

ALEXANDRU SABĂU

AZ ÉPÍTÉSZET SOKFÉLE ARCA

Esettanulmányok a két világháború közötti Erdélyből

„Mindegyik hasonlít a másikhoz” – egy alaptalan csalódás

■ „7-8 éve látjuk, hogy hozzánk is egy új stílust importálnak; egyfajta stílus nélküli stílust, úgynevezett kubista, modernista stílust. Magas kockák, tető nélkül, hajókra vagy kályhákra emlékeztető formákkal, monoton, durva és banális, amelyek mindegyike hasonlít a másikhoz; akár Berlinben, Budapesten vagy Chicagóban épültek, akár egy nagykövetségnek vagy biztosítóháznak szánták őket, mind ugyanolyan, mint a kínai.”¹

Az *Arhitectura* folyóirat 1935. évi 3. számában a bukaresti építész, Victor Asquini (1892–1969) szenvedéllyel dicséri a tetőcserepet, és siratja elavultságát a modernista stílusú építészet terasztetőjével szemben. Érdekes módon a folyóirat előző számában két, Asquini által tervezett ház is bemutatásra kerül, melyek közül az egyik tető, tetőszerkezet és cserép nélkül készült, mégis elegánsan megkomponált modernista vonalakkal, az interbellum art déco ízlésével lágyítva. Különös ellentmondás.

Az Asquini által felvetett téma releváns a két világháború közötti időszak építészeti termésére nézve. Az alkotások közötti hasonlóságokat a hibridizációk és stiláris keveredések adják, amelyeket az új építési technológiák alkalmazása, a helyi vagy importált esztétikai klisék megőrzése, valamint a korszak ízléséhez tartozó nyelvi elemek generálnak. A számos esztétikai döntést befolyásoló tényező változatos moder-



...a mai erdélyi embert korántsem lehet visszamaradottnak bélyegezni. Hanem egyszerűen addig ragaszkodik a régi formákhoz, amelyek közé született, és amelyek között él, amíg meg nem győzik arról, hogy amit hozol, jobb és szebb, mint amit ismer (mert amit újdonságként mutattak neki, egyáltalán nem meggyőző).

nitásformákat hoz létre: többé-kevésbé tiszta modernizmust vagy egyfajta „szennyezett” modernizmust.

A hasonlóság gondolatát szintén érdemes mélyebben problematizálni. Ez a hasonlítás, amelyet Asquini említ, esztétikai (ornamentikai) jellegű, és marginálisan konstruktív (terasztető vs. tetőszerkezet), többé vagy kevésbé figyelemre méltó kérdésekre utalva. Az írásom szempontjából releváns hasonlóságfogalom a két világháború közötti időszak építészeinek közös esztétikai keresésein alapul – amelyek folytatódó keresések, és a századvég kulturális és esztétikai kezdeteiből erednek –, valamint azon, ahogyan az építészek igyekeznek elsajátítani az új esztétikai tendenciákat egy konkrét épített kontextusban, függetlenül az alkotók bécsi vagy párizsi tanulmányi hátterétől.

Georges Cristinel az 1920-as években tervezi meg a kolozsvári ortodox székesegyházat – amely ma a műemlékek listáján CJ-II-m-B-07354 kóddal szerepel –, egy „eklektikus diskurzus, a nemzeti stílus erdélyi adaptációja”,² majd az 1930-as években olyan házakat tervez, mint a Roșca- és a Tănăsescu-villa, a modernista nyelvezetet vagy a modernista formákat mediterrán, illetve a két világháború közötti bukaresti festői hatásokkal ötvözve. Kós Károly a 20. század első két évtizedében alakítja ki a székelyföldi vernakuláris stílus által inspirált, idioszinkratikus látásmódját, azonban a kolozsvári, sétatéri Múcsarnok, amelyet 1930 és 1943 között tervezett, a nemzetközi modernizmus holland ihletésű elemeit mutatja.

Dolgozatom célja kiemelni e hozzáállások összetettségét és azt a sokoldalúságot, amellyel a mai Románia területén tevékenykedő, a 20. század első felében aktív reprezentatív építészek *hibridizálnak*, és olyan építészetet hoznak létre, amely stílárís keveredést mutat, vagy a stílust az adott helyzethez igazítja. Függetlenül a politikai, társadalmi kontextustól vagy az építészet reprezentatív szerepétől a korszak nagy témáival és fő narratíváival szemben, tanulmányom ezen alkotások közös leszármazását követi nyomon az építészeti nyelv autonómiája és szabadsága szempontjából.

