volt, ahol különböző tantárgyakat tanult, melynek abszolválásával felvételt nyert az Építészeti Iskolába. Már az első intézményben lázadó szelleme és önálló gondolkodásmódja kifejezésre jutott a tananyag iránt tanúsított teljes érdektelenségében. A legtöbb tantárgy igazi szenvedést okozott neki; az analitikus geometriát például az "absztrakciók absztrakciója"-ként (Martinell 1975, 31. old.)

emlegette, és három évbe telt, mire ebből a tárgyból sikeres vizsgát tett. Tanulmányai alatt az elméleti tárgyak végig untatták, de a gyakorlati képzésben nagy örömmel vett részt. Az őt foglalkoztató elméletekre inkább az iskola könyvtárában, mint az előírt tananyagban találta rá, és lelkesen tanulmányozta John Ruskin és Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc írásait. Gaudí saját emlékei szerint “rossz tanuló” volt és a legtöbb professzora “pikkelt rá” (Martinell 1975, 33. old.). Amikor 1878-ban végre sikerült teljesítenie a záróvizsgák követelményeit, az Építészeti Iskola igazgatója Gaudí diplomavédését a következő szavakkal nyugtázta: “Most vagy egy örültet vagy egy zsenit engedünk át a vizsgán”. (Martinell 1975, 37. old.) (62. ábra)

Constantin Brancusi

Constantin Brancusi életét feladások sorozataként lehet jellemezni; “az életem valódi csodák sorozata” (Shanes 1989, 106. old.), ahogyan ő fogalmazott. Gyerekkorában többször megszökött otthonról, míg tizenegy éves korában végleg elhagyta a szülői házat és kelmefestő tanoncként kezdett dolgozni Târgu-Jiu (Zsil) községben. A szakma kitanulása után Craiovába költözött, ahol a helyi művészeti iskolában fafaragást tanult. A következő állomás Bukarest volt, ahol a Képzőművészeti Akadémiára iratkozott be. Tehetségével kivívta professzorai figyelmét és elismerését, ösztöndíjakat nyert, de ambíciói az ország elhagyására készítették. Párizsba zárandokolt, az elbeszélések szerint gyalogosan. Ott az Ecole Nationale des Beaux-Arts (Nemzeti Képzőművészeti Iskola) kurzusait látogatta, és Rodin műtermébe is bekerült segédként. “Semmi nem nő a nagy fák árnyékában” (Bach, Rowell & Temkin 1995, 374. old.), vélekedett, és rövid idő után az ünnepeelt szobrász elhagyása mellett döntött. Így egy ígéretes karriert adott fel, és egyben az antikvitásban gyökeredző nyugati művészet tradícióit, hogy saját útjára találjon (64, 65. ábra).

Le Corbusier

Le Corbusier mentoraiként tisztelt mestereknél tanult; először Charles L’Eplattenier-nél, aki szülővárosának, La Chaux-de-Fonds művészeti iskolájának professzora volt. Az akkor még Charles-Edouard Jeanneret tizennyolc évesen, vésnök tanonci végzettségével építészeti megbízásokat kapott, de egy kisvárosi karrier építése helyett szellemi fejlődését helyezte előtérbe. Sorsát saját kezébe véve leendő mentorait maga kereste fel; önművelésének folyamatára később a “legnagyobb szorongások”-ként emlékezett (Jencks 1973, 31. old.):

Tényleg megráztak az iskolák tanításai, az előírások és az isteni igazság feltételezése, és fejembe vettem, hogy akkoriban még kötöttségek nélkül élve, a saját ítélőképességemre hagyatkozom. Megtakarított pénzből (melyet első épületemmel kerestem), egy több országot érintő utazásra indultam, távol az iskoláktól, kényeremet gyakorlati elfoglaltsággal megkeresve, és a szemem kezdett felnyílani... (Jencks 1973a, 30. old.)

Három hosszú utat tett Európában (66. ábra), a kor “Új Szellem”-ének és azt az építészetben képviselő fő figuráinak megismerésére. Adolf Loos és Joseph Hoffmann gondolatait Bécsben ismerte meg, Tony Garnier-vel Lyonban találkozott. Dolgozott Auguste Perret-nek Párizsban és Peter Behrens irodájában Walter Gropius-szal és Ludwig Mies van der Rohe-val Németországban. Miután 1917-ben letelepedett Párizsban, megismerkedett a festő Amédée Ozenfant-nal, aki nagy hatással volt rá (67. ábra). Barátságuk a *L’Esprit Nouveau (Új Szellem)* magazin havi publikálásában, és végül féltékenykedésbe és keserves vitákba torkollott. Ezek után Le Corbusier függetlenül, és lehetőleg teljes elszigeteltségben dolgozott, partnereitől és alkalmazottaitól távol: vagy az irodájában emelt csupasz falakkal elkerített cellájában, vagy a “petit cabanon”-jában (kis kunyhó), melyet dél-franciaországi birtokán épített.

Richard Buckminster Fuller

Richard Buckminster Fuller sosem volt elégedett azokkal az oktatási intézményekkel, amiket látogatott, habár édesanyja nagy erőfeszítéseket tett, hogy a legjobb oktatásban részesítse. A Massachusetts-i Milton Akadémia elvégzése után a Fullerek ötödik generációját képviselte a Harvard Egyetemen. De túlságosan csodabogár volt az elit iskolában uralkodó sznobériához, mely annyira feszélyezte, hogy tanulmányai iránti érdeklődését elvesztette. Stresszcsökkentésként egy teljes tánckart hívott meg New York legdrágább éttermébe egy kiadós lakomára. Ez az iskola elleni lázadás kizárását vonta maga után "folyamatos felelőtlen magatartás és a tananyag iránt tanúsított érdeklődés hiánya" (Marks & Fuller 1973, 12. old.) miatt. Felbőszült családja Kanadába száműzte, hogy megtanuljon viselkedni, ahol egy gépészkurzust is elvégzett. Fuller később ezt az élményt "önképző gépészeti felfedező tanulmányút"-ként (ibid.) emlegette. Kapott még egy lehetőséget a Harvardon, de másodszor is megbukott, és így sosem szerzett hivatalos diplomát a 47 díszdoktorságon kívül, mellyel életében később tüntették ki. Az egyetemi bukása után New Yorkban dolgozott a legkülönbözőbb állásokban, hogy önmagát és később növekvő létszámú családját eltartsa. Volt hentesüzletben hordár, pénztáros-segéd, ami mellett önműveléssel és találmányaival foglalkozott. Az első világháború alatt bevonult a tengerészethez, és kiváló szolgálatai elismeréseként az Egyesült Államok Tengerészeti Akadémiájának speciális kurzusára nyert felvételt. Bármikor, amikor bemutatkozásra kérték fel, vagy a Nemzetközi Gépészek Szövetségének tagsági kártyáját mutatta fel, vagy katonásan jelentett: "Az Egyesült Államok Tengerészetének Nyugalmazott Hadnagya, Első osztály, Tartalékos Flotta". (Marks & Fuller 1973, 6. old.)

A forrás: természet és geometria

E négy alkotó beilleszkedési nehézségei egyéni szemléletmódjukból és értékrendjükből eredtek, melyek önképzésen és belső vívódásokon keresztül érlelődtek személyes filozófiává. Életkörülményeik és érdeklődésük különbözősége következtében más-más ideológiákat tettek magukévá, de ideáljaik azon a meggyőződésen alapultak, hogy az emberek boldogsága akkor szavatolt, ha a természet törvényei szerint élnek. Úgy vélték, hogy saját felelősségük örömteli és tartalmas életet biztosítani mindenki számára. Így a természet belső törvényeinek 'felfedezését' tűzték ki célul, melyek matematikai koncepciókban fogalmazódtak meg.

Ezt a feladatot Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Fuller kivételes odaadással végezte. Önjelölt apostoli küldetésük a természet rejtett törvényeinek felkutatása volt, hogy azokat munkájuk és életük rendezőelvévé tegyék, és ezáltal működjenek együtt a Teremtővel.

Antoni Gaudí

Antoni Gaudí az emberek emlékezetében "szerény, szorgalmas hívő ember"-ként (Martinell 1975, 39. old.) él, pedig sok belső konfliktuson áran jutott el idáig. Fiatalkorában lázadó természetének következtében szimpatizált korának progresszív ateista mozgalmaival, olyannyira, hogy harmincegy éves korában, amikor a Sagrada Familia templomának építési megbízását elnyerte, komoly kétségeket ébresztett José Maria Bocabellá-ban, a grandiózus terv kezdeményezőjében és szponzorában. Gondolkodásmódjának fokozatos, de mélyreható változása vallásos megbízóinak hatására következett be: a választékosan öltözködő, tehetős körökben mozgó, aktív társasági életet élő építész rigorózus aszkétává vált (70, 71. ábra), aki

tehetségét isten szolgálatába ajánlotta. Ezek a megbízók a már említett Bocabella; Juan Bautista Grau, Astorga bíborosa, aki közeli barátja lett az Érseki Palota építésének ideje alatt; és Enrique Osso, aki a Teréziánus Rend számára emelendő épületegyüttes munkálataira kérte fel őt. A Sagrada Familia munkálataira való felkészülése során megismert vallásos szövegek vezették arra a meggyőződésre, hogy az igazi művészet a liturgiai előírások legalaposabb követése által születik.

Gaudí nem hagyott hátra átfogó elméleti rendszert. Munkáját intuícióira alapozta, melyek gyakorlati kísérletek során fokozatosan öltöttek épület-formát. Gondolatait és elméleteit munkatársai és az őt ismerők rögzítették. Naplójának töredékein kívül Gaudínak csak egyetlen esszéje maradt fent, melyet friss diplomásként huszonhat éves korában írt. Ebben anyagról, arányokról, geometriáról, díszítésről és színekről vallott nézeteit ismerteti, melyben erőteljesen érződik Ruskin és Viollet-le Duc írásainak hatása.

Gaudí a művész feladatát, így saját küldetését is, a szépség teremtésében jelölte meg. Vallásos hitének megerősödésével a szépségről alkotott definícióját Szent Ágoston filozófiájára alapozta: "A szépség az igazság kisugárzása" (Martinell 1975, 126. old.). Gaudí szerint az isten teremtette természet a szépség leggazdagabb forrása, és isten legtökéletesebb alkotásának, az embernek a feladata e szépség mögött rejlő törvényszerűségek felkutatása. Több alkalommal kijelentette, hogy saját inspirációit a tenger látványából meríti (72. ábra) (Martinell 1975, 25. old.). A hullámok formáinak elemzésével olyan íves geometriai felületeket figyelt meg, melyeket egyenesek alkotnak, mint a paraboloid, hiperboloid és helicoid. (Martinell 1975, 128. old.) Egyszerű származtatásuk és egyben bonyolult vizuális megjelenésük miatt Gaudí ezeket a felületeket a matematika csodáinak tartotta (Collins 1960, 23. old.).

Gaudí építészeti nyelvezete asszociációk és metaforák gyűjteménye, melyekből írásos feljegyzés híján kevés rekonstruálható. Egyik leggyakoribb formai megoldása, a hiperbolikus paraboloid a Szentháromságot képviselte jelrendszerében, melyet így magyarázott: egy egyenes vonal, mely a Szentlélek szimbóluma, két másikon csúszik el, melyek az Atyát és a Fiút jelentik. Így a három egyenes Atya, Fiú és Szentlélekként egy végtelen és oszthatatlan entitásban, a Szentháromságban egyesülnek. Allegorikus jelentése miatt Gaudí a Sagrada Familiát hiperbolikus paraboloid felületekkel szándékozott boltozni.

Constantin Brancusi

Constantin Brancusi már életében legendás figurává vált, ahogyan barátja, Ezra Pound megjegyezte: "Brancusi számomra olyan volt, mint egy szent" (Varia 1986, 11. old.). Brancusi önéletrajz írói 'szentté válásának' különböző stádiumait jegyzi fel. A beszámolók szerint Brancusi transzcendentális iránti érdeklődése először Târgu-Jiuban a kelmefestőknél töltött tanoncideje alatt nyilvánult meg, akik alkímista tanokba avatták őt be. A Craiovai Művészeti Iskolában professzorai hatására a szabadkőműves filozófiával ismerkedett. Később sokat tanulmányozott olvasmányai a teozófus Helena Blavatsky, Lao-Ce és Platón írásai voltak. Brancusi 49 éves korában találkozott az őt legmélyebben befolyásoló gondolatokkal, a 11. századi tibeti szerzetes, Jetsun Milarepa tanításaival. Milarepa filozófiájában talált rá saját céljainak és ideáljainak megerősítésére.

Többen a Brancusit ismerők közül tanúsítják, hogy idősebb korára szorosan kötődött a keleti filozófiákhoz és önmagát Milarepa reinkarnációjának tartotta. Gyakran jegyezte meg: "Én egy

guru vagyok” és nyíltan beszélt kivételes érzékenységről, mely ismeretlen erővel való kommunikációra tette képessé:

Minden ingert, gondolatot kívülről kapunk, a természetes antennáinkon keresztül. Ez alatt a fejünk, arcunk és testünk szőrzetét értem. Gondolat-nyalábokat fogunk fel, melyek kívülről az utunkba akadnak; mások feltűnés nélkül eltűnnek. Amikor olyan elmeállapotba kerülsz, mely az intelligenciát kizárja, képes leszel saját gondolataid átvitelére... vannak olyan erők, melyek mellettünk állnak, de csak akkor, ha szándékaink megfelelőek. De létezik fekete mágia is: sötét erők, melyek elpusztítanak. (Hulten, Dimitresco, Istrati 1986, 251. old.)

Brancusi úgy gondolta, hogy az ilyen erők irányítása alatt közelebb juthat a dolgok rejtett természetének megismeréséhez. Folyamatosan dolgozott formáinak letisztultabbá tételén, hogy ne csupán felszínes látványt nyújtsanak, hanem a dolgok végtelen lényegét fedjék fel. Csak korlátozott számú témán dolgozott, és addig finomította őket, míg azt nem érezte, hogy elérték a tökéletesség állapotát. Olyan matematikai koncepciók után kutatott, melyek témáinak végtelen természetének megragadására voltak alkalmasak. Ez leginkább a Târgu-Jiuban emelt monumentális szobor-együttesében érzékelhető, mely három külön elemből áll: a *Csend asztala* (73. ábra), a *Csók kapuja* (74. ábra) és a *Végtelen oszlop* (83. a. b. ábra). Ezek a letisztult geometriai formák komplex arányrendszeren alapulnak, melyek az egyes szobrokat és alkotóelemeiket rendezik harmonikus egységbe. A 10-es és 12-es szám és az aranymetszés határozzák meg a fő méreteket, ezeknek a moduloknak az ismétlődését és a részek arányait (75. ábra). A Brancusi által tanulmányozott ezoterikus irodalom szerint ezek a számok és arányok felelősek a természetben és a világegyetemben uralkodó harmóniáért.

Brancusi úgy hitte, hogy e harmóniában fogant szobrai gyógyító erőkkel rendelkeznek. Magát a “Nagy Gyógyító”-nak tartotta és úgy gondolta, hogy munkáinak kisugárzása szétterjedve az egész világ arcát megváltoztatja. Többször megkísérelte szobrait monumentális méretekben kivitelezni, különösen a *Kakas*, a *Madár térben* és a *Végtelen oszlop* (83. a. b. ábra) alkotásait, hogy azok még hatékonyabban fejtsék ki gyógyító hatásukat. Ezek a próbálkozások korlátozott sikerrel jártak az ilyen léptékben jelentkező technikai nehézségek és különösen a Brancusi által megkövetelt minőség miatt és csak a fent említett *Végtelen oszlop* valósult meg. Saját erőit tekintve Brancusi kijelentette: “Ha képes lennék a szentté válás belső útját követni, biztos vagyok benne, hogy a valóság felett talán még korlátlan ellenőrzést is tudnék gyakorolni, olyan módon, melyről a nyugati tudomány fogalma sincs”. (Varia 1986, 84. old.)

Le Corbusier

Le Corbusier személyes filozófiájának kialakulása több fázisban történt, melynek fő állomásait különböző mentorai gondolkodásának saját formálódó eszmerendszerébe emelése jelentette. Szülővárosában, La Chaux-de-Fonds-ban töltött diákévei alatt a természet beható tanulmányozásával foglalkozott, melyre később így emlékezett:

Gyermekkorunkat beragyogták a természet csodái. Tanulással töltött óráinkat a virágok és a rovarok ezreibe való elmélyüléssel töltöttük. (76. ábra) Kutatási területünk a fák, a felhők és a madarak világa volt; próbáltuk megérteni életritmusukat és megállapítottuk, hogy csak a természet lehet szépséges, és mi nem lehetünk többek, mint formáinak és gyönyörű anyagainak szerény utánczóik. (Baker 1996, 1. old.)

Kezdeti érdeklődése a természetből meríthető díszítőelemek iránt Charles L’Eplattenier, a helyi művészeti iskola felsőfokú képzésének igazgatója inspirálására alakult ki. Az efféle Art Nouveau naturalizmussal szembeni elutasítása első Európában tett útja és az 1908-ban Auguste Perret irodájában töltött hosszabb párizsi tartózkodása során fejlődött ki. Korábbi

mesterének címzett levelében a következőket írja: “Párizs az új gondolatok hatalmas városa – ahol elveszel, ha nem válsz magadhoz szigorúvá”(Jencks 1973a, 23. old.). Ez a szigorúság aztán magánéletét és munkáját domináló erő lett. Ebben az időszakban olvasta Friedrich Nietzschétől az *Imígyen szóla Zarathustrá-t*, mely alapvetően befolyásolta sorsával és küldetésével kapcsolatos nézeteit:

E nyolc hónap tapasztalata kiáltotta felém: ‘Logika, igazság, őszinteség, égesd el amit szeretted, és szeresd, amit elégetted.’ Az építésznek logikusan gondolkodó személynek kell lennie... a tudomány, és egyben a szív emberének, művésznek és tudósnek együtt... A művészet – a saját egonk iránt érzett mély szerelem, melyet visszavonultságban és magányban keresünk, ez az isteni ego földi egová válhat, ha küzdelmek árán arra kényszerítjük, hogy ez bekövetkezzen. (Jencks 1973a, 1. old.)

Ilyen profetikus elkötelezettséggel már nem volt többé helye szülővárosában, “mert a végén már skrupulózusságom visszataszította az embereket” (Jencks 1973a, 25. old.), nyilatkozta. 1917-ben úgy döntött, hogy letelepszik Párizsban, ahol a festő Amédée Ozenfant-nal való találkozása nagy hatással volt életének további alakulásában. Ozenfant oldalán megismerkedett az akkori Párizs progresszív intellektuális légkörét meghatározó alkotók eszméivel, melyet olyan nevek fémjeleztek, mint Fernand Léger, Georges Braque, Pablo Picasso és Guillaume Apollinaire.

Ozenfant és Le Corbusier ezektől az ideológiáktól függetleníttek magukat, és mint “logikusan gondolkodó személy”-ek, a neoplatonikus filozófia tétele szerinti az *a priori* formák és a kozmikus rendet meghatározó matematikai arányok létezésében hittek. A kubizmus bírálataként új esztétikai rendszert fejlesztettek ki, a purizmust, melyet a konvencionális stílusokat túlszárnyaló, egy a művészet gépkorszakra írt abszolút nyelvezetének szántak. Ezeket a gondolatokat először az *Après le Cubisme (A kubizmus után)* manifestumukban és közös publikációjukban, a *L’Esprit Nouveau* című újságban tették közzé. Ebben a folyóiratban közölt cikkekből Le Corbusier később négy könyvet szerkesztett: *Az új építészet felé* (1923), *A holnap városa* (1922), *A díszítőművészet ma* (1925) (77. ábra) és a *Modern festészet* (1925). Ezek az írások tartalmazzák azokat az alapvető doktrínákat, melyek köré Le Corbusier teljes műve fejlődött ki.

Az *Az új építészet felé*-ben Le Corbusier az építész feladatát a természetben uralkodó rend saját munkájában való megvalósításaként jelöli meg. Az “egyetemes törvény” befogadásával a környező világgal való egység és harmónia érhető el:

Az a hangzó-paletta, mely bennünk vibrál, a harmóniához vezető utunk előfeltétele. Ez valójában az a tengely, amire az Ember tökéletes összhangban rendeződik a Természettel, és valószínűleg a Világegyetemmel is... ez a tengely vezet minket a világegyetemet egységesen irányító erők létének feltételezésére és arra a felismerésre, hogy mindezt egyetlen akarat irányítja. A fizika törvényei is erre a tengelyre rendezhetők és ha felismerjük (és szeretjük) a tudományt és alkotásait, ez azért történik, mert mindkettő arra a belátásra kényszerít bennünket, hogy minden ennek az elsődleges akaratnak van alárendelve... Ebből a harmónia egy lehetséges definícióját kapjuk meg, ami egy olyan pillanat, amikor az ember a benne lévő tengellyel, és ezáltal a világegyetem törvényeivel összhangba kerül – visszatér az egyetemes törvényekhez. (Jencks 1973a, 66. old.) [Le Corbusier nagybetűi]

A második világháborúban Párizs német megszállása alatt, megbízások nélkül, Le Corbusier a világegyetemet meghatározó matematikai arányok felkutatásának szentelte idejét, és munkatársait is ezzel a feladattal bízta meg. Ebből a többéves töprengő munkából született a *Le Modulor* (1949), az általa ideálisnak tartott gép-társadalom szabványrendszere, mely harmonikus tárgyak alkotását tette lehetővé (78. ábra). A matematika birodalmában szerzett kalandjairól és a felfedezés isteni pillanatáról Le Corbusier a következőképpen számolt be:

A matematika az ember által teremtett királyi rendszer, mely a világegyetem felfoghatóságával ajándékozza őt meg. Úgy az abszolútot, mint a végtelent tartalmazza, a megérthetővel és az örökké felfoghatatlannal együtt. Falakkal van körülvéve, melyek előtt az ember fel-alá járhat eredménytelenül; néha felbukkan egy ajtó: kinyitja, belép, és egy másik birodalomban, az istenek birodalmában találja magát, abban a teremben, melyben a hatalmas rendszereket feltáró kulcs található. Ezek az ajtók a csodák ajtajai. Ha egyszer egy ilyenén átlépett, az ember már többé nem a cselekvő erő, hanem saját világegyetemmel való kapcsolata. Kibomlik és véget nem érve áramlik előtte a számok mesés szövete. A számok országában van. Mindössze egy szerény ember volt, és mégis eljutott ide. Hagyjuk őt elvarázsolva ebben a végtelen, szédítő, mindenbe beható fényben sütkérezni. (Le Corbusier 1951, 71. old.)

Richard Buckminster Fuller

Fuller gondolatai a világegyetem működéséről, saját szavaival kifejezve "spontán jöttek és valószínűleg veleszületett hajlamból származtak" (Marks 1963, 20. old.). Óvodáskori emléke, hogy fogpiszkálóból és borsószemekből tetraédereket rakosgatott össze, azt a geometriai formációt, melyet később a világegyetem alap-építőköveként fedezett fel.

A világegyetem törvényei utáni tudatos kutatását személyes tragédiák inspirálták. Fuller saját kríziséből választott kiútja ugyanolyan rendhagyó volt, mint a Harvard Egyetemmel való szakítása. Ahelyett, hogy önmagával végzett volna, Fuller úgy döntött, hogy egoját gyilkolja meg, és a földi élet javításának szenteli magát. Azt mondta magának:

Bucky, sokkal több ipari, természet- és társadalomtudományos tapasztalatod van, mint a legtöbb nálad jobban befutott kortársadnak. És ha ezeket a tapasztalataidat összerendezed, hasznára lehetsz másoknak. Általuk képessé válhatsz a környezetet ellenőrző gépek és szerkezetek kitalálására és megtervezésére, amik olyan spontán átkelésre alkalmas hidakkal látnák el az emberiséget, melyek teljesen áthidalnák a fájdalom kanyonjait, melybe most te is olyan menthetetlenül bezuhannál. Érdekel vagy nem, te akkor is életmentő erők hordozója vagy. (Fuller & Marks 1973, 14. old.)

Fuller egész életén keresztül gyűjtötte azokat a tapasztalatokat, melyeket e feladat szempontjából lényegesnek tartott. E statisztikákat, leveleket, cikkeket, sőt közlekedési bírságokat és ruhatisztító cédulákat is tartalmazó gyűjtemény alkotja a *Dymaxion Chronofile* névre hallgató 45 tonnát nyomó roppant dokumentum kollekción. A rendező elveket a természettől kölcsönözte, mely szerinte a leghatékonyabb és ezért harmonikus rendszer volt. Úgy vélte, hogy a fizikára, biológiára, kémiára szabdaltszerű természettudományos rendszer önkényes és lényegtelen, és az alaptörvények egyetlen matematikai rendszerbe foglalhatók, melynek megnevezésére a legalkalmasabbnak a Szinergetikus Energetikus Geometriát, röviden Szinergetikát tartotta.

A Szinergetika az általános tudományos gondolkodás kategóriái szerint nem tartalmaz felfedezéseket, hanem attól metodikájában különbözik. Alaptétele a szinergia, miszerint egy rendszer nem ismerhető meg elemeinek elkülönített vizsgálatával és egy rosszul felvett viszonyítási rendszerben gondolkodva kapott eredményeink sem értékelhetők. Fuller a tudományosság téves beidegződései közül a legkártékonyabbnak a szerinte lapos Föld koncepcióból ránk maradt kartézianus 90 fokos koordináta rendszert és az ebből következő négyzeteket és kockákat számláló mértékegységeket tartotta, melyet egy teljesen abszurd tevékenységnek titulált sferikus univerzumunkban (79.ábra). A Szinergetika alapköve a kocka helyett a tetraéder, koordináta rendszere egy 60 fokos 'hálón' alapul, melyre Fuller olyan már létező tudományos eredményeket írt át, mint Planck tétele.

A Szinergetika másik sajátossága filozofikus megközelítése, miszerint, Fuller kifejezéseit alkalmazva, a tudományos vizsgálódások egyetlen fókusz, a *know how* gyarapítása mellé az

általán nélkülözhetetlennek tartott morális tartalmat, azaz *know why*-t rendel. Fuller elméleti fejtegetései mellett szimultán gyakorlati kísérleteket is végzett koncepciói teszteléséhez, amit Design Tudománynak hívott, melynek részeként készültek geodézikus kupolái, a Dymaxion autók prototípusai, és egyéb mindennapi életünk hatékonyságát növelő találmányai, mindez az alábbi szellemiség jegyében:

Az emberi becsület az az önmagunkat meghatározó kompromisszumot nem ismerő bátorság, hogy kezdeményezzünk, támogassuk illetve együttműködjünk másokkal az "igazság és csakis az igazság" jegyében, ahogyan azt az isteni elme megalkotta és elérhetővé tette minden egyes egyén számára. (Baldwin 1996, 228. old.)

„... egy kultúra újakezdése...”

A négy alkotó új kifejezőmódok felfedezésére irányuló kezdeti óvatos kísérletezései fokozatosan értek szilárd filozófiai meggyőződéshez. Ez saját értékrendjük és úttörő munkájuk megerősítésére és védelmére szolgált koruk elfogadott gyakorlata és a tevékenységük által provokált kritika ellenében.

Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Fuller a természet törvényeit munkájuk egyetlen 'igaz' irányítójaként értelmezték. A bevett megoldásokat felszínességükre hivatkozva elutasították, amiért nem tekintenek eléggé mélyre egészségesebb elvekért. Egy alapokat megrengető változás szükségessége mellett voksoltak, és támadásuk nem csak a konvenciókat, hanem még progresszív kortársaikat is célba vette. Mindannyian önmagukat e változás kezdeményezőjének tartották, hogy "egy kultúrát újra kezdjenek", ahogyan Ricoeur kifejezte, és önmagukat ezeknek az ideáloknak a megvalósítására kötelezték el.

Antoni Gaudí

Gaudí első munkáit korának divatos stílusáramlatai befolyásolták. Egyéni kifejezőmódjának legartikuláltabb formája életének utolsó éveiben alakult ki, amikor az összes többi megbízásáról és anyagi javairól lemondva kizárólag csak a Sagrada Familia tervezésével foglalkozott. Ennek az épületnek a munkálatai karrierjének majdnem 50 évét ölelték fel, így ötleteinek kísérleti terepet és építészeti nyelvezetének fokozatos finomodási lehetőséget biztosítva.

A templomépület eredeti koncepcióját Francisco del Villar dolgozta ki neogótikus stílusban, mely akkoriban az ilyen épülettípusnak szinte kötelezően előírt stílusa volt. Amikor Gaudí átvette a munkát, a konvencionális tervek teljes átdolgozása mellett döntött. Kiindulási pontja a gótikus szerkezetek 'lényegtelen' elemeinek kigyomlálása volt: "A gótika a formulák művészete; a célom, hogy javítsak ezen a stíluson – hogy olyan életet leheljek a gótikába, melyet körző-trükkjeivel képtelen elérni" (Martinell 1975, 133. old.). A klasszikus gótikus szerkezetekben keletkező oldalfeszültségek felvételére szolgáló fiatornyokat, támíveket saját szerkesztési módszerével váltotta fel, mely a fellépő terhek geometriáját követve szükségtelessé tette ezeknek a másodlagos szerkezeteknek az alkalmazását. (80. a. ábra)

Új tektonikus elméletének megvalósításával Gaudí roppant feladatot állított maga elé. Intuícióira alapozott szerkezeti újításaival messze kortársai előtt járt. Paraboloidokat alkalmazott negyed századdal azelőtt, hogy azok mechanikai hatékonyságát tudományosan is bizonyították (80. b. ábra). Szerkezeti geometriai formájának meghatározásához saját

módszert dolgozott ki: vékony drótszálakból álló hálórendszert épített, melyet a fellépő erők terheléséből számított súlyokkal terhelte, amit aztán lefényképezve és a képet 180 fokkal elfordítva a terhek által működésbe lépő erők geometriája jelent meg (81. ábra). Ez a fáradságos módszer, mely a Güell Kolónia templomának tervezési folyamatának részét képezte, tíz évet igényelt, mielőtt az építési munkák megkezdődhettek volna, és végül a tervből csak a kripta került kivitelezésre.

Különböző építési anyagokkal is kísérletezett, mint például az acél és a kő, hogy a céljainak legmegfelelőbbet találja meg. Gaudí idejében az anyagvizsgáló laborok még nem léteztek, és egy barátja könyvkötő műhelyének hidraulikus présgépét használta ezekhez a kísérletekhez. Új területek felfedezéséről lévén szó, Gaudínak egymagának kellett a problémák elemzésétől a megoldásokra való rátalálásig az összes munkafolyamatot elvégeznie. Mivel a legkisebb részleteket is maga akarta meghatározni, kutatásai hatalmas területeket öleltek fel: tektonikai kísérletektől kezdve az akusztikai tanulmányokon keresztül az elektromos megvilágításig, a különböző szobrászati eljárások kifejlesztésétől a mobil szobrok építéséig. Egy látogató érdeklődésére, hogy vajon a Sagrada Familia lesz-e az utolsó katedrális, így válaszolt: "Nem, ez az első egy új sorozatból" (Collins 1960, 25. old.).

Constantin Brancusi

Jetsun Milarepa filozófiájának felfedezéséig Brancusi halhatatlan formatípusok kifejlesztésére irányuló munkájának irányítója Platón tökéletes formákról alkotott elméletei voltak. Brancusi feljegyzése erről a megközelítésről: "Nem a külső forma az igazi, hanem a dolgok esszenciája" (Shanes 1989, 105. old.). Csak ezt az értelmezést fogadta el, és elutasította az ábrázoló művészetet, mely szerint csak a felszín utánozta. Támadta a nyugati művészet hagyományait, még olyan óriásait is, mint Michelangelo, akinek munkáját szintén a platonikus filozófia ihlette. Brancusi így kritizált: „Michelangelo óta a szobrászok a grandiozitást keresik. Csak a nagyzást találták meg" (Varia 1986, 109. old.).

Brancusi igyekezett forradalmian új szobrászi nyelvezetét a legkülönbözőbb eszközökkel gazdagítani. Mozgás által generált formákkal kísérletezett; 1931-ben elkészítette a *Léda*-nak egy olyan változatát, melyet egy elektromos motor forgatott egy korongon (82. ábra). Számos próbálkozása volt, hogy új anyagokat vezessen be a szobrászatba, mint például a rozsdamentes acélt. 1934-ben a Bostoni General Alloys Company-nál érdeklődött a technikai részletekről, és többször is javaslatot tett egy a *Végtelen oszlop* formáját öltő polírozott rozsdamentes acél felhőkarcoló építésére. Meg volt róla győződve, hogy "a világ egyik csodája lenne" (Bach, Rowell, Temkin 1995, 386. old.), de ez a terve sosem valósult meg.

Brancusi tisztában volt azzal, hogy ötletei saját korának körülményeihez viszonyítva radikálisnak tűnnek. Azt remélte, hogy a jövőben mindenki követi az ő példáját, és a kreativitás győzedelmeskedni fog a tradíció ösztöne felett, és így az emberiség megszabadulhat a konformizmustól. Ezeket a gondolatait egy négy oldalas szinopszisban rögzítette, melyet 1934-ben írt egy mozifilm forgatókönyvének vázlataként, melynek a *120 évvel később* címet adta. Ebben a rövid munkában, melyet 2054-be helyezett, Brancusi előrevetítette az emberi lélek megváltozását, a Brahmanizmus hármasságának harcával szemlélítve: Brahman a teremtő először a pusztító Shívát győzi le, majd a megőrző Visnu helyébe lép.

Le Corbusier

Az 1920-as években Le Corbusier és Ozenfant egy mindent felölelő elméletet, a purizmust fejlesztették ki, hogy az új gép-civilizáció számára esztétikai és morális alapot biztosítsanak. Le Corbusier ebből a korszakból származó építészeti értekezése, az *Új építészet felé* (1923), így jellemezte az általa kívánatosnak tartott új kort:

Egy nagyszerű kor kezdődött.

Új szellem született.

Az ipar, mely áradásként temet el minket, sorsszerű vége felé halad, erre a korra adaptált új eszközökkel látott el minket, melyet az új szellem mozgat.

A gazdaságosság törvényszerűsége uralkodik cselekedeteinken és gondolatainkon. (Jencks 1973a, 53. old.)

Ebben az írásában a kortárs építészetet azért marasztalja el, mert épületei nem törekednek a tökéletességre, hogy a kor legmagasabb technikai színvonalát képviseljék, mint ahogyan azt a Parthenon saját korában tette. Le Corbusier szerint a 20. században az autók, repülőgépek és hajók képviselik azt a szellemiséget, melyek annak idején a Parthenonban is testet öltöttek. Hogy ezeknek a tárgyaknak az építészeti megfelelőjét megalkossa, az új korszak új anyagát, a vasbetont tanulmányozta. 1916-ban, ennek az anyagnak a lehetőségeit kihasználva Max Dubois-val a *Dom-INO* rendszert fejlesztette ki (84. ábra), mely házainak és első városépítési terveinek alapjául szolgált (85. ábra), és előrevetítette az "Új építészet öt pontja"-ban (1926) kifejtett elveket. A házról, melyet a Dom-INO rendszer felhasználásával lehet megvalósítani, szóló definíciója a következő:

Ha kiírtjuk a szívünkéből és az elménkéből az összes házról szóló halott koncepciót és a kérdést egy kritikus és objektív szemszögből vizsgáljuk, a 'Lakógép'-hez kell elérkeznünk, a sorozatban gyártott házhoz, mely ugyanolyan egészséges (morálisan is) és szépséges, mint az életünket más területeken kísérő eszközök és szerszámok. (Frampton 1985, 153. old.)

Az *Az Új Építészet felé* a modern építészetre egyik legnagyobb hatást gyakoroló könyvvé vált, a haladó szellemiségű építészek, mint a Weimari Bauhaus képviselői és a Szovjetunió konstruktivistái osztatlan lelkesedéssel fogadták Le Corbusier gondolatait. A kor látnok-hőséneke felelősségét Le Corbusier Nietzsche-i pátosszal fogadta:

Ez már maga a siker, hogy az ember azt mondhatja magának: "Szeretnék valamit befejezni, és egy követ sem akarok felforgatatlannal hagyni. Várom kell a megfelelő pillanatra. Sikerülnie kell annak, amit elhatároztam. El kell érkezniem a kiválasztott időben, a megfelelő helyre, nyugodtan és mosolyogva, hódítóként, és nem úgy, mint egy éppen arra tévedt ember". Az igazi hősök jól öltöznek és teljesen fegyelmezettek. Ők nem borotvátlanok, ápolatlanok vagy vérfoltosak. Az istenek mosolyognak. (Jencks 1973a, 59. old.)

Le Corbusier valóban minden követ felforgatott, és támadásai még korábbi mestereit – L'Eplattenier-t és Behrenst – és építésztársait – Gropiust, Hans Poelziget és Bruno Tautot – is érték. A Bauhausról szóló teljes elmarasztalása a következő volt: "A Bauhaus Weimarban semmit nem nyújt az ipar számára, csak dekorátorokat képez, akik felesleges és nemkívánatos tömegeket alkotnak... nekünk egzakt tárgyakra van szükségünk... Így sok olyan iskola van, amit be kellene zárni" (Jencks 1973a, 60. old.).

Buckminster Fullert a leggyakrabban a modern mozgalom kontextusában tárgyalják, pedig ő általában elhatárolta magát a 20. századi modern építészettől:

Sokan megkérdezték tőlem, hogy a Bauhaus gondolatiságnak és technikáknak volt-e valamilyen hatása a munkámra. Határozottan ki kell jelentenem, hogy nem. Egy ilyen üres negatívum vákuumot hagy maga után, én pedig éppen ezt a vákuumot próbálom kitölteni a kezdeti teleologikus ténykedéseimből származó pozitív állításokkal. (Fuller 1963, 9. old.)

A modern építészeket amatőröknek tartotta, akik "építészeti szabadságukat nem tudatos esztétikai újításokból, hanem profit-orientált gazdasági lényegtelenségek elutasításából nyerték" és akik csak "a végtermékeken végrehajtandó felszíni módosításokkal foglalkoznak, melyek alapvetően egy technikailag elavult világ termékei voltak" (Banham 1960, 326. old.). Mies jelmondatának, a 'kevesebb több'-nek hangzása elfogadható volt Fuller számára, de nem tudott egyetérteni megnyilvánulási formáival:

Minél több üveget és fényes fémet használtak fel egy dekoratív kompozícióban, annál erőteljesebben állították, hogy a forma követi a funkciót. A funkció nem arról szólt, hogy hogyan lehet kevesebből többet csinálni; a funkció a csillogás és ragyogás volt. (Marks & Fuller 1973, 67. old.)

Ennél sokkal lesújtóbb véleménye volt a tudományos kutatásokról, melyek szerinte a tudósok által önkényesen elkülönített, specializált területeken zajlanak. A kutatók nemcsak egymással, hanem megbízóikkal, az emberiséggel sem kommunikálnak. A köz számára érthetetlen, indokolatlanul bonyolult nyelvezetű matematikai absztrakciókként kifejezett kutatási eredmények a kutatókban sem tudatosítják felelősségüket, akik eredményeiket nem vizsgálják összefüggésekben, azok valódi lényegével és jelentőségével nem foglalkoznak. A technikai vívmányok általában pusztító alkalmazási módjaik által válnak csak a hétköznapi élet szereplőivé, és nem az emberi alkotópotenciál támogatóiként. A tudományos felfedezések sokasodásával az ebben a folyamatban semmiféle szerepet vállalni nem tudó többségnek ahelyett, hogy ismeretei egyre gyarapodnának környezetéről, és ezáltal a világgal egyre intímabb kapcsolatba érezhetné magát, felismerve benne szerepét, esélyeit és felelősségét, kirekesztettség- és hiábavalóság érzése növekedik.

Fuller a Szinergetika alapjainak megfogalmazásával a tudomány és az emberek közötti szakadékot célozta áthidalni azzal, hogy egyrészt a tudományos eredményeket egy szemléletes, közérthető rendszerbe írja át. Másrészt, a Design Tudomány gyakorlati alkalmazásaival a technikai haladás jótékony oldalát igyekezett demonstrálni. (86, 87. ábra) Fuller ezáltal az emberiséget egy egymás hasznára és saját örömeire tevékenykedő, a közös túlélés és a javakból való egyenletes osztozás érdekében együttműködő szövetségnek képzelte: "Az emberek nagy kérdések feltevőiként és kísérletező felfedezőként fognak prosperálni" (Baldwin 1996, 65. old.). Mottóját így fogalmazta meg: „Működővé tenni a világot/ a lehető legrövidebb időn belül/ spontán együttműködés által/ az ökológiai egyensúly megsértése nélkül/ vagy bárkinek a kárára" (Baldwin 1996, v. old.).

"Szükség van botrányokra"

Azokra a támadásokra, melyeket ezek az alkotók intéztek az uralkodó értékrend ellen, kortársaik ellentámadással válaszoltak. Több tényező járult hozzá ahhoz, hogy világmegváltó kísérleteiket barátságtalan fogadtatás övezte. Visszautasításuk foka a szerint változott, hogy milyen mértékben hirdették és próbálták ideáljaikat a világra erőszakolni. Antoni Gaudí

és Constantin Brancusi mélyen hitt gyakorlatba ültetett eszményeik magnetikus erejében, míg Le Corbusier és Buckminster Fuller kivitelezett munkáik mellett valódi kampányt folytatott ideáljaik megértetése és elfogadtatása érdekében, melyek könyvekben, cikkekben és intézményes formában ma a Le Corbusier Alapítványként és a Buckminster Fuller Intézetként élnek tovább.

A bukások és konfliktusok, melyek alább kerülnek részletezésre, Ricoeur állítását illusztrálják, hogy "szükség van botrányokra" amikor egyének arra vállalkoznak, hogy mélyreható változásokat vigyenek véghez környezetükben.

Antoni Gaudí

Antoni Gaudí meglehetősen vehemens személyiség volt, melyet élete vége felé ő maga is beismert: "Egész életemben azon küszködtem, hogy ellenőrzés alatt tartsam a jellememet; általában sikerült, de néha a jellemem erősebb, mint én magam" (Martinell 1975, 58. old.). Sosem jött ki olyanokkal, akiknek tőle különböző véleményük volt, de szerencsés volt a tekintetben, hogy olyan megbízói voltak, akik a munkáját nagyra értékelték, és készek voltak szembenézni az együttműködés során jelentkező nehézségekkel. Az egyik állandó konfliktusforrást a hivatalok jelentették, de ezek sosem izgatták Gaudít. Meg volt győződve saját igazáról és úgy vélte, hogy magatartásával példát mutathat másoknak; önmagát a kikötő legnagyobb hajójához hasonlította, mely feltöri a jeget a kisebb hajók előtt.

Az Astorgai Érseki Palota tervezési és kivitelezési munkálatai alatt folyamatos nézeteltérésben volt a vállalkozás minden résztvevőjével, ami alól csak az építőmunkások képeztek kivételt. A Madridi Szent Ferdinánd Királyi Akadémia, mely a tervek jóváhagyásáért volt felelős, többszöri tervmódosításra és a tervek ismételt beadására szólította fel. A komplex szerkezetek kivitelezése Gaudí személyes jelenlétét igényelte az építési munkálatok folyamán, míg "az építésszek országszerte ironikus mosollyal várták ennek az örülségnek a végkimenetelét" (Martinell 1975, 61. old.). Késői lakóházainak, a Casa Calvet, Casa Battló és Casa Milá építését a hatóságok többször megszakították, mivel a tervek nem vették figyelembe az előírt ereszmagasságot, és amiért az épületek belenyúltak a járdavonalba; a kivitelezés egy szakaszában a Casa Milá kinyúló részeinek lebontását rendelték el. Ezek a fenyegetések nem változtattak jelentősen Gaudí tervein, hanem az épületek lakhatósági engedélyének elnyerésében okoztak hatalmas csúszásokat. A kortárs sajtó nagy figyelemmel kísérte Gaudí tevékenységét, a Casa Battló-t az "ásítások házá"-nak titulálva (Martinell 1975, 82. old.) és számos gúnyos karikatúrát közöltek személyéről (88. ábra) és munkáiról (89. ábra).

Gaudí igazi jelentőséget építészetének szakmai fogadtatásának tulajdonított, mely ha csak halványan érzékelhető értetlenségről is tanúskodott, mélyen felbőszítette. Az 1910-es párizsi kiállítása, bár sokak elismerését kivívta, kétértelmű fogadtatásra talált, amiért "egy ponton attól kellett tartani, hogy elfogadhatatlan és erőszakos következményei lesznek" (Martinell 1975, 91. old.), ahogyan Gaudí reakciójáról egy jelenlévő emlékezett. Habár Gaudí saját nyilatkozatai szerint nem sok hitelt adott az "északiak" kritikájának, munkájának negatív értékelése nem hagyta nyugodni. Mély depressziója munkaképtelenné tette, melyből csak hosszú idő elteltével tudott felépülni barátja, Ignacio Casanovas szerzetes vendégszeretetével övezett vichyi pihenője alatt.

Constantin Brancusi

Constantin Brancusi az emberi szellemben élő Teremtő győzedelmeskedését 2054-re jósolta, így bőséges időt hagyva szobrászatának megértésére és elfogadására. 1920-ban az *X hercegnő* (90. ábra) szobrának a Függetlenek Szalonjába való kiállítása még *avantgarde* kortársait is felkavarta. A szobrot Matisse így kommentálta: "Íme a phallosz!". Ezek után ragaszkodtak a közszemérmert sértő alkotás eltávolításához. Ez az inzultus mélyen felháborította Brancusit, aki így védekezett:

De most tényleg, mi valójában egy nő? Kerekecske gombocská, mosoly az ajkán, púder az arcán? ... Nem, a nő nem ez. Hogy ezt a minőséget kifejezzem, hogy az örök forma egy halhatatlan típusát az érzékek szintjére hozzam, öt évet töltöttem munkám egyszerűsítésével, letisztulttá tételével. És a végére, úgy hiszem, győzedelmeskedtem és túlhaladtam az anyagon. Ezen kívül olyan kár egy munkadarabot elrontani kis lukak belekapargatásával, hogy legyen rajta haj, szem meg fül. Ez az anyag annyira gyönyörű szinusz görbéivel, melyek a legtisztább arany fényével ragyognak, magába foglalva a Föld minden női képmását egyetlen archetípusban. (Shane 1984, 56. old.)

