



ALDO ROSSI
1931-1997

ALDO ROSSI

(AZ ELŐADÁS ELHANGZOTT 2007-BEN A VÁNDORISKOLÁN. ELŐADÓ: TÓTH PÉTER VÁNDORÉPÍTÉSZ)

Született: Milánó, 1931. május 3.-
Meggalt: Milánó, 1997 szeptember 4.

A nagyapja által alapított és a család nevét viselő bicikligyár irányítása helyett inkább az építészet felé fordult. Korszakos jelentőségűt alkotott mind a várostervezés, építészeti tervezés valamint a bútór- és egyéb tárgytervezés területén is. Elméleti írásai is kiemelkedő jelentőségűek. Munkásságát 1990-ben az építészek Nobel díjának tartott Pitzker díjjal ismerték el.

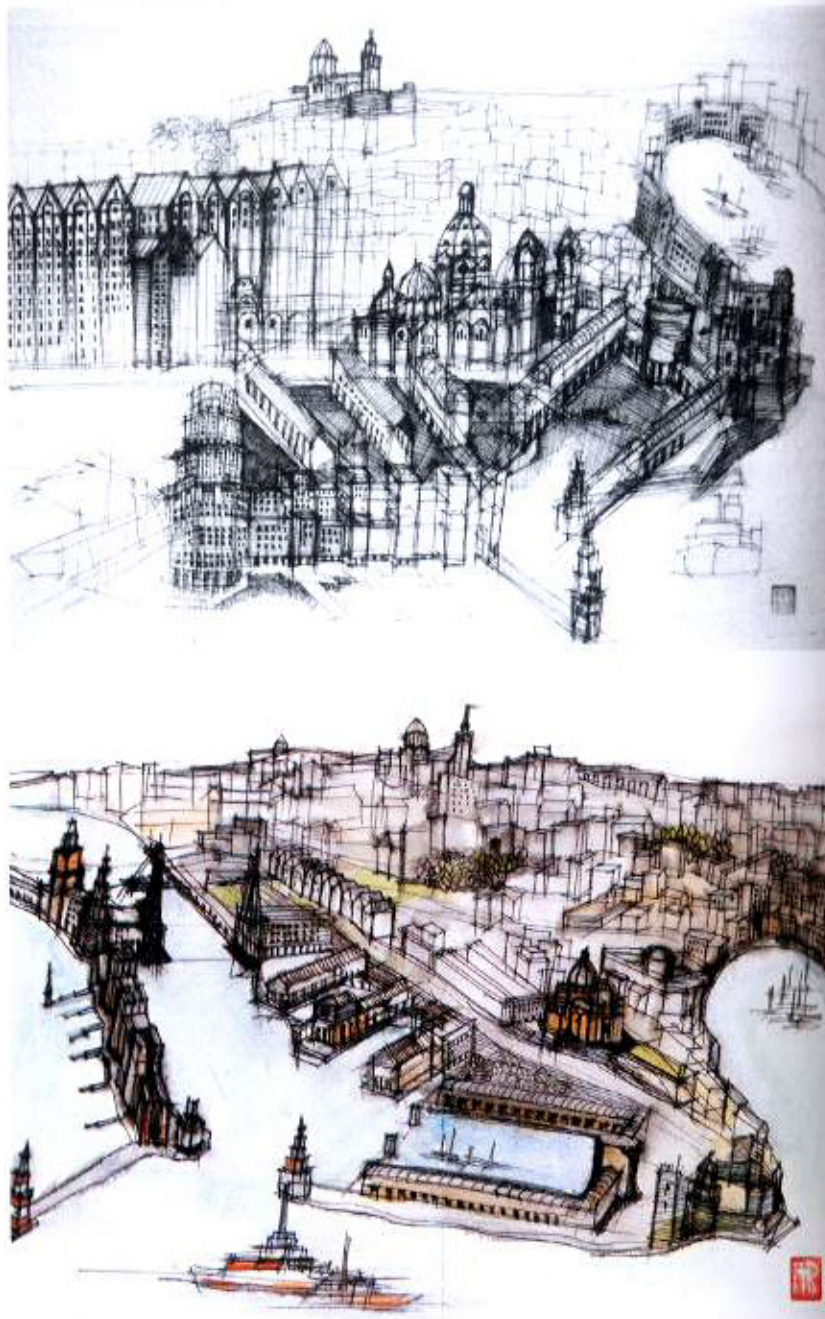
JELLEMZÉS

Rossi legjelentősebb munkái a 70-es és a 80-as években keletkeztek. A hetvenes évek elején a világban általában még a harmincas évek modernista építészetének egy késői változata működött, ez nálunk a lakótelepek, a típusiskolák időszaka, amely a szocreált követően tovább élt. Ebbe a modernizmusba emelte be Rossi azt az akkor még nagyon újszerű felfogást, mely szerint a történeti építészetnek a tanulságait is vissza kellene hoznunk a XX. század építészetébe. Ez volt a kiindulása a posztmodern építészetnek és ez volt az alapja Rossi újításainak is. Ő a történeti építészet esszenciáját, a leglényegesebb szavait és mondatait emelte be a saját építészetébe, és ezt építészeti tipológiának nevezte. Szabályokkal bíró, leegyszerűsített, archetipikus nyelvi készletébe – amely alapvetően a geometria nyelve volt – olyan alapszavak tartoztak, mint a kör, a négyszög, a henger, a kapu, amelyeket természeténél fogva mindig is használt az építészet. Ez a gondolkodás akkor mindenképpen új volt, az építészet akkori elitje egészen másban hitt: technológiai újításokban, szerkezeti bravúrokban és funkcionális elvekben.