A jelen tanulmány szempontjából releváns téma az erdélyi építészet viszonya a 20. század első évtizedeinek fő építészeti irányzataihoz: az akadémikus hagyományhoz, a nemzetközi modernizmushoz, a nemzeti stílusokhoz, az art décohoz, az eklektikához és a mediterrán festőiséghez, valamint az, hogy ezek az irányzatok hogyan képeznek a formák birodalmában elterülő „tartományokat”³ az interbellum időszakában tevékenykedő építészek számára.

„A szépséges cserepes tető” – hagyomány és melankólia

■ A helyi sajátosság témáját, valamint annak elhagyását az új modernista formák javára több korszakbeli építész is felveti. Florea Stănculescu építész az *Arhitectura* folyóirat 1935-ös első számában olyan táborokról ír, amelyek a román stílust és a modernnt ellentétbe állítják, végül pedig méltóságteljesen arra a következtetésre jut, hogy „építészként legyünk személyesek, és adjuk meg az általunk tervezett épületeknek rendeltetésük jellegét”.⁴ Valójában az ornamentális jelleg, a stílárís „ruházat” heves vita tárgya, míg a terek kompozíciójára vonatkozó modern elvek, az építőanyagok által biztosított újfajta karcsúság az alaprajzokban viszonylag egységes réteget képeznek. A modernitásról beszélhetünk pusztán a higiénia szempontjából is, amely a csatornarendszerben és a fürdőszobai berendezésekkel, vécével, mosdóval, káddal felszerelt épületekben teste-

sül meg. A modernitás higiéniai igénye látszólag nem is vált ki olyan vitákat, mint az ornamentika természete vagy annak „kriminális” jellege.

A modernista mozgalom eszméi szükséges árnyalatokat kapnak ezekben a regionális megnyilvánulásokban; a dogmatizmus helyet enged a lassú és részleges átmenetnek, a helyi ízléshez igazodó, félbemaradt asszimilációkkal. Cristian Rus doktori dolgozatában idéz egy 1939-es cikket Vilhelm Beneş tollából. A következő részlet kifejezően ír le egy hozzáállást: „Tekintettel arra, hogy még nincs kialakult román stílusunk, és választani kell a »új stílus« térbeli geometriája és a Habsburg urbanisztikai szigor öröksége között, a mai erdélyi embert korántsem lehet visszamaradottnak bélyegezni. Hanem egyszerűen addig ragaszkodik a régi formákhoz, amelyek közé született, és amelyek között él, amíg meg nem győzik arról, hogy amit hozol, jobb és szebb, mint amit ismer (mert amit újdonságként mutattak neki, egyáltalán nem meggyőző).”⁵

Beneş ezeket a sorokat a modernizmus iránti jellegzetes ellenérzéssel írja, ugyanakkor olyan helyzetet mutat be, amely valószínűleg általános lehetett az európai városokban: a nemzetközi modernizmus nem eléggé meggyőző diskurzusáét. Persze hamarosan fokozatos hanyatlást figyelhetünk meg, az 1950-es évek végétől az 1970-es évekig, az 1980-as évek pedig jól artikulált következtetések tanúi lesznek a modernitás regionális beágyazottságának hiányáról olyan szerzők munkáiban, mint Frampton, Tzonis és Lefaivre. Beneşben azonban nem e hanyatlás prófétáját kell látnunk, hanem csupán a korszak egyik olyan hangját, amely a modernizmus radikális változásaival szembeni szkeptikus hozzáállást emeli ki számunkra.

A mérsékelt modernizmus gyakorlásának narratíváját folytatva említhetjük a váradi származású, budapesti építész, Vágó Józsefet (1877–1947), akinek összetett pályája a korai, a bécsi szecesszió szellemében készült munkáktól indul, amelyeket budapesti mentorai, köztük Lechner Ödön esztétikai variációi is befolyásoltak. A kor politikailag viharos időszakában Olaszországban Giuseppe Vago néven tevékenykedik, innen készíti pályázati tervet a Chicago Tribune számára 1922-ben, majd 1926-ban az egyik nyertese lesz a genfi Nemzetek Palotájának tervezésére kiírt pályázatnak, és magával Le Corbusier-vel is vitába száll a modernitás építészeti kérdéseiről.⁶