Ehhez hasonlóan bajos volt Brancusi munkájának Amerikában való bemutatkozása 1927-ben, ezúttal nem a közönség, hanem a hatóságok reakciója miatt. Az "örök forma egy halhatatlan típusa" nem volt számukra felismerhető és Brancusit vámfizetésre szólították fel, szobrai ipari termékeknek minősítve (91. ábra). Brancusi nem tett eleget e felszólításnak, és az eset bíróság elé került. A per két évig tartott, a hatóságok álláspontját újságokban is közzé tették: "Bármilyen legyen ez – ez nem művészet: a román művész Brancusi értelmetlen szobrai találgatva, az Amerikai Egyesült Államok Vámhivatala épelméjű amerikai művészek véleményét kikérve visszautasította a művészeti alkotásoknak járó vámmentességet" (Hulten, Dimitresco & Istrati 1986, 183. old.). Végül Brancusit felmentették, és a bíróság engedélyezte a vámmentes behozatalt. Brancusi türelemmel viseltetett az ilyen támadásokkal szemben: "Ha ... a munkádat támadják ma, az nem számít. Mert amikor végül megértik, akkor halhatatlanná válik" (Bach, Rowell & Temkin 1995, 38. old.).

Le Corbusier

Le Corbusier-t rengeteg kritikával illeték, mivel hatalmas erőfeszítéseket tett, hogy ötleteit a világra erőltesse, mely vonakodott meglátni bennük a javítószándékot. A *Plan Voisin*, Hausmann Párizsának radikális átépítési terve ezeknek a mondatoknak a kíséretében talált visszautasításra: "Még Ledoux-nál is rosszabb megalománia, a történelem egyedülálló vandalizmusa, ezeknek a felhőkarcolóknak a szörnyűséges egyformasága és monotonija... szellemiségében és anyagi valóságában is kártékonyak bizonyul, a történelmi és művészeti tradíció meggyalázása" (93. ábra). Le Corbusier erre a kritikára így válaszolt: "Néhány embernek vannak eredeti gondolatai, és csak seggberúgást kap fáradságaiért" (Jencks 1973b, 151. old.).

Legtöbb városépítési terve saját megszállottságából született, abból a célból, hogy az őt izgató problémákra találjon megoldást, felkérés a legtöbbre nem érkezett. Így ezek a tervjavaslatok, habár egészen kivételes pontossággal és precizitással készültek, kifizetetlenül maradtak; Jencks felsorolása szerint a következő helyszínekre: "Algéria, Stockholm, Moszkva, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, Párizs (folyamatosan 1912 és 1960 között), Zürich, Antwerpen, Barcelona, New York, Bogota, Saint-Die, La Rochelle-Pallice, Marseille..." (Jencks 1973b, 152. old.).

Le Corbusier valamelyest élvezte a mártír szerepkört, és legtöbbször, amikor elismerték szerette felemlegetni múltbéli bukásait és elszenvedett sérelmeit. (92. ábra) Egy ilyen nevezetes alkalom volt a Brit Építészek Királyi Intézetének Arany Érmének átvétele, amikor így nyilatkozott magáról: "igazi igavonó ló vagyok, aki már elég korbácsütést kapott". (Jencks 1973a, 178. old.) Ötvenéves kora körül életét hasonló keserűséggel foglalta össze:

Néha elkeseredom. Az emberek annyira hülyék, hogy kifejezetten örülök, hogy meg fogok halni. Egész életemben az emberek megpróbáltak összetörni. Először egy koszos kis mérnöknek hívtak, aztán olyan festőnek, aki megpróbál építész lenni, aztán olyan építésznek, aki festeget, aztán kommunistának, aztán fasisztának. Szerencsére mindig is vasakaratom volt. Ha fiatal koromban még elég félszegen is, de rávettem magamat, hogy átkeljek a Rubikonon. (Jencks 1973a, 18. old.)

Richard Buckminster Fuller

Buckminster Fuller meggyőződésének, miszerint a "Föld nevű űrhajó asztronautái", azaz az emberiség, korlátlan képességekkel és végtelen bőségbe született, legszívesebben a „hangos gondolkodás” módszerével adott hangot – a világ legkülönbözőbb részein általában egyetemisták számára tartott akár maratoni előadásorozatokat is, hogy ismertesse a földlakókat valós helyzetükről és kilátásairól. Szuggesztív személyisége, lelkesítő gondolatai kedvelt előadóvá tették, számításai szerint élete során ötvenhétszer repülte körül a Földet, hogy a világ különböző pontjáról érkező meghívásoknak eleget tegyen (95. ábra). Utolsó éveiben erős csalódottság vegyült erőfeszítéseinek hatékonyságába vetett hitébe, melyet nyilvános szereplései nyitómondataiban is megfogalmazott: "Hadd mutakozzam be. Én vagyok a világ legsikeresebb bukása" (Baldwin 1996, 2. old.).

Fuller tudatosan szembehelyezkedett a nyugati civilizáció értékrendjével, amiért anyagi és szellemi javait nem önkiteljesedésére fordítja, ezért nem várt elismerést attól, amit önmaga magtagadott. Radikális támadásai ellenére valóban rengeteg elismerést kapott, köztük az Amerikai Egyesült Államok legrangosabb polgári kitüntetését, az Szabadság Érmét is. Mindezek nem kárpótolták azért a veszteségért, amiért az életében lezajló technikai fejlődés nem járt azzal az általa remélt morális fejlődéssel, hogy ez a kapacitás a teljes emberiség anyagi-szellemi jólétét szolgálja.

Buckminster Fuller nevéhez kötnek két csúfos bukást, melyben önmagát nem tartotta vétkesnek, mivel kivitelezésre kerülő munkái mindig is korát jóval megelőzték, ami a felhasználók részéről is elővigyázatosságot követelt volna. Egyik ilyen a Dymaxion autó (147. ábra), melyet eredetileg az 1933-as Chicagai Világkiállítás látogatóinak elkápráztatására szántak, de a gyakorlatban katasztrófát idézett elő. Formája egy madarat vagy egy halat idézett, hogy minél áramvonalasabb legyen, de ezáltal meglehetősen labilissá vált a szárazföldön a szeles napokon. Az tesztpilóta, egy híres autóversenyző uralmát elveszítve a jármű irányítása felett egy másik járműnek ütközött, ezzel saját halálát, és utasainak súlyos sérüléseket okozva. A másik katasztrófa az 1967-es Montreali Világkiállítás Egyesült Államok kiállítási pavilonjának karbantartási munkálatai alatt következett be. Fuller életében megépült legnagyobb geodézikus kupolaszerkezete (melynek átmérője 76,2 méter) akril borításához nem terveztek sprinkler rendszert, mely lángra kapott és csak a fémszerkezet élte túl a katasztrófát (94. ábra).

“... nemzetének autentikus kifejeződése...”

Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Fuller nem járt sikerrel abban a tekintetben, hogy terveik olyan léptékben valósuljanak meg, melyről úgy gondolták, hogy az emberiség számára jobb életet biztosítanak. Munkáik és terveik ambíciók fennmaradt mikrokozmosza, melyet ma az utókor a kultúra fontos részeként nagyra értékel és tanulmányoz. Ez bizonyítja Ricoeur tézisének, miszerint a művész alkotását “sokkal ezután őriznek meg nemzetének autentikus kifejeződéseként” (Ricoeur 1965, 281. old.). Ideáljaik személyes környezetükben testesülnek meg a legteljesebb mértékben. Otthonuk egyben kísérleti műhely is volt, ahol ötleteik tesztelése zajlott. Életüket egy kísérleti vállalkozásként élték, hogy megvalósíthassák a maguk által felállított szabályok szerinti ideális körülményeket és viselkedési normákat.

Antoni Gaudí

Gaudí életének legnagyobb részét a Sagrada Familia műhelyeiben töltötte (96. ábra), mely közvetlenül az építési helyszínen volt található. Édesapja és nővére halála után a Güell Parkban található házáat a Sagrada Familia Építési Alapítványra hagyta és a műhely egy kis szobájába költözött (97. ábra). Kijelentette: “Nincs családom, nincsenek kötelezettségeim; elhagytam a megbízóimat és visszautasítottam a megbízásaimat; nem kívánok mással foglalkozni, csak a Sagrada Familiával, nincs más kívánságom, csak ez... amit teszek, az a kötelességem, semmi több, és muszáj megtennem” (Collins 1960, 23. old.). Ez a roppant feladat kivételes odaadást igényelt. Gaudí állandó munkával töltött szigorú napi rutin szerint élt, melyet csak a misére járással és meditációval szakított meg; minden ‘felesleges’ dolgot kiiktatott az életéből, étkezéseit és alvásait minimálisra csökkentve, mely még éppen fizikailag és mentálisan frissen tartotta, hogy tudjon hatékonyan dolgozni.

Ha befejezte volna, a Sagrada Familia lenne elméleteinek teljes megnyilvánulási formája, a szépségé, mely szerinte a liturgiai előírások követéséből ered. Gaudí tudatában volt annak, hogy ez a feladat meghaladja egyetlen ember teljesítőképességét. A rendelkezésére álló eszközök csak azt tették lehetővé számára, hogy saját életét teljes egészében a katolikus szabályok szerint élje, és az általa naponta látogatott a Sagrada Familia kriptájában tartott misék vallási előírásokhoz való hűségét betartassa. Nem fogadta el a legkisebb eltérést sem az előírt formalitásoktól. A minden részlethez való hűség érdekében a rituálékhoz szükséges összes eszközt és bútorzatot maga tervezett és kivitelezetett. (98. ábra)

Gaudí halálát egy közlekedési balesetből eredő sérülései okozták, mely elodázható lett volna, ha a szerényen öltözködő aggastyánt megfelelő orvosi ellátásban részesítetik, de akkoriban senki sem ismerte fel a katalán kultúra ma egyik legünnepeltebb egyéniségét. Épületei a jelenkori Barcelona kiemelkedő látványosságai, a város építészeti arculatának legszínesebb elemei. A befejezetlen templom valódi kultusszá nőtt, látogatók millióit vonzza évente. Gaudí a modern építészet kritikátlan üdvözítése alatt ugyan kevés méltatást kapott, de az 1960-as évektől munkássága egyre inkább az érdeklődés középpontjába került, és mára az építészettörténet “az utóbbi kétszáz év egyik legtitokzatosabb és legeredetibb építésze”-ként tartja számon (Curtis 1983, 20. old.). Hatalmas erőfeszítéseket fejtenek ki a Sagrada Familia építésének folytatására, mely Loius Sullivan szavai szerint “a szellem kőbe álmódott megtestesülése” (Collins 1960, 28. old.).

Constantin Brancusi

Constantin Brancusi a Montparnasse-on élt, Párizsban abban a kerületében, ahová sok művész költözött az első világháború után. Brancusi az Impasse Ronsin 11 alatt bérelt műtermet (99. ábra), mely egyedi, házilag kivitelezett darabjaival fokozatosan saját territóriumává változott, ahol idejének java részét töltötte. A műterem a saját maga által faragott farönk bútorokkal és egyéb Brancusi által kimódolt és kivitelezett felszerelésekkel volt berendezve. Alig volt gyárilag előállított tárgya, még olyan alapeszközök tekintetében sem, mint a tányérok és evőeszközök. Brancusi vonakodva fogadott el tömegtermelésből származó tárgyakat, és ha használta is őket, saját javításokat eszközölt rajtuk (101. ábra).

Brancusi környezetével való intim kapcsolata abból a hitéből eredt, hogy mindennek lelke van. Szerszámaikat ugyanazzal a műgonddal kezelte, mint minden más teremtményt. "Amikor befejezted a munkádat, a szerszámaidnak kell egy kis pihenőt adnod, hogy a következő napon ők maguk ajánlkozzanak a folytatásra. Máskülönben neked fogják tulajdonítani kimerültségüket, és dühbe gurulnak" (Hulten, Dimitresco & Istrati 1986, 195. old.) (100. ábra). Amikor egy fontos új tárgy lépett az életébe, valamilyen fogadási ceremóniát rendezett számára. Például amikor telefont szereltek a műtermébe 1933-ban, egy apró bútort faragott tiszteletére, melyet a "telefon szék"-nek nevezett el.

A fényképezés fontos szerepet játszott abban, hogy Brancusiban tudatosodott saját környezetének ereje. Mivel sosem volt elégedett azokkal a fényképekkel, amelyeket mások készítettek munkáiról, felkérte Man Rayt, hogy tanítsa meg arra, hogy hogyan kell fényképezni. A fényképezőgépet arra használta, hogy tanulmányozza a fény hatását, és hogy munkáiról, műterméről és önmagáról semleges impressziókat rögzítsen (83. a. b. ábra). Ezzel az előítélet-mentes interpretáló berendezéssel való foglalatalkodás igazi szenvedélyévé vált; segítette abban, hogy megértse hogyan látják őt és környezetét a külső szemlélők. Brancusi így fedezte fel műtermének potenciálját, mint 'totális teret', mely fokozatosan művészetének kvintesszenciájává vált. Hogy betöltsen azt az űrt, mely egy eladás után keletkezett, minden szoborról, ami elkerült a műteremből, egy gipsz vagy bronz öntvényt készített. Élete utolsó éveiben Brancusi egyik fő célja az volt, hogy halála után is munkáit együtt tarthassa. Leírásokat készített az utókornak minden egyes darab pontos helyéről. Annyira eltökélt volt a műterme jövőjével kapcsolatban, hogy a francia állampolgárságot is felvette, hogy azt mint befejezett művészeti alkotást hivatalosan Franciaországra hagyhassa. Ma a műterem Párizsban a Georges Pompidou Központ előtt Renzo Piano interpretációjában újraépült, és Brancusi művészetét "a szobrászat nagy egyetemes hagyományának újraformálásáért és megújításáért" (Bach, Rowell & Temkin 1995, 48. old) kifejtett erőfeszítésként értékeli.

Le Corbusier

Le Corbusier 44 éves volt, amikor lehetősége nyílt írásaiban és városépítési terveiben kidolgozott elméleteit gyakorlati próba alá vetni. A Párizsban a rue Nungesser et Coli 24 szám alatti lakóépület (102. ábra), - "24 N.C." Le Corbusier terminológiájában – 1931 és 1933 között épült, és elkészülte után a két felső szintje lett Le Corbusier otthona és műterme élete végéig. Ezt az épületet ideálvárosának, a Ville Radieuse-nek töredékeként tervezte, és életét "citoyen radiuex"-ként élte le benne. Az 1933-as Athen-i CIAM konferencián Le Corbusier a házat és tervezési szándékait a következőképpen ismertette:

Az urbanizmus döntő elemei: az égbolt, a fák, az acél és a cement, ebben a hierarchikus rendben. Egy ilyen elvek szerint épült város lakói, ezekhez az 'alapvető örömök'-höz kapnak hozzáférést. A 24 N.C. ennek a

megtestesülése. A homlokzatok két üvegfalból állnak, melyek betonlemez alá vannak helyezve; így minden lakásban van egy üvegfal, ami a mennyezettől egészen a padlóig fut le, és a fény szabad beáramlását teszi lehetővé. (Sbriglio 1996, 76-8. old.)

A helyszín Párizs zöld peremén található és észak-nyugati fekvésű, így lehetővé teszi Le Corbusier ideális életről vallott nézeteinek megvalósulását. Ez a ház az 'Építészet öt pontjában' lefektetett elvek szerint épült, a vasbeton építészet nyújtotta lehetőségek kihasználásával. A kezdeti vázlatok – melyeket Le Corbusier túlságosan "19. századnak" (Sbriglio 1996, 88. old.) ítélve elvetett – dokumentuma annak a konvenciókkal való szakítási folyamatnak, melynek eredményeként Le Corbusier a modern középosztály otthon-ideálját teremtette meg. Művészeti jelentőségének demonstrálására a ház elkészültekor Le Corbusier egy kiállítást rendezett be az új épületben *A primitív művészetek a modern házban* címmel.

Le Corbusier lakásának három fontos része volt: saját és felesége lakótere, a műterem és a tetőkert. A lakó- és a munkateret egymás kiegészítésére tervezte, az előbbit rendezett és tiszta térként, az utóbbit pedig a mindennapi rituáléktól való menedékként, de Le Corbusier pedantériája mindkét részben érvényesült. A lakótérben uralkodó purizmust néhány személyes tárgy tompította, melyeket Le Corbusier nagy körültekintéssel válogatott (103. b. ábra). Nem kímélte idejét, hogy beszerezze ezeket a tárgyakat, kihasználva nemzetközi kapcsolatait és hírnevét; a Le Corbusier Alapítvány egy vastos dossziét őriz a barátokkal, építésszel és cégekkel lakásának berendezése ügyében folytatott levelezéséről. Néhány bútort kizárólag erre a célra tervezett: a konyhabútort, egy 85 centiméter magasra emelt ágyat, és egy márvány étkezőasztalt. Le Corbusier műtermét "a türelmes kutatás műtermé"-nek nevezte. Legfontosabb eleme a vakolatlan kő és téglafal volt, Le Corbusier "életfogytiglani társa" (Sbriglio 1996, 52. old.), mely kedvelt háttér volt a róla készült fényképfelvételeknek (103. a. ábra). A tetőterasz, vagy a "szabadtéri szoba", ahogyan Le Corbusier nevezte, a nyugalmas visszavonultság színteréül szolgált, ahol a modern ipar és a természet együttélését szemlélhette (103. c. ábra).

Le Corbusier valószínűleg az emberiség történetének egyetlen "citoyen radiuex"-je volt, de szellemi hagyatékát az őt követő építészre örökölte. Peter Smithson az 1959-es Le Corbusier kiállítás megnyitóján így nyilatkozott: "Le Corbusier nélkül nem létezne a modern építészet ideálja, bár lennének modern épületek" (Smithson 1968, 34. old.).

Richard Buckminster Fuller

Buckminster Fuller mindig hangsúlyozta, hogy találmányai csak tapogatózó kísérletek, melyek a világegyetemet irányító törvények megtestesítői:

Nem állt szándékomban árbocon függő házat tervezni, vagy egy újfajta autót legyártani, vagy egy új térképészeti vetítésmódszert kidolgozni, geodézikus kupolákat vagy az Energetikus Geometriát kifejleszteni. A világegyetemmél kezdtem – amit regeneratív elvek összerendeződéseként fogok fel, mely energia-rendszerekben nyilvánul meg, amikről saját tapasztalataink csupán lokálisan lejátszó pillanatok. Ennek eredményeként akár egy pár repülő papucssal is előállhattam volna. (Marks & Fuller 1973, 2. old.)

A világegyetemről alkotott értelmezéseit különböző találmányokon és leginkább önmagán tesztelte. Miután "ego-gyilkosságot" követett el, "B Kísérleti Malac"-nak nevezte ki magát, és az élet minden területét vizsgálat alá fogta, hogy hatékonyságukat emelje (68. ábra). Néhány szélsőséges példa erre az alvási kísérletei és táplálkozási elméletei. Az általa újraértelmezett világ kifejezhetőségének érdekében megalkotta saját szókincsét. Ironikusan, a Buckminster Fuller 'védjegyként' szolgáló *Dymaxion* kifejezést nem ő találta ki, hanem a Marshall Field

áruház egyik reklámszakembere, mely 1929-ben Fuller "4D" házát használta fel az áruház 'modern' bútortárolószekrényének kiállítási háttéréként. Fuller komolyan próbálkozott az angol nyelvet a nem megfelelő kifejezéseitől megszabadítani, mint 'napkelte' 'napnyugta', vagy 'fúj a szél'; az utóbbit saját beszédében következetesen 'szív a szél'-ként kifejezve.

A fő hangsúlyt mindemellett az építészetre fektette, mely meglátása szerint a leginkább erőforrás igényes vállalkozás, amit még nem igazítottak a kor ipari fejlettségi szintjéhez. Az ideális hajlék több verzióját is kidolgozta, és B Kísérleti Malacként családjával egy geodézikus kupola-otthonban lakott Illinois-ban (104. a. b. c. ábra). Legtöbb kupoláját és egyéb kísérleteit tanítványai segítségével kivitelezett (69. ábra), a "Bucky népség"-gel, akik szervezett formában a mai napig terjesztői a Buckminster Fulleri szellemiségnek. A Buckminster Fuller Intézet 1983-ban alapult azzal a céllal, hogy megtanítsa az embereket átfogóan és függetlenül gondolkodni, mely Fuller hite szerint a "Föld nevű Űrhajó" felvirágoztatásának alapfeltétele.

Összefoglalás

Ez a fejezet Gaudí, Brancusi, Le Corbusier és Buckminster Fuller pályafutásának közös vonásaira világított rá, meghatározva kulcs témákat, melyek a kreatív egyén jellemzőiként foghatók fel. A vizsgált négy életmű Ricoeur a kultúra fejlődéséről vallott nézeteit bizonyítja, melyben nagy fontosságot tulajdonít a "kulturális kreativitás" képviselőinek, akik "annak a magnak" a megújulásáról és újrateremtéséről gondoskodnak, "melynek alapján életünket értelmezzük" (Ricoeur 1965, 276. old.).

A bemutatottak alapján kijelenthető, hogy a kreatív egyént ösztönző erő egy "megfélékezhetetlen akarat, ami legbelülről jön, amit semmi nem tud megváltoztatni vagy elfojtani"; saját meggyőződése önképzés során artikulálódik személyes hitvallássá. Egy így kialakuló világszemlélet ellentétben áll az uralkodó értékrenddel, de önmagában teljes és következetes. Ez aztán konfliktusokat provokál, de megszállott munkavégzésre is ösztönöz, mely eredményének végleges értékelését az utókor adja. Ezért a legsikeresebb elemzési módja az ilyen életpályának az adott alkotó értékrendjének és gondolkodásmódjának megértésen alapul, és nem műveinek olyan általánosított elméleteken keresztül szemléletén, mint amilyen például Frampton kritikai regionalizmusa. A kortárs kritika nem alkalmas egy alkotás kulturális értékének azonnal megítélésére, hanem arról számol be, hogy az mennyire felel meg egy közösség "magáról [alkotott] kedvező, vagy így-kell-gondolkodni" kép[é]-nek, azaz mítoszának (Ricoeur 1965, 281. old.).

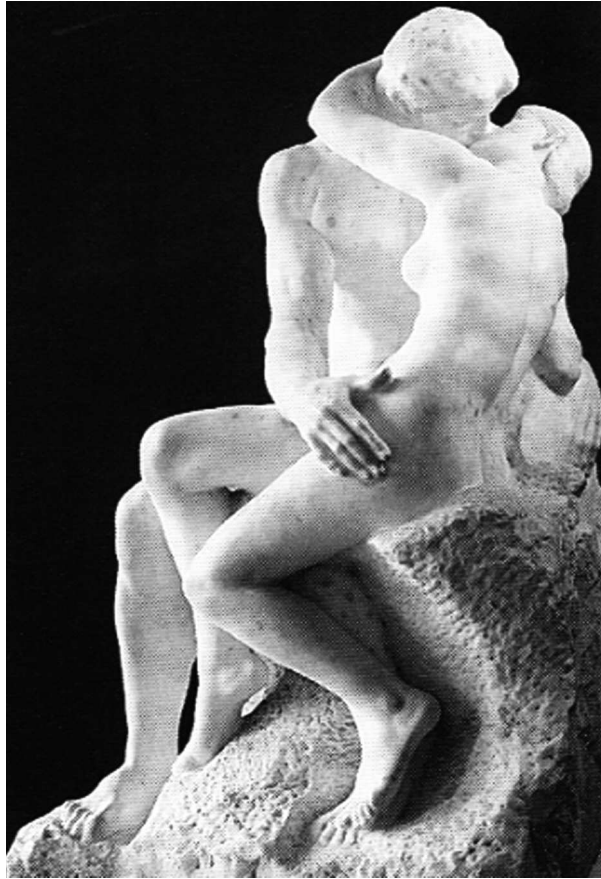
Russell Hall kreatív teljesítményének bemutatásához az ötödik fejezet az ebben a fejezetben meghatározott kulcs témákat fogja felhasználni.



62. ábra Gaudí diplomamunkája a Barcelonai Építész Iskolában (1878)



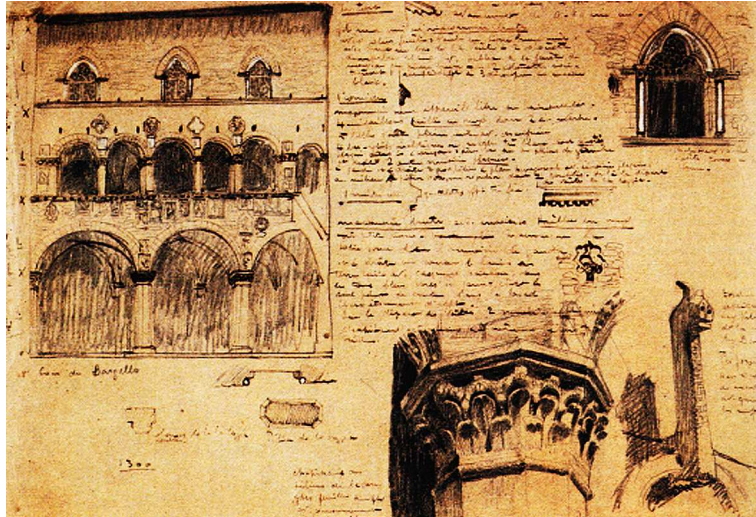
63. ábra A fiatal Gaudí portréja



64. ábra *A csók*, Rodin (1898)



65. ábra *A csók*, Brancusi (1909)



66. ábra Le Corbusier naplórészlete önképzésére szolgáló európai útjáról, Bargello udvar Firenze, 1907



67. ábra A két purista: Ozenfant és Jeanneret az Eiffel toronynál lévő hőlégballonban készült fényképen (1923)



68. ábra "B nevű kísérleti malac" egy vízágy tesztelése közben



69. ábra Fuller tanítványai körében egy geodézikus kupola makettjével



70. ábra A fiatal ateista ...



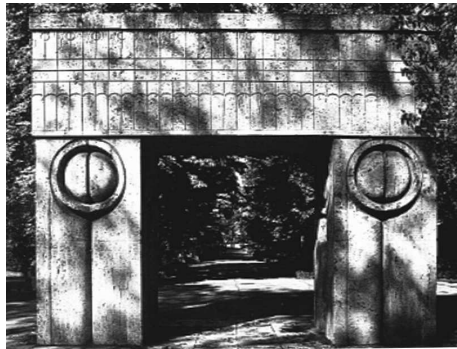
71. ábra ... és az idős aszkéta Gaudí



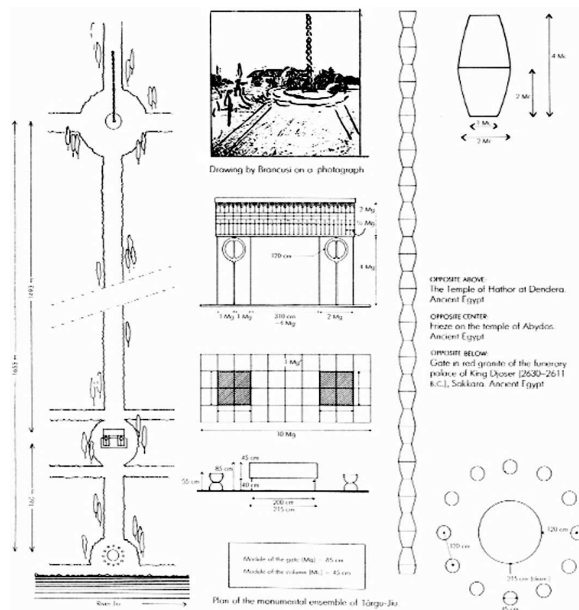
72. ábra A tenger hullámainak formavilágából merítő támfalak a Güell Parkban



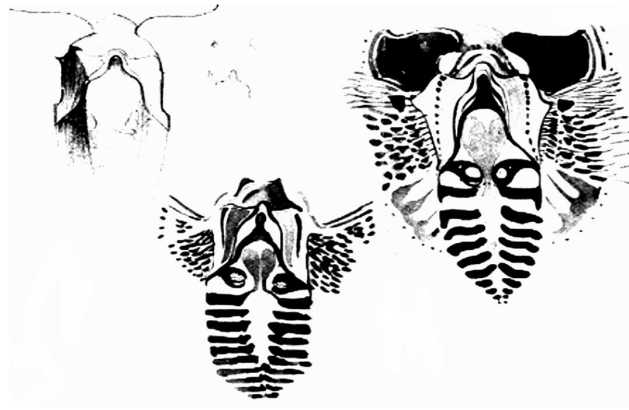
73. ábra A csend asztala, Brancusi



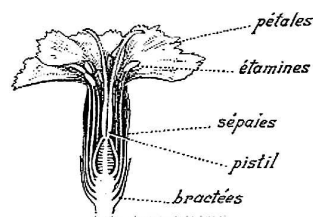
74. ábra A csók kapuja, Brancusi



75. ábra A Târgu Jiu (Zsil) községben felállított monumentális szobor-együttes – Csend asztala, Csók kapuja, Végtelen oszlop – térbeli elhelyezkedése és belső arányai Brancusi arányszámolásai alapján



76. ábra Le Corbusier a La Chaux-de-Fonds-i Művészeti Iskolában töltött évei alatt rajzolt tanulmányai egy rovarról



quelques espèces. Les lois de la physique assignent des systèmes à des accidents géométriques étalés.
 Distances, angles, raisons? Mystère, ce n'est pas notre affaire.
 La nature et l'événement sont étrangers à notre forme créative: ils sont en dehors, il leur arrive de se mettre sur travers.
 Mais dans ce qui concerne notre œuvre, le travail humain, l'organisation humaine, le monde humain, rien n'existe en fait le droit d'exister que ne soit explicable. Nous nous mettons au travail: tout doit être clair, car nous ne sommes pas des bêtes. Nous travaillons avant tout, si le ciel nous l'accorde.



La voûte d'un défilé

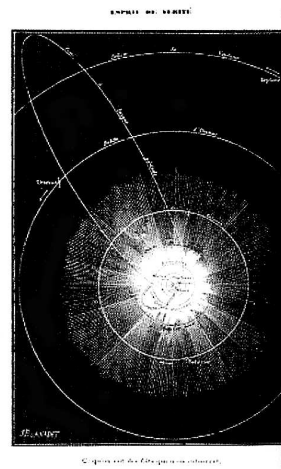
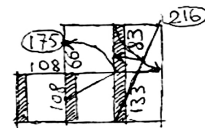
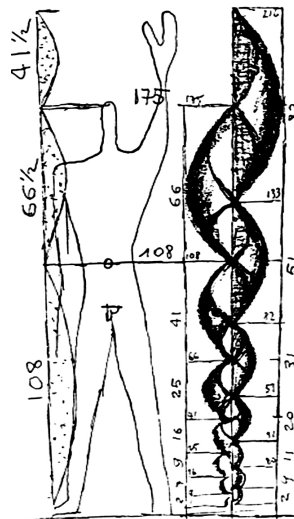


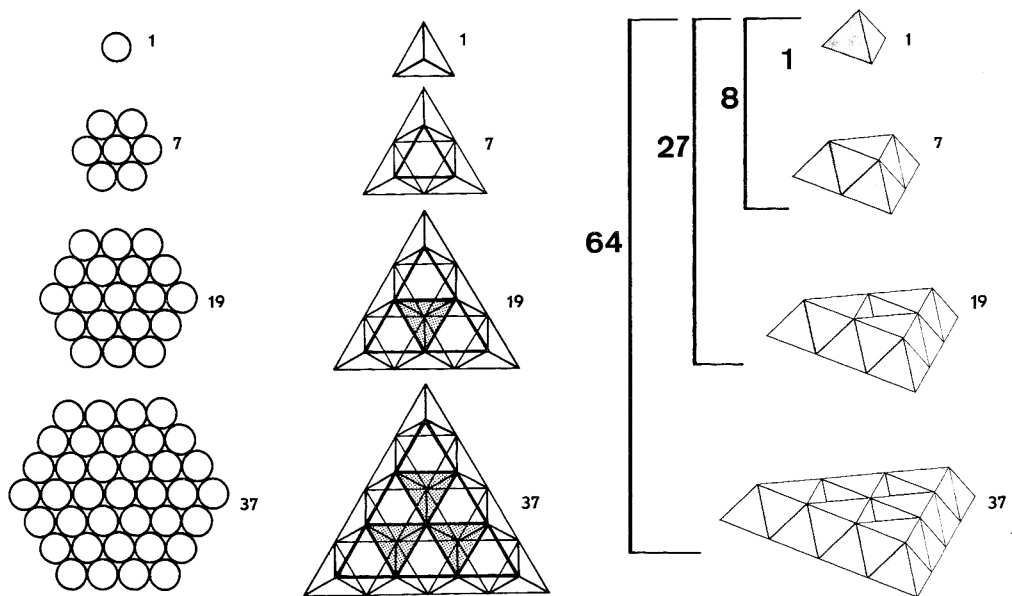
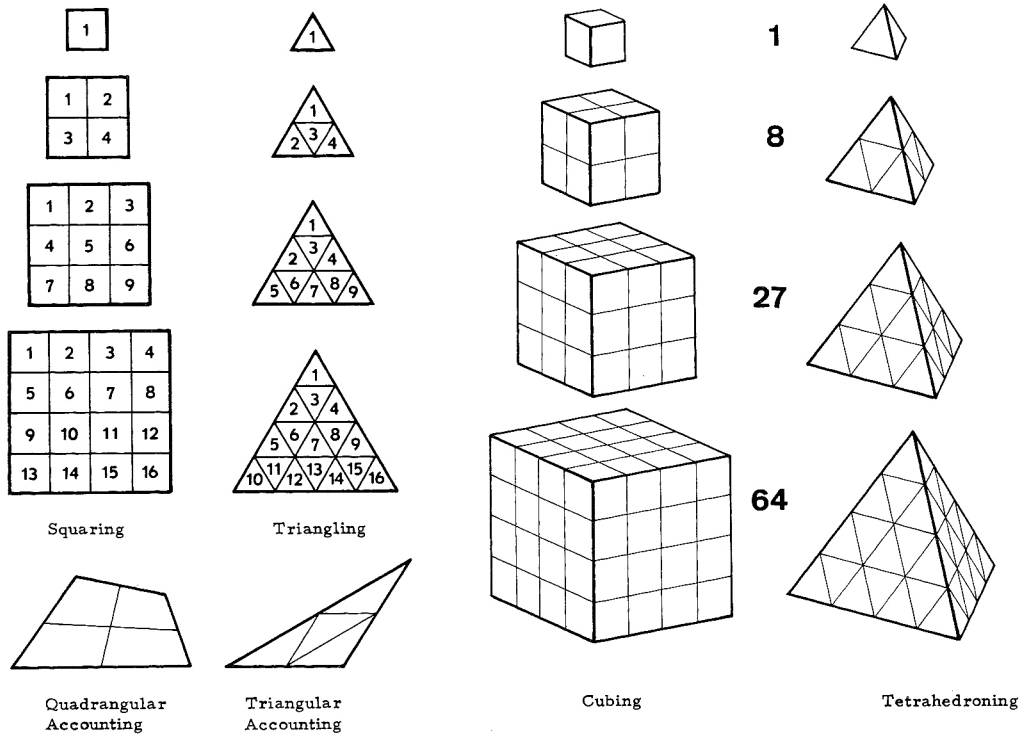
Diagramme des filigranes culturels

77. ábra Le Corbusier A díszítőművészet ma kötetének illusztrációi az „igazság szelleméről” (1923)

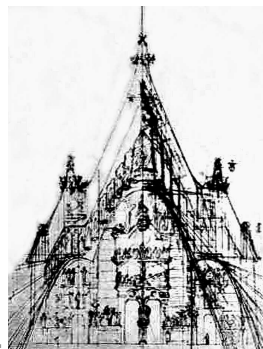
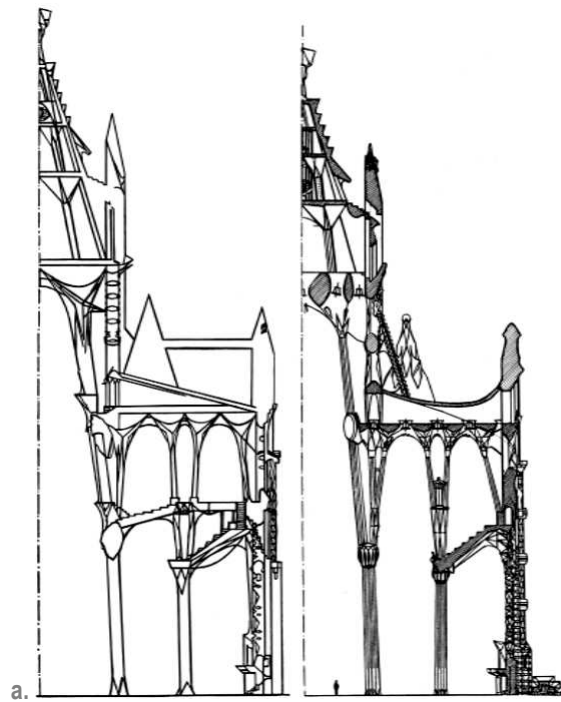


à bord du Carpo
 à Vernon S. Hood
 Le 6 janvier 1946
 LC

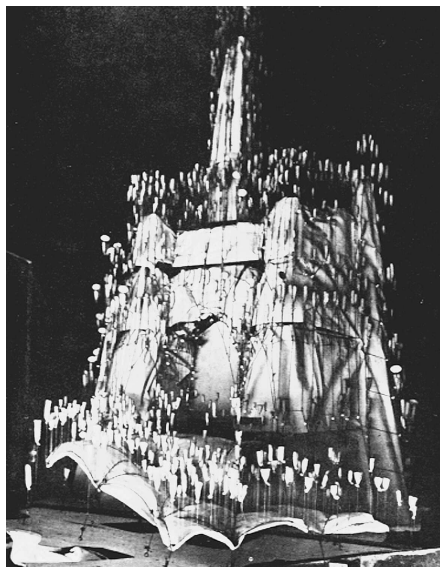
78. ábra A Modulor-figura 1946-ból, Le Corbusier



79. ábra Fuller demonstrációja, hogy a második és harmadik hatványok nem csak négyzetre és köbre emelésként foghatók el, a művelet igaz a szabályos háromszögekre és tetraéderekre is



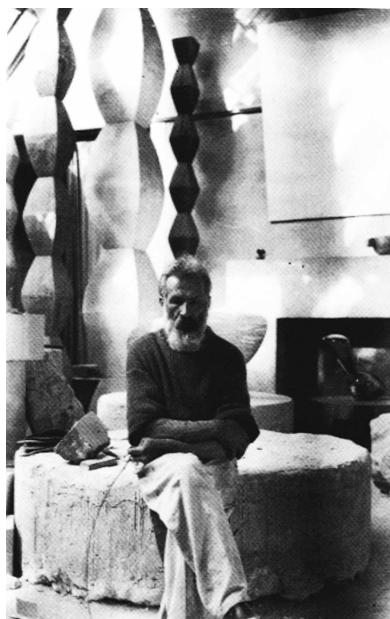
80. a. b. ábra Paraboloidok Gaudí szerkezeteiben: a. Sagrada Familia metszetei
b. Gaudí saját szerkesztése



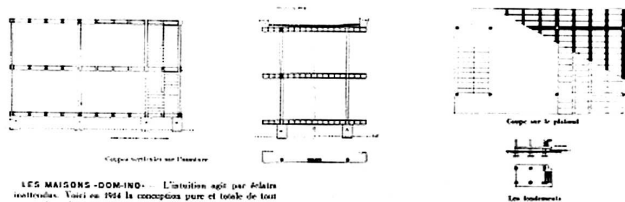
81. ábra A Güell kápolna boltozására készült modell fotója



82. ábra Leda, Brancusi polírozott korongra állított motorral forgatható szobra



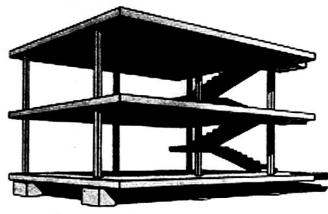
83. a. b. ábra Brancusi műterme: a. *Végtelen oszlop* és a *Madár a térben* szobrai
b. Brancusi a műtermében a *Végtelen oszlop* több változatával körülvéve



LES MAISONS-DOMINO. L'initiative agit par Adrien Dubouché. Mais en 1914 la conception pure et totale de tout un système de construction, envisageant tous les problèmes qui vont naître à la suite de la guerre et que le moment présent a mis à l'ordre du jour. C'est quinze ans après seulement, en 1929 et à l'occasion de la Loi Louchet que Le Corbusier et Jouin ont pu appliquer indépendamment les principes de la maison «Domino». Il a fallu quinze années d'expérimentation, de mise au point localisée sur les divers détails du système, pour permettre l'application à la réalisation.

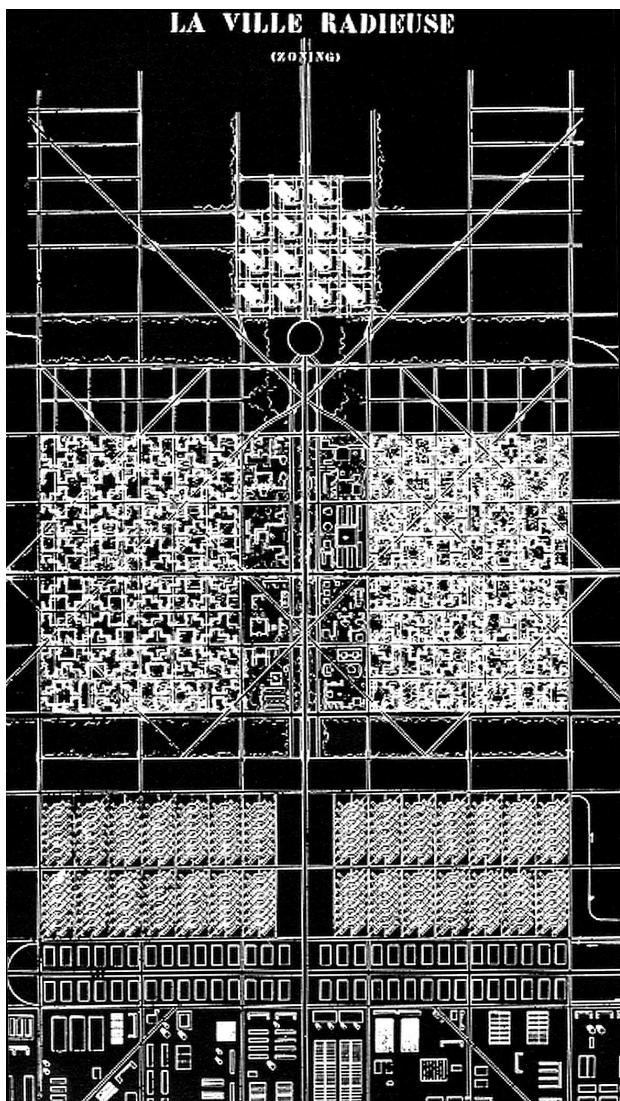
Le problème posé était le suivant: les premières dévastations de la grande guerre dans les Flandres en septembre 1914. «Le grand projet était donc tout simplement: «On devait reconstruire les villages détruits en quelques mois au plus. Le constructeur serait ainsi vite oublié. C'est dans le bon sens public de dire qu'on reconstruit un pays tant qu'on se réveille!»

On a donc conçu un système de structure ou ossature — complètement indépendante des fonctions du plan de la maison — avec notamment comme caractéristique les colonnes et l'escalier. Elle est faite avec un béton standard, combinable les uns avec les autres, ce qui permet une grande diversité dans le groupement des maisons. C'est la base, mais le fait sans effort, à côté des plans, d'un réservoir de planants spécial qui permet de varier les plans et d'obtenir ainsi des plans et des formes en fonction d'un site spécial et d'un programme spécial. Les colonnes et l'escalier sont donc les éléments fondamentaux de la structure. Ils sont combinés indépendamment des fonctions du plan de la maison. Ils sont combinés les uns avec les autres, ce qui permet une grande diversité dans le groupement des maisons. C'est la base, mais le fait sans effort, à côté des plans, d'un réservoir de planants spécial qui permet de varier les plans et d'obtenir ainsi des plans et des formes en fonction d'un site spécial et d'un programme spécial. Les colonnes et l'escalier sont donc les éléments fondamentaux de la structure. Ils sont combinés indépendamment des fonctions du plan de la maison.