Rossi a műveivel hozzájárul a Modernista Mozgalomnak, vagy inkább az olasz racionalizmus építészetének az újraértelmezéséhez, s ezzel egyben a "neoracionalista" irányzat bázisává vált. Ennek az építészeti irányultságnak az a célja, hogy megmentse a modernista építészetet és a várost a fogyasztói társadalom erős befolyásától, ami az építészetben a különféle történeti korok stílusának gáttalan felvételét jelenti, amelyeket oly módon kevernek, használnak és alkalmaznak, hogy szinte a giccs határát súrolják, sőt olykor át is lépik. A "Tendenza" nevű csoporthoz kapcsolódó építészek vissza kívántak térni a "tisztá formákhoz", vagyis a geometriai formákhoz, mint a kúp, a kocka, a piramis, s egyben vissza kívánták adni a forma autonómiáját. Rossi ahhoz, hogy ezeket a nézeteit kialakítsa, beható kutatásokat végzett nagy elődeiről, Boullée és Adolf Loos munkásságáról, amelyeket 1958 és 1964 között a "Casabella-continuità" folyóirat hasábjain elmélyült írásokban foglalt össze.

A tisztá geometriai formához való visszatérés elve arra vezeti, hogy kidolgozzon egy sajátos nyelvezetet, amely két elemre támaszkodik: egyrészt látható evidenciává teszi azt a racionalitást, amelyet az építészet, mint komplex művészet alapelemének tart: az építészet objektív anyagokat használ, mint a kő, a téglá, az üveg, a beton, tehát anyagi valóságában jelenik meg. Másrészt pedig soha nem feledkezik meg az építészet poétikai-lírai aspektusáról sem, mivel az építészetet művészetnek tartja, tehát nem hagyhatja figyelmen kívül annak a művésznak a fantáziáját, aki kitalálja és megcsinálja a művet.