Ugyanezen szintér egy másik pontján egy progresszív személyiséget, gróf Bánffy Miklóst találjuk, aki 1934 és 1940 között három kötetben jelenteti meg az *Erdélyi történet* című regénytrilógiáját, mely a hagyományból táplálkozó szellemet tükröz, ugyanakkor megjeleníti egy korszak alkonyát és annak végzetes kiszolgáltatottságát is a modernitással és az általa hozott bizonytalanságokkal szemben. Emlékszünk rá: a főszereplő, az író alteregója, Abády Bálint lemond a hintóról, és autót vezet a 20. század eleji Erdélyben. A történelmi építészeti örökséggel való kapcsolat és az új iránti nyitottság egyaránt jellemzi; ízlése egyaránt „ragaszkodik a régi formákhoz, amelyek közé született, és amelyek között él”, s hajlik a modernitás kísértésére, ugyanazokat az értékeket képviselve, mint kortársa, Kós Károly.

S ha már a szépíróknál tartunk, hadd említsem meg – a csaknem abszurd paroxizmusig is eljutva – az orosz–amerikai Ayn Rand *The Fountainhead* című regényét (1943). Az 1920-as évek New Yorkjában egy fiktív építésszel találkozunk, Howard Roarke-kal, aki a technológiai haladás és a múlttól való elszakadás modernista hitvallását vallja. Történelmi személyiségek, például Frank Lloyd Wright és Le Corbusier keverékeként jelenik meg, az érvényesülésért

küzdve egy olyan társadalomban, amelyet a történeti stílusokhoz ragaszkodó ízlés, az eklektikus pastiche-ok és katalógusból válogatott stukkódíszek uralnak, s mindezek szemérmesen burkolják be a teljesítményképes, de vizuálisan ki nem fejezett, ki nem használt acélszerkezeteket. Puritán hite őt és a hozzá hasonlókat számkivetetté teszi egy elkorcsosult, eltompult és önmagával szemben túlságosan is elnéző szakmai társadalomban, amely az eklekticizmus bűnét viseli magán. Az interbellum erdélyi építész messze áll egy efféle éles kontrasztokra épülő forgatókönyvtől; valósága sokkal árnyaltabb, sőt szürkébb, az építészet igazsága pedig meglehetősen illékony, egyik megrendelésről a másikra változó. Amint ezzel az igazsággal kapcsolatban Smaranda Todoran megjegyzi: „egy kialakulóban lévő stílusnak szüksége van arra, hogy elődei hiedelmeit hibáztassa, azok hiteltelenségét, bizonyos valótlanágokhoz való igazodásukat rója fel”.⁷ A posztmodern narratíva pedig ugyancsak megkérdőjelezi majd a dogmatikus modernitás merevségét, akárcsak sok más újonnan felbukkanó irányzat, amely a történelem során mindig a maga új igazságát követelte a fennálló renddel szemben.

Az építészeti nyelv anatómiája – közjáték

■ „...itt olyan szavak léteztek, amelyek csupán a nyelvet szolgálták, egy kifejezőbb és sajátosabb nyelvet. A modern irodalom titka és tiltásának oka az autonómiájában rejtett volt.”⁸

Korábban is idéztem Andrei Codrescu találó szavait, aki a modern irodalomról és annak a politikai vagy nacionalista jellegű narratívákkal szembeni önállóságáról beszélt. E sajátos létmód kulcsszava a diszciplína vagy a művészet egyfajta autonómiája. Ugyanebben a szellemben tekinthetjük az építészet sajátosságának azt, hogy az építészetet szolgálja – hogy a diszciplína számára releváns diskurzust tartalmaz, és semmi többet. Legyen szó az épített kontextusra adott érzékeny válaszról, a tömegformálásról, a belső térbeliségről, a homlokzatok esztétikájáról vagy az ornamentikáról, társadalmi vagy politikai tényezőktől függetlenül az építészet saját világát találjuk.