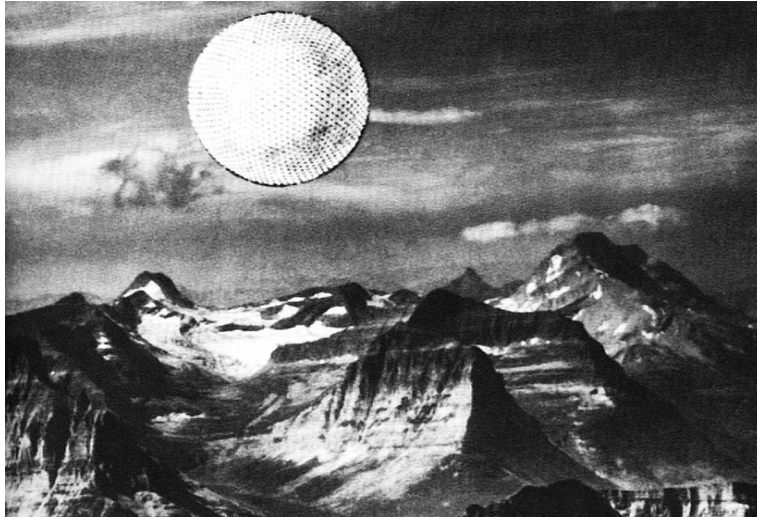


Il reste ensuite à installer une habitation à l'intérieur de ces ossatures. Le format de l'ossature «Domino», la situation toute particulière des poteaux, permettent d'innombrables combinaisons de dispositions intérieures et toutes les parties de l'habitation sont réglées en façade. On avait conçu l'idée d'une ossature, non de la maison qui résultait, elle, tous les éléments de l'équipement de la maison, c'est-à-dire, tout ce qui peut être installé en usage

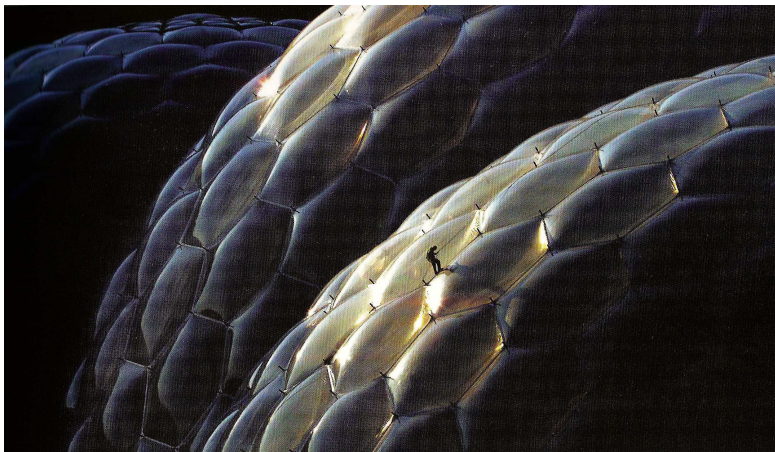
84. ábra A Dom-Ino ház vázszerkezete, Le Corbusier első vasbetonvázás lakóház tervezete (1916)



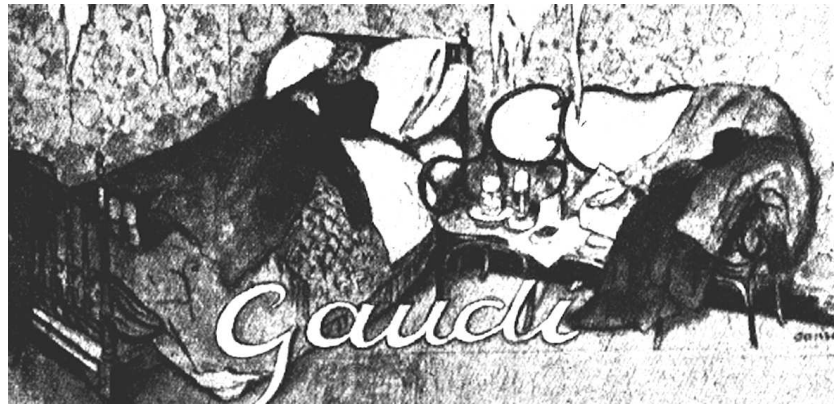
85. ábra La Ville Radieuse, Le Corbusier egyik ideál városterve



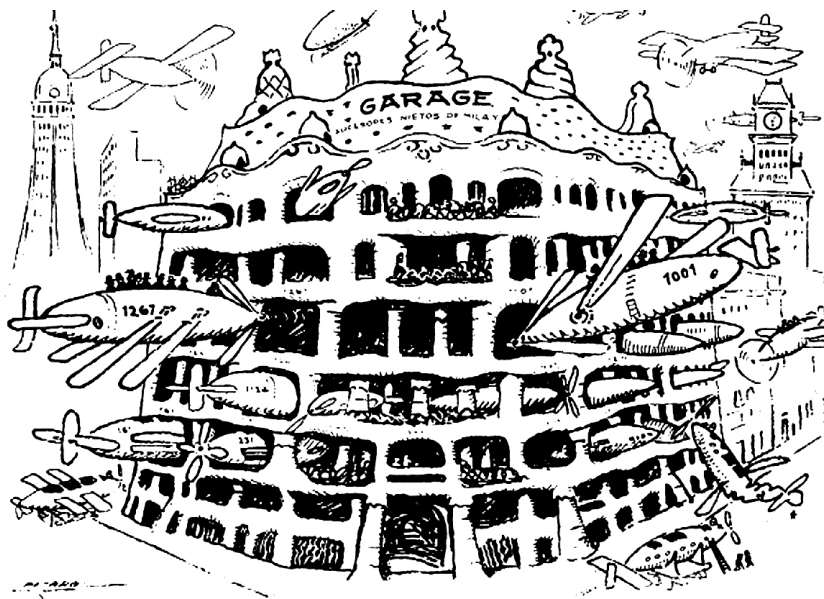
86. ábra A *Cloud Nine* (*Kilences felhő*), Fuller elvi modellje egy 1,9 km átmérőjű geodézikus gömbről, melyben több ezer fős autonóm közösség élhetne: a szerkezet ebben a méretben annyira könnyű, hogy léggömbszerűen lebeg. Egy ilyen szerkezet gazdaságos megépítéséhez Fuller korában még nem álltak rendelkezésre a megfelelő anyagok.



87. ábra Fuller halála után kevesebb mint két évtizeddel, 2000-ben elkészült a *Garden of Eden* projekt, St Austellben (Nagy-Britannia) Nicholas Grimshaw tervei alapján: a 124 méter átmérőjű összemetsződő gömbök szerkezetének tömege alacsonyabb az általuk közbezárt levegőénél



88. ábra Gaudí ágyának esze túlzott böjt miatt, korabeli sajtó illusztrációja



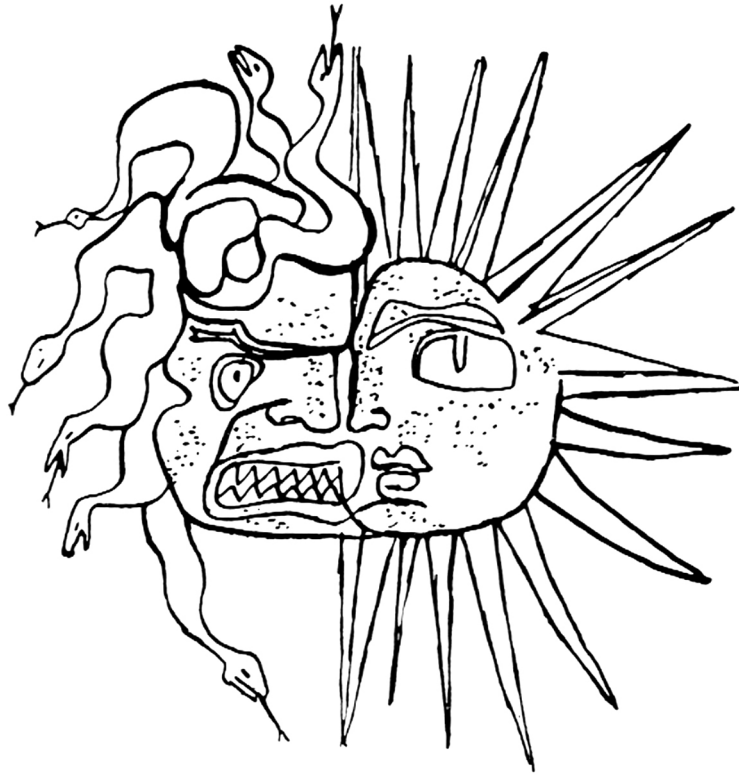
89. ábra Korabeli karikatúra a Casa Miláról



90. ábra "Voilà, la phallus" (Matisse), Brancusi az 1920-as Függetlenek Szalonján botrányt kavaráó X hercegnője



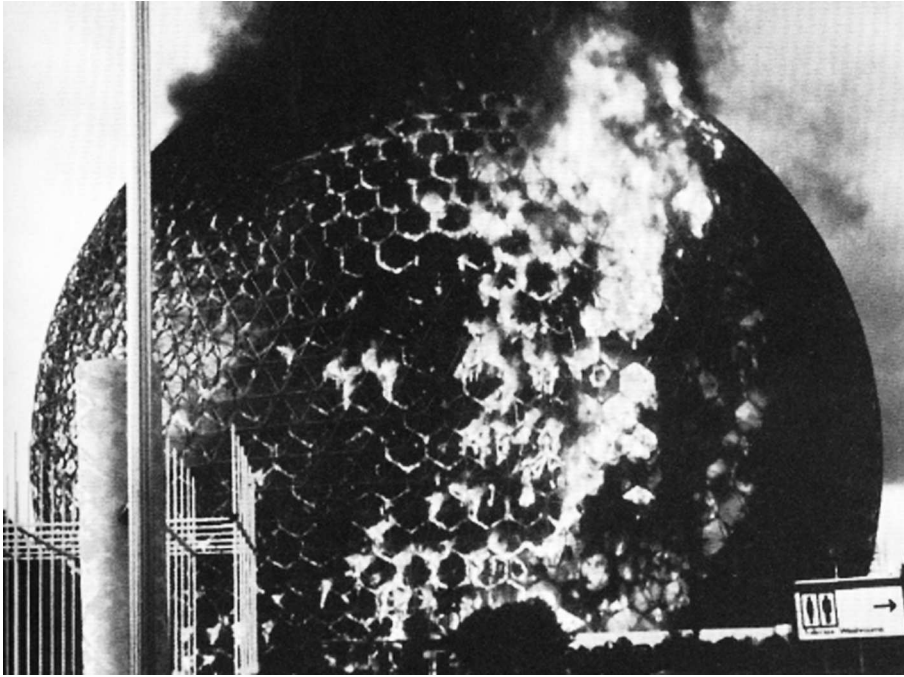
91. ábra Egy fiatalember torzója, Brancusi egyik az Egyesült Államok Vámhivatala által ipari terméknek minősített szobra



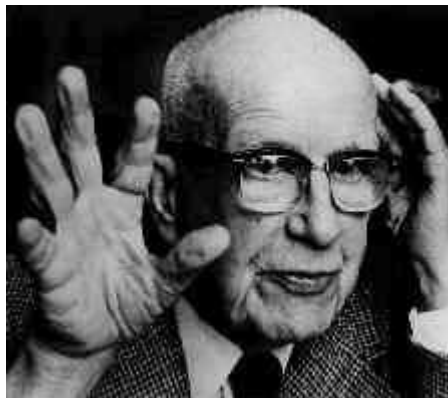
92. ábra Le Corbusier ideáljai és konfliktusai a Medusa/nap ábrázolásában



93. ábra "a történelem egyedülálló vandalizmusa",
Le Corbusier Párizst átépítő *Plan Voisin*-je (makett)



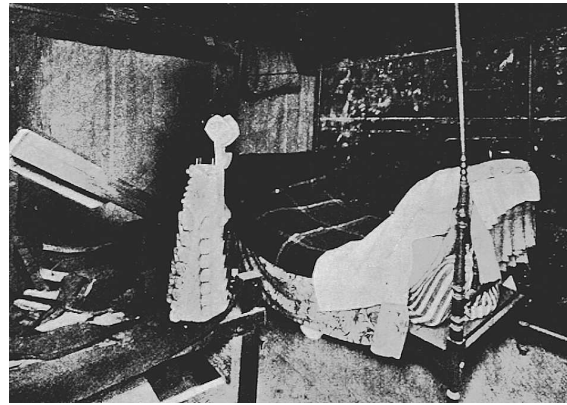
94. ábra Az égő Montreali Expo Pavilon, Fullert különösen érzékenyen érintő katasztrófa, mivel az épületét feleségének, Anne-nek ajánlotta



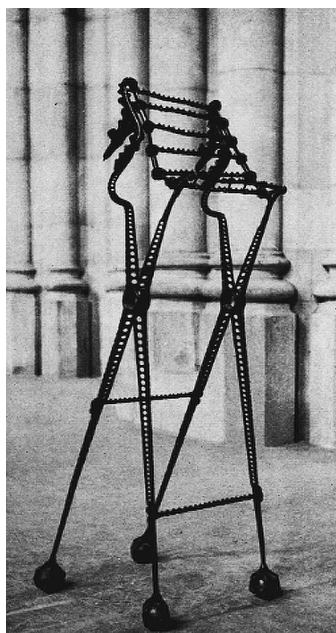
95. ábra Bucky, a szuggesztív előadó



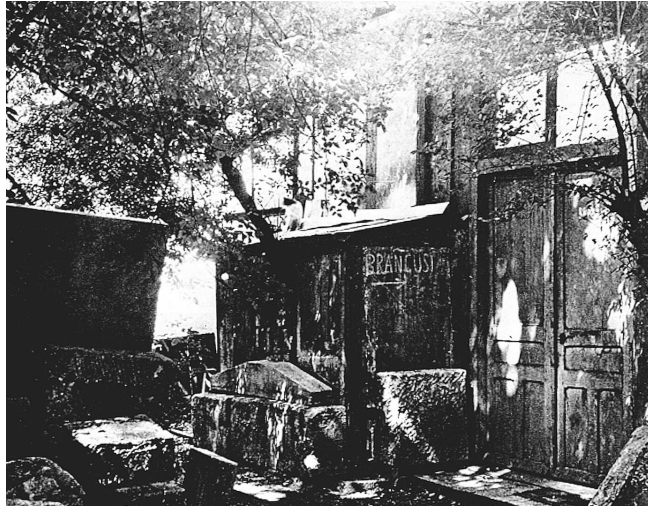
96. ábra A Sagrada Família műhelye



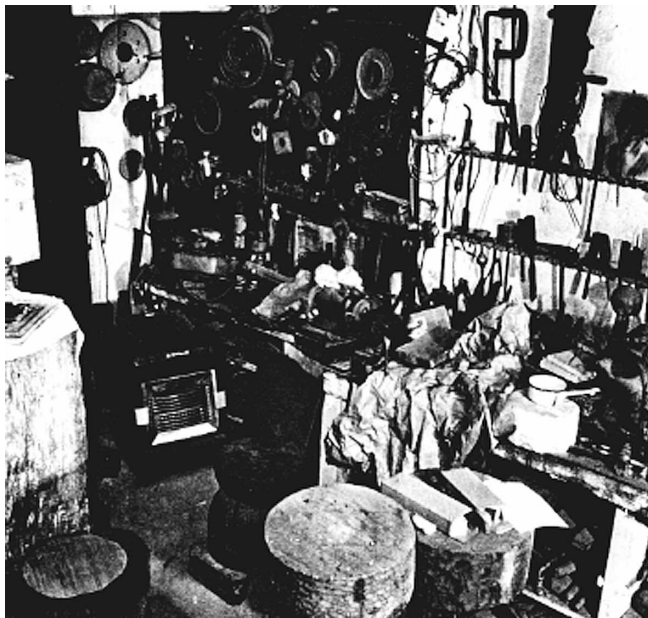
97. ábra Gaudí hálószobája a Sagrada Família műhelyépületében



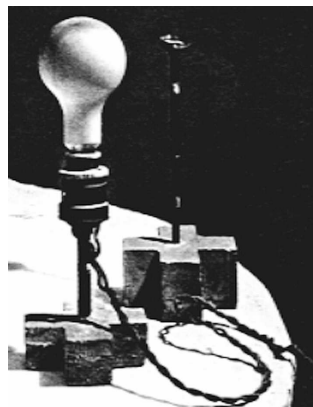
98. ábra Gaudí a Sagrada Família atemplomában tartott szertartásokra tervezett olvasóállványa



99. ábra 11 Impasse Ronsin, Brancusi műhelyének bejárata



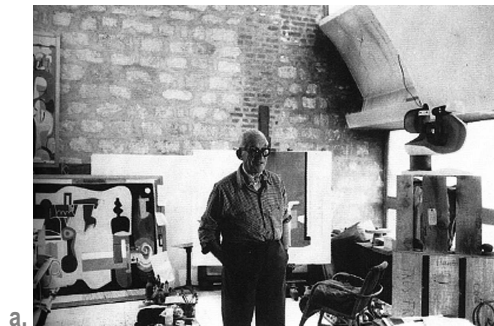
100. ábra Brancusi jól tartott szerszámai



101. ábra Brancusi saját készítésű lámpája



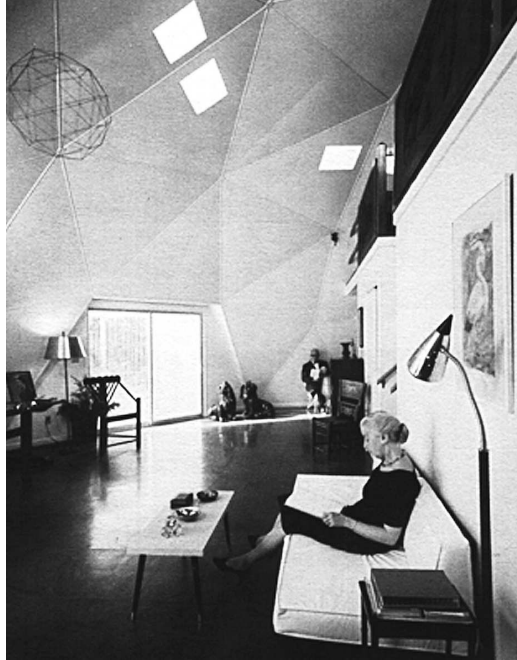
102. ábra Le Corbusier 24 N.C. épületét hirdető brosúra címlapja



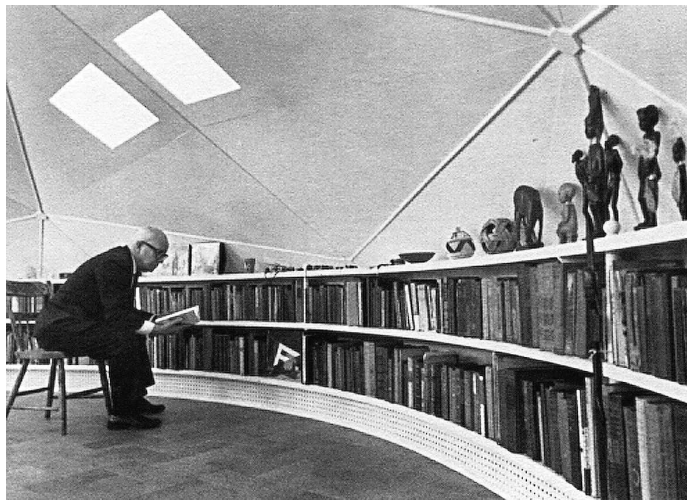
103. a. b. c. ábra A 24 N.C. három fő része:
 Le Corbusier műterme, lakása és a tetőkert



a.



b.



c.

104. a. b. c. ábra Fuller geodézikus otthona Illinois-ban

ÖTÖDIK FEJEZET

Russell Hall és példaképei

Bevezetés

Ez a fejezet a negyedik fejezetben bemutatott, a kultúra megújulásához és túléléséhez jelentősen hozzájáruló kreatív egyént jellemző öt téma szerint vizsgálja Russell Hall (105. ábra) munkásságát.

A negyedik fejezetben kifejtett elemzési rendszerbe kis módosítások kerültek, melynek fő oka, hogy példaképeivel ellentétben Hall még mindig aktív építész, ezért munkássága nem tekinthető befejezett életműnek. Az alábbi elemzés a negyedik fejezetben tárgyalt első négy témára koncentrálna. Így az első alfejezet Hall az intézményes rendszerrel való korai konfliktusait és a természet tiszteletén alapuló, fokozatosan fejlődő személyes filozófiáját mutatja be. A második alfejezet a jelen uralkodó értékrendet elmarasztaló nézeteit és életideáljainak megvalósítására irányuló kísérleteit tárgyalja, a felmerülő nehézségekkel együtt. Az ötödik téma, az általa szükségesnek tartott változások megvalósításának sikerességéről a hatodik fejezetben esik szó, munkásságának kulcsépületeinek kontextusában.

Emellett a negyedik fejezetben ismertetett négy alkotó Hall munkásságára gyakorolt befolyása is elemzésre kerül. Ez magába foglalja nemcsak a Gaudítól, Brancusitól, Le Corbusier-től és Buckminster Fullertől közvetlenül adaptált megoldásokat, hanem Hall az építészet bizonyos aspektusai iránti, példaképei hatására erősödő érdeklődésének elemzését is. Ezek a munkásságát meghatározó fő vonások Michael Keniger (1990, 66-67. old.) szerint a következők: "a forma, textúra és szín gazdagította kifejezőmód", ami Gaudí 'poétikus' építészetének jellemzője; "megszállott racionalizálás", mely Fuller pragmatizmusának feleltethető meg és "a geometria bővölete", amit Le Corbusier munkája képvisel erőteljesen – Keniger ugyan csak a Gaudival való kapcsolatot emeli ki. Brancusi művészetével kevésbé egyértelmű kapcsolat mutatható ki. Ez az elemzés ezért Brancusi példáját Hall életrajzában egy sokat emlegetett és legtöbbször félremagyarázott elemének tisztázására használja fel, a "farmon való nevelkedés"-ét.

Az efféle párhuzamok keresése elkerülhetetlenül túlegyszerűsítéshez vezet, mivel ezeknek a az egybeeséseknek eredete – ha egyáltalán szolgálhat elemzés tárgyául – sokkal bonyolultabb, semmint hogy egy ilyen egyszerű mintába rendezhető lenne. De ennek a vizsgálódásnak nem az a célja, hogy Hall gondolatainak pontos forrásait meghatározza, hanem hogy munkásságának legjellemzőbb minőségeit emelje ki. Ez a módszer tulajdonképpen Hall és példaképeinek 'összetartozó' munkáit helyezi egymás mellé, és mivel az utóbbiak szélsőséges megnyilvánulási formái a fentebb definiált jellemzőknek, fényükben Hall tevékenységének vonatkozó aspektusa nyilvánvalóvá válik, ezáltal kötve őt "az építészet magasztos berkeibe" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 67. old.). A Hall gondolkodását megihlető momentumok saját értékrendszerén átszűrődve személyes jellemzőivé válnak, és példaképeinek lényegi hatása, hogy tudatosságát emelik saját intuitív hajlamait illetően.

Mivel az *Australian Architects: Rex Addison, Lindsay Clare & Russell Hall* (Ausztrál építészek: Rex Addison, Lindsay Clare & Russell Hall) 1990-ben kiadott kötete az addig készült munkáinak döntő többségét tartalmazza, jelen írás nagyobb teret enged azoknak a munkáinak, melyeket a fenti publikáció nem érint (106. ábra).

Hall első konfliktusai, formálódó személyes filozófiája

Peter Skinner a következőképpen fogalmazta meg Russell Hall egyetemen töltött éveit: "A Queenslandi Egyetemen és a Queenslandi Műszaki Egyetemen folytatott elhúzódo építészeti tanulmányai leginkább a modern építészet elveinek saját meggyőződéséhez való igazításának küzdelmeivel jellemezhető, semmint saját értékrendjének feladásával a szakmában uralkodó nézetekért" (Skinner 1995, 117. old.). Hall kétszer bukott meg harmadévből tervezés tantárgyból a Queenslandi Egyetemen. Saját bevallása szerint ebben döntő szerepet játszott "a dolgok időre való elkészítésére való alkalmatlanságom" (Hall, szem. komm., 29.06.98) és az ábrázolási technikákban való járatlansága; mindezek mellett megkérdőjelezhető, hogy Hall gondolatainak időben és meggyőző módon való tálalása megkímélte-e volna az építészeti tanulmányai befejezésére irányuló hosszás küszködéstől. Ezt a Gaudiról írott Bachelor of Architecture disszertációjában írottak is megerősítik:

Az építészeti tanulmányaim során elem tált Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier és Walter Gropius munkássága mellett örömteli meglepetés volt Gaudira, az akkoriban keveset emlegetett építésze rátalálni. Mies Van der Rohe mondása, a "A kevesebb több" mindig szöveget ütött a fejembe; Gaudí tanulmányozásából ered az a felismerésem, hogy újraírjam ezt a jelmondatot, melyben egy teljesen nyilvánvaló javítást érzek szükségesnek: A KEVESEBB KEVESEBB. Úgy tanítottak, hogy megértsem, hogy ez a mottó a Bauhaus Építészeti számára felel meg az Építészetben és a Művészetekben gyakorolt fehérre fehéret megközelítésükhöz.

Ha folytatjuk a Bauhaus által megkezdett "A kevesebb több" fehérre fehéret stílust, akkor megteremtjük a merev, sivár, rideg, minimál-erőfeszítés, környezetbarát a kevesebb kimunkáltság, kevesebb szeretet, kevesebb változatosság, kevesebb részvétel, kevesebb élvezet, kevesebb megértés iránti kevesebb életünket. Talán a kevesebb több azt jelenti, hogy a kevesek intellektusa több lesz, míg a többség intellektusa kevés lesz. (Hall 1974, 1. old.) [Hall nagybetűi]

A fenti fejtegetés Hall modern építészettel kapcsolatos fő frusztrációját mutatja be, ahogyan azt 1974-ben érzékelte. Az eredetileg utópikus építészeti elvek és a 20. század elején uralkodó gépkorszakba vetett erős hit később sivár és sekélyes építészetté degradálódott. Hall nem volt egyedül ezzel a felismeréssel, és az 1960-as évektől világszerte számos kommentátor igyekezett megoldást találni erre a problémára. Az ilyen áramlatok követése helyett Hall egymaga indult saját válaszainak felkutatására. Először ezt a szándékát csak gyakorlati munkájában, de a nyolcvanas évek második felétől egyre gyakrabban cikkeiben és előadásokon is hangoztatta.

Az épített környezetből hiányzó érzékenységre és sokszínűségre Hall a természetben talált rá. Nézete szerint a "több" megvalósításához a minket körülvevő világ, a természet életét irányító elvek elfogadására lenne szükség:

A természeti világban az élet megnyilvánulási formái gyönyörű változatosságot mutatnak a tájnak és az éghajlatnak megfelelően. A föld törmelékének termékenysége buja, gazdag növényzetet produkál. A szélfúttá parti vidékek csupasz szikláiból nyaktörő mutatókat bemutatva sarjadnak a növények. A vegetáció nagyon kifejezően alkalmazkodik ahhoz a helyhez, ahol él.

Mennyire változatos és gazdag lenne az épített környezetünk, ha hasonló elvek szerint dolgoznánk. (Hall 1989d, 5. old.)

Ehelyett Hall szerint az emberiség a természet által biztosított javakat pazarolja:

Az emberek ezt a szépséget nem veszik semmibe és elfecsérik. Ez a szükségtelenül vad pusztítás a természet ajándékai iránt érzett megbecsülés hiányából ered, és az emberi lények magukról alkotott képéből, miszerint az élet minden formája pillanatnyi igényeik kielégítésére született. (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 78. old.)

Hogy minden élő teremtménnyel harmóniába élhessünk, Hall szerint a jelen értékrend alapvető megváltoztatására van szükség. Az emberek környezetükkel való diszharmóniája és tiszteletnélkülisége abból ered, hogy már többé nem egy nagy ökológiai rendszer részének, hanem a természet urának érzik magukat. Ez az attitűd Hall vélekedése szerint a vallásos gondolkodásunkban is megfogalmazódik:

“Én vagyok az úr, az istened, és nem lehet más istened csak én”... Eszerint a monoteista szélhámosság szerint ... az egyetlen isten ember alakú – túlhangsúlyozza az egyén szerepét, és minden más teremtményt alábecsül, és az élettelen helyezi a lehető legalacsonyabbra, ha nem hagyja ki teljesen a képből. Ez a létező leginkább együttműködés ellenes és kizáró jellegű hit, de minket évszázadokon át ezzel tápláltak. (Hall 1998a, 3. old.)

Hall vélekedése szerint egy mindent felölelő hit, mely tisztelettel viseltetik a környező világ iránt, boldog társadalmat eredményezne és az emberek számára választási lehetőséget biztosítana a rendelkezésükre álló javak számukra legelőnyösebb felhasználásáról:

Azt hiszem, hogy a több-istenhit által több együttműködés, összefogás és elfogadás lenne. Az istenek egész panteonjának valahogyan együtt kell működnie, hogy kijöjjenek egymással, és most közbevetendő, hogy a görögöknél is megvolt mindez, de szerintem az nem volt megfelelő az építészet és az élet számára, mert túlságosan hangsúlyozta az embert... Jung azt állította, hogy minden kultúrának szüksége van egy mítoszra túlélése érdekében: ha megölnöd a mítoszt, azzal kiirtottad a kultúrát. Jung nem érezte úgy, hogy a keresztény hitvilág a modern ember számára fenntartható lett volna. Nézete szerint a fenntartható mítosz egy alkimista hit lenne, amelybe a feminint is belefoglalják, az ördögnek is megvan a helye és a teremtés minden formájának, beleértve az élettelen is, szerepe van az összképben. Az Aboriginálok legendái, melyek lelket és életet tulajdonítottak a földnek, megfelelőnek tűnnek a ma embere számára. (Hall 1998a, 3-4. old)

Hall kritikája környezetéről, és viszont

Hall jelen társadalomról megfogalmazott fő kritikája, hogy tudatlan és pazarló forrásaival, és ennek eredményeként sivár környezetet teremt magának. Vélekedése szerint a természet, és azon társadalmak, melyek harmóniában és tisztelettel élnek együtt környezetükkel, a fejlett világénál egészségesebb elvek szerint és következetesen sikeresebben működnek:

Bármilyen az egyiptomi vagy azték piramisokkal, a Taj Mahallal, gótikus katedrálisokkal, a japán házakkal vagy Ausztrália második világháború előtti számos épületével kapcsolatos fejtegetés egy sikeres, energikus, jó képességű és kulturálisan gazdag társadalmat fog bemutatni... az energikus kifejezés jelentése a mai energián értett fogalomtól teljesen különbözik. A fő különbség, hogy az előbbi a megvalósítandó potenciálról, míg utóbbi az elfogyasztandó potenciálról szól. (Hall 1990, 89. old.)

A múlt társadalmainak sikere és prosperitása az emberi alkotópotenciál igájába hajtott technológia hatékony felhasználásából eredt. Hall szerint ma ezzel ellentétben az emberek nem aknázzák ki saját és a koruk kínálta lehetőségeket:

Az ember csodálkozik azon, hogy a nagy teljesítményű és kevés emberi munkát igénylő fejlett technológia térhódításával az építőiparban a tömeggyártás érvényesül, és nem következett be az expresszív építészeti jegyekre való nagyobb hangsúly fektetése. Sajnálatos módon az iparosodással és a számítógépes technológia elterjedésével egy olyan elv tűnik kifejlődni, hogy minél inkább képes egy gép a finom, kimunkált munkavégzésre, annál hitványabb dolgokat gyártanak vele. (Hall 1991, 8. old.)

Hall múlt társadalmak iránti tisztelete nem jelenti a jelenben való részvétel elutasítását, saját szavaival: “Az elvek lehetnek régiiek, de az alkalmazásuk és a kifejezőmódjuk legyen új” (Hall 1991, 9. old.). Határozottan elutasítja a ‘vissza a természethez, vissza a régihez’ attitűdöt:

Micsoda korlátozott kifejezőmódot engedélyeznek a mai tulajdonosoknak és építésznek – miért 1898 szerint kell élniük, amikor minden más fejlődik és változik – ez egy olyan határ, mely az ismert biztonságára alapozó

félelmünkől ered és abból, hogy nem leljük örömlünket az ismeretlen felfedezésében és kihívásokra való felkészülésben. A mi általunk alakított építészeti kultúra ezek szerint legyen ugyan olyan, mint a múlté? Miért ne lennénk egyenlők, vagy haladnánk meg a múltat? Kemény erőpróba, de megéri megpróbálni. (Hall 1998a, 8. old.)

Ezért Hall saját feladatát az alacsony hatékonyság és monotonia uralkodó attitűdjeinek olyan gazdaságos megoldásokkal való felváltásában látja, melyek egyben az ember "tudatalatti igényeit" (Hall 1990, 92. old.) is kielégítik. Munkálkodásának így megfogalmazható alapmotivációja ellenére számos esetben az uralkodó konvenciók erősebbnek bizonyulnak Hall jobbító szándékánál.

Pályafutásának Pápua Új-Guineában, a National Housing Commissionnál (Nemzeti Lakásügyi Bizottság) töltött kezdeti szakaszában Hall a helyi közösség által már használt szabványos háztípusok alternatívájának kidolgozásán tevékenykedett. Ez volt az első kísérlete a látszó keretvázis szerkezet hasznosítására, újraalkalmazva a tradicionális Queenslandi ház régi elveit a 'harmadik világ' elemi lakásigényeinek kielégítésére. Hall választásának indoka, hogy az alacsony költségvetés minél kevesebb hányadát anyagra, és inkább az ugyan szerény hajlék, de lakóiban mégis büszkeséget keltő építészeti jegyek megvalósítására fordítsa. Szándékait a következőképpen jegyezte fel: "A tervező megpróbált zsonglőrködni, hogy olyan házak szülessenek, melyek illeszkednek a környezetbe, a megfoghatatlan pápua új-guineai esztétikát is figyelembe veszik, ugyanabból a költségből minél többet kihozva" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 70. old.).

Hall számos tervet készített alacsony költségvetésű házakra, és a pápua új-guineai építészethez való legjelentősebb hozzájárulásának az L36 névre hallgató típusház (107. ábra) előregyártott, csomagban való kiszerezésének tervjavaslatát tartja. L36 házai ilyen formában sosem valósultak meg, így az "ugyan abból a költségből minél többet" adni célkitűzése sem sikerült. Az árnyékot és szellőzést biztosító építészeti elemek a további 'racionalizálás' áldozatául estek, ahogyan Hall beszámol: "Sajnálatos módon a nyert előnyök mindig is túl érzékenyek a további költségcsökkentés nevében elkövetett csonkításokra. Ez az elkerülhetetlen sors várt az L36-ra és az L42-re is. A tető egy kegyetlen körülmélés következtében elvesztette nagyvonalú túlnyúlásait és alacsonyhajlású tetővé változott" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 71. old.).

Queenslandbe való 1979-es visszatérése után továbbra is foglalkozta a lakosság (saját értékrendjének) megfelelő alacsony-költségvetésű házakkal való ellátása. Tovább alakította a látszó keretvázis szerkezetet új fakötési módok alkalmazásával, felcserélve a szegezett kötéseket szeglemezes kapcsolatokkal. A Hall építészetét az 1980-as években domináló saját fejlesztésű és szabadalmaztatott Wall Frame System ebben az időben kezdett fejlődni. Kész típusterveket készített ennek a rendszernek a felhasználásával (108. ábra), megkísérelve visszaszorítani "a queenslandi tucat-épületek áradatát" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 81. old.) és terveit a következő szlogennel hirdette: "Ne légy földön csúszkáló lárva, lépkedj fel egy cölöpökön álló házba!" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, p.81) (109. ábra). Az ötlet nem bizonyult annyira versenyképesnek, mint remélte, mivel az ilyen buzdításra érzékenyek egyedi igényekkel álltak elő, melyek a gyakorlatban a típustervek teljes elvetését eredményezték.

Az 1980-as évek végétől Hall tucat-épületek elleni kampánya az újságok hasábjaira költözött, beszédes című cikkei például a 'Russell Hall, the Angry Architect, says "I reckon Queensland highset homes are going the way of the Dinosaur"' ('Russell Hall, a dühös építész azt állítja, hogy "a Queenslandi ház a dinoszauruszok sorsára fog jutni"', 1989) és 'Our grandparents graves' ('Nagyszüleink sírjai' 1989). Ugyan Hall a Queenslandi házat "a mai tucat-épületekhez

képezt felsőbbrendű”-nek tartja, “azért ez nem az egyedüli üdvözítő megoldást jelenti. De néhány ötletet és megoldást meríthetünk belőle” (1991, 8. old.), vallja. Hall szerint a Queenslandi házat környezettudatos tervezés eredményeként kezelni a múlt iránti túlzóan nosztalgikus szemléletről, és nem tárgyilagosságról tanúskodik.

Hall nemcsak a kortárs tucat-épületek, hanem a jellegtelen eldobható tárgyak áradatát is igyekszik visszafordítani, melyet így foglal össze: “A modern társadalom fogyasztható, eldobható anyagi kultúrája alig teremt valami időálló dolgot” (Hall 1998c, 1. old.). Hall már 1969-ben a Queenslandi Egyetem diákjaként egy széktervezési feladatot hullámlemez hajlítással oldott meg (110. ábra). Az általánosan forgalomban lévő hullámlemezek megmunkálása bútor léptékben szinte kivitelezhetetlen, de tetőhéjalásként illetve homlokzatburkolatként hajlítva is alkalmazható, melynek Hall munkásságában legimpozánsabb példája a következő fejezetben részletesen is tárgyalandó Borokoi Területi Iroda Pápua Új-Guineában (149. ábra).

A hullámlemez tárgyak tervezésének és kivitelezésének megkezdéséhez Hall csak egy a 20. század közepén még forgalomban lévő anyag, az un. *ripple iron* piaci visszavezetésére várt, mely 1990-ben következett be a Lysaght cégnek köszönhetően. A *ripple iron* egy sűrűbordás hullámlemez, a közönséges hullámlemezekhez képest kínálta előnye, hogy sokkal kisebb rádiuszokra lehet hajlítani, így a legkülönbözőbb termékek – ülő- és tároló-bútorok, apró használati tárgyak – előállítására válik lehetővé. Hall nagy örömmel üdvözölte az anyagot; kezdeti lépésként, hogy minden szabadidejét a kísérletezésnek szentelhesse, egy hajlítógépet állított fel West Enden (Brisbane egyik szuburbiájá) működő irodájának hátsóudvarán. A már könnyebben kezelhető anyagból diákkori próbálkozásait tökéletesítve kerti széket készített, mely azonnali sikert aratott. Az akkoriban Brisbane-be látogató ünnepelt sri lankai építész, Geoffrey Bawa lett az első szék-prototípust boldog tulajdonosa, aki később a betonacélból készített másolatokat saját munkájaként publikálta a nemzetközi sajtóban.

Hall számára a *ripple iron*-nal folytatott kísérletezés valóságos iparúzéssé fejlődött, a The Ripple Iron Curving Company (Ripple Iron Hajlító Vállalat) megalapításához, melyet testvéreivel együtt működtet (111. ábra). A cég tárgyak széles sorát gyártja, úgymint lámpaburák, utcabútorok, pavilonok, és olyan ebből az anyagból szokatlan termékeket, mint dosszié, papucs, nyakkendő, mely Hall humorérzékéről tanúskodik. Hall ez irányú tevékenységét 1994-ben az Innovation Award for Furniture and Lighting (Bútor és Világítótestek Újítás Díj) nyerte el. Fokozatosan bővíti a *ripple iron* alkalmazási körét, a legutóbbi felhasználási módok a kiállítási- és díszlet-installációk. Az 1996-as Milanói Triennálé ausztrál standja, melyet Pedro Guedes-szel tervezett (112. ábra), és az 1998-as Királyi Ausztrál Építészek Intézetének Queensland-i Szekciója díjátadó ünnepségére kivitelezett díszlet is *ripple iron*-ból készült.

Az utóbbi évtizedben Hall megbízásai elsősorban Brisbane-t és környékét érintik, melyet a Brisbane Városi Tanács Városrendezési Terve szabályoz, így Hall támadásai is ebbe az arénába költöztek. A városrendezési hivatallal folytatott “majdnem erőszakba torkoló felbőszültség, döbbenet és frusztráció” (Hall 1998d) élményének hatására a sajtóban megjelentett cikkeken túli cselekvésre készítette. 1998 elején Brisbane főpolgármesterét azzal a javaslattal kereste fel, hogy a “városrendezési tervből, mely kihámozhatatlan, bürokratikus drága, költséges a polgároknak és regionálisan változatlanul nem megfelelő” alkossanak meg “egy olyan dokumentumot, mely igazságos és etikus Brisbane polgárai számára” (Hall 1998d). Hall 12 pontot tesz megfontolás tárgyává – ezek között “Hogyan lehetetleníti el a városépítési terv az expresszív tervek születését”, “Miért szadisták a városépítészek” és “Miért antitézise a

városépítési terv egy társadalmi igazságosságon alapuló dokumentumnak” (Hall 1998d) – és felajánlja szolgálatait, hogy megválaszolja ezeket a kérdéseket. Hall válaszait optimista világnézetére alapozza:

Úgy hiszem, hogy jó ötlet kitalálni és rendszerbe foglalni olyan értékeket, melyek a világot egy állandóan fejlődő, növekedő, természeti és épített környezetben egyaránt megnyilvánuló szépség helyszínévé változtatják – egy olyan helyé, ahol teljes és egészséges életet lehet élni. Lehet, hogy mindez túl idealisztikusnak hangzik, de semmik nem vagyunk ideálok, morál és etika nélkül. (Hall 1998a, 2. old.)

Hall hite szerint az emberi lények képesek ezek szerint az ideálok szerint élni, habár ennek megvalósulására csak a régmúlt időkben, mint például az egyiptomi társadalom esetén talált rá. Szemében hatalmas veszteségnek számít, hogy a ma társadalma nem képes olyan monumentális épületek emelésére, melyeket a múlt civilizációk képesek voltak. “Velük ellentétben a jelen kor az azonnali szükségletek kielégítésére koncentrál és az egyén anyagi javak fogyasztására való felkészítését tartja fontosabbnak a teljes emberiség holisztikus módon való fejlődésével szemben” (Hall 1998c, 1. old.). A modern világ problémáinak megoldását – túlnépesedés, környezeti katasztrófák, gazdasági problémák – ezeknek az ősi elveknek az alkalmazásában látja:

... a monumentalitás és a minőség ideális megoldásnak tűnnek ezekre a problémákra. Ez abból áll, hogy az ilyen dolgok véghezvitelére sokkal több emberre van szükség, sokkal több időt venne igénybe, és ha abból a megközelítésből indulsz ki, hogy mindez nem is lenne befejezve egy emberöltő alatt, rengeteg munka elvégzését jelentené a jövőre nézve is. A legutolsó dolog, amire szükségünk van, az a fogyasztói társadalom, mely válaszként saját forrásait meríti ki, elfogyasztja gazdasági fizetőképességének alapját és ennek következményeként lerombolja a világot. (Hall 1998c, 2. old.)

Antoni Gaudí és Russell Hall

Antoni Gaudí munkássága erős kontrasztban állt a Russell Hall tanulmányai idején általánosan méltatott modern építészettel. Hall emlékei szerint “Gaudít nem tartották számon lehetséges válaszként, nem kezelték úgy, mint egy lehetőség – csupán érdekességként volt megemlítve” (Hall, szem. komm., 20.5.98). De Hall, aki megkérdőjelezte a “kevesebb több” elv megépült manifesztációinak értékét, Gaudí munkáira Mies van der Rohe mottójának sokkal életképebb megnyilvánulásaként tekintett.

Amint fentebb bemutatuk, Hall kritizálja a jelen társadalmat forrásainak – legyen az anyagi, intellektuális vagy spirituális – pazarlása miatt, aminek következményeként az nem képes polgárai számára boldog életet biztosítani. Az ideális épített környezetről vallott nézeteit indirekt módon fejtette ki az uralkodó értékrend ellen intézett támadásában az ‘Architecture and the Environment’ (‘Az építészet és a környezet’) című cikkében, melyet 1990-ben a The North – The Key to Australia’s Future (Az észak: Ausztrália jövőjének kulcsa) konferencián adott elő:

A harmonikus környezet megteremtésének lehetősége egyre csökken a spekulatív áruként kivitelezett épületek sokasodásával. Ez az olcsón, gyorsan, és azonnal megtérülő haszonért való építkezés felé billenti a mérleget. Kevés figyelem szentelődik egy épület egyéb vonzatai iránt, mellyel környezetére hatást gyakorol. Van-e rá valós igény? Hozzájárul-e a polgárok életszínvonalának növekedéséhez? Fogsz-e az unokáddal boldogan arra sétálni, és büszkén kijelenteni: “Én terveztem ezt az épületet”? Jelképezi-e egy a teljesítőkétségének csúcspontján álló generáció potenciálját, vagy csak egy tákolmányról van szó? Azok az emberek, akik a munkában részt vettek, büszké-e arra, amit csináltak vagy ez csak egy újabb meló volt, amin túl kellett lenni? (Hall 1990, 91. old.)

Gaudí munkájának tanulmányozása Hall számára példát mutatott arról, hogy hogyan kell "harmonikus környezetet" teremteni. Ezen felül a hatékonyság és gazdaságosság számára adekvát formájára talált a katalán építész munkáiban. Gaudí a szerkezetekben működő erők geometriájának kutatását és szerkezeteinek azokhoz maximális igazítását tartotta az építészet követendő irányának: ez a Gaudí-féle út a 'több' elérésére a 'kevesebb' által (113. ábra). Hall a romantikusnak és a racionálisnak ehhez hasonló ötvözésére törekszik, de a gazdaságosság számára nem annyira 'poétikus', mint Gaudí számára. Hall munkájának van egy ugyanennyire erős 'pragmatikus' irányultsága, mely Buckminster Fullerhez áll közelebb, ami később kerül részletes bemutatásra. A 'pragmatizmus' és a 'poézis' változó mértékben dominál Hall döntéseiben, és minden munkája ezeknek a szándékoknak a dualitását foglalja magában.

Hall valószínűleg a 'poétikus' gazdaságossághoz a legközelebb saját házának építésével jutott, melynek kivitelezési munkálatai 1982-től zajlottak a Sunshine Coaston (Brisbane-től északra fekvő partvidéki terület). Ez a ház a klasszikus építész-megbízó kapcsolatból születő munkáknál erőteljesebben képviseli a kísérletező szellemet és poétikus kifejezőmódot. Hall szavaival az általa alkalmazott munkamódszer: "Ha kétesélyes, rajta, próbáljuk ki" volt. (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 78. old.). Az épület fő jellegzetessége a tartószerkezete, mely gyökerekkel felfelé fordított fatörzsekből áll. Az 'alapanyagot' Hall egy környékbeli ingatlanfejlesztés területéről – ahol az őshonos növényzetet gyökereitől kiforgatták a földből – szállította saját telkére, melyeket számára is meglepően magas költséggel állítottak a helyükre, így megkezdve saját otthonának experimentális építőmunkálatait. A teherhordó szerepet betöltő fák, Hall szerint az "ausztrál oszloprend"-et (114. ábra) testesítik meg, tisztelgve a természet ember által érzéketlenül elpazarolt és elpusztított szépségének.