Proposal for the reorganization of the port of
Marseilles, 1993



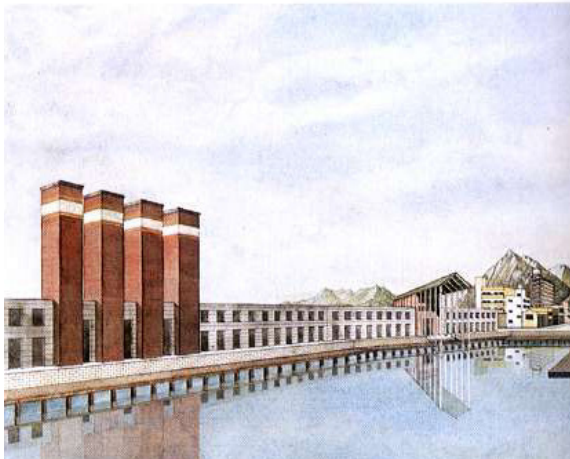
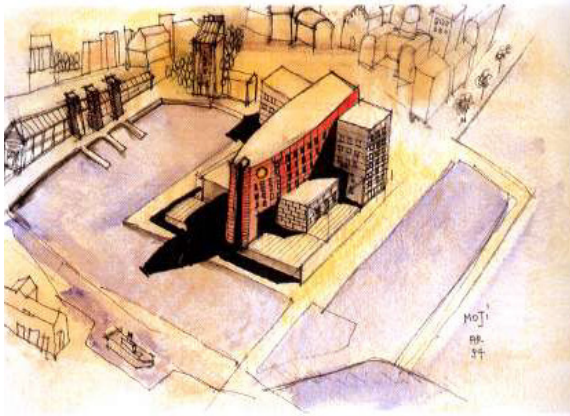
ÁBRÁSOLÁSMÓDJA

Ezek a furcsa, kicsavart, axonometrikus és misztikus ábrázolások a harmincas évek olasz művészetét, Giorgio De Chirico, Morandi és általában a metafizikusok festészetét idézték.

A középkori és az archaikus festészetben olyannak ábrázolták a tárgyakat, amilyenek valójában voltak, és nem olyannak, amilyennek látszottak. A tárgyak egyes elemeit - bár nem láthatták - mégis úgy festették, mintha láthatnák. A rajzolt arányokkal sem a látványt tükrözték, hanem a tárgyak jelentését és fontosságát. Ez az ábrázolási módszer úgymond belülről való térszemléleten kellett alapuljon. Az alkotó nem különítette el magát a tárgytól, hanem mintegy belehelyezkedve abba, azonosult vele. A reneszánsztól kezdve a perspektivikus ábrázolásnál a művész kívül helyezi magát az ábrázolt tárgyon és a maga nézőpontjából szemléli. Nézőpontja relativizálódik. Nem olyannak ábrázolja a tárgyat amilyen, hanem olyannak, amilyennek látja. Ábrázolási módszere tudományosodik: nem a tárgyat magát ábrázolja, hanem a tárgy megfigyelésének körülményeit. Nyilvánvalónak tűnik, hogy az archaikus és középkori ábrázolásoknál ezt a lehetőséget egy körülmény

tarthatta csak távol: az alkotó tudása egy nálánál hatalmasabb egészen való létről, egy transzcendens erő befolyásáról. Nem élünk persze a középkorban. A mítosz, a vallás, a viszonylagosságot nem ismerő világkép elveszítette érvényét. A külső nézőpont adottságunkká vált. Nem egy nagy gondolkodó éppen a fentiekből következtet arra, amit ma elidegenedésnek, (el)tárgyasulásnak mondunk: nézőpontunk viszonylagosságából és szcientifizmusából. Csak azt akartuk valóságunknak, ami az "ember"; amit az ember lát, s amit ebből létrehozni képes. Ebbéli igyekezetünkben - hogy valóságunkat önmagunk teremtsük - szándékunk ellenére azt tettük meghatározóvá, végső soron a valóság kritériumává, ami az ember nélkül való: a fizikai világ ismeretét és használatát, a technikai általánost és ami ebből fakad, a társadalmi világ általánosát, a hatalom, a szervezés, a közvélemény senkijét. A Valaki-t, Heidegger Das Mann-ját. Magunkat is külsővé tettük tehát... Az ember tárgyként, idegenként szemléli immár önmagát.