Megvan azonban ennek az érmének a másik oldala is, mely nem kevésbé lenyűgöző és magával ragadó. Ebből a másik szempontból az építészet – a maga végső határán, a fennmaradás és túlélés szintjén – létezhet a megrendeléstől, a megrendelőtől, a programtól, a funkciótól, a telektől és a várostól függetlenül, egy lenyűgöző, bár nem jellemző, inkább művészetté, meneküléssé átlényegített dimenzióban. Itt kapnak helyet a meg nem valósult tervek is, legyenek azok lemondott megrendelésekhez tartozó „fiókprojektek” vagy pályázati eredmények, amelyek lemaradtak az első helyről. Maguk a javaslatok is relevánsak lehetnek azonban a korszak szellemének megértéséhez vagy e munka tárgyának, a változó identitásnak a kiemeléséhez. A következő fejezetben részletesebben be is mutatok egy ilyen esetet.

Kós Károly és Georges Cristinel – szembesítés

■ Pier Paolo Tamburelli az olasz reneszánsz építész, Donato Bramante diskurzusával kapcsolatban fogalmaz meg egy olyan gondolatot, amelyet a két világháború közötti erdélyi építészet vizsgálatához is hasznosnak talállok: „a kortárs építészet számára hasznos elmélet lehetne az absztrakció, vagyis a terek és funk-

ciók, a belső és külső meg nem felelésének elmélete. Ez a teória lehetővé tenné, hogy a gesztusok és a terek közötti rés, illetve ezáltal a tér és az azt mérő rend közötti szakadék visszakerüljön az építész munkájának középpontjába, anélkül hogy előre meghatározott összekapcsolódásokat fogadnánk el.⁹

Az 1918–1939 közötti évek tanúi azoknak a kereséseknek, amelyek a gesztusok és a tér, a belső és a külső, az ornamentika és a funkció bináris kérdéseire próbálnak választ találni. A jelen tanulmány szempontjából ezeket a kereséseket szubjektív perspektívából, az egyes építészek és a gyakorolt diszciplína idioszinkráziája felől vizsgáljuk, miközben bizonyos, a tervezés politikai vagy társadalmi dimenziójára vonatkozó szempontokat mellőzünk.

Tamburelli arról ír, hogy Bramante a milánói gótikus katedrális kupoláját gótikus stílusban kívánta megvalósítani, miközben éppen a reneszánsz virágzott. Ő a térbeliség és a morfológia iránt volt elkötelezett, és természetesnek tartotta az ornamentika egységes folytatását, összhangban az épület jellegével; nem állította a gótikus nyelvezetet antagonisztikus viszonyba a klasszikussal.¹⁰ E gondolatmenet alapján úgy vélem, hogy az interbellum esztétikai formuláinak palettáját – az akadémikus hagyományt, a nemzetközi modernizmust, a nemzeti stílusokat, az art déco-t, az eklektikát és a mediterrán festőiséget – nem szabad antagonisztikus vagy versengő viszonyba állítani, hanem inkább úgy kell látnunk, mint azonos formabirodalomhoz tartozó „tartományokat”.

A kontextusra és a korabeli kolozsvári építészetre vonatkozóan Cristian Rus doktori dolgozatában a következőket írja: „Az 1930-as években az erdélyi építészek modernista jellegű építészetet gyakoroltak, amelyet egyszerű, kiegyensúlyozott tömegek, terasztető vagy a városias ereszek és attikafalak mögé rejtett nyeregtető, valamint a sarkokon elhelyezett ablakok és üvegezett, növényház-szerű erkélyek által meghatározott építészeti plasztika jellemezett.”¹¹ Párhuzamosan megtaláljuk az erdélyi örökséget is, amely a 1900-as évek művészetének regionális variációiban kristályosodik ki, és a Regátból érkezik az akkori „román stílusnak” nevezett irányzat. A következőkben ezen építészeti két olyan képviselőjéről fogok beszélni, akik ez utóbbi stílusokhoz kötődnek szorosan.

A többszörös identitás szemléltetésére a korabeli építészeti modernizmus két termékeny képviselőjét választottam. A következőkben az eddig bevezetett fogalmakra építve elemzek és mutatok be néhány, ezen építészek által Kolozsváron megvalósított munkát. Ahogyan Idiceanu is megjegyzi, képzésük kettős eredetű: egyrészt a budapesti és bécsi, másrészt a bukaresti és párizsi forrásból táplálkozik. Emellett ismerték is egymást, sőt 1925 és 1935 között barátság szövődött közöttük.¹²

A 1921-es pályázaton, amelyet Georges Cristinel és Constantin Pomponiu nyert meg – bár a zsűri kezdetben egyik tervet sem találta megfelelőnek a megrendelő elvárásaihoz mérten, így eredetileg második helyezést ítéltek meg nekik –,¹³ Kós Károly a harmadik helyet szerezte meg egy bizánci jellegű tervvel, amelyet tömegformálásában a Hagia Sophia inspirált, és amely kétségtelenül az isztambuli Magyar Intézetben végzett, 1917–1918-as bizánci építészeti tanulmányai során szerzett ismereteiben gyökerezik.