Gaudí poétikus-gazdaságos szerkezeti formája, a hiperbolikus paraboloid, melyet a Szentháromsággal társított, Hall építészeti repertoárjában is fontos helyet foglal el. Gaudí ezt a szerkezetet alkalmazó mesterműve a Sagrada Familia iskolaépülete (Barcelona, 1909), egy téglapépület, melynek határoló falai és tetőzete is hiperbolikus paraboloidokból van falazva (115. a. b. ábra). Ez az izgalmas forma nem igényel bonyolult építési módszert, mivel egyenes vonalakkal származtatható, mint ahogyan azt a negyedik fejezetben ismertettük. A legtöbbször Hall ezt a formát hullámlemezről kivitelezte, a szubtrópusi éghajlaton elengedhetetlen árnyékoló szerkezetként. A hiperbolikus paraboloidok 'poétikus' megjelenésének kiaknázása mellett Hall e forma iránti vonzódását példaképénél kevésbé szakrális magyarázattal indokolja: "Ez a forma csökkenti a tető hajlásszögét és egyszerűsíti a tető szellőzését, ötvözve a sátor tető előnyeit a nyereg tető szerkezeti egyszerűségének előnyeivel. A változó szarugerenda hajlasi szög bőséges túlnyúló ereszt biztosít minden homlokzaton" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 71. old.).

Ez a leírás a Pápua Új-Guineában tervezett L36 (107. ábra) elnevezésű típusház melléklete volt, Hall első épülete, melynek hiperbolikus paraboloid tetőszerkezete volt. Ez a megoldás később építészetében sokszor visszatérő elemmé vált. Későbbi példák a Display Home (Minta Otthon, Buderim, 1985) mely ideális készház terveinek egyik megvalósult változata (108. ábra), és a Millane Ház (Buderim 1984), mely ennek a tervnek egy megrendelő igényei szerint módosított változata. Hall legutóbbi munkái a hiperbolikus paraboloidot önálló tetőszerkezetként alkalmazzák, melyek árnyékolóként működnek, mint például a Brisbane Városi Tanács számára tervezett mobil temetkezési kápolna (116. ábra).

Az 'igaz' szerkezeti formák megtalálására folytatott kísérletei mellett Gaudí számára a fény volt az építészetet meghatározó legfontosabb tényező. Nagy odafigyeléssel tanulmányozta a

belső terek természetes megvilágítását, ahogyan arról a Sagrada Familiáról készített metszetei tanúskodnak. Gaudí hasonlóképpen nagy figyelmet szentelt épületei felületének fényvisszaverő minőségére illetve a homlokzatok fény-árnyék hatásaira, a burkoló anyagok felületminőségére és színére. Hall Gaudínál szűkebb anyag- és színrepertoárral dolgozik, de a fény-árnyék játékának kiaknázására rendkívül expresszív megoldásokat talált szobrászian kialakított árnyékoló szerkezetek alkalmazásával. Az ezt példázó, előbb említett borokoi Területi Iroda és a Carpenter-Hall ház (Brisbane, 1986) épületei részletesen a hatodik fejezetben lesznek tárgyalva (150, 151. ábra). Az intenzív színekkel való kísérletezést Hall az utóbbi időben kezdte meg, melyre sikeres példa a Rialto Színház Épület Brisbane West End elővárosában (1997) (172. ábra).

Hallra nagy benyomást gyakorol Gaudí a Sagrada Familia építése során tanúsított alázatos türelme, és annak elfogadása, hogy rendkívüli erőfeszítéseinek nem fogja tapasztalni azonnali hatását. Gaudí hite szerint: "Ilyen épületnek egy hosszú időszak munkájának eredményeként kell születnie, minél hosszabb, annál jobb... Egyetlen ember erőfeszítései eredendően erőtlenek, és elhalnak abban a pillanatban, ahogy megszületnek" (Collins 1960, 14. old.). Hall bámulata és tisztelete "építészeti hőse" iránt magánéletében is kifejezésre jutott, mivel kisebb fiát a katalán építész után a Joshua Gaudi Hall nevet adta, aki Pápua Új-Guineában született, ahol a Gaudí, mint ahogyan azt Hall ottani barátjának, Gaudi Kidunak neve is jelzi, általánosan használt keresztnévnek számít.

A Gaudítól való közvetlen kölcsönzés Hall kezdeti karrierjében van jelen, amikor Gaudí 'gazdaságos' szerkezeteit és anyaghasználatát alkalmazta alacsony költségvetésű megbízásaihoz. Számos alkalommal Gaudí a Güell Parkban használt megoldását specifikálta, ahol a támfalakat a helyszínen fejtett kövekből építették. Amikor Hall James Birrell irodájában dolgozott, egy ügyféltől Upper Brookfieldben alacsony költségvetésű ház tervezésére érkezett felkérés. Több ötlet mellett a helyben gyűjtött kövekből való teherhordófal építés is szerepelt a javaslatok között, és vázlatok is készültek Gaudí idéző stílusban (117. ábra). Néhány évvel később Pápua Új-Guineában az Egyesítő Egyház kérte fel Hallt egy templomépület tervezésére, és Hall megoldása ismét a helyi kövekből emelt fal építése volt (119. a. b. ábra). A legkülönbözőbb okok miatt ezek közül a tervek közül egyik sem valósult meg. Hall ötletének mementőjeként az Upper Brookfieldi rezidencia hátsó udvarában egy műhelyépületet emeltek helyszínen gyűjtött kövekből (118. ábra), de a technológia túl munkaigényesnek bizonyult ahhoz, hogy a további épületek kivitelezését is hasonló építési mód alkalmazásával folytatni tudták volna.

Constantin Brancusi és Russell Hall

Constantin Brancusi Russell Hall magánbejárátú hőse. A román szobrász közvetlen hatását nehéz lemérni Hall épületein; inkább kisebb és kevésbé publikus munkáiban fedezhető fel Brancusi művészetének íze. Ez az egyezés tulajdonítható családi háttérüknek, melyet gyakorta tartanak kortársaikétól szembeötlően különböző életszemléletük gyökerének. Legenda és valóság együttesen jellemzik a származásukról szóló beszámolókat, mely nemcsak a megfigyelők mítoszteremtő hajlamának, hanem Brancusi és Hall magatartásának is köszönhető. Mivel Brancusi legendás figuráját már korábban bemutattuk, ebben a fejezetben több hangsúly helyeződik Hall személyére.

Mindkettőjük szívesen emlékszik vissza fiatalkoruk 'elveszett paradicsomára'. Brancusi a Kárpátokban nőtt fel, melyre így tekint vissza: "Az élet akkoriban élvezhető és harmonikus

volt. Évek ezrei során az emberek boldogan éltek ott patriarkális életüket”. (Hulten, Dimitresco & Istrati 1986, 56. old.) A régióban bekövetkezett változásokat keserűen idézi fel: “És mit gondolsz, miért változtak meg a dolgok? A nagyvárosi civilizáció szippantott be minket. Szülésznők és rendőrök telepedtek le a faluban, és rövid időn belül minden darabjaira hullott” (ibid). Russell Hall ehhez hasonló idillikus emlékeket őriz gyerekkoráról: “Gyerekkoromban szülővárosomban, Harrisville-ben (121. ábra) a környékbeli vidéki városok pezsgő élete zajlott” (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 68. old.). De ez a harmónia sem volt tartós: “Varázslatos önellátás létezett, mely mára megszűnt az autók, média, a kormány és a vállalatok megjelenésével” (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 56. old.).

Fassifern-völgyben (120. ábra) töltött gyermekkoráról Hall saját beszámolója nagyon élvezetesek, melyeket olyan hősfigurák színesítenek, mint Spit (Köpés), “egy öreg fazon, aki az utcán mászkált fejét rázva és köpdösve, olyan mélyenszántó megállapításokat téve, mint ‘nem tudod elvakítani a holdat’” (Hall 1998, 7. old.). Az építéssel folytatott beszélgetések, a társaságában a családi farmon és környékén tett kirándulások, személyes fénykép- és újságcikk kivágás gyűjteményébe való betekintés alapján tényszerű rövid ismertető állítható össze származásáról és neveltetésének körülményeiről.

Russell James Oglivie Hall 1947. április 29-én született négy közül másodikként, Albert George Victor Hall és Lucy Poharsky gyermekeként (122. ábra). Édesapja, Albert Hall, felmenőinek korai halála következtében egészen fiatal korában önálló lett. Később súlyos baleset következtében mozgáskorlátozottá vált. Mindkét tényező egy farm újító módon való vezetéséhez járult hozzá. A Harrisville közelében vásárolt birtokon való letelepedésük után Albert Hall nagyon aktív tagja lett a közösségnek, melyről a helyi újság a halálakor megjelentetett megemlékezésben így számol be:

Mr Hall tagja volt a Harrisville-i Művészeti Iskola Bizottságának, a Harrisville Teke Klub alapító tagja, a Királyi Queenslandi Teke Társaság delegátusának tagja, korábbi Mestere és Nagymestere a Fassiferni Killwinning Kőműves Páholyoknak. Beválasztották 1952-ben a Moreton Járási Bizottságba, melynek elnöke volt 1961 és 1979 között... Mr Hall szintén alapító tagja volt a Délkelet-Queenslandi Elektromosság Bizottságának és az Ipswichi Kórház Bizottságának, elnöke és alapítója a Moretoni Tejtermelők Szövetségének, a Queenslandi Farmerek Szövetségének egyik igazgatója és a Queenslandi Hagymatermelők Bizottságának volt tagja. (Russell Hall Magángyűjtemény, 1.)

Ezek mellett a tevékenységei mellett Albert Hall a helyi Művészeti Iskola épületében egy ideig mozi is működtetett. Több találmánya volt, ami farmjának hatékony irányítását segítette, melyek mindegyike a gépészet vívmányait használta fel.

Hall családjának anyai ága a Balti államokból származik. Lucy Poharsky az Ipswichi Kórházban dolgozott ápolónőként, ahol jövőbeli férje épült fel sérüléseiből. Házasságkötésük után mindketten tejfarmjukon dolgoztak. Russell Hall a régiót 14 évesen hagyta el, amikor a warwick-i bentlakásos iskolába kezdett járni, és attól kezdve csak az iskolai szüneteket töltötte családjával.

Életrajzi véletlen, de valamelyest kifejezi életszemléletük hasonlóságát, hogy a szabadkőművesség Brancusi és Hall életében is szerepet játszott. Néhány önéletrajzíró szerint Brancusi valószínűleg tagja volt a craiovai kőműves páholyoknak, mely a művészeti iskolában tanító mestereinek irányítása alatt állt. Eszerint a nézet szerint Brancusi gyalogosan megtett útja Párizsba valamiféle zarándoklat volt, melyet szabadkőművesek támogattak. Russell Hall édesapja is nagymester volt a helyi szabadkőműves páholyban és Hall maga is fontolgatja a szövetségbe való belépését.

Hall apró személyes tárgyai emlékeztetnek Brancusi maga által előállított, főként háztartási eszközeire (123. ábra). Ez az egyezés valószínűleg a gyermekkorukban tapasztalt önellátó-újrahasznosító életmód élményéből ered. Brancusi tömegtermelésből származó tárgyain eszközölt javításainak karaktere Hall saját készítésű személyes tárgyain is érzékelhető. Hall a környezetében foganatosított változtatásait mindig a szubtrópusi éghajlatra való alkalmassá tételükkel indokolja. Buderimi otthonának fürdőszoba kialakítását így jellemezte:

Egy kis felháborodást keltettem, amikor úgy döntöttem, hogy nem építek külső falat a fürdőszobának. Az északnyugati napfény esik oda, és azt gondoltam 'milyen jó is a kádban feküdni télen a délutáni napsütésben'. Természetesen ezen az éghajlaton semmi akadálya nincs annak, amiért nem fürödhetnél kint egy fa alatt minden évszakban. (Hall 1995, 15. old.)

Ez a gondolkodás nyilvánul meg az apró részletek kimódolásában is; Hall visszatérő témáinak egyike a törülköző gyors száradását lehetővé tevő szubtrópusi törülköző tartó (124. ábra). A megoldás nyitja a törülköző oldalainak kellő távolságba tartása, melyre legutóbbi változatok hullámos illetve cikcakkos kialakítású rudak. A személyes környezetén kívül a modern étellel megjelenő autóhasználat is megköveteli az e gyakorta használt szériatermék trópusokra alkalmassá tételét; Hall árnyékoló-lemezek karosszériára szegecselésével toldotta meg járművét, hogy megkímélje magát és utasát a szubtrópusi nap perzselésétől. A tömegtermékek hasonló attitűddel kezelt módosításán felül érdekes egybeesés Brancusi és Hall akusztikai kutatásai és hangszóró konstruálási kísérleteik. Brancusi 1932-ben szerkesztett fonográfjának hangját javító kétkarú 'sztereo' hangtölcsér rendszert. Hall saját hangelméleti kutatásaira alapozva az utóbbi években készített a húga részére a Brancusi-éhoz hasonló tölcser- és gömb-formákat soroló hangszórót (125. ábra).

Mivel Hall gyakorló építész, kevés energiát tud áldozni a hivatásán kívüli foglalatosságokra. A szobrászat iránti szenvedélye kifejeződik épületeiben és tárgyaiban, de néhány példa hozható kifejezett szobrászi tevékenységére is. Ennek első példája egyetemi diákévei alatt készített sakk-készlete, mely túlmutat az iskolai követelmény teljesítésén (126. ábra). Húgának gyűjteményében található egy szintén ebben a korszakban született kisméretű női figura faragványa is, melyet szabadidejében készített egy pepperina fa ágából (128. ábra). Egyetlen tisztán szobrászi eszközökkel megoldott megbízását az utóbbi években saját műhelyében kivitelezte: egy tengerparti üdülőtelepet hirdető kapuépítményét, melyet egy rozsdamentes acélból készült, a környéken százezrével élő állatvilágot reprezentáló papagáj szobra ékesít. (129. ábra) Közvetlen egyezés Brancusi szobraival szintén korai munkásságában lelhető fel, amikor a Queenslandi Műszaki Egyetem esti képzésének utolsó éveiben saját tájépitő vállalkozását működtetve, egy brisbane-i ház kertjébe Brancusi *Csend asztalá*-t idéző kerti bútort faragott. (127. ábra)

Le Corbusier és Le Corridor

Le Corbusier munkásságának Russell Hallra legnagyobb hatást gyakoroló eleme a *Le Modulor* (1949), Le Corbusier összegzése a kozmikus rendet meghatározó arányrendszer felfedezésére irányuló kutatásairól. (130. ábra) Hall ezzel a művel hallgatókorában ismerkedett meg, amikor Le Corbusier-t a modernizmus vezető alakjának tartották, mely eszmény az 1970-es évek elején még uralkodott az építészeti oktatásban. Hall ugyan kritizálta a "Bauhaus 'Kevesebb több' fehéret a fehérre stílus"-t, de ez nem jelentette a modern építészet teljes tagadását. Egyetemistaként készített magának 'Modulor vonalzó'-t kék és a piros léptékkal (131. ábra), és alkalmazta a Le Corbusier javasolta arányszámításokat is. Ez a korai

lelkesedése később a geometriai- és aránytani törvényszerűségekre és mértékrendszerekre irányuló önálló kutatássá fejlődött.

Hall teljes mértékben egyetért Le Corbusier a *Le Modulor*-ban bemutatott probléma-felvetéseivel és javasolt megoldásaival. Le Corbusier tanulmányát a következőképpen jellemzi:

Ez az egész munka az arányításról és a mértékekről egy külön szenvedélyből ered, egy gyakorlat, egy játék, egy elfoglaltság és egy hivatás, egy igény és egy kötelesség, egy folyamatos szembenézés az élettel, egy bizonyíték keresés, egy jog az előremeneteléshez, egy kötelezettség az egyenességre és a lojalításra, az őszinte alkudozás a tiszta árra. (Le Corbusier 1953, 80. old.)

A mértékrendszerek vizsgálata nem csupán matematikai elfoglaltság. Azokkal a szabványokkal, melyeket egy társadalom választ termékeinek mérésére és az őt körülvevő világ tanulmányozására, saját céljait és értékrendjét juttatja kifejeződésre. Mint ilyenek, ezek a szabványok rávilágítanak egy közösség vélt helyére és kapcsolatára a világegyetemmel. Így Le Corbusier és Russell Hall mértékeket és arányokat kutató tevékenysége szorosan kötődik az ideális társadalomról vallott nézeteikhez.

A *Le Modulor*-t először 1949-ben publikálták, amikor a világon egyenlő arányban számoltak az imperiális illetve a metrikus mértékrendszerben. Le Corbusier szerint az a "bőség, pontosság, hatékonyság", mely egy ipari civilizáció sajátja, nem kifejezhető ezekkel a mértékrendszerekkel. "Törekednünk kell olyan szabványrendszer megteremtésére, mely a tökéletesség elérésének eszköze lehet. A Parthenon egy szabványból való választások eredménye. Az építészet a szabványok alkalmazásának folyamata" (Le Corbusier 1949, 33. old.), vélekedett. Le Corbusier felvállalta az ipari termelésen alapuló társadalom számára megfelelő szabványrendszer fejlesztésének felelősségét. Ennek eredményeként született egy "az emberi lépték számára harmonikus mértékrend", a *Le Modulor*, mely az imperiális és a metrikus rendszert volt hivatott felváltani.

Le Corbusier a metrikus rendszerre vonatkozó ellenvetése így szól: "Komolyan mérges vagyok a méterre (A Föld egyenlítőjének 40 milliomod része), hogy ennyire megfoghatatlanná tette magát, és ennyire tökéletesen, ennyire veszélyesen, ennyire boldogtalanul kívül helyezte magát az emberi léptéken" (1949, 115. old.). A métert a Francia Forradalom Konvenciója vezette be, hogy az újítások bővületében élő új társadalmat egy egyszerű és absztrakt mértékrendszerrel lássa el. Le Corbusier nem értett egyet ezzel az elvvel és azt vallotta, hogy "az ember csak emberként tud gondolkodni és cselekedni" (1949, 74. old.). "Korunk tragédiája, hogy a mértékek mindenütt absztrakttá és önkényessé váltak: hússá kellene változtatnunk őket, a világegyetem élő kifejezőivé, a sajátunké, az emberi univerzumévá, az egyetlen számunkra felfoghatóvá" (1949, 160. old.), nyilatkozta.

Le Corbusier egyetértett az imperiális rendszer alapelveivel: "A láb-és-hüvelyk az emberi eposz nagy korszakának inkarnációja" (1949, 125. old.). Az ősi mértékrendszerek az emberi testhez kötődtek, mivel abból közvetlenül eredtek: könyök, hüvelyk, láb, stb. Ez gazdagabb és érzékenyebb megközelítés volt, mivel ezek a dimenziók "magukban hordozták az emberi test matematikáját, annak a minket megindító harmóniának a forrását, melyet szépségnek hívunk" (Le Corbusier 1949, 32. old.). Le Corbusier-nek ennek ellenére voltak ellenvetései a "láb-és-hüvelykelők"-kel szemben. Először, ebből a rendszerből hiányzott a tízes számrendszerben való könnyű számolás lehetősége, amiért "felháborítóan nehéz kezelni" (1949, 20. old.). Másodsorban angolszász eredete nem elégítette ki Le Corbusier egyetemesség-ideálját.

Russell Hall metrikus rendszerről vallott nézetei hasonlóképpen elmarasztalók: "A metrikus rendszer olyan választás, amire én képtelen vagyok. Talán bevezetését cinikusan arra alkalmas jelképként lehet tekinteni, hogy hogyan cserélünk fel egy gazdag, hasznos és emberi dolgot valami naivan együgyűre" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 68. old.). Az imperiális rendszerben felnőve Hall nem találja kezelését annyira bonyolultnak, mint Le Corbusier. Szerinte a tizenkettes szám előnyei messze ellensúlyozzák a belőle származó hátrányokat: "A tíz egy hasznavehetetlen szám, csak felezni lehet. A tizenkettőt harmadolhatod, negyedelhated felezheted és hatodolhatod" (Redmond 1993, 114. old.). Hall szerint a tízes számrendszer előnyei könnyen beépíthetők az imperiális rendszerbe. A tíz arab számjegy mellé csak be kellene vezetni két új számjegyet (132. ábra).

Hall mértékrendszerekre irányuló vizsgálódása az ősi egyiptomi civilizáció kutatását is magában foglalja, mely a Közel-Kelet kultúrája iránt éledő érdeklődésével kezdődött. Az indító lökés T. E. Lawrence *The Seven Pillars of Wisdom (A bölcsesség hét oszlopa)* könyvének olvasása volt, melyet a jobban az építészetre koncentráló munkák követtek, elsősorban a nagy piramisokról, például Peter Tompkin *The Secrets of the Great Pyramid (A nagy piramisok titkai, 1971)*. Hall olvasmányai folyamán olyan elméleteket tett magáévá, melyek szerint az egyiptomi társadalom nem rabszolgatartáson alapult, hanem a bölcsesség, béke és harmónia civilizációja volt. Hall az értelmezések széles skálájával megismerkedett, de például a piramisok építésére született végletes magyarázatok elfogadhatatlanok számára:

Bármilyen olyan elmélet, mely a levitációval vagy más fantasztikus jelenségekkel foglalkozik, hogy lealacsonyítsa az ő [egyiptomiak] fizikai teljesítményüket, szerintem teljesen hibás, amiért nem akar a probléma mélyére nézni, hogy miért tekintették ezeket a kihívásokat lehetségesnek és megvalósításra érdemesnek. (Hall 1998, 1. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Mivel nincsen bizonyíték az egyiptomiak tudásának rekonstruálásához, Hall megalkotta saját verzióját. A következő kérdések foglalkoztatták: "Milyen volt az első mértékrendszer? Miből származtatták? Milyen mértékegységet használtak az egyiptomiak?" (Hall, szem.komm., 22.5.98).

Az egyiptomiak alaplémértékegységének a könyököt tartják, de ennek pontos hossza nem tisztázott. Ez a talány tudósok több generációját vonzotta Egyiptomba saját méréseik elvégzésére. Ennek ellenére számos egyiptomi épület legalaposabb elemzésével sem tudtak a kutatók egy rögzített egységen alapuló rendszert meghatározni. A vélemények megoszlanak, melyek szerint a könyök hat vagy hét tenyér hosszú, mely négy hüvelyknyi egyenként, így a könyök 24 vagy 28 hüvelyk hosszú összesen. Hall megoldása erre a rejtélyre a következő (133. ábra):

Ha ránézünk a saját kezünkre, láthatjuk, hogy a tízes számolás abból adódik, hogy tíz ujjunk van. Ha tovább vizsgáljuk a kezünket, észre vesszük, hogy tenyerünkbe nézve hüvelykujjunk két, a többi ujjunk pedig három ízre osztódik. Ha két kezünket összetesszük, összesen huszonnyolc ujjpercet kapunk. Ez lenne a 28-as felosztás alapja. Nem kell sok töprengés annak belátásához, hogy hasznosabb lenne, ha lehetne a tíznél nagyobb számod is, és ha a kezedet használod számítási eszközül, akkor mindez működőképesnek látszik. (Hall 1998b, 1. old.)

Hall hangsúlyozza az ilyen okfejtésekhez szükséges objektívitas fontosságát: "Az egyiptomi elme megítéléséhez ne a mai végtelen számítgatásra alkalmas elmét használjuk, mely ez által elvesztette egy szám vagy bármilyen matematikai elem jelentésének és jelentőségének felfogására való képességét"(Hall 1998b, 1. old.). Ezt a megközelítést alkalmazva, és feltételezve egy emberi testhez kapcsolható mértékrendszer létezését, Hall szerint az egyiptomi mértékrendszer olyan rugalmassággal rendelkezett, mely magyarázza az állandó mértékegység hiányát:

Leegyszerűsítve, ha valamelyik fáraó akart magának egy épületet emeltetni, akkor teljesen el tudom képzelni, hogy az egyiptomiak azt mondták, "itt a fáraó, vegyük a tenyerét", és az ő tenyerét vették a hét tenyér és húsznyolc hüvelyk alapjául, és az így elkészült épület annak a személynek a kézméreteihez idomult, aki számára épült. (Hall 1998b, 1. old.)

Több egyéb matematikai rejtély van, ami foglalkoztatja Hallt, úgy mint az aranymetszés, a Fibonacci-sor, a pi és a fi közötti összefüggés (134. ábra), melyek mind gyakorlati alkalmazást nyernek munkájában. Tervei kivétel nélkül az imperiális rendszer mértékein alapulnak és a Modulor vagy valamelyik más arányrendszer szabályai érvényesülnek a részek egymás közötti viszonyában. E kompozíciós elv használatát Hall is megerősíti: "Ha nagyon elakadok, mindig odabiggyesztem az aranymetszést valahová" (Hall, szem. komm. 29.6.98.).

Le Corbusier formai vagy kompozíciós megoldásainak közvetlen alkalmazása ritka Russell Hall munkáiban. Pápua új-guineai tevékenysége során Hall kísérletezett a Le Corbusier által használt alapszínekkel (136. a. b. ábra). Ez a vállalkozása nem aratott sikert, és az Air Nuigini repülőtérség szállásépületeit újrafestették tompa földszínekre. Ezen a példán kívül a Ripple Iron Curving Company egyik legnépszerűbb terméke Le Corbusier *chaise longue*-jának *ripple iron*-ba fogalmazása (135. ábra). Ennek a bútornak egy példánya a Queenslandi Művészeti Galéria gyűjteményében is szerepel.

Richard Buckminster Fuller és Russell Hall

Richard Buckminster Fuller már ismert személyiségnek számított, meglehetősen kétértelmű hírnévvel, amikor gondolataival Hall egyetemista korában megismerkedett. Fuller világszerte tartott előadásokat elméletei hirdetésére, hosszú utazásai során Ausztráliát is érintve. Ausztráliai előadásán ugyan Hall személyesen nem vett részt, de diáktársai beszámolóí alapján képet nyert Fuller energikus személyiségéről.

Fuller önjelölt küldetése az volt, hogy javítson a világ hatékonyságán, és ebben a tekintetben gondolatai párhuzamba állíthatók Hall jelen társadalom pazarló szokásait elmarasztaló nézeteivel. Fuller meghatározása szerint az emberi lét értelme a tanulás és a tanítás, a kilenctől-ötig munkatempó mechanikussága helyett az önalkalmazást javasolta, hogy mindenki találjon magára szabott problémákat, melyeket örömmel és szenvedélyből old meg, ahogyan azt ő maga is tette. Fuller hitt abban, hogy a teremtésben akad minden elvégzendő feladatra önként jelentkező. Hall hasonlóképpen vélekedik a rutinszerű munkavégzésből eredő minőségről: "A szabadidőben végzett feladatokat a lehető legjobban oldod meg, míg a megélhetésedért hitványul dolgozol". (Hall 1990, 89. old.) Hall szerint csak a lelkesedésből és újjító szándékból született eredmény értékes, melyet ma csak a "hobbisták" erőfeszítéseiben lát viszont:

Energia! Ez a véges forrás, amit felszabadult örömmel tudunk fogyasztani, amíg ásványi eredetűről van szó. De amint az emberi energiáról van szó, akkor ezt a végtelen forrást kivételes fukarsággal adjuk ki kezeink közül. A rabszolgaság ma közvetetten van jelen; a szabad elme ördögi teremtménynek számít, mivel nem annyira korlátozható, mint az anyagi dolgok. (Hall 1990, 88. old.)

Habár mindketten a társadalom hatékonyságán próbáltak emelni, erre irányuló megoldásaik különböző elveken alapulnak. Amíg Fuller egyetemesen alkalmazható megoldásokat keresett, a Hall által kitűzött cél egy szűk terület, a trópusi és szubtrópusi éghajlatra megfelelő építészet megteremtése. Érvelése szerint: "Különböző helyszínek különböző megoldásokat igényelnek. A megfelelő építészet felismeri ezeket a különbségeket" (Hall 1990, 93. old.). Habár Hall úgy

véli, hogy Fuller túl messzire ment az épületekhez felhasználandó energia minimalizálásával, Hall elmélete a választott környezete számára ideális építészetről, a "passzív energia hasznosító épület" (Hall 1990, 91. old.) nagyon hasonló az "autonóm házak"-hoz, melyeket Fuller akart megvalósítani a Dymaxion lakóházak terveivel.

Fuller egy épület kivitelezéséhez és fenntartásához felhasznált energia csökkentésén dolgozott, melyet az "efemeralizáció" elvének hívtak. Amikor a legnagyobb térfogatot lefedő legkisebb felület, azaz a leghatékonyabb geometria felkutatásával foglalkozott, nemcsak a felhasznált anyag- és munkamennyiség csökkentésére törekedett, hanem aerodinamikailag is tesztelte épületeit klimatikus viselkedésük javítása érdekében (137. ábra). A befektetendő munka csökkentésére tömegtermelésben előállított házak építését javasolta és olyan egyszerű szerkezetek fejlesztett ki, melyeket könnyen és gyorsan lehet szakképzetlen munkaerővel is felépíteni. Határozottan ellenezte az olyan központosított rendszerekre való hagyatkozást, mint a csatornázott és vezetékes rendszerek, ezért olyan településeket tervezett, melyek ezek nélkül a költséges, és szerinte felesleges rendszerek nélkül is működnek. Különböző eszközöket és szolgáltatásokat talált fel, hogy épületei önellátását lehetővé tegye, melyek így a hagyományos csatornázást és vezetékeztést nem igényelték. Ezek közül megemlíthető a háztartási szennyezés csökkentésére kidolgozott "csomagoló toalett", a "kőd pisztoly" és a "Dymaxion fürdőszoba".

Fullertől eltérően, aki szerint az "otthonokról úgy kell gondolkodni, mint szolgáltató berendezésekről, és nem úgy, mint műemlékekről" (Baldwin 1996, 16. old.) Hall meggyőződése szerint "nem szükséges, hogy azt a házat, aminek építésébe belefogtunk, saját életünkben be is fejezzük" (Hall 1990, 90. old.), Gaudí gondolkodásmódját idézve. Így Hall Fuller hatékonyságemelő törekvéseinek csak egyik részével azonosul: "Az energiának döntő részét az építkezés során kell felhasználni, és az épületnek nem az élete során kell folyamatosan energiát elnyelnie" (Hall 1990, 89. old.). Hall megbízói kényelmének biztosítását energia-igényes berendezések (mint például a légkondicionáló) alkalmazása nélkül igyekeznek elérni:

Miért kellene légkondicionálásra kényszerülnünk a leggyönyörűbb napokon? Nem kellene az ablakoknak nyithatóknak lenniük, hogy a friss levegő mozgását lehetővé tegyék? Az épület formájának a természetes világítás nagyobb mértékű hasznosítását kellene megengednie, talán tükröződő üvegfelületeket kellene használni a fény belső térbe való juttatására, hogy a mesterséges fény használatát elkerüljük. Milyen izgalmas lenne, ha kívül lenne egy mozgó tükör, mely a napot a felmelegedő vízhez hasonlóan csalná csapdába. (Hall 1990, 92. old.)

Hall építészeti megoldásokat keres a szubtrópusi és trópusi területekre az árnyékolás, szellőzés és kellő fény mennyiség belső terekbe juttatásának megoldásával. Ennek elérésére Fuller hatékony geometriával foglalkozó elveit használja. Hall a trópusi mellékhelyiségek kínálta extrém körülmények között tesztelte ötleteit, ahol nézete szerint a bőséges fény és szellőzés a leglényegesebb eleme egy jó tervnek. Ilyen tervjavaslata a Toowongi Könyvtár mozgáskorlátozottak mosdójának tervei (1991). A csuklyás nyílások a kültértől kellő vizuális elhatárolást, ugyanakkor a belsőbe bőséges napfény és friss levegő beáramlását biztosították (139. ábra). Ezt a megoldást Fuller alkalmazta egyes geodézikus kupoláin, melyek természetesen szellőznek az alapkerületükön és a tetejükön elhelyezett nyílásokon keresztül (138. ábra).

Fuller és Hall az épületek hatékony és költségkímélő kiviteli módját az előregyártott elemek beépítésében látja. A gabonasilókban rejlő lehetőségek kiaknázására Fullernek és Hallnak is születtek válaszaik. Fullert a silók hengerfelülete ihlette meg, melyekben a Dymaxion házainak

elkészítésére alkalmas előregyártott terméket vélte felfedezni (140. ábra). A történelem az ötlet születését követően hamarosan megrendeléssel is szolgált. A második világháború alatt extrém körülmények között és gyorsan kivitelezhető épületekre volt szükség a radarok személyzetének elszállásolásához. Ennek az igénynek a kielégítésére Fuller a Butler Manufacturing Company gabonátárolóit alakította át Dymaxion Szállásegységekké (Dymaxion Deployment Unit), melyre 1944-ben szabadalmi oltalmat kért és kapott (141. ábra).

Hall több fantáziát látott a kúp alakú silótetőben, melyet a kör alaprajzok olcsó lefedési módját látja. Ez az ötlet először Pápua Új-Guineában merült fel a lae-i Cecil Hotel (1981) javaslati terveiben, mely kör alaprajzával és kúpos tetőformájával a régióra jellemző Chimbu magashegyi házakat idézte. Hall későbbi ausztráliai munkáinak is visszatérő eleme a silótető motívum. Feltételezése szerint a tető ereszvonalaának uralkodó széliránnyal szembeni megemelésével a tető alatti tér kiszellőzése intenzívebb lenne, mivel a forma befogná a szelet. Már a Carpenter-Hall ház lefedéséhez is (Wilston, Brisbane, 1986) készített silótetőt hasznosító változatokat (142. ábra), de az ötlet először csak 1997-ben került kivitelezésre a Sunshine Coaston épült Celladon ház teraszának és fürdőszobájának lefedéseként (143. ábra).

Hall legelső építménye a szülői házukhoz épített fedett terasz volt Harrisville-ben (1969). A terasz árnyékolására Fuller tenszegritás elméletét tesztelte, mely az építészetben húzással merevített szerkezetek építését jelenti. Ebben az esetben az árnyékolást újrahasznosított deszkák biztosították, melyeket több irányból kifeszített kerítésdrótok integráltak merev szerkezetté (144. ábra).

Ha az építészetben nem is, a technika dominálta járműfejlesztés területén Hall teljes mértékben magáévá teszi Fuller hatékonyságemelő elméleteit. Erre alkalmat a Frediano lezzi barátjával szervezett építész go-cart versenyt kínált, ahová saját építésű járművekkel lehetett benevezni. Hall a győzelem érdekében a teljes Fulleri repertoárt igyekezett járművébe fogalmazni: a Dymaxion autó aerodinamikus formáját (145. ábra) a könnyű és ellenálló geodézikus szerkezéssel kivitelezte. Az így születő Geodézikus Dymaxion Go-cart rétegelt lemezből fűrészelt háromszögekből ragasztással készült. A nullkilométeres 'karosszéria' prototípusként vár befejezésre, melyet a futómű hiánya miatt sosem teszteltek (146. ábra).

Összefoglalás

Hall a jelen értékrendszerrel kapcsolatos fő kritikája épületeiben és írásaiban is markánsan megfogalmazódik, melyek a jelen társadalom rendelkezésre álló forrásokkal szembeni pazarló, fogyasztói szemléletét célozzák. Kínált alternatívája a Gaudí-féle 'poétikus-gazdaságosságot' elegyíti a Fulleri hatékony design iránti érdeklődéssel. Ez a két szélsőség Gaudí és Fuller munkájában a természet törvényeinek felfedezésének és elsajátításának szándékából ered, mely egyezik Hall motivációival. Hall nemcsak a természetben, hanem azon társadalmak építészetében is e gazdagság megnyilvánulását látja, melyek értékrendje a környezetük iránti mélyebb megbecsülésen alapult.

Ezek egyike a második világháború előtti Ausztrália, melynek építészeti teljesítményét, a Queenslandi házat megfelelőbb válasznak tekinti mai tucat-ház megfelelőinél. Hall önmagát sosem tartotta kritikai regionális praxist folytató építésznek, Frampton elmélete nem befolyásolta gondolkodásmódját. Véletlen egybeesésnek tekinthető, hogy a Queenslandi ház egyik szerkezeti megoldását továbbfejlesztő keretszerkezetes építési rendszerét a kritikai

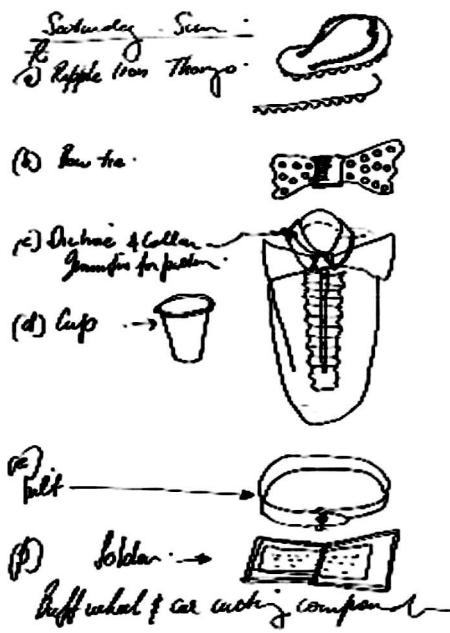
regionalizmus korszakában alkalmazta a leggyakrabban, melyet nyolc év kísérletezés előzött meg Pápua Új-Guineában, ahonnan visszatérve a döntően lakóház tervezési megbízásaira legversenyképesebb megoldásként e favázis szerkezet alkalmazása mutatkozott. Hall számára az örök értékeket teremtő ideális társadalom nem a 20. század közepe előtti ausztrál, hanem az Egyiptomi Óbirodalom volt, ahol bevallása szerint a legszívesebben szobrászként dolgozott volna. Az ókori egyiptomi társadalom iránti érdeklődéséhez szorosan kapcsolódik az arányok és mértkegységek kutatása is, melyhez a kezdő lökést Le Corbusier *Le Modulor*-ja adta.

Brancusi példája Hall pályafutásának életrajzi elemeinek tisztázására szolgált. Elszigetelt, önellátó közösségekben való nevelkedésük, melyekre mindketten büszkék, szembeötlően különbözött jövőbeli munkakörnyezetükkel. A csodabogár szerepet mindketten győzedelmesen vállalják fel, mely egy körjük szövődő legenda születését eredményezte, ami származásuk munkájukra gyakorolt hatására valószínűleg valódi jelentőségénél nagyobb hangsúlyt fektet.

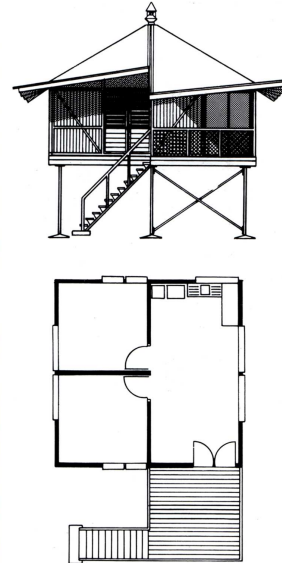
Russell Hall egy a szubtrópuson és trópuson kibontakoztatható tartalmas élet feltételeinek megteremtésén munkálkodik. Ideáljai és a munkához való hozzáállása összeütkezésben van az elfogadott értékekkel, de példaképei megerősítik e szándékához való ragaszkodásában. Céljának sikerességét néhány kiválasztott példa nyomán mutatjuk be a következő fejezetben.



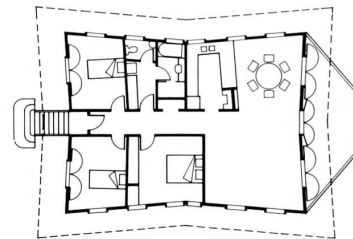
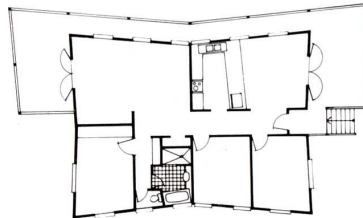
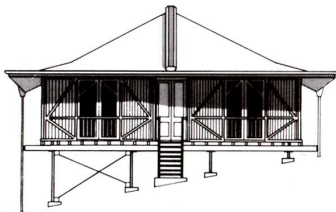
105. ábra Russell James Ogilvie Hall hullámlemez csokornyakkendőben és szegecselt gombos ingben egy építészbálon



106. ábra Hall tervezte (és kivitelezte) hullámlemez és popszegecselt divatkellékei: papucs, csokornyakkendő, pohár, öv, irattartó (1998)



107. ábra L36 Pápua Új-Guineában (1977)



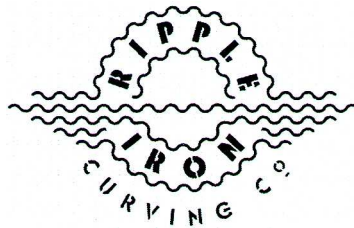
108. ábra A megépült Mintaotthon (1985) és a különböző igényekre kidolgozott tervváltozatai



109. ábra "Ne légy földön csúszkáló lárva, lépkedj fel egy cölöpökön álló házba!"
Hall saját mintaterveit hirdető plakátja



110. ábra Hall első hullámlemezből hajlított kerti széke (1969)



111. ábra Hall tervezte Ripple Iron Curving Company logo



112. ábra Az 1996-os Milanói Triennálé ausztrál standja Hall *ripple iron* tárgyaival



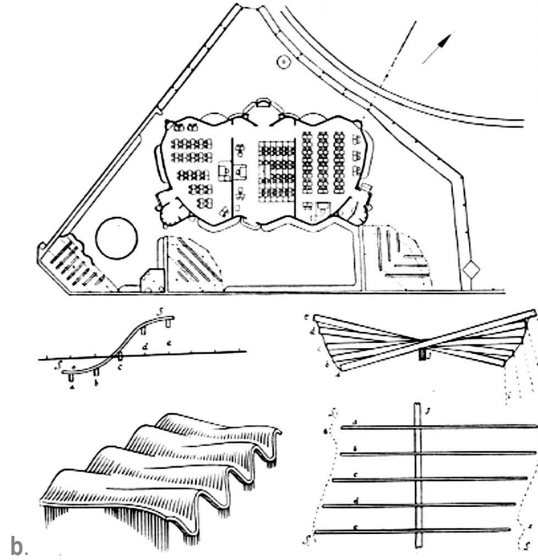
113. ábra Gaudí poétikus gazdaságosságának megnyilvánulása a Casa Milà tetőszerkezetében: paraboloid ívek alkalmazásával maximális stabilitás érhető el minimális anyagmennyiségből



114. ábra A gyökerestől kitépott fáknak emléket állító ausztrál oszloprend, Hall ház, Mons (1984)



a.

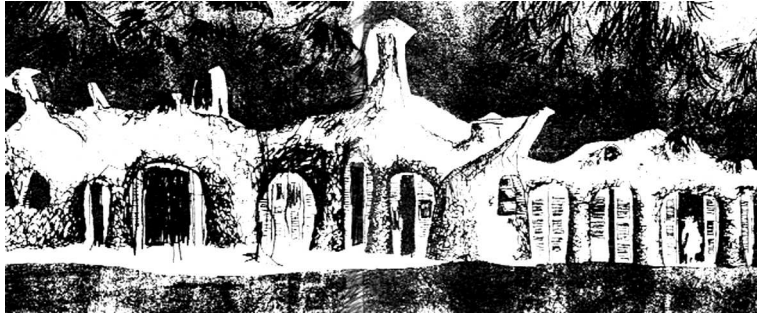


b.

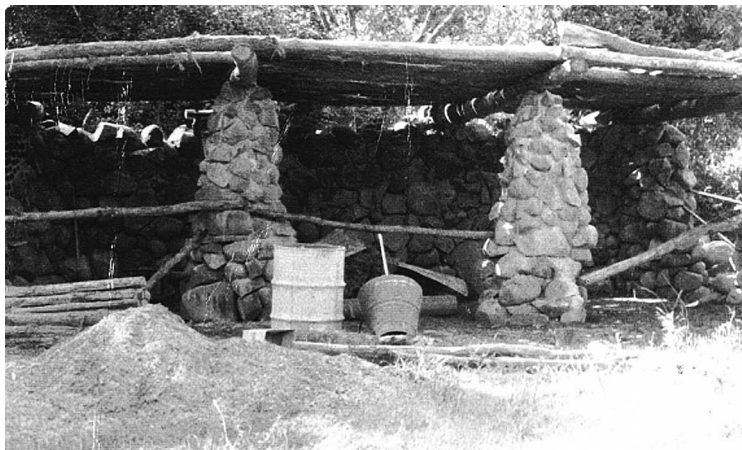
115. a. b. ábra A Sagrada Família iskolaépülete: a. fénykép b. alaprajz, hiperbolikus paraboloid tetőszerkezet



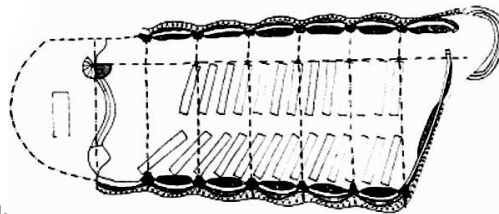
116. ábra A gyásznépet árnyékkal ellátó, a sírhely fölé tolható mobil temetkezési kápolna és árnyékoló: Hall ötlete a trópusi éghajlaton való temetkezések megpróbáltatásainak enyhítésére (modell)



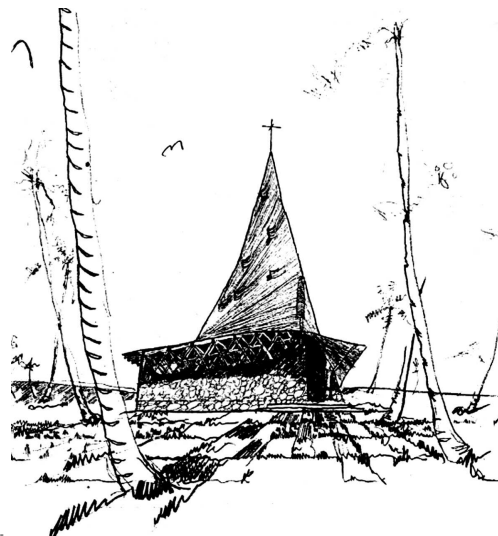
117. ábra Gaudí idéző tervvázlat Hall kezdő éveiből, Upper Brookfield rezidencia



118. ábra A helyszínen gyűjtött kövekből megépült fazekasműhely, Upper Brookfield rezidencia



a.



b.