Hotel and commercial complex in the port of Moji, Japan, 1993



A VÁROSÉPÍTÉS

A városról, a város tipológiájáról, az építészeti tipológiáknak a városi morfológiával való kapcsolatáról végzett kutatásokkal egy újabb, nem kevésbé fontos elemet vezetett be az építészetbe, ez pedig a kollektív memória, amely a városban és a város által jelenik meg. Ekkor fordul Rossi érdeklődése a város mint a történelemmel megtöltött létező felé. 1966-ban jelenik meg a *L'architettura della città* című híres könyve, amelyben a város történelmi dimeziójával kapcsolatban fejti ki nézeteit: az új tipológiákkal élő mai építészetnek feltétlenül számot kell vetnie a város történelmi dimenziójával, hogy kapcsolódni tudjon a már létező locus formájához. Ezzel szervesen beilleszkedik a város formájáról és újraértelmezéséről folyó vitasorsba, amelyet az építészek a 20. század elejétől kezdve folytattak.

A város, mert objektívan létező, a ember történelmének legfontosabb hordozója (Rossi gyakran idézi Párizs példáját, ahol minden építészeti alkotáson olvasható a századok során lezajlott történelmi események sora), tehát a város a kollektív memória helye, a privát és a közélet tere, az emberek együttélésének a helyszíne, ahol az emlékművek kiemelkedő helyet foglalnak el a lakóterületeken, s egyben a városi struktúrában, s ezáltal adják meg azt a jellegzetességét, amely minden más várostól különbözővé teszi.



HOLTAK VÁROSA (TEMETŐ, SAN CATALDO, MODENA)

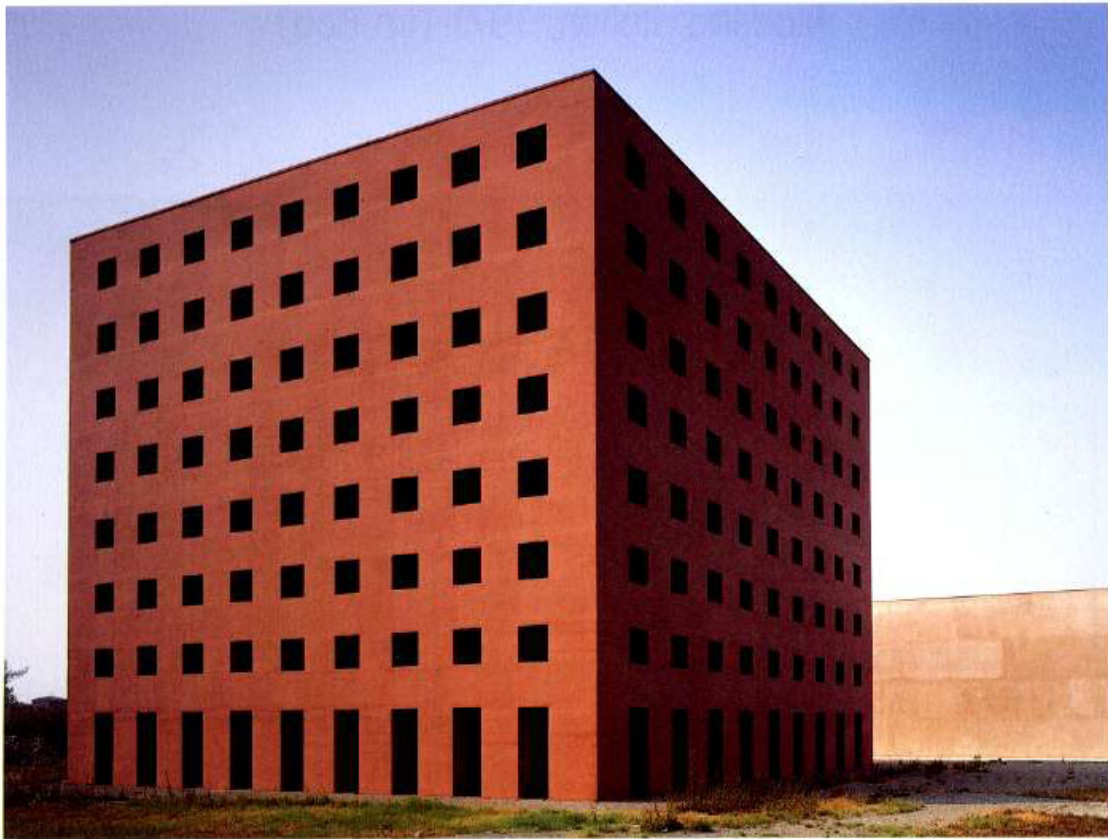
1971-ben kezdett épülni a modenai temető épületegyüttese, amely, miként azt a tíz évvel későbbi, „Tudományos Önéletrajz” című írásában maga is említi, fordulópontot jelentett az életében. Egy komoly autóbalesete után töprengett el a városok szerepéről, amelyek „...még ha évszázadokig állnak is, valójában az élők és a holtak hatalmas táborai”. Az életről és a halálról való gondolatainak mélysége és súlyossága érzékelhető ezen az egyik legnagyobb jelentőségű, lenyűgöző munkáján.