A mondanivalóm lényege a következő. Képzelnék csak el – elvonatkoztatva a korszak politikai és társadalmi realitásaitól –, ha Kós Károly nyerte volna az ortodox katedrális pályázatát: ugyanúgy képes lett volna olyan épületet létrehozni, amely releváns és reprezentatív a keresztény-ortodox közösség számára, mint ahogyan Georges Cristinel is képes lett volna értékes műcsarnokot tervez-

ni a Sétatérre, ha a történelmi kontextus lehetővé tette volna. A felvázolt gondolat célja annak hangsúlyozása, hogy az építészet diszciplínája – más tényezőktől elvonatkoztatva – mélyen önreferenciális és autonóm. Tamburelli e tekintetben fontos gondolatot fogalmaz meg: az építészet – mint a falakat és az általuk határolt tereket tanulmányozó diszciplína – sajátos tudásformáját egészen egyszerűen *magaz az építészet* adja.¹⁴

A sétatéri Múcsarnok – amely a CJ-II-m-B-07243.01 kóddal szerepel a műemlékek listáján – terve 1930 és 1943 között készült, az épület maga pedig 1942 és 1943 között valósult meg Kós Károly tervei alapján. Olyan objektum, amelyben a tervezője sajátos, idioszinkratikus stílusa jellegzetes minőségekkel gazdagodik, a holland modernizmus ihlette elemekkel, amelyek iránt az építész a tervezés idején érdeklődött, amint azt Gall is megjegyzi a *Kós Károly műhelye* című munkájában.¹⁵ Ezeket a jellegzetes kvalitásokat a kortárs munkák nyelvezetével összehasonlítva is megfigyelhetjük – például a II. Károly király Akadémiai Kollégiummal összevetve (ma: Egyetemiek Háza, CJ-II-m-A-07388), amelyet Georges Cristinel 1935-től kezdődően tervezett, és 1937-re fejezett be.¹⁶ Elvonatkoztatva a *nemzeti identitás képviselétől*, ahogyan azt Rus is bemutatja,¹⁷ inkább a nyelv leszármazási vonalát és az építészeti kifejezés hasonlóságait követem nyomon, a volumetriai hangsúlyoktól egészen az ablakokat ritmizáló pilaszterekig. Az építészet valóban politikai termék (közvetve, mint művészet), de nincs képessége politikai problémák megoldására.¹⁸

Több szempontot is érdemes megvizsgálni az Akadémiai Kollégium kapcsán. A tömegformálás elemei összhangban állnak a holland modernista referenciákkal; a torony a hilversumi városháza tornyára emlékeztet, amelyet Willem Marinus Dudok tervezett az 1920-as évek végén. Ebben az esetben azonban, egy zárt városi szigetbe illesztve, kiváló enyészpontot is biztosít a Babeş–Bolyai Egyetem épülete által meghatározott utcaképhez. A homlokzatok nyelve stilisztikai mellérendelésekre épít, a komplex tömegformálást art déco jellegű ornamentika egészíti ki (a főhomlokzaton, a Farkas utcára néző oldalon fejezet nélküli dór oszlopok és modernista körablakok jelennek meg). Az Emmanuel de Martonne (Színház) utcára néző udvara szintén értékes városépítészeti gesztus, akárcsak a zárt homlokzatos beépítést tagoló portikusz. Egy másik, említésre érdemes szempont egy olyan tematikus elem, amely nagy hatással volt a kollégium belső tereire és szerkezeti tagolása és egy előzetesen fennálló helyzet feltevéleit tükrözi. A korábbi, romba dőlő magyar színház falairól van szó, „amelyek az új épületben szinte érintetlenül megmaradtak”.¹⁹ Amit hangsúlyozni szeretnék, az az, hogy egy olyan városi kontextusban, ahol az építészeti objektum nagyon ritkán indul teljesen tiszta lappal, a dolgok érdekes és rétegzett módon fonódnak össze. A narratívák mellérendelődése, átfedődése és felülíródása olyan összetettségeket hoz létre, amelyeket ma csodálattal olvasunk, sőt szeretjük is az idioszinkráziájukat egy olyan történelmi városban, ahol a múlt rétegei felhalmozódnak.