119. a. b. ábra Az Egyesítő Egyház felkérésére készült helyszíni kövekből gyűjtött, hiperbolikus paraboloidokból összeforgatott tetős templomépület tervjavaslata, a. alaprajz b. látványrajz, Daru, Pápua Új-Guinea (1975)



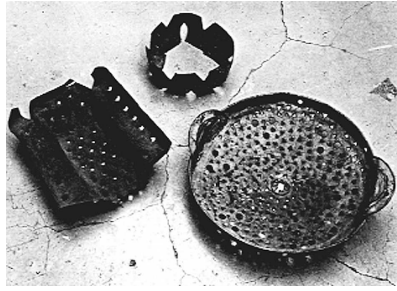
120. ábra A Fassifern-völgy háttérben a Nagy Vízválasztó-hegység



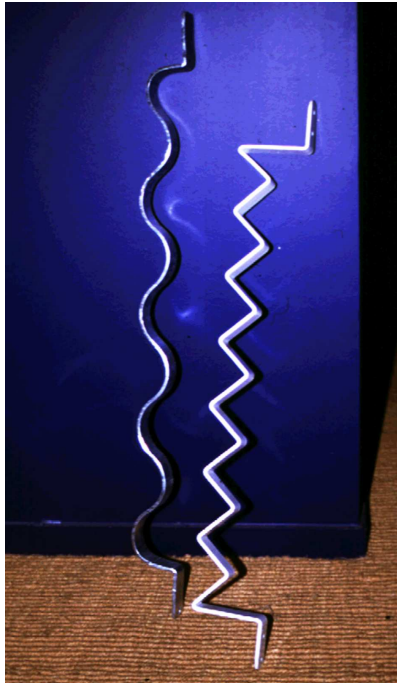
121. ábra Harrisville központja, Hall Holdenje (az Opel ausztrál változata) a jobb oldalon parkol



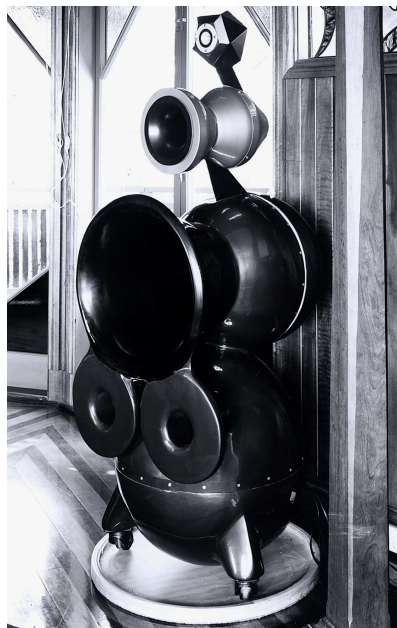
122. ábra Albert Hall (középen) fiaival (Russell a baloldalon)



123. ábra Brancusi maga gyártotta használati tárgyai



124. ábra Hall szubtrópusi törölközőtartói (1998)



125. ábra Hall hangkísérleteinek összegzése: saját tervezésű és kivitelezésű hangszóró (1992-2003)



126. ábra Sakkészlet, Hall iskolai munkája



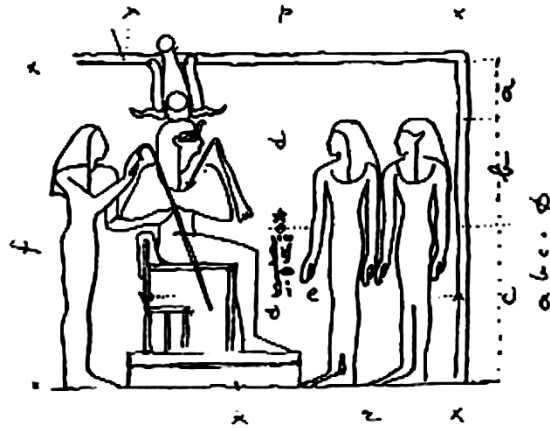
127. ábra A *Csend asztalá*-nak Hall által faragott verziója



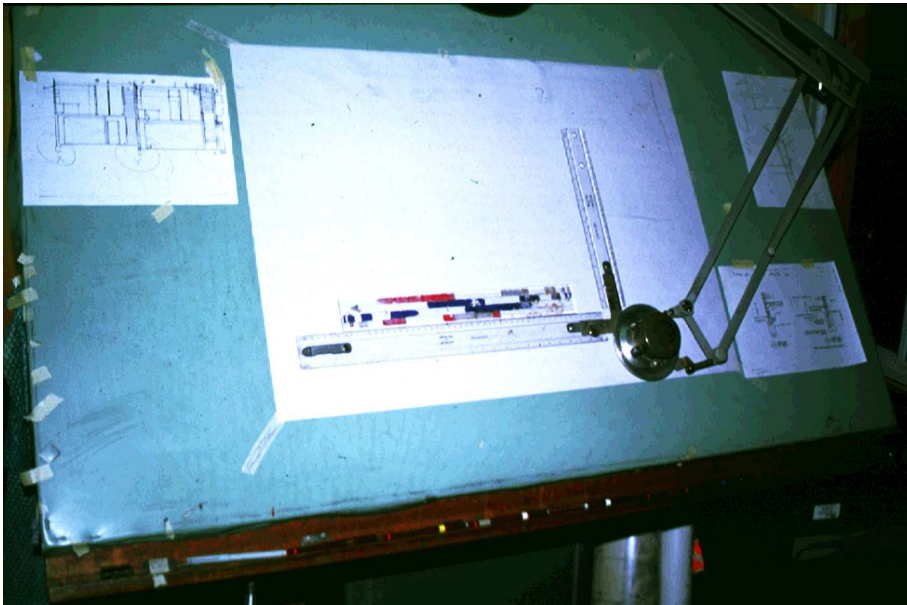
128. ábra Pepperina ágból faragott női figura



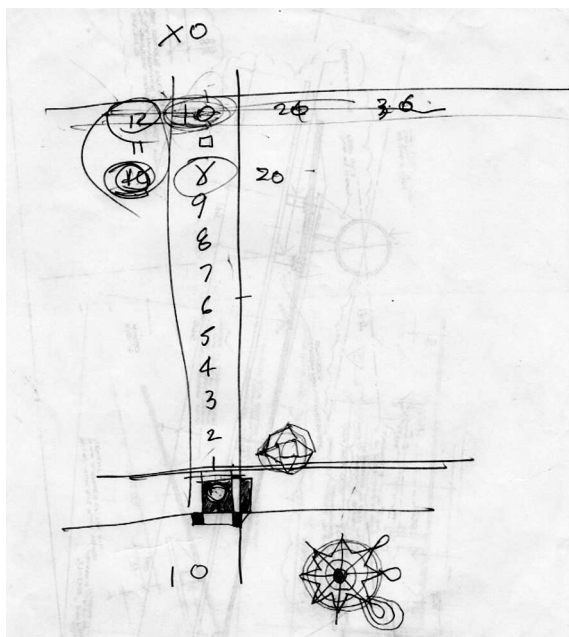
129. ábra Rainbow shores üdülőttelep kapuépítményének rozsdamentes acél madár figurája, Hall eddig egyetlen szobrászi megbízása (2003)



130. ábra A *Le Modulor* egyik illusztrációja, Le Corbusier ellenőrző arányszerkesztései, miszerint az emberi figura és ábrázolása a Fibonacci-sor mértékein alapul



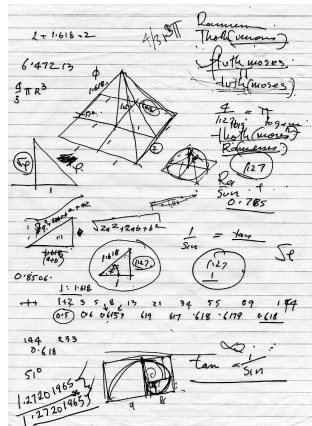
131. ábra Hall 'modulor vonalzó'-ja a kék és piros aránysorral, Hall tervezőasztalán



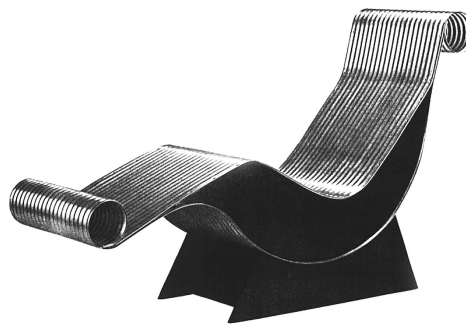
132. ábra Hall rajza a 12-es számrendszerben való számolást megkönnyítő, a 10 arab számjegyet kiegészítő két számjegyről



133. ábra Hall 2 tenyere és 28 hüvelykje



134. ábra Hall arányzámításai



135. ábra Rippe iron 'Chaise longue'

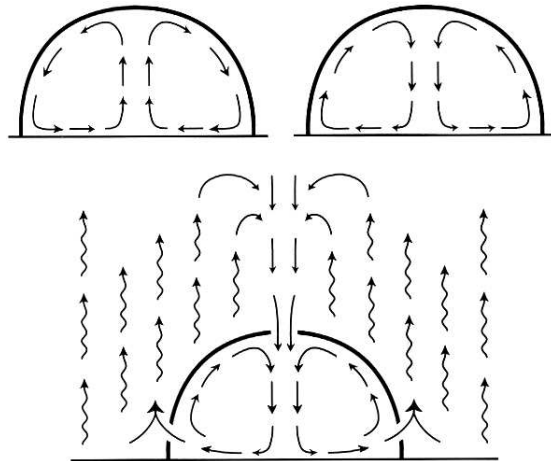


a.



b.

136. a. Le Corbusier Cité de Refuge épületének alapszínekre festett homlokzata, Párizs (1933)
b. Hall alapszíneket alkalmazó homlokzati artikulálása, Air Nuigini lakópark, Pápua Új-Guinea (1977-78)



137. ábra A geodézikus kupolák aerodinamikája, Fuller ön-hűtő kupoláknak hívta őket



138. ábra Fuller szigetetlen alumínium kupolája Ghánában, melyet a gondos tervezéssel előregyártott alkatrészekből rövid idő alatt helyi szakképzetlen munkaerővel állítottak össze. Az alsó részen elhelyezett csuklyás nyílásokkal a természetes szellőzés következtében a belső hőmérséklet 20 fok körüli.



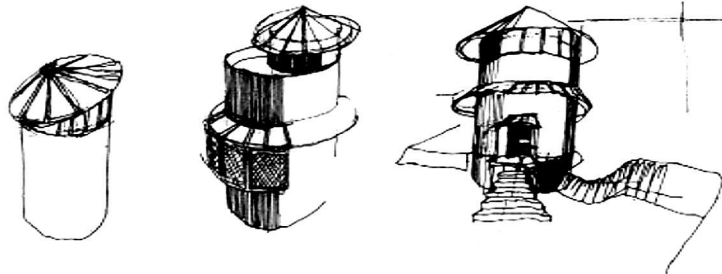
139. ábra Hall a Toowongi Könyvtár mozgáskorlátozottak részére tervezett toalettje csuklyás nyílásokkal (makett)



140. ábra A Butler Manufacturing Company által gyártott gabonasiló, melyet Fuller Dymaxion Szállásegységekké alakított



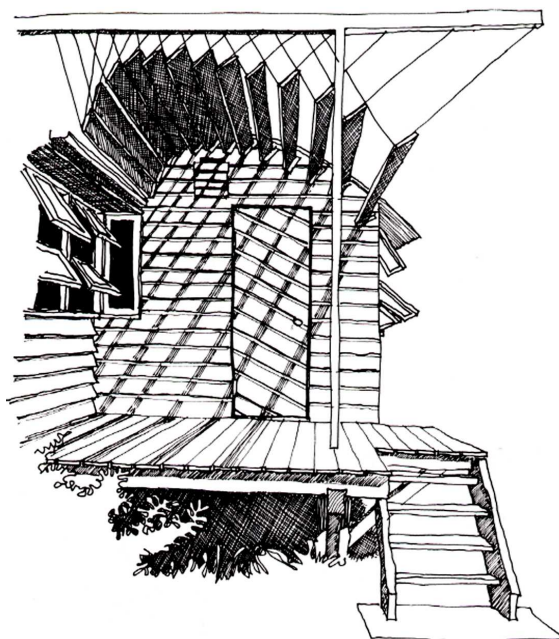
141. ábra A második világháború alatt katonákat elszállásoló Dymaxion Szállásegységek



142. ábra Hall vázlatai a Carpenter-Hall ház gabonasiló fedésére



143. ábra Hall, A silótetőt hasznosító Celladon ház, Sunshine coast (1997)



144. ábra Fuller tenszegritás elméletének hasznosítása Hall családi farmépületének hátsó teraszának árnyékolására (1969)



145. ábra Fuller Dymaxion autójának prototípusa 1933-ból



146. ábra Hall befejezetlen Dymaxion Go-cart karosszériája



147. ábra Hall irodájának levélpapír fejléce, az Akropolisz melletti dombon a Carpenter-Hall ház áll



148. ábra Russell Hall Ripple Iron Curving Company egyik terméke, a fémlemezről hajlított lámpaernyő fejedőben

HATODIK FEJEZET

Épületek

Bevezetés

Az ötödik fejezet Russell Hall etikai pozícióját, értékrendjét és célkitűzéseit mutatta be általánosságban. Ennek kiegészítéseként az elkövetkezőkben néhány kiválasztott épület részletes vizsgálatával arról lesz szó, hogy ezek a gondolatok és elméleti koncepciók hogyan öltöttek épített formát.

Míg az ötödik fejezet Hall építészetének keresztmetszetét adta, ez a fejezet munkásságának lineáris fejlődését mutatja be. Hall önálló építészként folytatott pályafutásának három fő állomása különböztethető meg, melyek tevékenységének különböző földrajzi helyeihez köthetők. Ezek mindegyike egyetlen épület elemzésével kerül bemutatásra, mely a körülmények szerencsés egybeesésének köszönhetően a legtisztábban képviseli Hall személyes filozófiáját. A legfontosabb tényező, mely Hall számára lehetőséget adott a kibontakozáshoz, az ügyfél bizalma tehetségében, ahogyan ő maga megfogalmazta: "A leglényegesebb alapanyaga minden épületnek, az építészet vére, az ügyfél építész iránt érzett bizalma" (Keniger, Vulker & Roehrs 1991, 86. old.).

Ennek megfelelően az 1975 és 1979 között Pápua Új-Guineában töltött időszakot a Területi Iroda Borokoban (Port Moresby, 1978) képviseli (149. ábra), melynek megbízója a Pápua Új-Guineai Nemzeti Lakásügyi Hivatal. Az 1979-től 1987-ig terjedő éveket, amikor Hall a Sunshine Coaston dolgozott, a húga számára épített ötszintes otthon, a Carpenter-Hall Ház Wilstonban, (Brisbane, 1986) illusztrálja (150. ábra). Az utolsó szakaszt, melynek döntő hányadában Hall West Enden dolgozott, egy átépítési munka, West End Vulture Street és Boundary Street sarkán (Brisbane, 1997) található kereskedelmi épület mutatja be, mely egy Ausztráliában született görög befektető számára készült. (151. ábra)

E három periódus elemzése beszámol Hall munkakörülményeiről, a koncepciói megvalósulását elősegítő és hátráltató tényezőkről, és az ezek alapján formálódó tervezési döntéseiről. Ez a vizsgálódás egyszerű tényfeltárás, mely az építésszel közösen történt helyszínbejárások, beszélgetések, megbízókkal folytatott interjúk alapján született. Nem célja az építést dicsérni vagy elmarasztalni, csupán a körülmények vetületében bemutatni az ötödik fejezetben ismertetett filozófia és tervezési stratégia megnyilvánulási formáit.

Pápua Új Guinea, 1975-1979: Területi Iroda, Boroko, Port Moresby

Hall többször látogatott el Pápua Új-Guineába, mielőtt a Department of Housing and Construction in Port Moresby (Port Moresbyi Lakásügyi és Építési Osztály) által meghirdetett állásra jelentkezett 1975-ben. Először a Queenslandi Egyetem diákjaként járt az országban, aztán később a James Birrell & Partners iroda alkalmazottjaként, amikor több projekt – mint például a Port Moresby városközpont fejlesztési terve és a Pápua Új-Guineai Egyetem kollégiumépületeinek tervjavaslata – dokumentációs munkáiban vett részt.

Pápua Új-Guinea éppen csak megkezdte önálló nemzetként való működését, amikor Hall építészként oda érkezett. A közigazgatási főváros, Port Moresby, a fejlődő országok

építészetének tipikus jegyeit viselte magán. Városrendezési terv híján az esetlegesen emelt épületek egyrészt a második világháború komoly pusztítását túlélő házakból álltak: a bennszülött törzsek (Motu és Kaita) építményeiből (152. ábra), és a gyarmatosítók trópusi bungalóiból, melyeket alacsony színvonalon építettek újra, legtöbbször az amerikai hadsereg által hátrahagyott anyagok felhasználásával (153. ábra). A másik csoportot a háború után épült lakó- és kereskedelmi épületek alkották. Ez utóbbiak tervezési alapelve kizárólag a költséghatékonyság volt, a helyi éghajlatra annyira alkalmatlanok voltak, hogy csak légkondicionálással lehetett bennük tartózkodni.

A Port Moresbyi Lakásügyi és Építési Osztályon töltött egy év után Hall a Nemzeti Lakásépítési Hivatalhoz csatlakozott, mely alacsony költségvetésű típusházak tervezésre alkalmazott építészeket. A csapat több ex-patrióta építészből állt – köztük Russell Hall, Desmond Collins, egy ír építész, és Graham Davis Queenslandből – akik a helyi alkalmazottak, a Port Moresbyi Műszaki Egyetem építészhallgatói szakmai irányításáért is feleltek. Ez a munkakörnyezet ideális volt a fiatal, kísérletező kedvű építészek számára. Hall az iroda légkörére így emlékszik: “A hely teljesen fantasztikus volt ötletek kikísérletezéséhez és megvalósításához... Az élet halál egyszerű volt odafent” (Hall, szem.komm., 13.5.98).

Az alkalmazotként kifejtett építészeti tevékenysége mellett Hall számos magánmegrendelésnek tett eleget a Pápua Új-Guineában töltött évek alatt. Ezek között voltak kisléptékű ‘városi rehabilitációk’, melyek meglévő, a trópusi éghajlatra teljesen alkalmatlan lakóépületek lakhatóvá tételét jelentették. Legnagyobb megbízása a pápua új-guineai repülőtársaság alkalmazottait elszállásoló Air Niugini Lakópark (1977-78) volt, melyet Desmond Collins-szal együtt terveztek (136. b. ábra). A Borokoi Területi Iroda Hall egyik utolsó megbízása volt Pápua Új-Guineában. Mivel Hallt akkoriban nagyon lefoglalta az L36 nevű típusházának előregyártott, csomagban való kiszerezésének szervezési munkái, Graham Davis volt segítségére az irodaépület tervezési folyamataiban.

A Lakásügyi Hivatalnak új irodaépületre volt szüksége Port Moresby egy központi kerületében, és egy laza programot fogalmazott meg egy recepció, iroda- és szolgáltatási helyiségek igényével – mindennek a pontosítása az építész feladatkörébe tartozott. Emellett a flexibilitás mellett több tényező járult hozzá ennek a projektnek a tervezési szabadságához. A költségvetés nem volt túlságosan szűkös, mivel a Lakásügyi Hivatal működésének kezdetekor tekintélyes anyagi támogatást élvezett. Az építési helyszín egy forgalmas sziget-telek volt, melynek környékén kereskedelmi épületek sorakoztak, a helyi piaccal a délkeleti oldalon és egy patakka a keleti oldalon (155. ábra); Hall megjegyzése szerint: “Mintha valaki arra kérne fel, hogy építs egy házat egy park kellős közepére” (Hall, szem. komm., 13.5.98). A kivitelezéshez úgy a magasan képzett kézművesség mint a modern építőtechnika is rendelkezésre állt. A gyarmatosítás hagyatékaként német ácsok és műbútorasztalosok változatlanul működtették vállalkozásaikat, és a helyi alapanyagokat feldolgozó ipar megalapozására telepített fűrészüzemek alkalmasak voltak ragasztott fatartók és rétegelt lemez gyártására. Az épület jellegének meghatározása is szabadon választható volt. Hall bármilyen javaslattal előállhatott, amivel önmaga egyetértett.

Hall fő elvei, a hatékonyság és a poétikus kifejezőmód, a fizikai és kulturális környezet iránti nagy érzékenységgel párosulva egy dramatikus szobrászi formában öltöttek testet. Hall ötlete egy légkondicionálás nélküli, természetes szellőzésű épület volt, amit így indokolt: “Az energia folyamatos fogyasztása a felhasználó feltételezett jólléte érdekében a jó építészet lerombolója”(Hall 1990, 88. old.). A keletkező forma, egy tágas, jól átszellőző, nagyvonalú belső teret, külső megjelenésében egy impresszív dinamikus épülettömeget eredményezett,

mely egyrészt a Fulleri hatékony geometriát követte, másrészt Pápua Új-Guinea egyik tradicionális épületformáját, a Sepik törzs Tamburan (szent) házát is idézte (154. ábra).

A szerkezethez durván megmunkált anyagokat használtak, gyalulatlan cölöpöket és deszkákat, melyek hasonlóan nyers módon lettek összeépítve. Hall a favázás szerkezetet hálóba rendezte: három oszlop tartott minden áthidalási ponton azonos hosszúságú szarufákat. Mivel a telek ék alakú volt (156. a. b. ábra) a keskenyebb vége felé – a főbejárati saroknál – a szarufák állandó hosszúsága a tetőmagasság folyamatos növekedését eredményezte a délnyugati, 'főhomlokzati' oldalon. (156. c. ábra) Az így keletkező hiperbolikus paraboloid tető, ugyan mindössze egy kétszintes teret fedett le, a főbejáratnál 15 méteres magasságba emelkedett.

Az épület hullámlemez borítást kapott. A fémborítású külső falakat a belsőbe sugárzó hő kiküszöbölése miatt a közvetlen napsugárzástól óvni kellett. Hall ezt a problémát a hullámlemezek észak- és délnyugati homlokzaton (déli félteke) való 'lehamozásával' oldotta meg, melyek így a homlokzati síktól elhajlítva egymást árnyékoló előtetőkké váltak, egy "árnyék az árnyékon szituáció" alakult ki, Hall kifejezése szerint (149. ábra). Hall kételkedett abban, hogy így az északnyugati oldalon is elegendő árnyékot tud biztosítani, ezért az északnyugati homlokzat elé egy keretvázat is tervezett, mely a fent említett előtetőket tartotta és a telepítendő futónövények rácsául is szolgált. Az épület burjánzó zöld testté változtatásához nagy műgonddal válogatták az igénybevételnek megfelelő növényeket. A trópusi bádognakonstrakció aerodinamikai működését Hall alaposan átgondolta: a hosszú, keskeny épület délnyugati-északkeleti irányban nyúlt el és így kellő szellőzése volt az uralkodó kelet-nyugati szelek befogásával. A belső légmozgást a keletről nyugat felé növekedő belmagasság tovább segítette. Bőséges levegő léphetet be az alsó szint szellőzőnyílásain és a felső emelet nyílásain keresztül is, melyek csak szűnyoghálóval voltak ellátva.

Hall Gaudit idéző metaforikus gondolkodása az ehhez a fa- és bádognakonstrakcióhoz taldott, elsősorban mosdókat tartalmazó kiszolgáló helyiségek tervezésénél tombolt igazán. A szokásosnál több hangsúlyt fektetett ezeknek az általában másodlagosnak tartott helyiségeknek a kialakítására, indoklása szerint: "Senki sem élvezi azt a kiváltságot, hogy megmeneküljön az élménytől, akkor miért csináljunk egy sötét lukat belőle?" (Hall, szem. komm., 13.5.98). Az "allegorikus toalett szekció" (Keniger, Vulker & Roehrs 1991, 76. old.) az épület 'hátsó' részére került, hogy szószerinti 'hátsó felet' képezzen egy antropomorf forma hozzáadásával. A toalettek alaprajzi megjelenése egy ülepet idézett, mely a tervező elképzelése szerint megfelelően szimbolizálta a benne zajló tevékenységet. Ez a terv volt Hall első javaslata egy 'megfelelő' trópusi közmosdóra, mely problémakör, ahogyan az ötödik fejezetben említésre került, munkássága során folyamatosan foglalkoztatta. Hall ebben a szituációban a bőséges szellőzés és fény igényét fontosabbnak tartja a visszavonultságénál, ezért a határoló falakat betontéglákból épített rácsként képzelte el (156. d. ábra).

Az ülep formából származó kör alakú terek lefedésére Hall olyan megoldást keresett, mely a jó klimatikus működés mellett a kulturális kontextusba is illett. Első ötletei szabályos geometrikus formákat és az iszlám építészetből vett kupolákat tartalmaztak. A saját megelégedését szolgáló ihlet egy akkori olvasmányélményéből, Errol Flynn, a tasmaniai születésű hollywoodi sztár, aki élete egy szakaszában Pápua Új-Guineában próbált szerencsét, a *My Wicked Wicked Ways (Gonosz, gonosz útjaim)* könyvéből született. Ebben Flynn egy Motu (a Port Moresby környékén élő törzsek egyike) lány mellét síugró sáncként jellemezte, mely forma a legalkalmasabbnak bizonyult a toalett-blokk lefedésére. Egy ilyen

poétikus forma kivitelezéséből származó nehézségek legyőzésére a volt gyarmat kézműves ipara alkalmasnak ígérkezett. A Nemzeti Lakásügyi Hivatal számára készített javaslati terv becsült költségei azonban meghaladták az épületre szánt költségvetés kereteit. A költségcsökkentés áldozataként ez az ülep alaprajzú Motu lány mellét idéző vasbeton tetős toalett esett. Az allegorikus tervet Graham Davis az "abortált" toalettéről rézkarcában őrzi az utókor számára (158. ábra).

A tervjavaslat a toalett elem nélkül is mentes volt minden konvenciótól. Hall szerencsés volt a tekintetben, hogy abban az időben egy viszonylag rugalmas gondolkodású műszaki vezető, az ausztrál hadsereg egy volt tisztje, Des Binney felelt a tervek jóváhagyásáért. Hall jellemezése szerint: "egy szokatlan figura, egy mérnöknek tanult mokány kis fickó, aki szabadidejében festegetett" (Hall, szem. komm., 13.5.98). Hogy meggyőzzék Binneyt a terv nyújtotta értékekről és előnyökről, Graham Davis aprólékosan kimunkált makettet készített, és Hallal együtt egy átfogó előadást tartottak az épület működéséről. Hall emlékei szerint Binney jóváhagyása a következőképpen hangzott: "Jól van, legyen, de csak akkor, ha a futónövényeket is köré ültetitek" (Hall, szem. komm., 13.5.98). A valóságban, habár az ültetvényezést is megszervezték, Binney feltétele sosem teljesült.

A körülmények változása miatt az ígéretes kezdés megtorpant. Mire a kivitelezési munkákkal majdnem elkészültek, a Lakásügyi Hivatal Port Moresby egy másik kerületébe költözött, és az épület felhasználó nélkül maradt. Az irodákat, melyek eredetileg mindkét szintet elfoglalták volna, a felső szintre helyezték, és az alsó szintet bérelhető üzlethelyiségekre osztották. Az épület vázas szerkezete ezt a változtatást lehetővé tette anélkül, hogy az eredetileg tervezett külsőn jelentősen változtatott volna. Hall szerződése akkora lejárt, és Queenslandbe távozott. Az idő múlásával a Lakásügyi Hivatal elvesztette azt a pozícióját, mellyel Hall ott tartózkodása során rendelkezett. Gondoskodás nélkül hagyva, az épületet grafitfíval festették tele és vandál módon megrongálták, mely a földszinti hullámlemez borítás eltávolítását eredményezte (161. a. b. ábra). Az épület a fenntartási munkák teljes hiányát 1992-ig élte túl, amikor lerombolását rendelték el.

Hall a trópus számára megfelelő építészetéről vallott ideáljai és egy fiatal fejlődő ország céljai és értékrendje közötti szakadék szélesebbnek bizonyult, mint amit ez az irodaépület, típusházak és más Pápua Új-Guineában épített munkái áthidalni lettek volna képesek. A légkondicionálás nélküli épület olyanfokú alkalmazkodást igényelt használóitól, melyre ők nem voltak hajlandók. A nyílások, melyek a szellőzés biztosítására készültek, minden szellőt, szagot, port és zajt a belső térbe vezettek, és a belső klíma kevésbé volt kontrollálható, mint egy légkondicionált épületben. Hall így védi álláspontját:

Mindebből arra következtetésre jutsz, hogy rossz próbálkozás volt egy ilyen épületet ráerőltetni a környezetére? Nem! Az épület megkövetelte, hogy a környezete veszítsen agressziójából. A túlságosan nagy zajt nem az épület keltette. A port nem az épület kavarta fel. A huzat kontrollálható volt az épületben. A túlélésének feltételeként energiát fogyasztó épület cinikusan elfogadja környezetének lealacsonyodását és magába fordulva, elszigetelten él a rumli kellős közepén. (Hall 1990, 91. old.)

Érkeztek más panaszok is az épület kivitelezése során, melyeket a helyi ízléscsinálók hangoztattak, akik a Hall által Pápua Új-Guineába bevezetett esztétikát bírálták. Hall emlékei szerint egy bizonyos Mr Gardner írt levelet a port moresbyi *Post-Courir* szerkesztőségébe, melynek a 'Port Moresby is getting uglier and uglier' ('Port Moresby egyre taszitóbbá válik') címet adta, hosszú listát állítva össze azokról az épületekről, melyek vizuálisan szennyeznek az országot. A listán szereplő legtöbb épületet Hall tervezte. Mr Gardner elmarasztaló véleménye

a Területi Hivatalról az volt, hogy "komédiások tervezték és bolondok engedélyezték" (Keniger 1989, 48. old.).

Ez a néhány helyi lakost annyira felbőszítő, rendkívül egyedi épület, Hall korábbi munkáiban már jegyeiben fellelhető volt. Hall a hullámlemez először 1968-ban, első éves egyetemistaként alkalmazta új, szokatlan kontextusban, amikor kerti széket hajlított ebből az anyagból. Érdeklődése további, a hullámlemez hajlításában rejlő lehetőségek kiaknázására ez után is megmaradt. A Port Moresby Autószerelő Műhely épülete, melyet 1975-ben tervezett, a Területi Hivatal hajlított előtetőjéhez hasonló megoldású hullámlemez borítást kapott (162. ábra). A Tamburan ház expresszív formája – melyet több más építész a környéken emelt épülete idézett a Hallénál direktebb módon – először az Egyesítő Egyház felkérésére készített tervrajzokban jelenik meg. Ez az épület is az elképzelések szerint dominánsan hullámlemezből kivitelezett hiperbolikus paraboloid tetőkből épült volna össze (119. b. ábra).

A felmerülő konfliktusok és szomorú sorsa ellenére az épületet a szakmai körök nagy lelkesedéssel üdvözölték. A Terület Iroda a trópusi területek által a kísérletező szellemű tervezők számára kínált kihívások és lehetőségek szimbólumává vált. Adrian Welke (szem. komm., 1998 április) állítása szerint Hall pápua új-guineai tevékenysége nagy szerepet játszott abban a döntésükben – és számos akkoriban kezdő, mára befutott építész esetében – hogy Phil Harris-szel a trópusokon alapítsanak építész irodát, a Troppo Architects-et, Darwinban. Welke szerint a Területi Iroda kiérdemelt jövője a műemléki védelem elnyerése lett volna, Russell Hall kolosszális méretű szobrának felállításával a szomszédságában.

Sunshine Coast 1979-1987: Carpenter-Hall Ház, Wilston, Brisbane

Pápua Új-Guineából való visszatérte után Hall a queenslandi Buderimbe költözött, ahol önálló építész praxisba kezdett. Ez alatt az időszak alatt megbízásai döntően lakóházakra érkeztek. A piacon való versenyképes szereplése érdekében Hall a Pápua Új-Guineában a szerkezetek racionalizálása terén szerzett tapasztalatait hasznosította, miközben, ahogyan fogalmazott, "megkísérelt többet nyújtani ugyanabból a költségből" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 70. old.).

Hall queenslandi házainak szerkezeti alapja a 'hagyományos' látszó keretvázas szerkezet volt, mely a Pápua Új-Guineában folytatott alacsony költségvetésű házak tervezésére irányuló kísérleteinek is kiinduló pontja volt. Hall így indokolta ennek a szerkezetnek az alkalmazását: "A technika nem ad hoc szerkezeti követelményei a könyök-rudak, hanem merevítő keresztként a keret egyenrangú elemei, emellett esztétikai, fegyelmezett esztétikai elemként is működnek". (O'Donnell 1987, 41. old.) Az ausztrál építési előírásoknak – melyek magasabb követelményeket állítottak, mint pápua új-guineai megfelelőik – való megfelelővé tételére Hall az addig szögezett lemezkapcsolatokkal megoldott csomópontokat szögletes kapcsolatokkal váltotta ki, így azok megbízhatókká és méretezhetőkké váltak (163. ábra). A megoldás ugyan némi kritikát kavart, amire Hall így válaszolt: "Nem szenvedek semmiféle büntudattól, amiért ez nem egy klasszikus csapos kötés, és amiért esztétikai szempontból nem egy annyira tetszetős részlet. Nagyon lényeges részletként kezelem, mely a problémát oldja meg" (O'Donnell 1987, 49. old.). Hall egy teljes építési rendszert dolgozott ki szögletesekkel kapcsolt favázis szerkezetekből Wall Framing System (Keretfalas rendszer) néven. Erre a munkájára szabadalmi oltalmat kért, melyet 1986-ban ítéltek oda, és később a Királyi Ausztrál Építészeti Intézet Queenslandi Szekciójának az Újítás az Építészetben Díját nyerte el 1988-ban (164. ábra).

Technikai részleteinek különbözősége mellett a látszó keretvázis szerkezet pápua új-guineai és queenslandi alkalmazása között lényegi eltérés van. Az utóbbi esetben, mivel ez az építési mód a helyszínen a 19. századtól honos, kulturális vonatkozásai is vannak, melyeket Hall design stratégiájában messzemenőig figyelembe vett. Hall munkájának ez az aspektusa az építészeti diskurzusokban sokat szereplő és elismert volt az alatt az évtized alatt, amíg az építészeti szellemiséget a kritikai regionalizmus határozta meg. O'Donnell és Keniger állításaival ellentétben (O'Donnell 1987, Keniger 1989) Hall Queensland 19. századi építészete iránti megbecsülése intellektuális fejlődés, és nem egy farmon való nevelkedésének eredménye. Kezdetben a Queenslandi házhoz fűződő kapcsolata inkább destruktív jellegű volt: egyetemistaként segítő kezét adott családjának zsindefedésű Queenslandi házának lerombolásához, és később számos 'Queenslander' esett áldozatul bontási vállalkozóként kifejtett tevékenységének. Az ötödik fejezetben bemutatottak szerint Hall döntésében, hogy egy 'tradicionális' építési technika modernizált változatát alkalmazza, egyenrangú szerepet játszottak pragmatikus megfontolások és az irányú igyekezete, hogy munkáját az "ember magasztos igényeinek" kielégítésére alkalmassá tegye. Hall számára a Queenslandi ház mindkét elv építészeti manifesztációja: "A cölöpökre állított Queenslandi ház olyan társadalom önkifejezési eszköze, melynek magáról egyéni véleménye volt". (Hall 1991, 10. old)

Mivel a megbízó Hall húga volt, a Carpenter-Hall ház lehetőséget adott a látszó keretvázis szerkezet potenciáljának kiaknázására és olyan kifejezési módokkal való kísérletezésre, melyek az emberek "haszonelvűn túlmutató igényei"-nek (Hall, szem.komm., 20.5.98) szólnak. Az ügyfél az építész egyéni kívánalmainak teljesítésére kérte fel, és türelmesen várta Hall ötleteit. Az épület által elfoglalt hely minimalizálásának praktikus oka a telek viszonylag kis mérete volt, mely szerencsésen találkozott a megbízó felvállalt mesebeli toronylakó királynő 'komplexusával': "Igen, egészen őszintén, jó lenne egy kis kastély, amiből szemlélhetném a dolgaimat" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 86. old.), jelentette ki. Így egy kis torony gondolata körvonalazódott. A további tervezési munkálatokat a "Vágjunk bele, aztán valahogy csak sikerül" elv határozta meg. (ibid.) A rengeteg felmerült lehetőségből fokozatosan desztillálódott a végleges megoldás, mely metódust Hall a "rövidlátó, félszemű mennyiségvizsgáló módszer"-nek (ibid.) nevez.

A tervezés korai szakaszában egy mérnökkel folytatott konzultáció folyamánként a toronyról alkotott elképzelés egy hengeres, vasbetonból kivitelezett négyszintes építmény lett, tetejére helyezett kilátóval. Ebben a javaslatban a ház funkcionális elrendezése nagyon hasonló volt a végleges változathoz: egy műhely a fél-pince szinten, konyha és étkező a bejárati szinten, nappali a harmadik szinten és háló- és fürdőszoba a felső szinten (166. ábra). Az építési engedélyt a hatóságok erre a tervre adták ki. A hengeres forma Hall előregyártott siló-tetővel kapcsolatos ötleteiből eredt (142. ábra), elmondása szerint:

Mindig csodáltam a kúpos fedésű gabonasilókat; a kör alaprajz briliáns, olcsó kiviteli formája. Logikus kiindulási pontként szolgált a lejtős terepre, ahol a maximális telekrész kertként való meghagyása volt a lényeg. A forma fokozatosan változott, ahogyan a kilátás, az árnyékolás és egyéb problémák megoldásra kerültek. (Redmond 1993, 114. old.)

A javasolt vasbeton henger kerülete majdnem a végül megépített fából készült változatával volt egybevágó. (165. ábra) A forma fő változását a vasbeton technológiát Hall innováció díjas Wall Framing Systemével való felváltása okozta. Hall vállalta annak kockázatát, hogy szerkezeti újításának teherbírását torony formájában is kipróbálja, indoklása szerint: "ez a

megbízó még sosem élt másban, mint faházban, és testi-szellemi jólléte érdekében lényegesnek tűnt, hogy új háza is fából készüljön”. (Keniger, Vulker &Roehrs 1991, 86. old.)

A kör alakú forma négyszögesítése, melyet a faszervezetből való kivitelezhetősége indokolt, Hall számára bőséges alkalmat nyújtott, hogy kiélje “geometria iránti szenvedélyét”. (Keniger, Vulker &Roehrs 1991, 66. old.) A tervek geometriai rendjének alapjául a tizenkettes szám szolgált. Praktikus és számmisztikai okok állnak a döntések háttérében; az előző fejezetek már utaltak ennek a számnak mindkét vonatkozására. A tizenkettes szám síkgeometriai megtestesülése a dodekagon. A szabályos tizenkétszög területének módosításával számos formáció rakható ki, melyek a 30, 60 és 90 fokos szögeket kombinálják. A Carpenter-Hall ház végleges formája ennek a geometriai gyakorlatnak egy kiemelkedő példája. (168. ábra)

A kezdeti vasbeton épülettől való legjelentősebb eltérés a felső henger alakú kilátó szabályos tizenkétszög alakú szobává alakítása volt. Ez a szoba így a ház integrált részévé vált, míg megmaradt az épület fő tömegét koronázó elkülönülő elemnek. A három hozzáadott hosszú oszlop, mely a dodekagon alakú ‘koronázó’ szoba kinyúló sarkait támasztja alá, a harmadik, nappali szoba szintjét toldó verandával szervül az épület alaptestéhez, mely ennek következtében az alatta elhelyezett főbejárat fölötti előtetőként is szolgál (167. ábra). A dodekagon ‘háló’ határozza meg a ház alaptestének formáját is. Az alsó három szinten ‘csillagosított’ alakban szerepel, 90 fokos szöget zárva. A háló szinten, mely az alaptest felső szintje, a szabályos tizenkétszög alak marad változatlanul. (166. ábra) Ez nemcsak a belső tér növekedését eredményezi ezen a szinten, hanem az alatta lévő három szint külső falainak időjárás elleni védelmét is adja. A felső szint megfelelő védelmének érdekében a határoló falak hullámlemez borítást kaptak(170. ábra). Az épület méretei az imperiális rendszer mértékegységei szerint egész értékeket adnak. A faváz alapmodulja három láb (kb. 90 cm) hosszú. A szintmagasság kilenc láb (kb. 2,70 m), és a dodekagon oldalai (a kerületi falak) tizenkét láb (kb. 3,60 m) hosszúak. Így minden szint kerületi fala tizenkétszer három lábból áll.

Ahogy a második fejezetben is említésre került, a látszó keretvázas szerkezet tartóssága érdekében alapvetően fontos a külső falak megfelelő védelmét biztosítani. Hall több követelménynek tett egyszerre eleget az épületet körülkígyózó horganyzott acéllemez ereszekkel, melyek a faváz időjárás állóságának biztosítása mellett árnyékoló szerkezetekként is működnek. Egymástól két modulnyira (összesen hat láb, azaz 1,80m) felszerelve – a három modulnyi szintmagasság követése helyett – az épületet egységes tömeggé fogják össze, erősítve szoborszerű megjelenését. Hall a függőleges-vízszintestől eltérő lejtési szöggel rendelkező árnyékoló ereszek ötletét a Queenslandi Egyetemen volt osztálytársaitól kölcsönözte, akik egy árnyékoló-szerkezet tervezési feladatuk megoldásához a nap beesési szögét vették alapul, arra merőleges ereszek tervezésével. Az ereszek egymáshoz közel helyezésével Hall megismételte a Pápua Új-Guineában már alkalmazott “árnyékon az árnyékon” ötletét, melynek eredményeként a hajlított acéllemezek egymást árnyékolják és nem sugároznak hőt a belső térbe. Az ereszlemezek hajlítással vannak merevítve, így néhány felfüggesztési ponton kívül nem igényelnek külön tartószerkezetet.

Hall a belső térben is izgalmasabb hatást szeretett volna elérni, mint ami öt azonos szint egymásra rakásából kihozható. Ezért minden födémről más helyen metszett ki részeket. A keletkező nyílásokon keresztül a levegő akadálytalanul áramolhat az egy szoba mély terekben, mivel a különböző funkciók elválasztása függőleges elrendezésükből adódik. A szellőzést tovább segíti egy szélturbina, mely a felső szoba tetőzetében van elhelyezve. Az épület vertikális elrendezése nemcsak olyan praktikus igényeket elégít ki, mint a belső szellőzés. A Carpenter-Hall ház az építész számára az ideális otthon megvalósításának

lehetőségét is felkínálta, mely saját értelmezése szerint nem egy "lakócélokot szolgáló gép". Hall az otthonteremtés elengedhetetlen eszközeit hiányolja a kortárs építészetből: "Az emberek a múltban készek voltak ikonszerű elemekkel gazdagítani épületeiket, míg ma a modernisták azt állítják, hogy mindenkinek lakható házra van szüksége, pedig valójában ennél sokkal többre van szükségünk" (Hall, szem.komm., 20.5.98).

A ház nemcsak lakójának ad szállást, hanem az életről alkotott elképzeléseit is kifejezi, mely Hall húga esetében többet jelent puszta anyagi létezésnél. Ez a hite olyan "ikonszerű elemek" által jut kifejeződésre, mint a lépcső korlátja – ami egy elhúzódó tervezési folyamat eredménye – és a színes ólomüveg ablakok, melyek Norman Birrell munkái. A lépcsőkorlát Hall teljes építészeti repertoárját felvonultatja: mindkét dualisztikus véglelet, az ötödik fejezetben tárgyalt Gaudí-féle poétikus kifejezést, a Fulleri pragmatizmust, és Le Corbusier inspirálta matematikai-geometriai érdeklődését. Hall szerint: "A lépcsőkorlát kialakítása ezt a kérdést veti fel: mik a tervezési előnyei az egyszerűítésnek és a komplikációnak; a letisztultságnak és a dekoráltságnak?" (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 89. old.) Válasza egyik munkájában sem egyértelmű, hanem a két megközelítés elegyítése. Az ellentétek szükségességét a korlátlátsban a kompozíció közepén, a harmadik szint fordulójánál elhelyezett jin-jang szimbólum jeleníti meg. (171. b. ábra) Itt a természeti világ és az emberi elme allegorikus találkozása jön létre. Az alsóbb szintről fa-szerű formák kelnek életre (171. a. ábra) az alapelemek segítségével: levegő, tűz, és víz, lebegő formákkal jelképezve. Amikor a jin-jang szimbólumon átörvénylenek, a szabad formák kontrolálhatóbb geometrikus formákká változnak, az intellektus által megragadva és szabályozva. A négy alapelem fokozatosan módosul a pragmatikus felé haladva: a hatszögből nyolcszög lesz, míg eléri a négyzetet. Így eljutva a Le Corbusier-féle rideg intellektuális kontrollhoz, a ritmus és az arány nyújtotta kompozíciós lehetőségek sorolódnak egymás után. Egyenes vonalak osztódnak a Fibonaccisor szerinti távolságba, aztán végül egyforma távolságba helyezett korlátrudakká válnak (171. c. ábra).