Az alábbi írás az eredeti műleírás magyar nyelvű változata. A fordítást az AXIS építésziroda munkatársai készítették.

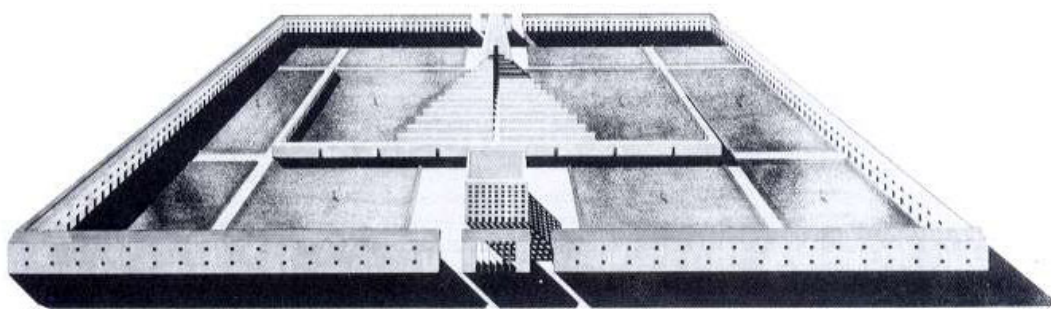
Ez a terv egy 1971-es országos tervpályázat nyertes munkája. Az új temetőt úgy illesztették a régihez, hogy a már meglévő nagy falkerítést megszakítás nélkül az eredeti falak folytatásaként megnövelték. Az eredeti terv egy szabályosan körbefutó négyszög volt változatlan belsőépítmenyekkel, melyeket föld alatti utak kötöttek össze. A terv kidolgozása során (1978) a föld alatti utak és az utcával párhuzamos fal megszűntek, ezért a megmaradó épületek szintje kettőről háromra emelkedett, és a két temető közé egy porticus került. A porticus olyan, mint egy városi fedett utca, ahol a temető élete zajlik. Felső részében sírhelyek vannak.

A temető tipológiai formáját árkádok folyosók jellemzik. Ezek mentén nyugszanak a földi maradványok. Az árkádok folyosó közepén és körben haladnak a föld színén és a felső szinteken egyaránt. Ezekben az épületekben főleg kolumbáriumok vannak. A térség közepén további kolumbáriumok sorakoznak szabályos rendben egy háromszögbe írva. Ez a belső gerinc, vagy bordázat az alap felé kiszélesedik és az utolsó tömbje mint valami kar, az egész belső építmenyt magába zárja. A kúpban és az alatt vannak a közös sírok, a kockában a háború halottainak szentélye és a csontkamra található.

Ezt a két monumentális elemet egy csontvázszerű alakzat kapcsolja össze. A monumentalitást itt csak a méretek adják, ahol a jelző a halál és az emlékezet jelentésére utal. Ezek az elemek jelölik ki a központi gerinc vonalát.