Alternatív, vonzó és barátságos modernitások – összegzés

■ Az interbellum korabeli, a bukaresti mediterrán festőiséghez tartozó munkák újrafelfedezése, dokumentálása és mélyebb vizsgálata gazdag, Mihaela Criticos által „alternatív, vonzó és barátságos modernitásokként”²⁰ jellemzett stilisztikai adaptációk sokszínűségét mutatja. Ezek a mélyreható vizsgálatok értékes árnya-

latokat tárnak fel egy alternatív narratívából, amelyet a modernizmus története gyakran figyelmen kívül hagyott, vagy alig vett számításba. Criticos azt is kiemeli, hogy bár korántsem minden munka tekinthető feltétlenül mesterműnek, vitathatatlan minőséget képviselnek, és sokoldalúan illeszkednek a városi kontextusba, más történeti vagy kortárs stílusok mellett.²¹ Valószínűleg, mivel hiányzik belőlük az a statement jelleg, amelyet a nemzetközi modernizmus legjelentősebb alkotásai képviselnek, ezekben a regionális variációkban található meg éppen a modernitás lényegi összetevői, vagy legalábbis azok az elemek, amelyek csodálatot ébresztenek az építészekben, és – a különféle variációk, hígítások és ornamentikák ellenére – állandóak maradnak különböző térségek munkáiban.

A modernista narratíva, a változás és a technológia diskurzusa, a funkcionalista építészet új paradigmája, a modernista urbanizmus és a jellegzetes koordináták között zajló emberi életmód mind megtalálhatóak ezekben a munkákban. A kontextus, amelyben alkalmazzák őket, ugyanolyan fontos, sőt gyakran a dogma rovására billenti a mérleget. A kulcsszó a kompromisszum, és bizonyos tendenciák átvétele részlegesen, preferenciálisan történik csupán.

Rigán Lóránd fordítása

■ JEGYZETEK

1. Victor Asquini: *Frumosul acoperiș de olane și țigle oropsit pe nedrept*. Arhitectura. Trimestrial de arhitectură și urbanistică al societății arhitecților români 1935. 3. 15.
2. Dan Idiceanu-Mathe: *Georges Cristinel. Un arhitect care face tranziția*. Teză de doctorat, Universitatea Politehnică Timișoara, 2019. 112.
3. Pier Paolo Tamburelli: *On Bramante*. The MIT Press, Cambridge, MA – London, 2022. 17.
4. Arhitectura 1935. 1. 14.
5. V. Beneș: *Două Decenii de Artă Plastică Ardeleană*. In: *Gând Românesc. Douăzeci de ani de viață spirituală în Ardeal*. 1939. 7–9. 328.
6. A Vágó Józseffel kapcsolatos információk Anna Lambrichs *József Vágó 1877–1947. Un architecte hongrois dans la tourmente européenne* (2003), valamint Mircea Pașca *Arhitectii József și László Vágó la Oradea* (2019) könyvéből származnak.
7. Smaranda Todoran: *What Lie Has Become Truth in Architectural Research or Practice?* COTAA: Collections of Text About Architecture 2024. 1. 247.
8. Andrei Codrescu: *Dispariția lui „Afară”*. Un manifest al evadării. Univers, Buc., 1995. 28.
9. Tamburelli: i. m. 73–75.
10. Uo. 17.
11. Eugen-Cristian Rus: *Arhitectura ca reprezentare a Statului în Transilvania Interbelică*. Teză de doctorat, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Școala Doctorală a Facultății de Arhitectură și Urbanism, 2021. 52.
12. Idiceanu-Mathe: i. m. 10.
13. Rus: i. m. 47.
14. Tamburelli: i. m. 160.
15. Anthony Gall: *Kós Károly műhelye. Tanulmány és adattár*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2002. 355.
16. Arhitectura 1938. 12. 21–24.
17. Rus: i. m. 85.
18. Tamburelli: i. m. 181.
19. Arhitectura 1938. 12. 21.
20. Mihaela Criticos megfogalmazása. *Pitorescul mediteranean în arhitectura Bucureștiului interbelic I*. Igloo Press, Bukarest, 2023. 8.
21. Uo.