Mialatt e történet mentén elmozdulunk, a színes ólomüveg ablakok az emberi lények biológiai fejlődésének állomásait mutatják be. Ennek a folyamatnak a figurális kifejeződése mellett a hatást a színek spektrumon való elmozdulása is erősíti, kezdve a vörössel legalul, keresztülhaladva az ibolyán, kéken, zöldön és a sárgán. A mindent felölelő fehéret az épület valós csúcspontján érzük el, mely a lépcsőkorlát és a bevilágítók allegóriájának tetőpontja. A fény, minden élet forrása, egy folyadékkal töltött üvegprizmán keresztül haladva a spektrum színeire törik a belső térben (171. d. ábra). Kívülről pedig a nap beesési szögének változásával a spektrum egyes színeiben pompázik, különleges világítótoronnyá varázsolva az épületet. Ez a prizmasor az épületet koronázó legfelső szint tetőzetéhez ékköként csatlakozik, egy komplex berendezésbe ültetve, mely a prizmákat árnyékoló kúpos fedőt, és egy a belső légmozgást segítő légturbinát is magában foglal. Ezek a fénytörést előidéző prizmák a legújabb optikai kutatások eredményeit használják fel. Hall az ilyen léptékben kivitelezhetetlen tömör üvegprizmák helyett folyadékkal töltött üvegfalú prizma alakú edényekben gondolkodott, mely sejtésének igazolásához és a technikai részletek pontosításához kutatóintézetekhez fordult. Így talált rá Ian Edmondsra a Queenslandi Műszaki Egyetemen, aki akkoriban folyadékkal töltött lencsékkel kísérletezett, hogy a napkollektorokra eső napfény mennyiségét növelje. Edmonds látta el Hallt a prizmasor kivitelezéséhez szükséges információval, aki így Hall a legutóbbi technológiát alkalmazta egy teljesen poétikus szándék eléréséhez.

A Carpenter-Hall ház példás megtestesülése Hall mottójának: "Az elvek lehetnek régiek, de az alkalmazásuk és a kifejezőmódjuk legyen új". (Hall 1991, 9. old.) Ebben a kontextusban,

mivel az épület Brisbane egyik régi elővárosában, Wilstonban van, a Queenslandi ház néhány építési elvét fogalmazta át a modern technika eszközeire. A látszó keretvázis szerkezet saját szabadalmára, a Wall Frame Systemre konvertálódott. A dekoratív elemek - "a tudatalatti lelki táplálék"-ok (Keniger, Vulker & Roehrs 1990, 87. old.) - mint például a lépcsőkoriát rácsozata, lézervágott rétegelt lemezből készültek. A belső térbe vezetett színes fény, melyet régen csak színes üvegekkel lehetett előállítani, a napfény folyadékkal töltött prizmain való megtörésével keletkezik. A második fejezetben tárgyaltak szerint a jó klimatikus működés nem a Queenslandi házból eredő elv. Ebben a tekintetben Hall design stratégiájának és a tradicionális épületeknek egybevágó pontja Hall megfogalmazásában: "A régi épületekhez való visszatérésünk egyik oka, hogy azok nem olyan nagymértékben hagyatkoztak energiafogyasztásra" (Hall, szem. komm., 29.6.98).

A ház tervezése 1986-ban kezdődött és mára sem érte el teljesen befejezett formáját. Az idő múlásával Hall új találmányai is tovább gazdagítják, mint például *ripple iron* tárgyai. E ház esetében sem az építész sem a megbízó nem takarékoskodott energiáival, hogy ideáljait megvalósítsa. Hall megjegyzi: "Erőfeszítés nélkül nincsen a dolgoknak lelke. Az épületek gyönyörű módon is megoldhatnak problémákat, hogy az életet gazdagabbá tegyék. A dolgok lelke a beléjük fektetett erőfeszítés mennyiségéből adódik; jelképezve azoknak az ideáljait, akik építették őket" (Redmond 1993, 115. old.).

Hall értékrendjének ez a manifesztációja egybeesett azzal az időszakkal, amikor a Queenslandi ház nagyon népszerűvé vált a közönség, az építészek és kritikusok körében egyaránt, ez utóbbiak Kenneth Frampton elméletének lelkes elfogadásával a kritikai regionalista munkamódszert tartották kívánatosnak. A Carpenter-Hall ház, mint Hall legtöbb ebből az időből származó munkája, valamilyen mértékben idézi a Queenslandi házat, amiért munkásságát Frampton koncepciójához kapcsolták. Következésképpen ezekért az épületekért Hall a szakma elismerésében részesült, díjak és publicitás formájában, helyet kapva építészeti és populáris sajtóban egyaránt. Hall hűgának otthona a következő méltatásban részesült: "A Carpenter-Hall ház a Brisbane-ben épült házak közül talán a leginkább figyelemre méltó, és valószínűleg Hall legjelentősebb épülete" (Keniger 1989a, 50. old.).

Brisbane 1987-1998: West End saroképület átalakítás (1997)

Hall utolsó látszó keretvázis épülete, a Judge ház Camp Islanden 1987-ben épült. (17. ábra) Ugyanebben az évben Hall Brisbane-be költözött, ahol új irodát nyitott. Ezzel együtt megbízásai is városi jellegűek lettek, mely ötleteinek új kísérletező helyszínt biztosított. Ebben az időszakban szabadonálló családi házak mellett Hall sűrűbb beépítésekkel foglalkozott, pályázatokon vett részt, foghíjbeépítéseket és átépítéseket tervezett.

Az itt kiemelt átépítési projekt West End egyik legforgalmasabb kereszteződésében, a Boundary Street és a Vulture Street sarkán található. Brisbane egyik legrégebb szuburbiájaként West End a város építészeti múltjának néhány kiváló példáját őrzi. Ezen kívül etnikai történelme is hozzájárul Brisbane városán belüli kitüntetett pozíciójához. Az Aboriginal lakosok – West End Aboriginal neve Kulirpa, vízi patkány – és a 19. században döntően a Brit-szigetéről betelepültek mellett az 1920-as években görög emigránsok költöztek ide. A következő, az 1970-es években zajló bevándorlási hullám eredményeként egy erős ázsiai közösség alakult ki a körzetben. A megbízó, Jim Varitimos egy ausztrál születésű görög leszármazott, aki West End görög közösségében nőtt fel.

Hall és Varitimos már egy másik épület átépítésén is dolgoztak együtt. A szintén West Enden található Rialto Színház moziként működött, mielőtt egy szélviharban súlyosan megsérült. Varitimos az épületet a korhadás előrehaladott állapotában vásárolta meg, – szerkezetét természetzhangyák támadták meg, tetőborítása hiányzott – de műemléki védettség alá volt helyezve. Hall feladata volt az Art Deco épület eleganciájának visszaállítása és megfelelő hasznosítási módjának kitalálása. Ma az alsó szint és az előtte lévő testes előtetővel védett járda hangulatos éttermeknek ad helyet, míg a felső szinten irodahelyiségek találhatók (172. ábra). Hall terveit a megbízó bátyja, Nick Varitimos vállalkozása kivitelezte. A munkálatokat 1997-ben fejezték be és az együttműködés nagyon sikeresnek bizonyult. Az átépítést a Queensland Master Builders Association (Queenslandi Mester Kivitelezők Társasága) jutalmazta, és ugyanebben az évben a Nemzeti Örökség Testületének John Herbert-Örökség megőrzésére alapított díját is elnyerte. A Testület elnöke a munkacsapat erőfeszítéseit így méltatta: “A zsűri ezt az együttműködést úgy értékelte, ahol a képzelet, a kompromisszumkészség és a jó szándék szövetkezik Brisbane építészeti örökségének egy darabjának megmentésére”. (Russell Hall Magángyűjtemény, 2.)

Ugyanez a csapat, ugyanezekkel a szándékokkal kevesebb elismerést váltott ki a közönségből és a szakmából a Boundary Street és a Vulture Street sarkán álló épület felújításával. Ez a helyszín nemcsak forgalmas csomópont, hanem a domborzati viszonyok és a négyzethálós telekkiosztás miatt West End egyik legtöbb pontról látható része (181. ábra). Az épület mindkét homlokzata egyszerre látható, és mivel nyugatra és északra (déli félteke) néznek, a nap intenzíven éri őket. Hall már korábbi munkáival is hozzájárult a közlekedési csomópont építészeti képének alakulásához. A Boundary Street oldali szomszédos épületet 1991-ben építette át (173. ábra), és a szemközti oldalra 1994-ben tervezett egy új épületet.

Az eredeti lapostetős épület 1963-ban készült és közértként működött (175. a. ábra). Jim Varitimos arra kérte fel Hallt, hogy a meglévő épületen némi átalakításokat tervezzen. A cél az alsó szinten bérelhető üzlethelyiségek és a felső szinten irodahelyiségek kialakítása volt, és a teljes épület vonzóvá tétele a leendő bérlők és ügyfelek számára. Hall és Varitimos megegyeztek, hogy az épületet a “polgári önérzetnek és a helyi etnikai sokszínűség”-nek dedikálják.

Ennek a célnak az elérésére az eredeti épületen sok szempontból változtattak. A jobb klimatikus működéshez különösen a nyugati oldal árnyékolását kellett megoldani. Hall és Varitimos fáradhatatlanul ostromolta a Városi Bizottságot, hogy a nyugati oldalon található járdát szélesítsék a fölé helyezendő előtető megfelelő szélességűre építhetőségének érdekében, mely erőfeszítésük sikerrel zárult. A felső szint árnyékolását Hall egy körbefutó veranda hozzáadásával oldotta meg, és a lapostetőt egymás mellé sorolt nyeregtetővel váltotta ki. Az így megnövelt belmagassággal a helyiségek jobb szellőzését biztosította.

A módosítások következtében az épület vizuális megjelenése jelentősen megváltozott. A kiszélesített előtetők az épülettömeg horizontális elnyúlását erősítették és a nyeregtető a nyugati homlokzaton az eredeti vízszintes tetővonalat cikkcakk szilüetté változtatták, ezáltal dobozszerű zártságán vertikálisan is lazítva (175. b. ábra). Ezek a tényezők a homlokzatok új kompozícióját határozták meg. Ugyan Hall kezét egy sor előírás kötötte, a modernista épület vázát a Beaux Arts szerkesztési szabályok szerint próbálta átfogalmazni.

Az új tető, mely kettő az egy arányú lejtésű (26 és fél fok) a nyugati homlokzaton három egymás mellé sorolt nyeregtetőként jelenik meg (176. a. b. ábra). Hall úgy határozott, hogy ezt

az elemet az északi homlokzaton is megismétli, ezáltal egyesítve a kompozíciót egy körbefutó oromfallal (176. c. ábra). Az épület középpontját, az utcasarkot a sarokoromzatot méretének növelésével emelte ki. Az oromfal a felső szinten körbefutó veranda fedését koronázó felső párkányszalag hátterét is adja. Több változat kidolgozása után Hall a párkányzat íves verziójánál döntött, mely így a mögötte lévő oromzat háromszög-négyszög kialakítását ellenpontoszza, de szintén a kettő az egyhez arány szerint készült.

Ez az arányrendszer a nyugati homlokzatot összefogó arányhálót is meghatározza. A háló összemetsződési pontjai jelölik ki az oszlopok helyét (177. ábra), melyeket Hall nélkülözhetetlennek tartott a testes előtető földhöz való vizuális kapcsolásához és a járda és a forgalmas út elválasztásához (175. b. c. ábra). Az épület adottságai miatt ez az arányháló, mely a nyugati homlokzat erőteljes és szabályos komponáltságát adja, az északi homlokzaton szabadabban jelenik meg. A fő eltérés a háló összemetsződési pontjainál, azaz az oszlopok elhelyezkedésében figyelhető meg. Az épület északi sarkánál Hall egy oszlopot kettévágott, mely formabontó megjelenésével, míg 'szabályos' építészeti keretet nyújt, a felső szinten lévő irodákhoz vezető lépcső bejáratára hívja fel a figyelmet (179. ábra).

Az épület görög építészethez való laza kapcsolását a megbízó és tulajdonos, Jim Varitimos görög származása és West End domináns görög etnikumú lakossága indokolta. Hall a klasszikus építészeti elemeket egy erősen módosított változatban alkalmazta, saját indoklása szerint:

Építészeti és politikai nehézségeim vannak az eredetétől elszigetelt kulturális beékelődéssel kapcsolatban, és jobban érdekel az új környezetben kibontakoztatható változtatás és fejlődés lehetősége – egy rosszul sikerült korcs számomra inkább elfogadható, mint egy elvadult építészeti nyúl [utalás a házinyulak Ausztráliába telepítésének átgondolatlanságára, mely elszaporodásukkal agresszív beavatkozásnak bizonyult az őshonos faunába és flórába]. (Hall 1997, 7. old.) [jelen szerző megjegyzése]

Az épület legmarkánsabb eleme a jón oszlopsor, mely vaskos megjelenése ellenére nem szolgál az előtető tartószerkezeteként. A fent említett vizuális funkcióján túl Hall némiképp meglepő állítása szerint az oszlopok "alapvető funkciója, hogy árnyékoljanak". (Hall 1997, 8. old.) Ezek az 'eltúlzott' oszlopok a megbízó "terhes oszlopok" iránti igényét és Hall monumentalitásról vallott gondolkodását is kielégítik: "Egy bizonyos méret szükségeltetik a kellő hatás eléréséhez". (Hall szem. komm. 22.5.98) Hall a klasszikus jón oszlopot dolgozta át árnyékoló-elemmé. Szélességének növelésére a kör helyett az ellipszis keresztmetszetből indult ki, mely szintén egy a kettő arányú, sudarasodását pedig az aranymetszés határozza meg. (178. ábra) Néhány finoman kidolgozott részlet áldozatául esett a kivitelezéshez végül választott technológia követelményeinek. A kezdetben felvetődő öntöttvas technológiát elvetették az oszlopok ebből következő rendkívül magas tömege és költségei miatt, és a végleges oszlopot vasbetonból készítették.

A felső szinten is érvényesül a kompozíciós háló, habár a "terhes" oszlopok karcsú támaszokká 'fogynak'. Ezeknek a verandát szegélyező támaszoknak ausztrál 'ízt' kölcsönöz a dekoratív könyöklemezek alkalmazása. A veranda korlátja organikus mintázatú, melynek dinamizmusa növekszik az épület széleitől a középső sarok felé haladva. A sarok hangsúlyozása mellett Hall indoklása az elrendezésről a tőle megszokottnál kevésbé pragmatikus: "...Antoni Gaudí az építész példaképe; vagy a korlátot készítő lakatos nem képes vízszintes rudakat egymástól megegyező távolságra hegeszteni; vagy ez csak egy korlát, ami megakadályozza a polgárokat, hogy leessenek az utcára" (Hall 1997, 8. old.). Hall szerint a véglegesített korlátterv a legelső vázlatokból ered, melyet a megbízó kitörő örömmel

fogadott: "Tetszik nekem ez a komplexitás... komplexitás, ez tetszik nekem" (Hall, előadás, Queenslandi Egyetem Építész Tanszék 19.3.98).

Ezzel Varitimos felhatalmazta Hallt, hogy mindenféle dekoratív elemmel díszítse az épület legkülönbözőbb részeit. Ennek szükségszerűségéről Hall így vélekedik: "... a díszítés nem kizárólagosan esztétikai tevékenység. Azt hiszem, van funkcionalitása is, de a döntések alapja nagyon távol áll a funkciótól" (Hall, előadás, Queenslandi Egyetem Építész Tanszék 19.3.98). Az épület sziluettjéről beszélve Hall pontosabban is meghatározza a díszítés ilyen 'funkcióját':

Az oromzat és a díszrács nagy aranygömbbel és diamandokkal való ékesítése a kompozíció örömmel, bőséggel és merészséggel való felruházását szolgálta. Ezeket a csúcscsokákat úgy képzelem el, mintha alkímista berendezések lennének, hogy prosperitást hozzanak mindenkinek, aki az épülethez valamilyen módon kapcsolódik. (Hall 1997, 7. old.)

Az építész az épület égbolttal való kapcsolatát is gondosan megkomponálta. A sziluett megmozgatása mellett finom átmenet adódik az épület és az égbolt között az oromzatot áttörő klasszikus görög minta perforációja által (180. b. ábra).

Az épület középpontját a díszítőelemek is kiemelik. A sarok-ormozat méretnöveléssel való hangsúlyozását megelőző merész ötlet egy vízi patkányt karmai között tartó ékfarkú sast ábrázoló szobor sarokcsúcsra való helyezése volt. (176. c. ábra) A sas Hall szerint az épület helyszínére, a Vulture (keselyű) utcára utalt, a vizipatkány pedig West End Aboriginal elnevezését, a Kurilpát idézte volna. Hall efféle asszociációs rendszere már ismerős a pápua új-guineai "allegorikus toalett szekció" tervezési gondolatmenetéből. Ebben az esetben is a kivitelezés nehézségei és a magas költségek miatt vetették el ezt a változatot, és végül egy nagy aranygömb került a sarok-ormozatra. A díszítőelemek tervezésekor a gazdaságossági megfontolások döntő szerepet játszottak. A legtöbb dekoratív elemet: az oromzatot, a párkányzatot, a könyök- és korlátelemeget horganyzott fémlemezről vágják ki, méretüket és formájukat úgy szerkesztették, hogy darabolásuk a szabványos táblaméretből minimális hulladékkal történjen.

Hall kifejezett szándéka, melyet megbízója is erősített, hogy egy környezetéből fejlődő, ugyanakkor azt domináló épületet teremtsen. Ennek érdekében a helyszín fizikai megkööttségei mellett a kulturális kontextust is figyelembe vette. Egy kereskedelmi épület tervezése, melynek szerinte feltűnőnek kell lennie, a díszítésben rejlő teljes potenciál felvonultatására sarkallta. Itt jegyzendő meg, hogy a homlokzatokat élénkítő színezés (175. c. ábra) nem Hall tervei alapján készült, erre a megbízó felesége kért fel egy szín-konzulenszt, akiknek igénybevétele a nosztalgikus hullámmal és a hatóságok által előírt színterv engedélyeztetési kötelezettséggel az utóbbi időben vált Ausztráliában divattá. A Hall által javasolt színek kék, vörös és okker voltak, a klasszikus görög építészetben alkalmazottakhoz hasonlóan (177. ábra). Az épület kompozíciója a díszítőelemek erős 'tartóvázaként' hivatott funkcionálni, a dekoratív elemek pedig az épületbe kerülő üzletek reklámgrafikájának ellensúlyozására lettek hangolva.

Hall erőfeszítései nem arattak sikert. West End közössége a modernista épület átépítési munkálatait egyre élénkülő gyanakvással kísérte, míg Hall a Városi Tanáccsal folytatott keserű harcokat az építési engedély kiadásához. A közönség frusztrációját újságcikkekben és graffitin hangoztatta (174. ábra). Hallt telefonhívásokkal és névtelen levelekkel zaklatták, melyek szakmai kompetenciáját kérdőjelezték meg. A felbőszült helyiek személyes támadásnak érezték az épület alakuló új külsejét, melyet West Endi Cirkusznak neveztek el.

Hall és a környékbeliek értelmezése West End kulturális kontextusáról feltűnően különbözött, melyről egy polgár a helyi újságban közzétett levelében így nyilatkozik:

... az épület a multikulturalizmus egy külsőségekre koncentráló és visszataszító... értelmezési módját szimbolizálja. Ebből a szemszögből a multikulturalizmus azt jelenti, hogy a donor kultúrákat lemészárolják és részeitet esetlegesen összemélik, hogy egy korcs idióta Ausztrália szülessen belőlük minden származás-, identitástudat, önbecslés és hovatartozás nélkül. Az épület tisztán képviseli a kulturális Frankenstein-szörnyet: a görög építészeti testéből kimetszett motívumok hanyagul vannak ráfércelve egyéb csonkított hagyományokból boncolt dirib-darabokra.

Ez a szörnyűséges épület Brisbane-re hangosan és (legalább is számomra) érthetően bömböli üzenetét: "A multikulturalizmus egy valóságos fürtelem és West End lakosai egyenesen nevetségesek". (Russell Hall Magányűjtemény, 3.)

Hall tervét közösségi és szakmai fórumokon egyaránt megvédte. Tervezési szándékait a helyi újság, a *Neighbourhood News*-ban megjelentetett, 'Scrubber or Show Pony?' ('Kóbor állat vagy cirkuszi ló?') cikkében és egy a Queenslandi Egyetem Építész Tanszékén tartott előadásában is ismertette. Egész pályafutása alatt ez a csupán átépítési munka váltotta ki a legélesebb kritikát, mely úgy a szakmai mint a közönség köréből ostromolta. Hall szilárdan hisz a munkájában és az uralkodó értékrendet, és az abból fogant rendeleteket és gondolkodásmódot okolja a keletkező problémák miatt. Szerinte a "fair és polgári jogokkal" elkerülhetők az ilyen problémák:

Ez a projekt előmosott a tervezésen túli kérdéseket. Vannak ezek az elkényeztetett szentebb-mint-amilyen-te-vagy kölkök, akik mamának (a B.C.C., Brisbane City Council, Brisbane Városi Tanács) sírnak, hogy korbácsoljanak meg minket. Mi a probléma?: Tényleg egy konformista, kifejezéstelen, sivár, megkérdőjelezés nélküli, jelentéstelen, nem-működő, nyájas kultúrát akarunk? Nem hiszek a 'nagy testvér terve uralkodik mindenütt'-ben... Amennyire félünk az idegentől – annyira félünk a sajátunktól. (Hall 1997, 8. old.)

Ebben a korszakban Hall a jelen értékrenddel elsősorban a Brisbane Városi Tanácsának Városrendezési Tervén keresztül viaskodott. Ahogyan az ötödik fejezetben említésre került, Hall szerint a Városrendezési Terv "antitézise ... egy társadalmi igazságosságon alapuló dokumentumnak", mely ellehetetleníti az "expresszív tervek" születését (Hall 1998d). Hall egy korábbi újságcikkben megalkotta a Tíz Parancsolat városrendezési tervre vonatkozó verzióját, melyből a Második Parancsolat így szól: "Nem lehet más értékrended, mint nekünk". Ez a parancsolat olyan elveket alkalmaz, melyek megakadályoznak abban, hogy önmagadat hasznosítsd saját értékrended szerint vagy kifejezd önmagadat azáltal, amit építesz" (Hall 1990a, 8. old.). Hall meg van győződve arról, hogy a Boundary Street–Vulture Street saroképület átalakításánál egy olyan megoldást talált, mely a megbízó és a helyszín által támasztott elvárásoknak egyaránt eleget tett. A sok elmarasztaló hang mellett, a kevés támogató cikk írójának egyike Hall erőfeszítéseit így értékeli:

...[azok, akik bírálják] adhatnának egy kis időt ennek az épületnek, hogy a környezet részévé váljon, hogy a benne zajló kereskedelmi tevékenység színessége és zsúfoltsága áthassa – és ami ez által elő fog tűnni, az a nagyvonalúsága. Ez az épület többet nyújt, mint amit elvett. Visszakövetelt az autópútból, és egy árnyékolt, nagyvonalú járdát adott viszonzásul. West End leghangsúlyosabb kereszteződésében egy jellegzetességgel és egy égre kirajzolódó izgalmas kontúrral ajándékozott meg minket. (Sullivan 1997, 6. old.) [a szerző kiegészítése]

A megbízó elégedett Hall munkájával és a Vulture Street-en szomszédos foghíj kétszintes parkolóházának tervezésével bízta meg őt. Hall, hogy elkerülje West End e prominens pontján gyakorolt esetleges túlzott dominanciáját, ezt a megbízást társának, Michael Buzolic-nak adta át. A tervezet már a helyi lakosok erős támadása alatt van, habár a Városi Tanács hosszú és keserves harcok után kiadta az építési engedélyt. Ugyan Hall nem közvetlenül vett részt a tervekészítésben, de mivel az ő irodájából származik, van rá esély, hogy saját és a közösség ideáljainak konfrontálódása tovább folytatódjon.

Összegzés

Ez a fejezet három épületet vizsgált meg, melyek Hall építészeti tevékenységének fő fázisait képviselik. Az első két épület jól ismert az építészeti szaklapokban és az *Ausztrál Építészek* sorozatban való megjelentetésük által, mely Hall munkásságának a Pápua Új-Guineában (1975-1979) és a Sunshine Coast-on (1979-1986) szakaszait öleli fel.

Hall azóta kifejtett építészeti tevékenysége nem vonzotta az építészeti kritikusok olyan erős érdeklődését, mint ahogyan az a kritikai regionalizmus virágzásának idején történt. A szakma relatív csendessége azonban nem Hall tétlenségét tükrözi, aki eközben a brisbane-i Victoria-híd pályázatát nyerte meg (1994), a Királyi Ausztrál Építészek Intézete több épületét díjazta (1991, 1992, 1993, 1998), *ripple iron* tárgyért az Innovation Award for Furniture and Lighting (Bútor és Világítótetek Újítás Díj, 1994) kitüntetését ítelték neki, a Rialto Színház átépítéséért pedig a Queenslandi Mester Kivitelezők Társaságának Díját és a Nemzeti Örökség Testületének John Herbert-örökség megőrzésére alapított díját kapta meg 1997-ben. A leginkább figyelmet felhívó épülete ebből a korszakból a west endi saroképület, mely kétes hírnevet szerzett a minden módon megnyilvánuló elmarasztaló kritikák által.

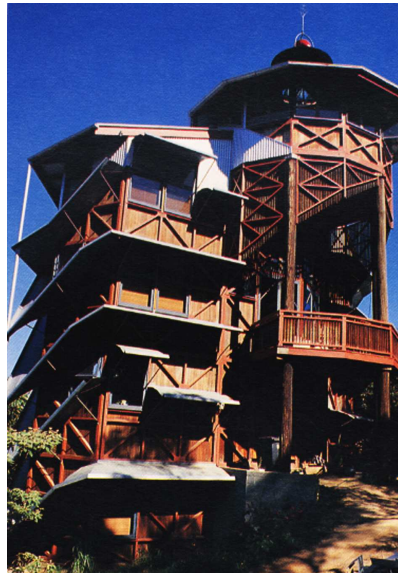
A három bemutatott épület kitűnik vagy kitűnt környezetükből, mint Hall saját világának és filozófiájának megépült manifesztációja. Az tervezői szándéokra koncentrázó elemzés során kiderült, hogy azok változatlanok voltak mindhárom esetben, az épületek környezetüktől és egymástól karakteresen különböző esztétikai megjelenésüket Hall kísérletező szellemének és a megbízó és a környezet követelményei iránt viseltetett érzékenységének köszönhetik. Ha az építészetkritika valóban ezekre a tényezőkre koncentrálna, és nem a Ricoeur által konformista magatartásnak minősített "a magáról kedvező, vagy 'így-kell-gondolkodni' kép"-et keresne a kortárs építészetben, Hall utóbbi időben keletkezett munkáit is elfogadná.

A kritika ingatagságát jelzi Hall épületeinek változatos fogadtatása. Pápua új-guineai tevékenységének ausztrál (és nemzetközi) szakmai fogadtatása nagyon pozitív, míg a helyi lakosság számára teljesen elfogadhatatlan volt. A 80-as években épülő queenslandi faépületei találkoztak a szakma és a közönség tetszésével, míg munkái a 90-es évektől megbízóin kívül egyre ritkábban részesültek elismerésben. Ugyan Pápua Új-Guineában a helyi polgárok (a bizonyos Mr Gardner kivételével) nem fogalmaztak újságcikkeket, melyben a Területi Irodát "kulturális Frankenstein-szörny"-ként emlegették volna, támadásaikat egyenesen az épület ellen intézték, melyet végül életveszélyessé nyilvánítva lebontottak. Megfontolandó, hogy egy tőlünk kellően távol eső terület számára (Pápua Új-Guinea) miért tartunk kitűnő szakmai teljesítménynek egy épületet és ítéljük el az ellene fellépőket, amikor ha hasonló a közvetlen környezetünkben manifesztálódik, ugyanolyan ellenreakciót vált ki belőlünk.

Az idő távlatából szemlélve maradandóbbnak tűnik a változatlan erkölcsi pozícióból, egy ideál megvalósítására kifejtett következetes alkotómunka, azaz a kreatív egyén tevékenysége, mint az annak belső lényegét figyelmen kívül hagyó kritikai tevékenysége, mely ugyan a kulturális dinamizmus fenntartásának motivációjából születik, de legtöbbször annak feltartóztathatatlan és megváltoztathatatlan forrásával, a kreatív önkifejezéssel keveredik összeütközésbe.



149. ábra Területi Iroda, Boroko, Port Moresby, Pápua Új-Guinea (1978)



150. ábra Carpenter-Hall ház, Winston, Brisbane (1986)



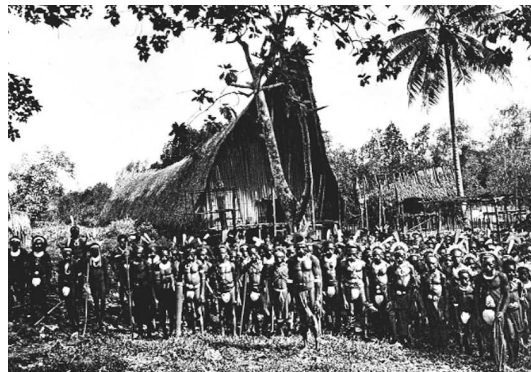
151. ábra Vulture street Boundary street sarképület átépítés, West End, Brisbane (1998)



152. ábra Port Moresby az 1970-es években: előtérben az őslakos, háttérben az importált építészet



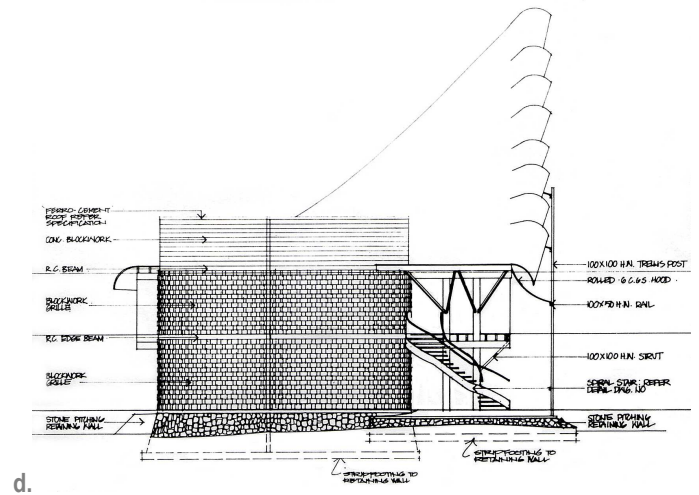
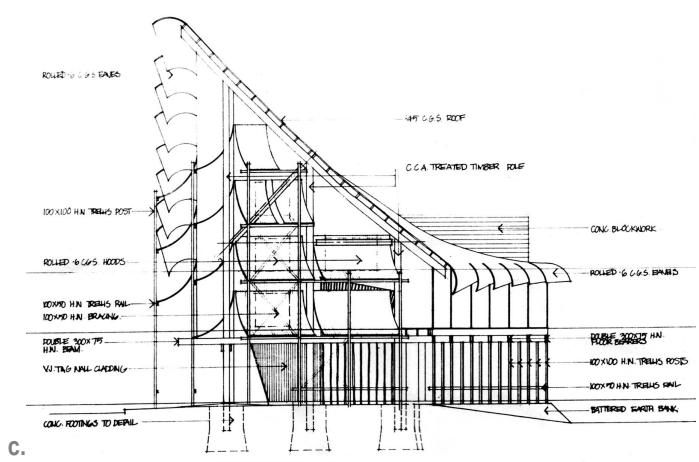
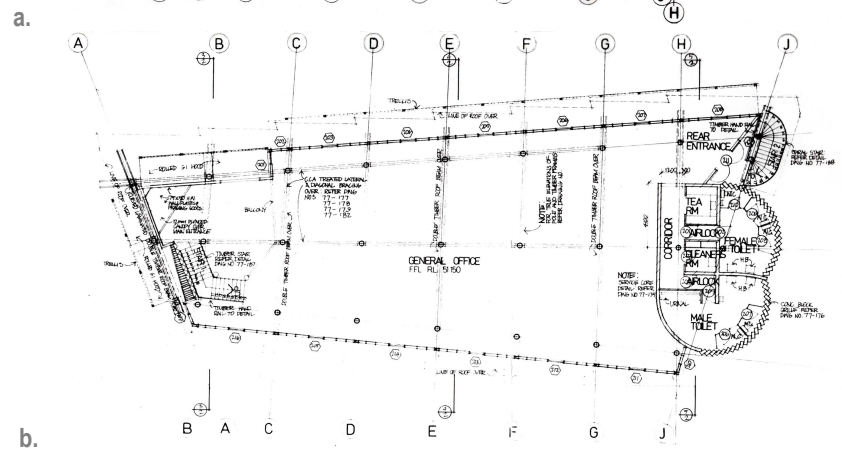
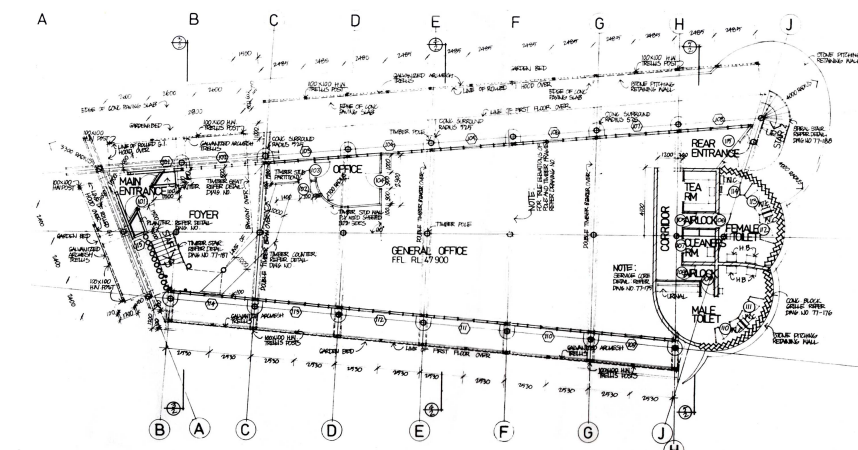
153. ábra Gyarmatosítók volt lakóépülete, Port Moresby



154. ábra A Tamburan ház Pápua Új-Guineában



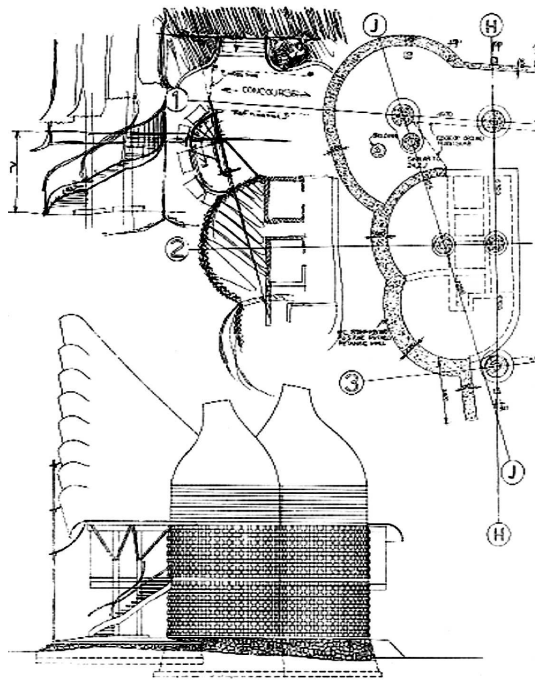
155. ábra A Területi Iroda hiperbolikus paraboloid tető által dominált tömege



d. 156.a.b.c.d. ábra Területi Iroda: a.földszinti alaprajz b.emeleti alaprajz c.délnyugati- d.északeleti homlokzat



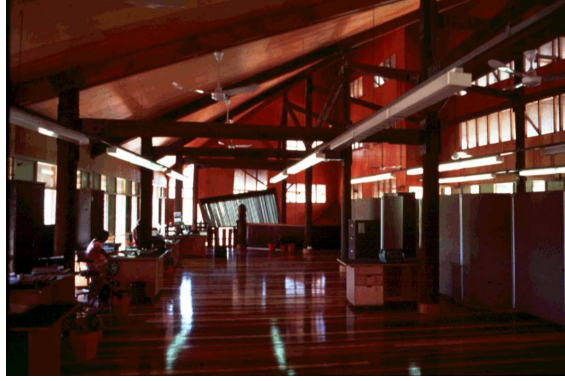
157. ábra A Területi Iroda kivitelezés alatt



158. ábra Graham Davis rézkarca az "abortált allegorikus toalett szekció"-ról



159. ábra A kivitelezett toalett szekció



160. ábra A Területi Iroda belső tere

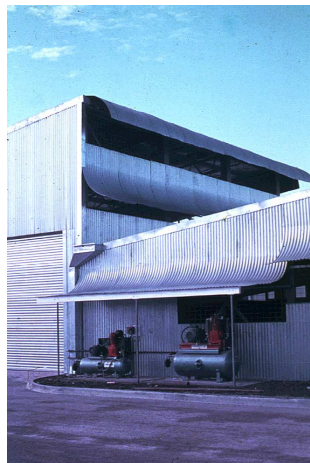


a.

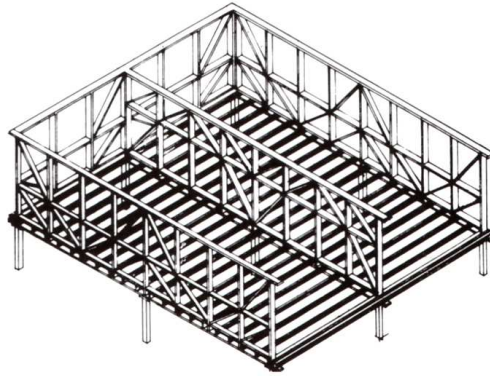


b.

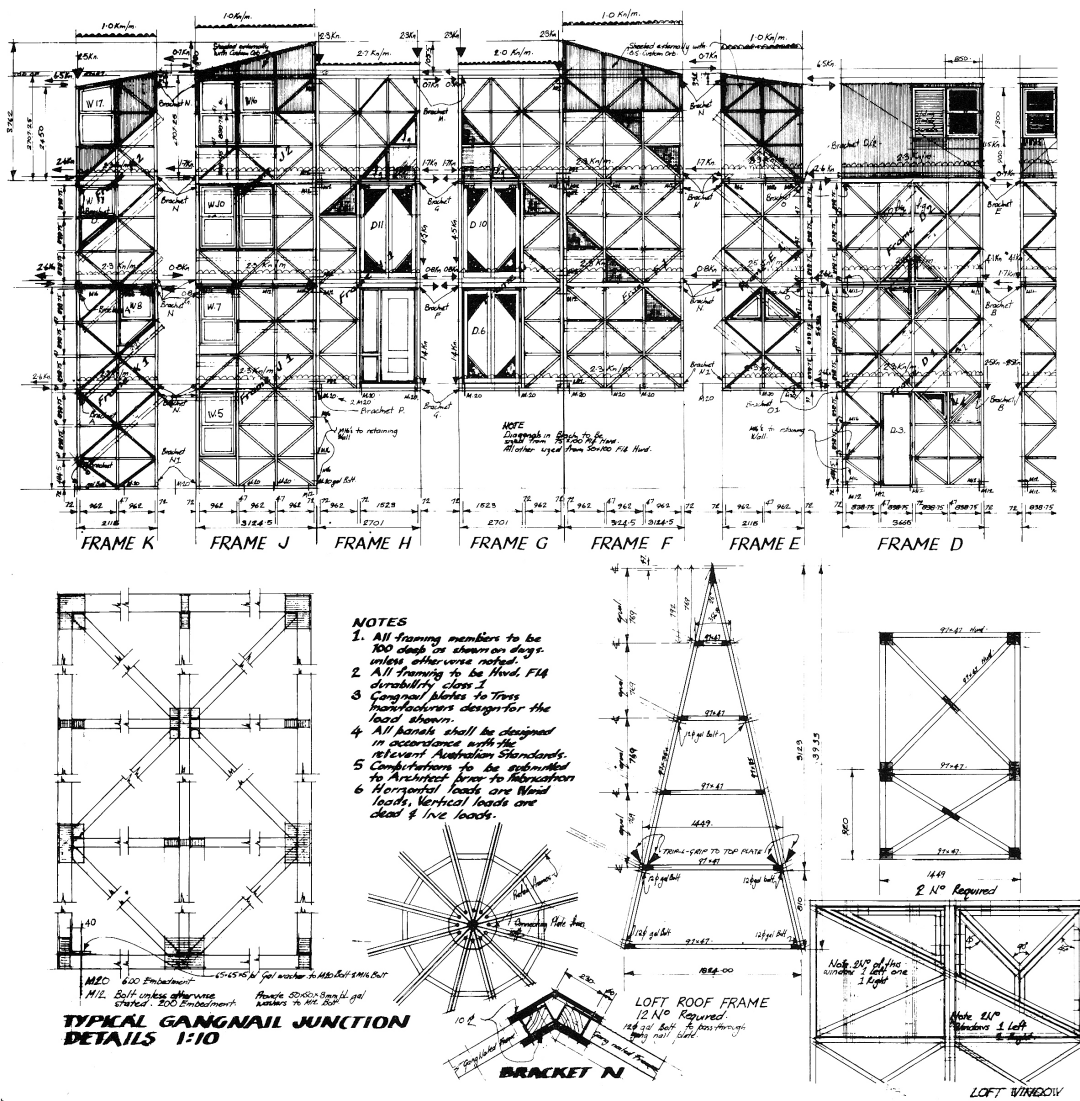
161. a. b. ábra A megrongált Területi Iroda épülete nem sokkal lebontása előtt (1992)



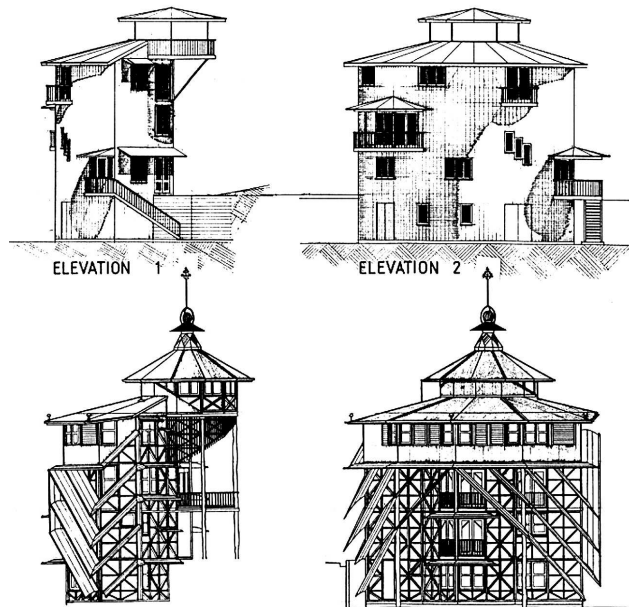
162. ábra Port Moresby Autószerelő Műhely épülete, Hall (1975)



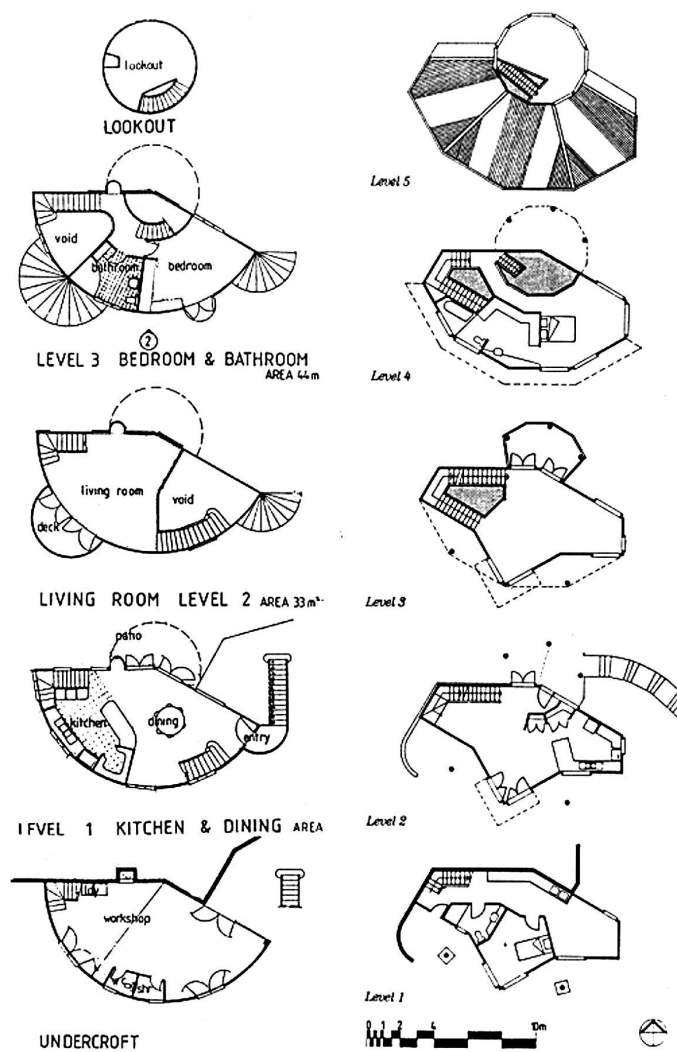
163. ábra Wall Frame System axonometria: az épület padozata nem külön lemezként épül meg, amire a teherhordó falakat csavarokkal és egyéb erősítő elemekkel rögzítik, hogy kielégítsék a szigorú ciklonállósági előírásokat, hanem a váz minden eleme, az átlós könyök-rudakkal együtt, részt vesz a merevítésben és a teherhordásban, így képezve homogén rácsostartó-rendszert.