Ansicht des Beinhauses



Perspektive – Wettbewerbsentwurf

A kocka formájú építmény szabályos ablakaival egy tető és szintek nélküli ház, melynek keret nélküli ablakai csupán lyukak a falban. Ez a holtak háza. Építészeti befjezetlen, tehát elhagyott. Ez a befjezetlen és elhagyott építészeti a halál analógiája.

A kúp, amely a közös sírok felett, mint egy nagy kémény uralkodik, a kolumbáriumok gerincét képező központi úthoz csatlakozik két szinten. A felső szinten a kúp belsejében körbefutó erkély vezet, mely lezárja a hozzá vezető utat. A bejárat szintről lépcsősor vezet a közös sírt fedő kőhöz.

A térség közepén álló kolumbáriumok szabályos hasábjainak sorát felülnézetben egy háromszögbe írtuk, ahol az egyes elemek az alap felől növekedve metszetben is háromszöget képeznek.

Az alaprajzi háromszög nyílásának iránya ellentétes értelmű a magasság növekedésével, de ugyanazon vonal mentén történik. Így a leghosszabb elem a legalacsonyabb, a legrövidebb pedig a legmagasabb. Az alakzat alapját képező leghosszabb hasáb túlhalad a háromszögön és derékszögben befordulva magába zárja. Így egy gerinchez, vagy más csontozathoz hasonló alakot képez.

A sírkerteket széles utak veszik körül, melyek a temető hosszanti falaiban nyitott két bejáraton át közelíthetők meg. A sírkert közepén díszkő áll, amin a sírkert száma látható. A sírok szabályosan helyezkednek el, a parcellákat élő sövény veszi körül. Az utakat fehér kavics, vagy könnyű kőburkolat borítja és gondosan nyírt bokrok szegélyezik.



Az élők városa: a párizsi piac

ÉPÜLET AZ ÉPÍTÉSZET ÉS A VÁROSÉPÍTÉSZET HATÁRÁN

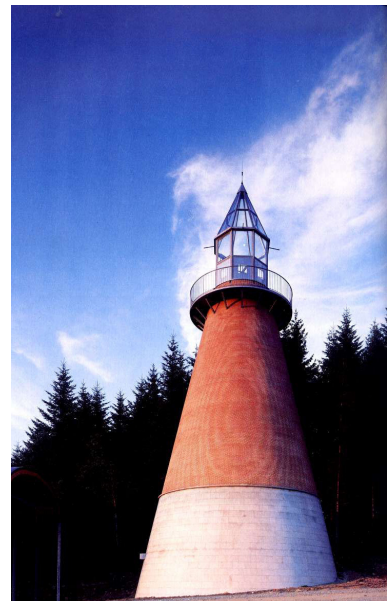
Aldo Rossi épületei közül a magyarok számára talán a "Világszínház", a Teatro del Mondo a leginkább ismert, amely a Velencei Biennálé bejárata előtt úszott a vízben: a fából készült hasáb alakú tornyot nyolcszögű sisak koronázta. Ezzel a toronnyal a 70-es évek neoracionalista építésze reagált a kétszeresen is lehetetlen városra: először, mert az egész város kőből épült a vízre: meglehetősen bizzar és irreális társításról van szó, hiszen a kő kemény és stabil, a víz pedig folyékony és állandó mozgásban van. Másrészt pedig, mert Rossi szerint Velence Európa legvalóságosabb városa: halott és mégis élő. A "Világszínház" egy már létező, többszázéves történelmű várost kérdőjelezett meg és az egészet színházzá, hamis valósággá rendelte.