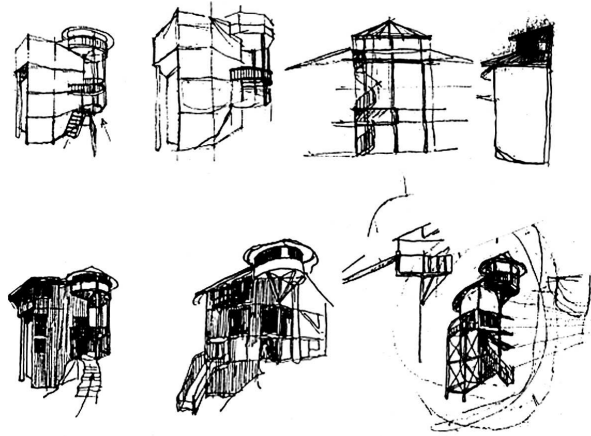
164. ábra A Carpenter-Hall ház 'szabásmintája' a Wall Frame System alkalmazásával: a szerkezeti elemek szeglemezekkel kapcsolódnak



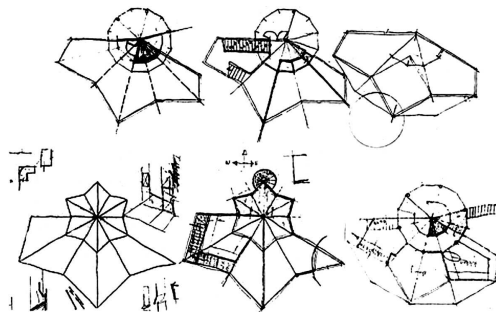
165. ábra A Carpenter-Hall ház hengeres vasbeton (fent) és favázás verziójának homlokzatai



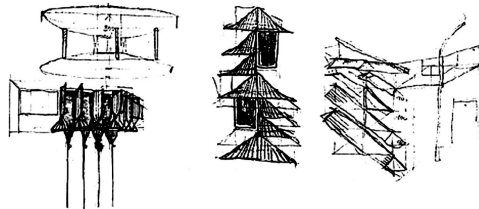
166. ábra A Carpenter-Hall ház hengeres vasbeton (bal oldali oszlop) és favázás verziójának alaprajzai



167. ábra A Carpenter-Hall ház tömegvázlatai: a koronázó kilátószoba szervülése az épület testébe



168. ábra A különböző szintek alaprajzi elrendezései a szabályos tizenkétszög csonkolásával, vázlatok



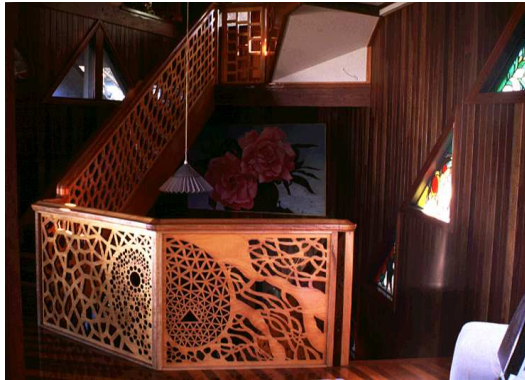
169. ábra Az épület árnyékolására született ötlettervek



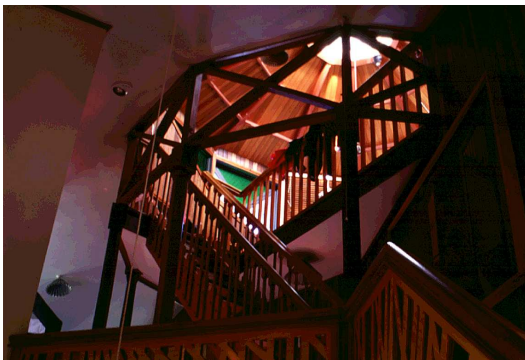
170. ábra A nap beesési szögére merőleges árnyékoló-esővédő ereszek



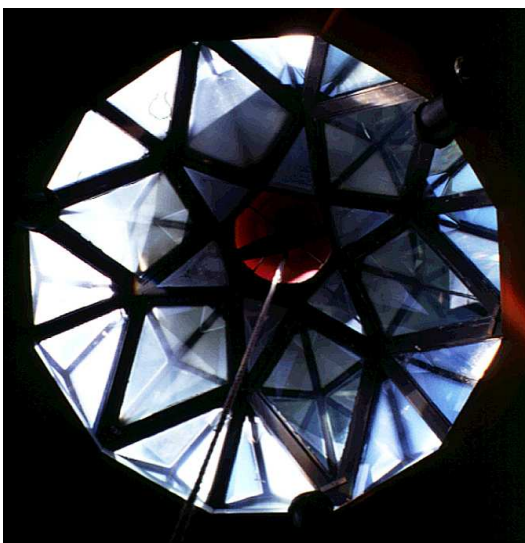
a.



b.



c.



d.

171. a. b. c. d. ábra A korlát-történet: a. organikus világ b. jin-jang örvény c. geometrikus ritmusú korlátrudak d. a koronázó szint "ékköve": a folyadékkal töltött koronázó prizmasor



172. ábra A volt Rialto Színház Art Deco épületének felújítása (1997)



173. ábra Hall átépítései a Boundary streeten: a kétes hírnevű saroképület a kép bal oldalán



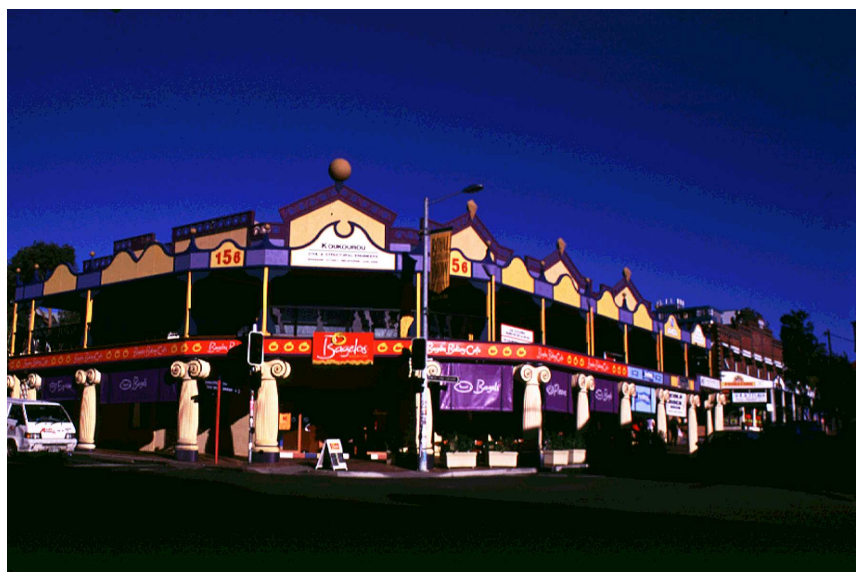
174. ábra Russell Hall szakmai kompetenciáját megkérdőjelező graffity West End felüljárójának falán, az építész a kép bal oldalán



a.

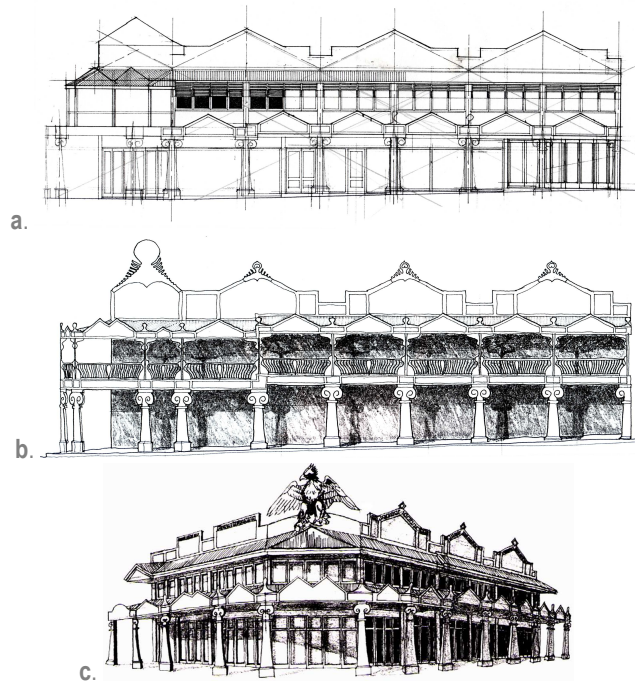


b.

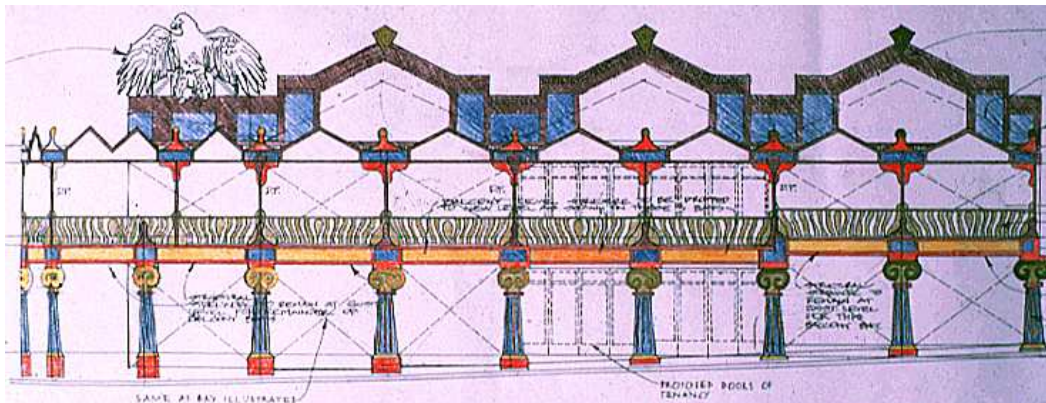


c.

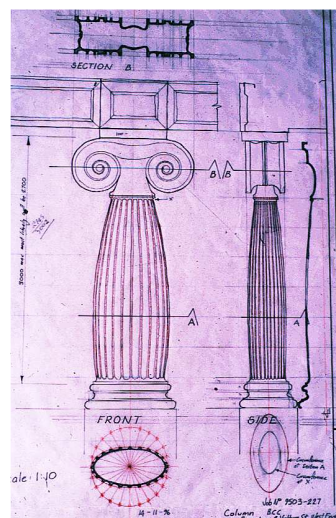
175. a. b. c. ábra A Vulture street Boundary street sarkán készülő nagy port kavaráó építészeti beavatkozás fázisai



176. a. b. c. ábra A saroképület homlokzatátépítési változatai: a. b. nyugati homlokzat c. látkép ékfarkú sassal



177. ábra A saroképület oszlopkiosztásának szabályos ritmusa a nyugati homlokzaton és a színterv



178. ábra Az árnyékoló funkciójú 'terhes' jön oszlopfő szerkesztése



179. ábra Az oszlopok az épület ritmusát követik: félbevágva a lépcsőfeljáratát keretező építészeti elem



180. a. b. ábra Amit a saroképület West Endnek adott: árnyékolt járdát és az égre rajzolt izgalmas kontúrt



181. ábra A saroképület (jobb oldal) West End négyzethálós szövetében jellegzetességével tájkozódási pontként is szolgál



182. ábra A megrendelő elégedett az építéssel:
Hall legutóbbi hasonló jellegű átépítése West Enden Varitimos megbízására (2003)

ÖSSZEFOGLALÁS

Igen, hiszek abban, hogy részvét és képzelet segítségével lehetséges megérteni azokat, akik mások mint én, éppen úgy, ahogy megértek egy regény vagy egy színdarab szereplőjét, vagy egy igazi barátot, aki különbözik tőlem. Mi több, megértem anélkül, hogy utánoznám, ábrázolom anélkül, hogy újraélném, megváltozom azzal együtt, hogy önmagam maradok. Embernek lenni azt jelenti, hogy képes vagyok egy más nézőpontba helyezni magam. (Ricoeur 1965, 282. old.)

Egy építész munkájához kevesen közelítenek azzal a befogadásra nyitottsággal, mint amilyen érdeklődéssel egy könyvet olvasnak el, vagy baráti beszélgetésben vesznek részt. A szerző szerencsésnek mondható abban a tekintetben, hogy hivatásáról tapasztalatait mester-tanítvány kapcsolatból szerezhette, ami a tudásátadásnak egy olyan módja, mely a Ricoeur-tól idézett sorokban igen plasztikusan fogalmazódik meg. Ezért szinte automatikus volt a választás kutatási témáját illetően, amikor a számára 'legidegenebbként ismerős' építész munkásságának megértésére, és e megértés jelentőségének felfedezésére vállalkozott. Ennek bevezetésére az analitikus gondolkodás módszereivel vizsgálta a már e témában felállított gondolati konstrukciókat, mely rövid úton a ráció-felettihez vezette: egyrészt, hogy az egyetlen igazság nem létezik, másrészt, hogy életünk valódi értelmét és forrását adó jelenség, a kreativitás, nem definiálható.

A vizsgálódás itt nem torpant meg, hanem stratégiát váltott: a szerző az értelem számára felfoghatatlant nem magyarázni, hanem érzékeltetni próbálta kreatív egyének példáján. Ez a módszer a keleti bölcselethez hasonlít olyannyira, hogy az így kapott eredmények a taoizmus alaptételeivel egyeznek. Ezek szerint a dolgok természetes állapota, hogy egymástól különböznek, és ami közös bennük, hogy egyformán boldogok, ha képességeiket szabadon kibontakoztathatják – az abszolút törvények erőszakolása helytelen, ahogy Zhuangzi fogalmaz: "A lények különfélék, mást szeretnek, és mást utálnak. A hajdani bölcsek ezért nem akarták, hogy mind ugyanazt tudja, és mind ugyanazzal foglalkozzon"(Fung 2003, 144. old.). A disszertációban vizsgált építészek és művészek mindegyike természet adta képességeinek kiteljesítésére törekedett, melyben nemcsak saját, hanem a teljes emberiség boldogságának kulcsát látta. Konfliktusaik abból adódtak, ha környezetük próbált rájuk erőltetni abszolút igazságokat, illetve ha saját igazságaikat abszolútként értelmezve azt viszont erőltették környezetükre.

Ezek a megállapítások vonatkoztathatók a dolgozatban elemzett elméletekre is, melyekben szintén egy abszolútum definiálásának és érvényesítésének szándéka volt felfedezhető: nemzeti vagy regionális sajátosságé, vagy egy követendő építész magatartásé. A befogadó szemlélődés ezeknél mindig változatosabb képet ad, nemcsak egy ország vagy régió építészetről, hanem egyetlen alkotó életművéről is, mely megnyilvánulása annak, ami minden – természet vagy ember múltban vagy jelenben teremtette – szépség vonzereje, hogy saját természete szerint cselekszik. A sajátosság és változatosság fenntartásának záloga tehát saját magunkkal szemben képességeink megismerése és kibontakoztatása, másokkal szemben pedig ezen törekvések támogatása és elfogadása.

SZAKIRODALMI ÖSSZEFOGLALÓ

Általános építészetelmélet

Jelen szerző a University of Tasmania Építész Iskolájának Master of Architecture kurzusára felvételt nyerve az iskola ösztöndíjasaként az 1997 és 1998-as éveket töltötte Ausztráliában, ahol Rory Spence építészettörténész vezetése alatt önálló kutatómunkát folytatott. Alapkatatásként egyrészt az építészetelmélet, másrészt az ausztrál kultúra, történelem és építészet területeinek feltérképezését végezte el. Az építészetelméletben való jártasságát három vastag kötet feldolgozásával szerezte: a rendkívül alapos német szerző Kruft *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present* (Az építészetelmélet története: Vitruviustól napjainkig) munkájában a tudományág történeti fejlődését tekinthette át, Peter Johnson sydneyi professzor *The Theory of Architecture: Concepts, Themes & Practices* (Az építészet elmélete: Konceptiók, témák, gyakorlat) olvasmányos könyvéből annak problematikájáról, metodikájáról, témamegközelítéséről kapott képet, míg Kate Nesbitt *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* (Az építészet új feladatainak elméletei: Építészetelméleti antológia 1965-1995) az utóbbi évtizedek egyre szaporodó és sokszínű építészetelméleti írásainak tematikai feldolgozását tartalmazó kötetét a kortárs teoretikai áramlatok értelmező kézikönyveként használta. Ezeknél jóval kisebb terjedelmű a szűkszavú és líraian illusztrált Michael Benedikt *For an Architecture of Reality* (A valóság építészetéről) 1987-ben publikált könyvecskéje, melynek hangvétele meghatározó volt a szerző további vizsgálódásaihoz. A bibliográfiában felsorolt egyéb általános építészetelméleti illetve történeti írások a kutatás során felmerülő részletekben való elmélyülést, a körülmények, az adott terület alaposabb megismerésére szolgáltak.

Az ausztrál építészet története

A mai napig az ausztrál építészettörténet alapkötetének számító összefoglaló mű az *Architecture in Australia: A History* (Építészet Ausztráliában: A történet), melyet J. M. Freeland 1968-ban jelentetett meg. Ennél frissebb és zömében illusztrációkból álló kézikönyv Apperly, Irving, Reynolds és Mitchell szerzőktől 1989-ben publikált az *A Pictorial Guide to Identifying Australian Architecture: Styles and Terms from 1788 to Present*, (Képeskönyv az ausztrál építészet azonosításához: stílusok és kifejezések 1788-tól napjainkig). A lakóház-építészetre koncentráló gazdagon illusztrált és kompetens kutatásokon alapuló *The History & Design of the Australian House* (Az ausztrál lakóépület története és tervezési elvei) Robert Irving szerkesztésében 1985-ben jelent meg. Szintén ebben a szűkebb témában íródott, széles olvasótáborra számító G. Butler *The Californian Bungalow in Australia: Origins, Revival, Source of Ideas for Restoration* (A kaliforniai bungalow Ausztráliában: az eredete, az újjáéledése és a felújításához szükséges gondolatok) munkája 1992-ben. Az 1970 utáni ausztrál építészetet jelen szerző az *Architecture in Australia* praxisorientált folyóirat számaiból, a melbourne-i kiadású elméletibb *Transition* szaklapból, és az 1990-es évek elejétől az Royal Institute of Australian Architects (ausztrál építészakamara) gondozásában folyamatosan megjelenő építészmonográfiák, az *Australian Architects* számaiból ismerte meg, melynek ötödik száma Russell Hall munkásságával foglalkozik.

Az ausztrál építészet Robin Boyd és követői szemszögéből

Az ausztrál építészeiről és teoretizálásáról a szerző az azt meghatározó sajátos nyelvezetű, erősen önostorozó hangnemben író Robin Boyd kötetéből – *Victorian Modern (Viktóriánus Modern)* 1947, *Australia's Home: Its Origins, Builders and Occupants (Ausztrália otthona: eredete, építői és lakói)* 1952, *The Australian Ugliness, (Ausztrál csúfság)* 1960, *The Walls Around Us (A falak körülöttünk)* 1962, *The New Architecture (Új építészet)* 1963, *The Puzzle of Architecture (Az építészet rejtélye)* 1965, *The Great, Great Australian Dream (A nagy nagy ausztrál álmom)* 1972 – és publikációiból ('The state of Australian architecture' 1967, és 'Architecture in Australia' 1971) is tájékozódott. Boyd 1950-es és 60-as évek során alkotott nézeteinek az építészeti gondolkodásba való beszivárgását a Melbourne-i iskoláról publikáló Norman Day (*Modern Houses for Melbourne – Melbourne modern házai* 1976, 'Melbourne vitalism revisited: Architecture and drawings from the 1950s and 1960s' – 'Visszatérés a Melbourne-i vitalizmushoz: Építészet és tervek az 1950-es és 60-as évekből' 1987, és a *Heroic Melbourne: Architecture of the 1950's – Hősi Melbourne: Az 1950-es évek építésze* 1995) és a Sydneyi iskola koncepciójának fő képviselője, Jennifer Taylor írásaiban (*An Australian Identity: Houses for Sydney 1953-1963 – Egy ausztrál identitás: házak Sydney-ben 1953-1963*, 1984, *Australian Architecture Since 1960 – Az ausztrál építészet 1960 óta* 1986 és 'Beyond the 1950s' – 'Az 1950-es évek után' 1985) követte nyomon.

Robin Boyd írásainak kritikai elemzése

Boyd építészetelméleti tevékenységének kritikája C. Hamman: 'Against the dying of the light: Robin Boyd and Australian architecture' ('A fény elhalványulása ellen: Robin Boyd és az ausztrál építészet', 1989), George Tibbits 'Robin Boyd and the interpretation of Australian architecture' (Robin Boyd és az ausztrál építészet értelmezése) valamint Winsome Callister 'The dialectic of desire and disappointment: Robin Boyd and Australian architecture' (A vágy és az elkeseredettség dialektikája: Robin Boyd és az ausztrál építészet, 1992) elemző cikkeiben olvasható, melyeket Harriet Edquist ausztrál építészeti legenda koncepciója egészíti ki: 'The legend of Australian architecture since 1960' – 'Az ausztrál építészet legendája 1960-tól' 1987, 'Legends in Australian architecture: Harold Desbrowe Anear' – 'Az ausztrál építészet legendás figurái: Harold Desbrowe Anear 1987, és a 'The need for critical action: Response to Stanislaus Fung et al.' – 'A kritikai cselekvés szükségessége: Válasz Stanislaus Fung és társszerzőinek' 1990.

A Melbourne-i és Sydneyi iskolák fogalmának bírálata

A Melbourne-i iskola fogalmának bírálata Winsome Callister huszadik század közepe melbourne-i építészet kutatásain ('The 1950s and 1960s revisited: Chaos or Complexity' – 'Az 1950-es és 60-as évek felelevenítése: káosz és komplexitás' 1987 és a 'The response to the city: Melbourne regionalism of the 1950s and 1960s' – 'A városközpontra adott válasz: a Melbourne-i regionalizmus az 1950-es 60-as években' 1989). A Sydneyi iskola koncepcióját szintén e szerző vitatja a 'Dealing with the 'Sydney School': Perspectives on Australian architecture in the 1950s and 1960s' – 'A Sydneyi iskolával foglalkozva: Nézőpontok az ausztrál építészeiről az 1950-es 60-as években' 1987-ben publikált cikkében. Stanislaus Fung metszően kritikus 'The Sydney School?' – 'Sydneyi iskola?' (1985) és a 'Rethinking Australian architectural history' – 'Az ausztrál építészet újragondolása' (1990) írásai is ez utóbbi témát vesézik. Az ausztrál történetírás legendakeltő attitűdjét legkeményebben elmarasztaló cikk

egy Fung szerkesztette építészettörténeti kiadványban jelent meg Michael Tawa-tól az 'Ideology and sources of nationalism in contemporary Australian architecture: Objections to the marketing of an architectural fiction' – 'Ideológia és a nacionalizmus gyökerei a kortárs ausztrál építészetben: Érvek egy építészeti fikció népszerűsítése ellen' címmel 1990-ben.

Trópusi éghajlatnak megfelelő építészet

A kutatás szűkebb területére, a szubtrópusi- trópusi éghajlatú Queenslandre vonatkozó klímának megfelelő építészeti alapelveket tárgyaló munkák a Queenslandi Egyetemen tankönyvként használt *Sub-tropical Housing (Szubtrópusi lakóépítészet, 1944)* az osztrák származású Karl Langertől, és az ennél frissebb, 1990-es kiadású magyar származású Szokolay Vajk munkája, a *Climatic Design of Houses in Queensland (A queenslandi épületek klimatikus tervezése)*. Ezeknél népszerűsítőbb hangvételű Bal Saini *Architecture in Tropical Australia (A trópusi Ausztrália építésze)* 1970-ben megjelent kötete.

Az ausztrál identitás és kultúra

A kontextusról a szélesebb közönség számára íródtak az ausztrál művészetet, életvitelt, lelkületet és ennek helyszínéül szolgáló lakóház-építészetet gazdagon illusztrálva bemutató, a felsorolt témákra különböző hangsúlyt fektető kötetek. Ezek közül kiemelendő Serle *The Creative Spirit in Australia: A Cultural History (A kreatív szellem Ausztráliában: A kultúra története 1987)* és Archer 1987-ben megjelent *Building a Nation: A History of the Australian House (Egy nemzet építése: Az ausztrál ház története)*. Philip Drew és Philip Cox építészek számos publikációban adnak hangot és képet e témáról: Drew koncepciója, hogy az ausztrál társadalmi élet és következképpen identitás központja a veranda ('A place for the uninvited' - *A hivatlan vendég helye 1991, Veranda: Embracing Place – Veranda: A fogadtatás helye 1992*); Philip Cox nagyformátumú szépen fényképezett kötetekben teszi közzé az ausztrál vidéken, elsősorban a Sydney fővárosú New South Wales államban tett barangolásai során felfedezett spontán építészeti értékeket (*Rude Timber Buildings in Australia – Ausztrália rusztikus épületei, J.M Freeland 1969, The Australian Functional Tradition – Az ausztrál funkcionális tradíció, D. Moore 1988, The Australian Homestead – Az ausztrál tanya, W. Stacey 1972*). E csoportot gazdagító jelentős publikáció J. Woolley-től 1997-ben megjelent *Abode of our Dreaming: Place, Climate, Culture and Dwelling – Az álomkorszakunk maradványa: Hely, éghajlat, kultúra és szállás*.

A Queenslandi ház

Queensland állam 20. század közepe előtti uralkodó lakóépület-típusa a Queenslandi ház, mely a köztudatban – beleértve az építészeti is – az Ausztráliára jellemző egyedülálló épületformaként él, mely a témában számos, egymásnak ellentmondó írás megjelenését eredményezte. A disszertáció témájához a Queenslandi ház közvetlenül kötődik, mivel egyik alkalmazott szerkezeti megoldása az ún. exposed stud framing (látszó keretváz), melyet Russell Hall továbbfejlesztve saját építési rendszert szabadalmaztatott, amit több épületének kivitelezéséhez felhasznált. A Queenslandi ház tárgyilagos történetének rekonstruálása ezen kívül Peter Skinner Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójának elemzéséhez is szükséges. A témában megjelent tudományos igényű munkák száma viszonylag magas.

A Queenslandi Egyetem készült Bachelor of Architecture fokozat megszerzéséhez írt tanulmányok Lafferty 'Indigenous Architecture of Queensland' – 'Queensland egyedülálló építészet' (1956) és Macrossan 'The case for regional identity in the domestic architecture of South-East Queensland' – 'Regionális identitás Délkelet-Queensland lakóépítészetében' (1976), melyeknek címe sugallja képviselt álláspontjukat. Hasonló nézőpontból indult ki Peter Newell a 'The origins and development of the Queensland house' – 'A Queenslandi ház eredete és fejlődése' cikkében (1978-79), mely a témában növekvő tájékozottságával fokozatosan változott. 1988-ban védett 'The house in Queensland: From first settlement to 1985' – 'A ház Queenslandben: A letelepüléstől 1985-ig' Master of Architecture disszertációja értékes forrása a queenslandi építőipar és az azt szabályozó kormánypolitika történetének.

Doktori disszertációt a témában a Townsville-i James Cook Egyetem kutatói készítettek. Ray Sumner 1974-ben a *Settlers and Habitat in Tropical Queensland - Telepések és lakástípusok a trópusi Queenslandben* monográfiaként is kiadott disszertációjában a témát a környezeti determinizmus szemszögéből dolgozta fel. Peter Bell az 1984-ben könyv-alakban is kiadott *Timber and Iron: Houses in North Queensland Mining Settlements 1867-1920 – Fa és vas: észak-queenslandi bányász települések 1867-1920* munkájában a jelölt körzet épületállományának tipológiai elemzését végezte el. Hasonlóan helyszínen gyűjtött adatokból és levéltári kutatásokból készült a Queensland National Trust (Nemzeti Örökség Testülete) megbízásából Délkelet-Queenslandben Donald Watson 'The Queensland house: A report into the nature and evolution of significant aspects of domestic architecture in Queensland' – 'A Queensland-i ház: Jelentés a queenslandi lakóépítészet lényegi elemeinek természetéről és fejlődéséről' 1981-ben, melyet öt év előkészítő munka előzött meg. Watson ezt a kutatást a régióban aktív építésszek tevékenységének rögzítésével folytatta feleségével, melynek eredménye két közös könyvük: *A Directory of Queensland Architects to 1940 – Queenslandi építésszek jegyzéke 1940-ig (1984)* és *Queensland Architects of the 19th Century: A Bibliographical Dictionary - Queenslandi építésszek a 19. században: egy életrajzi szótár (1994)*.

Ezek a kutatók a Queenslandi ház egyediségére felhozott érvelések mindegyikére rácafoltak. Érdekes 'szócsata' Mumford Lewis és Peter Bell cikkváltása az *Architecture in Australia* folyóiratban, melyet Lewis a közhangulatnak megfelelő nosztalgikus hangnemben kezdeményezett 'Peter Bell and the Australian stud frame' – 'Peter Bell és az ausztrál keretváz' (1985) írásával, Bell kutatási eredményeit megkérdőjelezve. Bell válaszcikkének a beszédes 'Stud framing: The empire strikes back' – 'Keretvázás építés: a birodalom visszavág' (1987) címet adta. Hasonlóan az ellentétes nézeteket ütközteti a témakörben kompetens álláspontot képviselő valamennyi kutató cikkét tartalmazó 1985-ben Rod Fisher és Ray Sumner szerkesztésében *Brisbane: Housing, the River, Health & the Arts - Brisbane: A folyó, egészség és a művészetek* címmel publikált kiadvány. Ebben Fisher előszava és Richard Allom 'The small Brisbane house' cikke képviseli a disszertációban 'emocionális tábor'-ként emlegetett álláspontot, míg Bal Saini 'The Brisbane house in environmental context' – 'A brisbane-i ház környezeti kontextusban' az épülettípus környezeti megfelelését vitatja, Watson az 'An overview of the Brisbane house' – 'A brisbane-i ház áttekintése'-ben az intézményesség és az építésszek szerepét hangsúlyozza Brisbane építészetének fő alakító tényezőiként és Sumner 'The Brisbane house in historical context' – 'A brisbane-i ház történelmi kontextusban' írásában a lakóházat mint telepések anglofil életmódjának megfelelőt tárgyalja.

Az ausztrál építészeti általánosságban tárgyaló kötetek között már szerepelt Robert Irving szerkesztette *The History & Design of the Australian House – Az ausztrál lakóépület története és tervezési elvei* (1985), melyben a témára vonatkozó írások az ellentétes álláspontot képviselő Lewis 'The portable house' – 'A hordozható ház' és Sumner 'The Queensland style' – 'A queenslandi stílus' fejezete. Egy másik, csak a Queenslandi háznak szentelt nagyközönség számára íródott tanulmánykötet a Fisher és Crozier által 1994-ben összeállított *The Queensland House: A Roof over our Heads – A Queenslandi ház: Tető a fejünk felett* az uralkodó nosztalgikus szemléletben fogant írásokat tartalmazza, mint például Evans 'Restoration' – 'Felújítás', mely az eredeti, történetük során sokszor átépített faépületeket megvásárló közönségnek ad a felújításhoz megfontolásra érdemes szempontokat, és a szerkesztő Fisher 'Identity' – 'Identitás' cikkében a Queenslandi ház népi építészeti formaként való spontán evolúcióját vázolja fel.

Népi építészet

A népi építészet fogalmának tisztázására, és a Queenslandi ház kontextusában való helytelen használatát kimutatandó a szerző a jelenséget taglaló fő műveket is áttanulmányozta. A témakör klasszikusai Brunskill *Illustrated Handbook of Vernacular Architecture – A népi építészet illusztrált kézikönyve* (1971) és a *Traditional Buildings of Britain: An Introduction to Vernacular Architecture – Nagy-Britannia hagyományos épületei: A népi építészet bemutatása* (1981) könyveit, Bernard Rudofsky *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture – Építészet építésszerek nélkül: A pedigree nélküli építészet rövid bemutatása* (1964) és *The Prodigious Builders – Építő-zsenik* (1977) munkáit és a kis formátumú, de annál nagyobb jelentőséggel bíró *House Form and Culture – Házforma és kultúra* (1969) könyvet Amos Rapoporttól. Rendkívül értékes forrásmű az Oliver szerkesztésében 1997-ben megjelentetett tizenhárom kötetes *Encyclopaedia of Vernacular Architecture of the World – A világ népi építésze*.

A kritikai regionalizmus és Queensland-i alkalmazása

Kenneth Frampton 1983-ban három fontos cikket írt egy a gyökereihez hű és mégis modern építész munkamódszerről, melyek: 'Modern architecture and Critical Regionalism' – 'Modern építészet és kritikai regionalizmus', 'Prospects for Critical Regionalism' – 'A kritikai regionalizmus kilátásai' (1983), 'Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance' – 'A kritikai regionalizmus felé: Az ellenállás építészetének hat pontja'. A modern építészetéről írt, *Modern Architecture: A Critical History – A modern építészet kritikai története* (1984) című összefoglaló munkájában egy fejezetet szentelt saját elméletének. A kritikai regionalizmus teóriájának fontos forrásműve az akkora majdnem egy évtizedes múltú elmélet gyakorlatba ültetésének tapasztalatait összegző 1991-ben Kaliforniában tartott nemzetközi konferencia kiadványa, a *Critical regionalism: The Pomona Meetings Proceedings*, Amourgis szerkesztésében. Ebben nemcsak Frampton 'Critical Regionalism revisited' – 'A kritikai regionalizmus újragondolva', hanem a kritikai regionalizmus kifejezést először használó Tzonis és Lefaivre építészpáros 'Critical regionalism' - 'Kritikai regionalizmus' írása is megtalálható.

Az elmélet hiányosságainak feltárásához jelen szerző az annak filozófiai alapjaként feltüntetett Paul Ricoeur 1961-ben anyanyelvén, majd 1965-ben angol fordításban megjelent 'Universal civilisation and national cultures' – 'Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák' esszéjét

tanulmányozta behatóan. A kritikai regionalizmus queenslandi adaptációjának két fontos figurája Michael Keniger, a Queenslandi Egyetem Építész Tanszékének egykori vezetője, akinek köszönhető, hogy az ausztrál építészmonográfia sorozat ötödik számát az akkor gyakorlattól eltérően queenslandi építésznek szentelték (Keniger, M., Vulker, J. & Roehrs, M. (szerk.) 1990, *Australian Architects: Rex Addison, Lindsey Clare*). A másik a Keniger témavezetésével kutató Peter Skinner, aki 1995-ben védte az 'A design investigation of critical regionalist theory: Light timber portal housing for south-east Queensland' – 'A kritikai regionalista elmélet vizsgálata tervezési szempontból: Könnyű favázás lakóépületek Délkelet - Queenslandben' című Master of Architecture disszertációját, melyben kifejti jelen disszertáció szempontjából fontos Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepcióját.

Antoni Gaudí, Constantin Brancusi, Le Corbusier, Richard Buckminster Fuller

A négy művész Russell Hall példaképe. Életművük tanulmányozásával nemcsak Hallra gyakorolt befolyásuk válik érzékelhetővé, hanem a disszertációban kifejtendő, a részben Paul Ricoeur filozófiáján alapuló 'kreatív egyén' koncepcióhoz szolgálnak például. A róluk szóló szakirodalom nagyrészt Russell Hall könyvtárából származik.

A modern építészeti alapelvek uralkodásának halványulásával az addig figyelmen kívül hagyott Gaudí építészetének újraértékelése is megkezdődött, melyet az 1960-as évektől szaporodó publikációk is jeleznek. A J.J. Sweeney és J.L. Sert *Antoni Gaudí* (1960), Casanelles *Antonio Gaudí: A Reappraisal – Antonio Gaudí újraértékelése* (1965) és Collins *Antonio Gaudí* (1960) kötetei a kor nyomdatechnikai színvonalának megfelelő minőségű illusztrációkat tartalmazó általános ismertető a katalán építész életrajzáról és fő műveiről. Az eddig megjelent legvaskosabb, leggazdagabban illusztrált és legalaposabb kutatómunka eredményeként született az MIT Press gondozásában 1975-ben megjelent *Gaudí: His Life, His Theories, His Work – Gaudí: Élete, elméletei, munkái* Martinelltől. Dalisi *Gaudí: Furniture & Objects – Gaudí: Bútorok és tárgyak* 1980-ban megjelent könyve Gaudít mint tárgytervezőt mutatja be, mely hasznos szempontokat vet fel Gaudí tervezőegyéniségének színesítéséhez. Xavier Guell könyvei (*Gaudí Guide – Gaudí kalauz* (1991), *Antoni Gaudí: Works and Projects – Antoni Gaudí: Munkák és tervek*) pedig kortárs hangvételű tömör bevezetői Gaudí terjedelmes életművének.

A modern szobrászat atyjának, Constantin Brancusinak vaskos, nagyalakú, színvonalasan illusztrált, Brancusi saját fotográfiáit is tartalmazó kötetek megjelentetésével tisztelegnek. Az amerikai Shanes Brancusi egyik elismert kutatója, melyről 1989-ben megjelent *Constantin Brancusi* című munkája is tanúskodik. A szobrász életébe közvetlen bepillantás nyerhető az élete utolsó évtizedében vele élő és gondját viselő Dumitresco és Istrati román művészpár közreműködésével született *Brancusi* (1986) kötetben. A szintén román származású Varia ugyanabban az évben ugyanezzel a címmel a Rizzoli kiadásában publikált könyvében Brancusit mitologikus figuraként szerepelteti. A legújabb és legteljesebb Brancusi kötet Bach, Rowell és Temkin kitűnően rendszerezett könyve, a *Constantin Brancusi: 1876-1957*, mely az MIT Press gondozásában 1995-ben jelent meg.

Le Corbusier életéről és munkásságáról az első összefoglaló monográfia a halálát nem sokkal követően a kor szellemében íródott Boesinger és Girsberger szerzőpáros *Le Corbusier 1910-1965* (1967) munkája. Az utóbbi időkben megjelenő kiadványok Le Corbusier életművének egy-egy kevésbé ismert aspektusával foglalkoznak, mint a zsebkönyv formátumú kétnyelvű

Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier / Apartment block 24 N.C. and Le Corbusier's Home – A 24 N.C. többlakásos épület és Le Corbusier lakása (1996), melyben Sbriglio a címből is következően Le Corbusier párizsi otthonát és annak tervezési-kivitelezési körülményeit tárgyalja, felvillantva Le Corbusier fegyelmezetten szenvedélyes alakját. Baker a *Le Corbusier – The Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret – Le Corbusier: Az alkotó kutatás: Charles-Edouard Jeanneret korai évei* (1996) a fiatal Jeanneret-t mutatja be, a svájci szülővárosában töltött tanulóévei és az Európában tett tanulmányútjai alatt született naplóival, jegyzeteivel, rajz- és tervanyagával. A disszertációban legtöbbször idézett forrásmunka Jencks: *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture - Le Corbusier és az építészet tragikus látásmódja* (1973), melyben az apostolikus missziót teljesítő mártír Le Corbusier személye rajzolódik ki, sok-sok Le Corbusier-től származó idézettel. Jelen szerző a disszertációban dominánsan Le Corbusier saját publikációiból az angolul 1951-ben megjelenő *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics – A Modulor: Az ember léptékével harmonikus építészetben és gépészetben egyetemesen alkalmazható mérték'-et* használta fel.

A Richard Buckminster Fullert általánosságban tárgyaló munkák a még életében megjelent Marks-szal közösen jegyzett *The Dymaxion World of Buckminster Fuller – Richard Buckminster Fuller dymaxion világa* (1973) és egy évvel később Hatch-től *Buckminster Fuller: At Home in the Universe – Buckminster Fuller: Otthon a világegyetemben* (1974). Fuller életét az a küldetés töltötte be, hogy az emberiségben tudatosítsa az univerzumban betöltendő alkotó, saját evolúciójában aktívan résztvevő szerepéről, melyet összesen 28 összetéveszthetetlenül Fulleri nyelven írt könyvben ismertetett. Ezek közül három rövid kötet 1963-ban jelent meg, az *Education automation – A nevelés automatizálása*, mely az oktatási rendszert bírálja, az *Operating Manual for Spaceship Earth – A Föld nevű űrhajó használati utasítása*, melyben az emberiség valós történetét igyekszik rekonstruálni és a *Grunch of Giants*, mely hasonló gondolatokat közöl verses formában. Fuller szerint az emberiség tájékozatlansága saját tudásáról a tudományos nyelvezet indokolatlan bonyolultságából és a tudományágak önkényes elkülönítéséből ered, melyet helyettesítendő élete során az emberiség tudását egy mindent magába foglaló tudományágba, a Szinergetikába olvasztott. Ennek a rendszernek az alaptételeit közeli barátja és munkatársa, E.J. Applewhite szorgalmazására kezdte élete utolsó éveiben lejegyezni, melyet Applewhite szervezett szisztematikus rendszerbe. A munka öt éven keresztül zajlott, mely két 800 oldal feletti könyvet eredményezett: *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking – Szinergetika: Felfedezőutak a gondolkodás geometriájába* (1975) és *Synergetics 2: Further Explorations in the Geometry of Thinking – Szinergetika 2: További felfedezések a gondolkodás geometriájában* (1979). E kötetek feldolgozásához nem csak terjedelmük miatt szükséges hatalmas elszántság, hanem sajátos nyelvezetük és gondolatmenetük miatt is, melyek teljesen különböznek az oktatásban általánosan alkalmazott stratégiáktól. Amy Edmondson, Fuller utolsó három évében személyi asszisztenseként dolgozó matematikus ebben a problémában segíti az érdeklődőket az *A Fuller Explanation: The Synergetic Geometry of Richard Buckminster Fuller – Magyarázva Fullert: Richard Buckminster Fuller Szinergetikus geometriája* (1987) könyvében. Fuller 1983-ban bekövetkezett halála óta szellemi örökségét a leszármazói és tanítványai alapította Buckminster Fuller Institute folytatja, honlapjukon (www.bfi.org) elérhető Fuller számos munkája. Bucky nevét a köztudatban tartandó egyik tanítványa, Baldwin *Bucky Works: Buckminster Fuller's Ideas for Today – Bucky munkái: Buckminster Fuller gondolatai a mában* (1996) címmel jelentetett meg egy olvasmányos, gazdagon illusztrált könyvet. Fuller teljes tervgyűjteményét Ward *The Artefacts of R. Buckminster Fuller: A Comprehensive Collection of His Designs in Four Volumes – R.*

Buckminster Fuller művei: Terveinek négy kötetes összesített gyűjteménye (1985) címmel szerkesztette terjedelmes kötetekbe.

Russell Hall és épületei

A népszerűsítő sajtó és a kortárs ausztrál építészet általános ismertetői mellett a fő tudományos értekezések Hallról Timothy Shane O'Donnell Bachelor of Architecture disszertációja, a 'The Fassifern Connection: Russell Hall and the exposed stud frame' ('A Fassifern kapcsolat: Russell Hall és a látszó keretvázás szerkezete', 1987). Ez a dolgozat Fassifern-völgy – Hall gyermekkorának és a családi farmjuk színhelye – történeti feldolgozását tartalmazza, különös tekintettel a 19. században épült látszó keretvázás szerkezetű épületekre és építészeire; bemutatja Hall látszó keretvázás szerkezeteinek alkalmazási módzatait, és az ezekkel elvégzett laboratóriumi terhelési vizsgálatok eredményeit is ismerteti. Egy ennél elméletibb jellegű értekezés Hall látszó keretvázás szerkezeteiről a queenslandi kritikai regionalizmus kontextusában említett Michael Keniger kritikája, a 'The work of Russell Hall' ('Russell Hall munkája', *Architectural Review*, 1989) és az *Australian Architects* (Ausztrál építészek, 1989) sorozat Hall munkáit is tartalmazó ötödik kötetében megjelent szerkesztői esszéje. A szintén már említett Peter Skinner disszertációjában a Délkelet-queenslandi kritikai regionális iskola tagjaként tárgyalja Russell Hall 1980-as években született munkáit.

A szerző hat hónapot töltött Brisbane-ben Hall-lal dolgozva és irodájában kutatva. A főváros egyik legrégebbi elővárosában egy kétszobás Queenslandi házban lakva behatóbban megismerhette ezt a lakóépület típust. A Queenslandi Egyetem Építész Tanszékének vendégeként a helyi építészetet dokumentáló irodalmat dolgozta fel, felvéve a kapcsolatot a téma kutatóival (Michael Keniger, Peter Skinner, Judith McKay, Donald Watson). Russell Hall társaságában eljutott a Fassifern-völgybe, felkereste a délkelet-queenslandi épületeit és interjúkat készített a megrendelőkkel és kollégáival. Hozzáférhető volt számára Hall saját cikkanyaga, dia-, fénykép-, skicc-, terv- és újságvivágás-kollekciója, melyek eredetét sok esetben nem lehetett megállapítani. Ennek ellenére ezek a disszertációban Russell Hall Magángyűjteményként szerepelnek a hivatkozásokban, mivel az anyag lényegesnek mutatkozott az építészről egy összefoglaló kép megalkotásához. Ezek a dokumentumok fénymásolat formájában a szerző birtokában vannak, a brisbane-i tartózkodása alatt Hall-lal és kollégáival készített interjúk magnófelvételeivel együtt, melyeket a szöveg "személyes kommunikáció" (szem. komm.) és keletkezésének pontos dátumával említ.

A munka folytatására 2003-ban került sor, amikor a Nyugat-Magyarországi Egyetem Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskolájába felvételt nyerve Winkler Gábor professzor vette át a dolgozat gondozását. Ebben az időszakban zajlott a disszertáció szerkesztése, következetes gondolatmenetre fűzése, a tézisek pontosítása, metodikájának csiszolása. A dolgozat végleges formájának kialakításához a szerző fontos támpontokat merített klasszikus kínai gondolkodók írásaiból és ezek eszmei hátterét feltáró Fung Yu-lan *A kínai filozófia rövid története* kötetéből.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Allom, R. 1982, 'The Queensland house', *Heritage Australia*, vol.1, Winter, 20-25. old.
- Allom, R. 1985, 'The small Brisbane house', in R. Fisher & R. Sumner (szerk.), *Brisbane: Housing, the River, Health & Arts*, Brisbane History Group, Brisbane, 18-22. old.
- Allom, R. 1992, 'Two centuries of the north Australian House', P. Freeman & J. Vulker (szerk.) tanulmánykötetében, *The Australian Dwelling*, RAA Education Division, Red Hill, 55-58. old.
- Amourgis, S. (szerk.) 1991, *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, California State Polytechnic University, Pomona.
- Apperly, R., Irving, R., Reynolds P. & Mitchell, S. 1989, *A Pictorial Guide to Identifying Australian Architecture: Styles and Terms from 1788 to Present*, Angus and Robertson, Sydney.
- Archer, J. 1987, *Building a Nation: A History of the Australian House*, Collins, Sydney.
- Architecture Australia* 1983, 'Architecture Forum: An interview with Kenneth Frampton', vol.72, no.5, Sept., 74-77. old.
- Architecture and Planning from the Offices of James Birrell: 1958 to 1982* 1983, saját kiadás, Brisbane.
- Bach, F.T., Rowell, M. & Temkin, A. 1995, *Constantin Brancusi: 1876-1957*, The MIT Press, Cambridge.
- Baker, G.H. 1996, *Le Corbusier – The Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Baldwin, J. 1996, *Bucky Works: Buckminster Fuller's Ideas for Today*, Wiley, New York.
- Banham, R. 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London.
- Bell, P. 1984, *Timber and Iron: Houses in North Queensland Mining Settlements 1867-1920*, University of Queensland Press, Brisbane.
- Bell, P. 1987, 'Stud framing: The empire strikes back', *Architecture Australia*, vol.76, no.2, March, 81-84. old.
- Bell, P. 1988, 'Square wooden boxes on long legs: Timber houses in north Queensland', *Historic Environment*, vol.6, no.2-3, 32-37. old.
- Benedikt, M. 1987, *For an Architecture of Reality*, Lumen Books, New York.
- Binkley, J.L. 1969, *Conflict of Ideals: Changing Values in Western Society*, Van Nostrand, New York.

- Boesinger, W. & Girsberger, H. 1967, *Le Corbusier 1910-1965*, Thames and Hudson, London.
- Boyd, R. 1952, *Australia's Home: Its Origins, Builders and Occupants*, Melbourne University Press, Melbourne.
- Boyd, R. 1960, *The Australian Ugliness*, Cheshire, Melbourne.
- Boyd, R. 1962, *The Walls Around Us*, Cheshire, Melbourne.
- Boyd, R. 1963, *The New Architecture*, Longmans, Croydon.
- Boyd, R. 1965, *The Puzzle of Architecture*, Cheshire, Melbourne.
- Boyd, R. 1967, 'The state of Australian architecture', *Architecture in Australia*, vol.56, no.3, June, 454-465. old.
- Boyd, R. 1971, 'Architecture in Australia', *RIBA Journal*, vol.78, Jan., 12-20. old.
- Boyd, R. 1972, *The Great, Great Australian Dream*, Cheshire, Melbourne.
- Brisbane City Council 1992, *The History of your House: A Step-by-step Research Guide*, Brisbane.
- Brunskill, R.W. 1981, *Traditional Buildings of Britain: An Introduction to Vernacular Architecture*, Victor Gollancz, London.
- Brunskill, R.W. 1987 (1971), *Illustrated Handbook of Vernacular Architecture*, 3. kiadás, Faber & Faber, London.
- Bullock, A. & Woodings R.B. 1983, *The Fontana Dictionary of Modern Thinkers*, Fontana, London.
- Burns, K. 1988, 'Architectural polemics', *Transition*, no.26, Spring, 93-4. old.
- Butler, G. 1992, *The Californian Bungalow in Australia: Origins, Revival, Source of Ideas for Restoration*, Lothian, Melbourne.
- Callister, W. 1987a, 'Dealing with the 'Sydney School': Perspectives on Australian architecture in the 1950s and 1960s', *Transition*, Sept., 6-12. old.
- Callister, W. 1987b, 'The 1950s and 1960s revisited: Chaos or Complexity' *Transition*, Sept., 30-32. old.
- Callister, W. 1989, 'The response to the city: Melbourne regionalism of the 1950s and 1960s', *Transition*, no.29, Winter, 33-48. old.
- Callister, W. 1992, 'The dialectic of desire and disappointment: Robin Boyd and Australian architecture', *Transition Special Issue*, no.38, 71-85. old.

- Campbell-Everden, W.P. 1978, *Freemasonry and its Etiquette*, Weathervane Books, New York.
- Carr, W. 1964, 'The Japanese house, Brisbane', *Architecture in Australia*, vol.53, Dec., 98-100. old.
- Casanelles, E. 1965, *Antonio Gaudí: A Reappraisal*, Studio Vista, Barcelona.
- Collins, G.R. 1960, *Antonio Gaudí*, George Braziller, New York.
- Cox, P. & Freeland, J.M. 1969, *Rude Timber Buildings in Australia*, Thames and Hudson, London.
- Cox, P. & Moore, D. 1988, *The Australian Functional Tradition*, The Five Mile Press, Fitzroy.
- Cox, P. & Stacey, W. 1972, *The Australian Homestead*, Landsdowne, Melbourne.
- Craik, J. 1990, 'The cultural politics of the Queensland house', *Continuum*, vol.3, no.1, 188-213. old.
- Curtis, W. 1986, 'Towards an authentic regionalism', *MIMAR*, no.19, Jan-March, 24-31. old.
- Dalisi, R. 1980, *Gaudí: Furniture & Objects*, Barron's, New York.
- Davidson, M. 1983, *An Uncommon Sense: The Life and Thought of Ludwig von Bertalanffy, Father of General Systems Theory*, J.P. Tarcher, Los Angeles.
- Day, N. 1976, *Modern Houses for Melbourne*, Brian Zouch Publications, Armadale.
- Day, N. 1987, 'Melbourne vitalism revisited: Architecture and drawings from the 1950s and 1960s', *Transition*, Sept., 33-34. old.
- Day, N. 1995, *Heroic Melbourne: Architecture of the 1950's*, RMIT Publication, Melbourne.
- De Gruchy, G. 1988, *Architecture in Brisbane*, Boolarong, Brisbane.
- DeVarco, B. 1997, *Invisible Architecture: The NanoWorld of Buckminster Fuller*, <http://members.cruzio.com/~devarco/nature.html>
- Dickinson, M. 1993, 'Northern Lights', *Belle*, no.117, Jun-Jul., 96-99. old.
- Dods, R. 1919, 'The architect and the future', in Ure Smith & B. Stevens (szerk.), *Domestic Architecture in Australia*, Angus and Robertson, Sydney, 29-33. old.
- Drew, P. 1984, 'Terra Australis Nondum Cognita', *Architecture Australia*, vol.73, no.4, June, 77-84. old.
- Drew, P. 1991, 'A place for the uninvited', P. Freeman & J. Vulker (szerk.) tanulmánykötetében, *The Australian Dwelling*, RAI Education Division, Red Hill, 37-46. old.

Drew, P. 1992, *Veranda: Embracing Place*, Angus & Robertson, Pymble.

Drew, P. 1993, ' Dwelling on a dream: The architectural vision', J. O'Callaghan (szerk.) tanulmánykötetében, *The Australian Dream: Design of the Fifties*, Powehouse, Haymarket, 91-106. old.

Edmondson, A. 1987, *A Fuller Explanation: The Synergetic Geometry of Richard Buckminster Fuller*, Van Nostrand Reinhold, New York.

Edquist, H. 1987a, 'The legend of Australian architecture since 1960', *Transition*, no.20, 37-42. old.

Edquist, H. 1987b, 'Legends in Australian architecture: Harold Desbrowe Annear', *Transition*, no.22-23, 20-30. old.

Edquist, H. 1990, 'The need for critical action: Response to Stanislaus Fung et al.', S. Fung & T. Turner (szerk.) tanulmánykötetében, *Australian Studies in Architectural History*, Society of Architectural Historians, Belconnen, 101-102. old.

Evans, I. 1994, 'Restoration', R. Fisher & B. Cozier (szerk.) tanulmánykötetében, *The Queensland House: A Roof over our Heads*, Queensland Museum, Brisbane, 101-112. old.

Fisher, R. 1994, 'Identity', R. Fisher & B. Cozier (szerk.) tanulmánykötetében, *The Queensland House: A Roof over our Heads*, Queensland Museum, Brisbane, 31-48. old.

Fisher, R. & Sumner, R. (szerk.) 1985, *Brisbane: Housing, the River, Health & the Arts*, Brisbane History Group Papers, Brisbane.

Fitzgerald, R. 1982, *From Dreaming to 1915: A History of Queensland*, University of Queensland Press, St.Lucia.

Frampton, K. (szerk.) 1982, 'Modern architecture and the critical present', *Architectural Design*, no.52, Jul-Aug., 4-118. old.

Frampton, K. 1983a, 'Modern architecture and Critical Regionalism', *RIBA Transactions* 3, vol.2, no.1, 15-25. old.

Frampton, K. 1983b, 'Prospects for Critical Regionalism', *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, no.20, 147-162. old.

Frampton, K. 1983c, 'Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance', H. Foster (szerk.) tanulmánykötetében, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 16-30. old.

Frampton, K. 1985, *Modern Architecture: A Critical History*, 2. kiadás, Thames and Hudson, London.

Frampton, K. 1991, 'Critical Regionalism revisited', S. Amourgis (szerk.) konferenciakiadványban, *Critical regionalism: The Pomona Meetings Proceedings*, California State Polytechnic University, Pomona, 34-39. old.

- Freeland, J.M. 1968, *Architecture in Australia: A History*, Cheshire, Melbourne.
- Frère, J. 1995, *Leonardo: Painter, Inventor, Visionary, Mathematician, Philosopher, Engineer*, Terral, Paris.
- Fuller, R.B. 1963, *Education automation*, Doubleday & Co., New York.
- Fuller, R.B. 1963, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Dutton & Co., New York.
- Fuller, R.B. 1963, *Grunch of Giants*, ST. Martin's Press, New York.
- Fuller, R.B. (1975), *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, E.J. Applewhite, Introduction and contribution by Arthur L. Loeb, Macmillan Publishing Company, Inc., New York.
- Fuller, R.B. (1979) *Synergetics 2: Further Explorations in the Geometry of Thinking*, in collaboration with E.J. Applewhite, Macmillan Publishing Company, Inc., New York.
- Fuller, R.B. <http://www.bfi.org/patentlist.htm>
- Fuller, R.B. <http://www.bfi.org/selfDisciplines.htm>
- Fuller, R.B. <http://www.bfi.org/chronofile.htm>
- Fuller, R.B. <http://www.bfi.org/synergetics/geometryOfThinking.html>
- Fuller, R.B. <http://www.grunch.net/synergetics/map/dymax.html>
- Fuller, R.B. <http://www.bfi.org/designsc/oncads.htm>
- Fuller, R.B. & Marks, R. 1973, *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*, Anchor Books, New York.
- Fung, S. 1985, 'The Sydney School?', *Transition*, July, 38-43. old.
- Fung, S., Mueller, J., Turner, T. & Grimes, A. 1990, 'Rethinking Australian architectural history', S. Fung & T. Turner (szerk.) tanulmánykötetében, *Australian Studies in Architectural History*, Society of Architectural Historians, Belconnen, 92-100. old.
- Fung Yu-lan 2003, *A kínai filozófia rövid története*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Griggs, M. & McGregor, C. (szerk.) 1985, *Australian Built*, Design Arts Board of Australia Council, Sydney.
- Guell, X. 1991, *Gaudí Guide*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Guell, X. 1995, *Antoni Gaudí: Works and Projects*, Gustavo Gili, Barcelona.

- Hall, R. 1974, 'Antoni Gaudí', publikálatlan B.Arch disszertáció, Queensland Institute of Technology, Brisbane.
- Hall, R. 1978, 'Queensland Tudor', *Architecture Australia*, vol.67, no.3, July, pp.65-66.
- Hall, R. 1985, 'The roots of architecture', *Owner Builder*, no.15, May-Aug., pp.13-15.
- Hall, R. 1988, 'Houses', P. Skinner (szerk.) konferenciakiadványban, *Log Jam: Collected Papers from the 1987 Biennial Oceanic Architectural Education Congress*, Tasmanian State Institute of Technology, School of Architecture, Launceston, pp.30-31.
- Hall, R. 1989a, 'The housing crisis!: Real solutions needed – Not bandaids', *Queensland Housing & Costing Guide*, no.8, Mar-Apr., pp.1-2.
- Hall, R. 1989b, 'Russell Hall, the angry architect, says "I reckon Queensland highest homes are going the way of the dinosaur!"', *Queensland Housing and Costing Guide*, no.9, May-June, p.8.
- Hall, R. 1989c, "'Let the hot air rise": Russell Hall continues his argument for highset houses', *Queensland Housing and Costing Guide*, no.10, July, p.6.
- Hall, R. 1989d, 'Let's stop knocking trees!', *Queensland Housing and Costing Guide*, no.11, p.5-6.
- Hall, R. 1989e, 'Our grandparents graves', *Queensland Housing and Costing Guide*, no.13, Dec., p.12.
- Hall, R. 1990a, 'Ten Commandments of Town Planning', *Queensland Housing and Costing Guide*, no.14, Jan., pp.8,14.
- Hall, R. 1990b, 'Architecture and environment', *The North – The Key to Australia's Future: Northern Australia Development Council Annual Conference* konferenciakiadványban, pp.88-93.
- Hall, R. 1991, 'The renaissance of the Queenslander', *National Trust of Queensland Journal*, Dec., pp.8-10.
- Hall, R. 1997, 'Scrubber or show pony', *Neighbourhood News*, no.47, Sept., pp.7-8.
- Hall, R. 1998a, 'Woodford Folk Festival –1st January '98 Address at Greenhouse: Architecture – The shaping of boundaries', publikálatlan.
- Hall, R. 1998b, 'Egypt, the cubit & other ancient considerations', publikálatlan.
- Hall, R. 1998c, 'Monumentality', publikálatlan.
- Hall, R. 1998d, levél Brisbane Főpolgármesterének, Jim Soorley-nak, publikálatlan.
- Hamman, C. 1989, 'Against the dying of the light: Robin Boyd and Australian architecture', *Transition*, no.28, Winter, 9-28. old.

- Hatch, A. 1974, *Buckminster Fuller: At Home in the Universe*, Crown Publishers, New York.
- Hearn, M. F. (szerk.) 1990, *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts.
- Heath, T. 1985, 'Regionalism – a hobby horse', *RAIA Queensland Chapter News*, Oct., 2-3. old.
- Heath, T., 1986, 'Regionalism and its implications', *Architecture in Australia*, vol.75, no.9, Nov., 19. old.
- Hogan, J. 1978, *Building Queensland's Heritage*, National Trust of Queensland, Richmond.
- Hulten, P., Dumitresco, N. & Istrati, A. 1986, *Brancusi*, Faber and Faber, London.
- Irving, R. 1985, 'Georgian Britain', in R. Irving (szerk.), *The History & Design of the Australian House*, Oxford University Press, Melbourne, 12-31. old.
- Isson, B. 1976, *Pukari: Voices of Papua New Guinea*, Tofua Press, San Diego.
- Jahn, G. 1994, *Contemporary Australian Architecture*, Gordon and Breach, Sydney.
- Jencks, C. 1973a, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Allen Lane, Harmondsworth.
- Jencks, C. 1973b, *Modern Movements in Architecture*, Penguin, Harmondsworth.
- Jencks, C. 1977, *The Language of Post-modern Architecture*, Academy Editions, London.
- Jodido, P. 1993, *Contemporary American Architects*, Taschen, Köln.
- Johnson, P. 1994, *The Theory of Architecture: Concepts, Themes & Practices*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Johnson, R.L. 1973, *Humanism and Beyond*, United Church Press, Philadelphia.
- Keniger, M. 1989a, 'Hall Frames', *Architectural Review*, vol.1087, Nov., 53-57. old.
- Keniger, M. 1989b, 'The work of Russell Hall', *Architecture Australia*, vol.78, no.3, Apr., 46-53. old.
- Keniger, M., Vulker, J. & Roehrs, M. (szerk.) 1990, *Australian Architects: Rex Addison, Lindsey Clare & Russell Hall*, RAIA Education Division, Canberra.
- Kerr, J. 1987, 'Architectural history and practice in Australia', *Transition*, Sept., 35-42. old.
- King, D.A. 1984, *The Bungalow: The Production of a Global Culture*, Routledge & Kegan Paul, Melbourne.

Kostof, S. 1995, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford University Press, New York.

Kruft, H. 1994, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, ford. R. Taylor, E. Callander & A. Wood, Zwemmer, London.

Lafferty, F.B. 1956, 'Indigenous Architecture of Queensland', publikálatlan B.Arch. disszertáció, The University of Queensland Department of Architecture, Brisbane.

Langer, K. 1944, *Sub-tropical Housing*, University of Queensland, Brisbane.

Lao-Ce 1994, *Tao Te King – Az Út és Erény könyve*, ford. Weöres Sándor & Tókei Ferenc, Tercium Kiadó, Budapest.

Le Corbusier 1927 (1923), *Towards a New Architecture*, ford. F. Etchells, The Architectural Press, London.

Le Corbusier 1951 (1949), *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, Faber and Faber, London.

Lewis, M. 1985a, 'The portable house', R. Irving (szerk.) tanulmánykötetében, *The History & Design of the Australian House*, Oxford University Press, Melbourne, 274-289. old.

Lewis, M. 1985b, 'Peter Bell and the Australian stud frame', *Architecture Australia*, vol.74, Nov., 78-83. old.

Lewis, M. 1997, 'Off the ground', *Fabrications*, vol.8, July, 20-46. old.

Lund, N. 1958, 'Robin Dods, the life and work of a distinguished Queensland architect', *Architecture in Australia*, vol.47, Jan-Mar., 77-86. old.

McDougall, I. 1992, 'Dispersion and the encyclopaedic: Towards new techniques for the city', *Backlogue*, vol.1, Mar., 35-37. old.

McKay, J. 1988, 'Early Queensland women architects', *Transmission: Discourse on Architecture*, no.25, Winter, 58-60. old.

Macrossan, P. 1976, 'The case for regional identity in the domestic architecture of South-East Queensland', publikálatlan B.Arch. disszertáció, The University of Queensland Department of Architecture, Brisbane.

Martinell, C. 1975, *Gaudí: His Life, His Theories, His Work*, The MIT Press, Cambridge.

Mercer, E. 1975, *English Vernacular Houses: A Study of Traditional Farmhouses and Cottages*, Her Majesty's Stationary Office, London.

Millon, M.A. 1972, 'Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its influence on the development and interpretation of modern architecture', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.31, no.2, May, 83-91. old.

- Mink, J. 1995, *Marcel Duchamp 1887-1968: Art as Anti-art*, Benedikt Taschen, Köln.
- Munday, R. 1992, 'The emergence of difficult architecture: "...better our work unfinished than all bad"', *Backlogue*, vol.1, Mar., 142-53. old.
- Murcutt, G. 1991, 'Appropriateness in the modern Australian dwelling', in P. Freeman & J. Vulker (szerk.), *The Australian Dwelling*, RIAA Education Division, Red Hill, 47-54. old.
- Nesbitt, K. 1995, *Theorising a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- Newell, P. 1978-79, 'The origins and development of the Queensland house', *Royal Historical Society of Queensland Journal*, vol.10, no.4, 18-28. old.
- Newell, P. 1985, 'The rise and fall of the black stump', *Owner Builder*, no.16, Aug-Nov., 43-46. old.
- Newell, P. 1988, 'The house in Queensland: From first settlement to 1985', publikálatlan M.Arch. disszertáció, The University of Queensland Department of Architecture, Brisbane.
- Newton, J.F. 1918, *The Builders: A Story & Study of Masonry*, George Allen & Unwin, London.
- Ockman, J. (szerk.) 1993, *Architecture Culture*, Rizzoli, New York.
- O'Donnell, T.S. 1987, 'The Fassifern connection: Russell Hall and the exposed stud frame', publikálatlan B.Arch. disszertáció, The University of Queensland Department of Architecture, Brisbane.
- Oliver, P. (szerk.) 1997, *Encyclopaedia of Vernacular Architecture of the World*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Paroissien, L. & Griggs, M. (szerk.), 1983, *Old Continent: New Building*, David Ell Press / Design Art Committee of the Australia Council, Sydney.
- Passalacqua, T. 1998, 'West End: The party's over', *Neighbourhood News*, no.50, Dec-Jan., 1-2. old.
- Pfeffer, C.K. 1997, *The Fassifern Story: A History of the Boonah Shire and Surroundings to 1989*, Boonah Shire Council, Boonah.
- Quarry, N. 1997, *Award Winning Australian Architecture*, Craftsman House, Roseville.
- Raeburn, M. & Wilson, V. (szerk.) 1987, *Le Corbusier: Architect of the Century*, Arts Council of Great Britain, London.
- Railton, J. 1992, 'Continuing the Queensland tradition', *The National Trust of Queensland Journal*, June, 20-21. old.
- Rapoport, A. 1969, *House Form and Culture*, Prentice-Hall, Englewood, Cliffs.

- Redmond, H. 1993, 'Hall of Fame', *Vogue Living*, vol.26, no.5, Oct-Nov., 112-115. old.
- Ricoeur, P. 1965, (1961), 'Universal civilisation and national cultures', *History and Truth* esszégyűjteményben, ford. C.A. Kelbley, Northwestern University Press, Evanston, 271-286. old.
- Riddel, R. 1988, 'R.S. Dods and the Queensland house', *Historic Environment*, vol.6, no.2-3, 38. old.
- Riddel, R. 1989, 'Sheeted in iron', T. Howells & M. Nicholson (szerk.) tanulmánykötetében, *Towards the Dawn*, Hale & Ironmonger, Sydney, 108-128. old.
- Riddel, R. 1994, 'Design', R. Fisher & B. Crozier (szerk.) tanulmánykötetében, *The Queensland House: A Roof over our Heads*, Queensland Museum, Brisbane, 49-62. old.
- Roehrs, M. 1989, 'Lindsey Clare: An alternative view', *Transition*, no.30, Spring, 49-60. old.
- Rudofsky, B. 1964, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, Academy Editions, London.
- Rudofsky, B. 1977, *The Prodigious Builders*, Secker & Wartburg, London.
- Saini, B. 1965, 'An architect looks at New Guinea', *Architecture in Australia*, vol.54, Mar., 82-107. old.
- Saini, B. 1970, *Architecture in Tropical Australia*, Melbourne University Press, Carlton.
- Saini, B. & Joyce, R. 1982, *The Australian House: Homes of the Tropical North*, Landsdowne, Sydney.
- Saini, B. 1985, 'The Brisbane house in environmental context', R. Fisher & R. Sumner (szerk.) tanulmánykötetében, *Brisbane: Housing, the River, Health & the Arts*, Brisbane History Group Papers, Brisbane, 34-42. old.
- Sbriglio, J. 1996, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier / Apartment block 24 N.C. and Le Corbusier's Home*, Birkhauser, Basel.
- Serle, G. 1987, *The Creative Spirit in Australia, A Cultural History*, William Heinemann Australia, Richmond.
- Serle, G. 1995, *Robin Boyd: A Life*, Melbourne University Press, Carlton.
- Schittich, C. 2001 (szerk.), *In Detail: Building Skins: Concepts, Layers, Materials*, Birkhauser, Basel.
- Schoffel, S. 1988, 'Australian Mythos', *Transition*, Spring, 85-91. old.
- Schweizer, A. 1952, *Aus meinem Leben und Denken*, Fisher Bucherei, Hamburg.
- Shanes, E. 1989, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York.

- Simonyi, K. 1998, *A fizika kultúrtörténete a kezdetektől 1990-ig*, negyedik átdolgozott kiadás, Akadémia Kiadó, Budapest.
- Skinner, P. 1995, 'A design investigation of critical regionalist theory: Light timber portal housing for south-east Queensland', kiadatlan M.Arch. disszertáció, University of Queensland Department of Architecture, Brisbane.
- Smithson, A. (szerk.) 1968, *Team 10 Primer*, Studio Vista, London.
- Specht, J. & Fields, J. 1984, *Frank Hurley in Papua: Photographs of the 1920-1923 Expeditions*, Robert Brown and Associates, Bathurst.
- Spence, R. 1985a, 'The concept of regionalism today: Sydney and Melbourne considered as contrasting regional phenomena', *Transition*, July, 3-6. old.
- Spence, R. 1985b, 'Sensual Sydney', *Architectural Review*, vol.1066, Dec., 26-30. old.
- Spence, R. 1985c, 'Melbourne: City of the mind', *Architectural Review*, vol.1066, Dec., 62-67. old.
- Spence, R. 1988, 'Regionalism: A response to recent criticism', P. Skinner (szerk.) konferenciakiadvány, *Log Jam: Collected Papers from the 1987 Biennial Oceanic Architectural Education Congress*, Tasmanian State Institute of Technology, School of Architecture, Launceston, 48-49. old.
- Spence, R. 1996, 'Sydney School', *The Dictionary of Art* bejegyzés, vol.30, Macmillan, pp.160-1.
- Spence, R. 1997, 'Sources of theory and practice in the work of Richard Leplastrier', publikálatlan M.Arch. disszertáció, The University of New South Wales Department of Architecture, Sydney.
- Störig, H. J. 1997 (1993), *A filozófia világtörténete*, ford. Zoltai Dénes et al., Helikon Kiadó, Budapest.
- Sullivan, 1997, 'West End Circus?', *Neighbourhood News*, no.47, Sept., 6. old.
- Sumner, R. 1974, *Settlers and Habitat in Tropical Queensland*, Department of Geography Monograph No.6, James Cook University, Townsville.
- Sumner, R. 1975, 'Environment and architecture in tropical Queensland', *Architecture in Australia*, Oct., 82-87. old.
- Sumner, R. 1978, 'The tropical bungalow: The search for an indigenous Australian architecture', *Australian Journal of Art*, vol.1, 27-39. old.
- Sumner, R. 1980, 'View from the verandah: Homesteads and landscapes in the tropics', *Landscape Australia*, no.4, Nov., 292-297. old.

Sumner, R. 1998a, 'The Brisbane house in historical context', R. Fisher & R. Sumner (szerk.) tanulmánykötetében, *Brisbane: Housing, the River, Health & the Arts*, Brisbane History Group Papers, Brisbane, 29-33. old.

Sumner, R. 1985b, 'The Queensland style', in R. Irving (szerk.), *The History and Design of the Australian House*, Oxford University Press, Melbourne, 290-312. old.

Sweeney, J.J. & Sert, J.L. 1970 (1960), *Antoni Gaudí*, 2. kiadás, Architectural Press, London.

Szokolay, S.V. 1990, *Climatic Design of Houses in Queensland*, The University of Queensland, Brisbane.

Tanner, H. (ed.) 1981, *Architects of Australia*, Macmillan, Melbourne.

Taylor, J. 1984 (1972), *An Australian Identity: Houses for Sydney 1953-1963*, 2. kiadás, University of Sydney, Sydney.

Taylor, J. 1985a, 'Beyond the 1950s', in R. Irving (szerk.), *The History and Design of the Australian House*, Oxford University Press, Melbourne, 144-167. old.

Taylor, J. 1985b, 'Viva Australian architecture: The year in retrospect', *Architecture Australia*, vol.74, no.8, Dec., 48-49. old.

Taylor, J. 1986, *Australian Architecture Since 1960*, The Law Book Company Limited, North Ryde.

Taylor, J. 1994, 'Readings of Australian "place": Yesterday and tomorrow', *Exedra*, vol.5, no.1, 12-20. old.

Tawa, M. 1990, 'Ideology and sources of nationalism in contemporary Australian architecture: Objections to the marketing of an architectural fiction', S. Fung & T. Turner (szerk.) tanulmánykötetében, *Australian Studies in Architectural History*, Society of Architectural Historians, Belconnen, 75-83. old.

Thomas, M. 1989, *Australia in Mind: Thirteen Influential Australian Thinkers*, Hale & Ironmonger, Sydney.

Tibbits, G. 1992, 'Robin Boyd and the interpretation of Australian architecture', *Transition Special Issue*, No.38, 45-56. old.

Tompkins, P. 1971, *Secrets of the Great Pyramid*, Harper & Row, London.

Tzonis, A. & Lefaivre, L. 1981, 'The grid and the pathway: An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis: With prolegomena to a history of the culture of modern Greek architecture', *Architecture in Greece*, no.15, 164-178. old.

Tzonis, A. & Lefaivre, L. 1991, 'Critical regionalism', S. Amourgis (szerk.) konferenciakiadványban, *Critical regionalism: The Pomona Meetings Proceedings*, California State Polytechnic University, Pomona, 3-28. old.

Tzonis, A. & Lefaivre, L. 1992, *Architecture in Europe since 1968: Memory and Invention*, Thames and Hudson, London.

Varia, R. 1986, *Brancusi*, Rizzoli, New York.

Vitruvius, 1988, *Tíz könyv az építészetéről*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest.

Ward, J. (szerk.) 1985, *The Artefacts of R. Buckminster Fuller: A Comprehensive Collection of His Designs in Four Volumes*, vol.1, vol.3, Garland, New York.

Ward, R. 1978, 'The Australian legend re-visited', *Historical Studies*, vol.18, no.71, 171-190. old.

Watson, D. 1981, 'The Queensland house: A report into the nature and evolution of significant aspects of domestic architecture on Queensland', saját kiadás, Brisbane.

Watson, D. 1985, 'An overview of the Brisbane house', R. Fisher & R. Sumner (szerk.) tanulmánykötetében, *Brisbane: Housing, the River, Health & the Arts*, Brisbane History Group Papers, Brisbane, 11-17. old.

Watson, D. 1988, 'Outside studding: "Some claims to architectural taste"', *Historic Environment*, vol.6, no.2-3, 22-31. old.

Watson, D. 1989, 'Imaginative work or whimsical overdesign?: James Birrell's work or public authorities in Brisbane 1955-66', *Transition*, no.30, Spring, 63-69. old.

Watson, D. & McKay, J.1984, *A Directory of Queensland Architects to 1940*, University of Queensland Library, Brisbane.

Watson, D. & McKay, J. 1994, *Queensland Architects of the 19th Century: A Bibliographical Dictionary*, Queensland Museum, Brisbane.

Wittkower, R. 1973, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, London.

Woolley, J. 1997, *Abode of our Dreaming: Place, Climate, Culture and Dwelling*, USQ Press, Toowoomba.

Dokumentumok a Russell Hall Magángyűjteményből

1. Thompson, C. 'Albert Hall's obituary'
2. Bevan, J. 'Rialto turned into trendy restaurant'
3. *Neighbourhood News*, Letters to the editor, 'Landmark building?'

Interjú Russell Hall-al, a szerző felvételei

RH Kazetta 1, West End, 13.5.98.

RH Kazetta 2, West End, 20.5.98.

RH Kazetta 3, Rainbow shores, 21-22.5.98.
RH Kazetta 4, West End, 10.6.98.
RH Kazetta 5, West End, 29.6.98.

Russell Hall előadása, a szerző felvétele

RH Kazetta 6, Queenslandi Egyetem Építész Tanszék, St. Lucia, 19.3.98.

Interjú Graham Davis-szel, a szerző felvétele

GD Kazetta, Toowong, 15.5.98.

TÉZISEK

1. Az építészetelméleti gondolkodás meggyökeresedett módszere, hogy a kreatív teljesítményt egy haladó vagy kívánatosnak tartott korszellem megnyilvánulási formájának tekinti. Paradox módon az általánosító elméleteket éppen a megalkotójuk által erényként kezelt hipotézisek teszik tudományos értelemben megkérdőjelezhetővé, míg egy kifejezetten palástolt, vagy figyelmen kívül hagyott aspektusuk tágabb kulturális vonatkozásban életerősnek bizonyul.
2. Az ausztrál építészettörténet-írás általánosító szemlélete szerint az építészeti kiválóságot az adott korban divatos építészetelméleti áramlatok különböző régiókban való megnyilvánulásaként értelmezi: az 1950-es évek funkcionalizmusa Melbourne-ben és az 1960-as évek regionalista, új-brutalista esztétikája Sydneyben a Melbourne-i illetve Sydneyi iskola fogalmának megszületését generálta, melyekhez három évtizedes késéssel az 1980-as évek építészetelméleti diskurzusát domináló kritikai regionalizmus koncepciójának adaptációjából a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciója csatlakozott.
3. Mindhárom iskola közös jellemzője, hogy e koncepciók képviselői kortársként és résztvevőként megállapításukat személyes benyomásaikra és nem tényszerű kutatásokra alapozták, azzal a kimondott céllal, hogy régiójuk kiválóságát bizonyítsák. Eredményeikkel így nem a tudományos ismeretek tárházát gazdagították, hanem egy más jellegű missziót teljesítettek: kultúrájuk mítoszát rögzítették.
4. A 19. század második felétől mintegy száz évig a queenslandi lakásépítészeti domináló épülettípus, a Queenslandi ház eredetét és történetét feldolgozó kutatási eredmények ellentmondásossága a kutatók szemlélet-különbségéből ered. Ez alapján csoportosítva őket jelen szerző tudományos értéket az általa 'objektív tábor'-nak nevezett tényfeltáró kutatók eredményeinek tulajdonít, míg az 'emocionális tábor' beszámolóit a regionális identitás azonosításának motivációjától hajtott mítoszteremtésnek tekinti.
5. A kritikai regionalizmus elméletének ideálépítésze a modernizáció fizikai és szellemi rombolásának megakadályozásától fűtve régiójának fizikai adottságait és épített emlékeit ülteti munkájába. Ezzel Frampton túlhangsúlyozza a kultúra fenntartására irányítandó erők fontosságát, az alkotó egyént is a hagyományörzés szerepkörébe kényszerítve. Koncepciójának forrásaként hivatkozott Paul Ricoeur *Egyetemes civilizáció és nemzeti kultúrák* című 1961-ben megjelent esszéjében ezzel szemben a kreativitásról mint korlátozhatatlan és befolyásolhatatlan erőről beszél, mely a kultúrát állandó kihívások elé állítva újítja meg azt.
6. Frampton további jelentős eltérése Ricoeur gondolataitól a tény, hogy a francia filozófus írását egy általánosan alkalmazható elmélet filozófiai alapjaként értelmezi, holott Ricoeur saját írását pusztá helyzetfelmérésnek tartotta, hangsúlyozva, hogy a globalizációs folyamatokkal az "egyetlen igazság" képzete véglegesen megszűnt és a filozófia nem képes a jelenkor értékalkító tényezőjeként fellépni. Az általánosító elmélettel szemben az egyén manipulálhatatlan és megváltoztathatatlan belső meggyőződését és alkotó erejét hangsúlyozta mint egyedül, mely megmentheti az emberiséget a szellemi pusztulástól.

7. A kritikai regionalista elmélet következetlenségei ellenére fontos szerepet játszik szellemiségünk fejlődésében hozzájárulva ahhoz a folyamathoz, ami feloldja a különböző régiókról való alá-fölrendeltségi viszonyban való gondolkodást, mely rangsort a nyugati civilizáció értékrendjének érvényesülési foka szerint állítanak fel. Ezzel elősegíti a Ricoeur által még megjósolhatatlannak tartott diverzitásukat fenntartó, egymással a kölcsönös okulás céljából kommunikáló kultúrák harmonikus együttélésének megvalósulását.
8. A Frampton-féle elmélet egyik hozománya a délkelet-queenslandi régió építészeti öntudatra ébredése, melyet Peter Skinner a Délkelet-queenslandi kritikai regionalista iskola koncepciójában fogalmaz meg. Skinner régiójának építészeti egyediségét és kiválóságát a Queenslandi házban megtestesülve a kezdetektől létezőnek feltételezi, annak alapelveiben a modern építészet eszményeit is felfedezni véli. Ezt a tézist a Queenslandi házról alkotott 'emocionális' nézetekre alapozza és arra a Ricoeurt félreértő meggyőződésére, hogy egy kultúra sajátosságainak forrására szimbólumai-ban találunk rá.
9. Skinner tudományos szempontból nemcsak a queenslandi hagyományos lakó-építészetben nem talál egyedülálló jegyeket, hanem a kiemelkedő kortárs helyi építészet olyan közös vonásait sem tudja kimutatni, hogy azok kritikai regionalista iskolát alkothassanak. Kutatásának valódi eredménye – melyet önmaga figyelmen kívül hagy – a változatos, egyedi megoldásokban gazdag és színvonalas épületeket tervező kortárs queenslandi építészek bemutatása, köztük Russell Hallé, akik kreativitásukkal és egyéni kifejezőmódjukkal járulnak hozzá régiójuk kultúrájának fenntartásához.
10. Jelen szerző Ricoeur gondolatmenetéből egy eddig mellőzött tézist emel ki, miszerint "egy kultúra meghal, ha nem újíttják meg és nem teremtik újra" és a kreatív egyén koncepciójának megalkotásával példákat hoz bizonyítására. Ezek a disszertáció vezérfonalát adó építész, Russell Hall példaképei, akiknek életművében párhuzamokat mutat ki az alábbi kulcstémák köré csoportosítva: az intézményesített rendszerrel való korai és állandósult konfliktusok, a természeti törvények kutatásából táplálkozó életideál és annak megvalósítására szentelt életmű, melyet csak az utókor ismer el.
11. A kultúrát megújító kreatív egyént jellemző momentumokat a szerző Russell Hall munkáiban és gondolataiban is kimutatja, ezzel saját módszerét jelenleg is aktív alkotó esetében is teszteli, azzal az értelemszerű változtatással, hogy Hall munkásságát nem értékeli. Az egyénközpontú vizsgálati módszer lényege, hogy az általánosító elméletekkel ellentétben nem alkot egy Ricoeur kifejezésével "így-kell-gondolkodni" képet, mely alapján témáját megméretteti. Célja az alkotó egyéni kifejezőmódjának bemutatása, mellyel rámutat az abszolút igazság nélküli korban élő egyén felelősségére, mely saját magával szemben képességeink megismerése és kibontakoztatása, másokkal szemben pedig ezen törekvések támogatása és elfogadása. Az emberiség jövője azon múlik, hogy képes lesz-e egy "autentikus dialógus szintjén lévő találkozás"-ra (Ricoeur 1965, 284. old), melyhez szükséges "hatalmas küzdelmet" (ibid) egyénenként, saját konformizmusunkkal kell megvívunk.

THESES

12. The method of thinking commonly applied in architectural theory is to consider creative output as the embodiment of a progressive or palatable spirit of age. Paradoxically, the hypotheses to be proved of a generalized theory turn out to be the source of its shortcomings, while overlooked aspects of the argument provide its significance in the wider realm of culture.
13. The established view in Australian architectural history interprets architectural excellence as the given age's current architectural thought manifested in various regions: the 1950s' functionalism in Melbourne and the 1960s' regionalist - new brutalist aesthetic in Sydney generated the formation of the notions of the Melbourne- and Sydney Schools. Three decades later an adoption of critical regionalism, the dominating theory of 1980's architectural discourse, the concept of the South-East Queensland Critical Regionalist School joined up to the generally accepted theoretical stream.
14. The common characteristic of these three 'schools' is in the prime motive of their formulations: to prove the architectural excellence of the constituencies they represent. The theoreticians involved in this stream of thought, as contemporaries and participants of their subject matter, based their arguments on personal impressions rather than factual research. An objective analysis of these theories undermines their scientific value but also highlights their merit: the creation of the lacking myth of a young culture.
15. The contradictory accounts on the history and origins of the building type dominating Queensland's domestic architecture from mid-19th century until the Second World War, the Queensland house, are a result of the different motives of their formulators. Present author established two categories to separate them accordingly: the research method applied by the 'objective camp' fulfils the criteria of present academic thought, thus these arguments are acceptable for further scientific inquiry, while the 'emotional camp' driven by the desire to identify a unique regional feature supplied Queensland with an architectural myth.
16. The architect-ideal of critical regionalist theory works towards reversing the material and spiritual destruction of modernism by implementing physical and cultural characteristics of his region into his built work. Frampton's ideal does not comply with what he claims to be the source of his theory, Paul Ricoeur's essay *Universal civilizations and national cultures* published in French in 1961. In his writings Frampton seem to order architects to maintain their architectural heritage while he omits to present his views on creativity, which Ricoeur identifies as the prime force manifested through individuals who thus contribute to the renewal and survival of their culture.
17. Frampton's further significant departure from Ricoeur's arguments is that he interprets them as an applicable philosophy, whereas Ricoeur considered his writing to be a record of mid-20th century cultural climate, when the idea of the "single truth" had to be abandoned in favour for the individual's personal conviction, whose self-expression cannot be subject of manipulation or impediment, and which is the only force that can save humanity from an irreversible loss of its higher potentials.

- 18.** Despite its shortcomings the theory of critical regionalism plays an important role in the development of our ways of thinking supporting processes that abandon the idea of superior cultural centres surrounded by inferior peripheries, a ranking based on the degree of presence of western civilization's values. Thus critical regionalist thought contributes to the realisation of a harmonious co-existence of cross-fertilising, communicating cultures, an ideal yet to come true in Ricoeur's time.
- 19.** A side-product of Frampton's theory is the development of creative self-confidence in the South-east Queensland region, with its architectural aspect laid down by Peter Skinner in his concept of the South-east Queensland Critical Regionalist School. In this Skinner supposes the early existence of a unique architectural merit manifested in the form of the Queensland house, in which he also discovers the embodiment of the basic tenets of modern architecture. He bases this thesis on an 'emotional' view of the Queensland house and on his misinterpretation of Ricoeur, that the source of a region's identity is to be found in its symbols,
- 20.** According to an academic point of view Skinner does not argue sufficiently for the existence of a Critical Regional School not only due to the shortcomings of the arguments he uses to support his thesis. He cannot reveal the 'unique' features of the Queensland House and does not establish a convincing connection between traditional and contemporary Queensland residential architecture so that the latter could constitute a Critical Regionalist School. The real significance of Skinner's research, which he overlooks, is the introduction of several contemporary Queensland architects, including Russell Hall, who are capable to produce a diverse, rich in variety, indigenous and daring in self-expression architecture and thus contribute to the survival of their culture.
- 21.** Present author bases her own method of inquiry on a till now overlooked thesis of Ricoeur: "a culture dies as soon as it is no longer renewed or recreated" (1965, p. 281) and with the concept of the 'creative individual' brings examples to prove it. These are the artists and architects influencing the work of Russell Hall, the subject of present thesis. The oeuvres under consideration are organised mainly according to characteristics of a creative individual defined by Paul Ricoeur as follows: early and constant conflicts with institutional systems, the evolution of a personal philosophy based on a study of nature and its generalized principles expressible through geometrical concepts, life and personal environment as the most complete embodiment of ideals, which is respected only by posterity.
- 22.** The above themes are identifiable in the work of Russell Hall thus providing further example for present author's individual centred method of inquiry. A self-evident modification of the method occurs when applied to a contemporary, as no account can be given about his evaluation by posterity. The essence of present author's method is not to establish a "right-thinking image" (Ricoeur 1965, p. 281) against which her subject matter is to be weighted. Her goal is to present diverse ways of self-expression manifested through the work of creative individuals through which the individuals' responsibility is highlighted in the age of no single truth. It is the task of the individual to develop her own creative potential and to assist others in this endeavour. Humanity's future depends whether its members are able to meet "at the level of

authentic dialogue” (Op.cit, p. 284) and we all have to “take part in this formidable debate” (ibid.) individually, to conquer our instinct of conformism.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Elsősorban hálámat, nagyrabecsülésemet és ragaszkodásomat szeretném kifejezni Rory Spence-nek (1949-2004), témavezetőmnek a Tasmániai Egyetem Építész Tanszékén vezetéséért, támogatásáért és töretlen lelkesedéséért, akinek példája örök kísérőm lesz pályámon. Köszönettel tartozom az 1998-as évre elnyert Tasmániai Egyetem Tudományos és Mérnök Karának Külföldi Kutatói Ösztöndíj által nyújtott támogatásért. Szeretném megemlíteni Andras Kellyt, a Tasmániai Egyetem Építész Tanszékéről, a Tasmániai Egyetemre való nagyvonalú meghívásáért. Köszönetet mondok Bruce Goodsirnek és Jack Birrellnek, korábban a Tasmániai Egyetem Építész Tanszékének munkatársainak, a queenslandi építészetbe való betekintésükért.

Sok köszönet jár Russell Hallnak és az irodájának – Elizabeth Ferrell, Danielle Adermann és Michael Buzolic – lelkes támogatásukért és barátságukért. Külön köszönet Graham Davisnek és Peter Skinner-nek, akiknek archívuma és a velük folytatott beszélgetések nagy segítségemre voltak.

Különösen hálás vagyok a Nyugat-Magyarországi Egyetem Alkalmazott Művészeti Intézetében tanszékvezető Csikszentmihályi Péternek, aki az Ausztráliában végzett munkámat Winkler Gábor professzor figyelmébe ajánlotta. Köszönettel tartozom Winkler Gábor kitüntető figyelméért, szakmai vezetéséért és támogatásáért. Szeretném hálámat kifejezni a Faipari Mérnöki Kar Doktori iskolájának professzorainak: a Doktori Iskola vezetőjének, Winkler Andrásnak, Molnár Sándor dékánnak és Németh Józsefnek, a doktori tanulmányaim során nyújtott segítségükért. Különös köszönet jár Kaszta Mónika grafikusnak a disszertáció grafikai szerkesztésében nyújtott önzetlen segítségéért.

Minden köszönet családtagjaimnak és barátaimnak, akik fizikailag és mentálisan épen tartották, hogy ezt a munkát képes legyek elvégezni.

Máthé Katalin

Budapest, 2007. szeptember