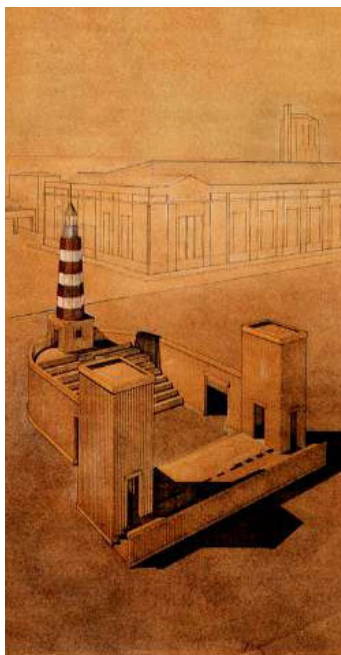
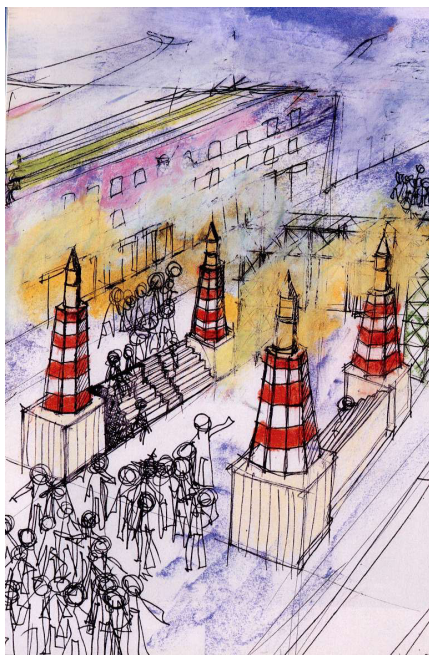




UTÁNZÁS ÉS NAGYÍTÁS (AVAGY VILÁGÍTÓTORONY: A TEÁSKANNÁTÓL A FELHŐKARCOLÓIG)

Arisztotelész szerint a művészet általában utánczás terméke. Poétikájában olvasható az a néhány elhíresült mondat, amely a legtöbb esztétikai elméletnek máig fundamentuma: "...mindegyikünk örömét leli az utánczásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nem csak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is - csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más."



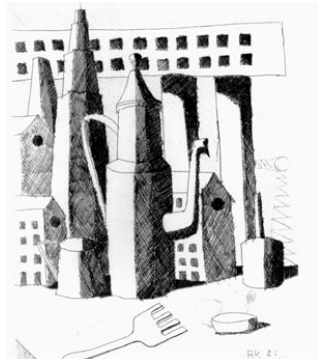


Fürhe Skizzen, unten mit der «Organo»



TÁRGYALKOTÁSA

Bútorai és tárgyai is lényegretörőek és végtelenül esszenciálisak. A Molteni számára tervezett bútorai és az Alessinek szánt edényei egyaránt. Teáskannája például mindmáig az Alessi legsikeresebb terméke. A hozzá tartozó cukortartó teteje a firenzei dóm Brunelleschi tervezte kupoláját idézi és akarva-akaratlanul Aldo Rossi művészetének elementaritására utal.



Munkássága fémjelzi ma is az úgynevezett posztmodern építészeti, aminek úgy a kilencvenes évek táján hirtelen vége lett, ám ő mégis túlélője maradt. Robert Venturi – aki Amerikában megvalósította a valódi posztmodern építészeti –, majd Charles Moore, Richard Meier, a korai Eisemann és mások a történeti emlékekkel mint kulturális készlettel játszadoztak. Idézgették a történeti építészeti motívumait és ezeket mintegy díszítésként rakták fel az épületeikre. Aldo Rossi mélyebb, és személyesebb módon bánt a történeti anyaggal és a történeti emlékezettel. Egyértelműen kiderült, hogy Rossi épületei tartósabb anyagból gyúrtak és visszafelé tekintve az is látszik, hogy építészete magasrendű, elmélete pedig ennek ars poeticája.

Budapest, 2007.06.05.

Tóth Péter

FELHASZNÁLT IRODALOM:

www.pritzkerprize.com

<http://eng.archinform.net>

<http://archivum.epiteszforum.hu> (Ordasi Zsuzsa: Aldo Rossi, a redukció építészete)

<http://www.inspiral.hu> (Rubóczki Erzsébet: Egy kiállítás elé - Aldo Rossi építészete)

Ekler Dezső: Építészeten innen, építészeten túl; Nagyítás az építészetben