

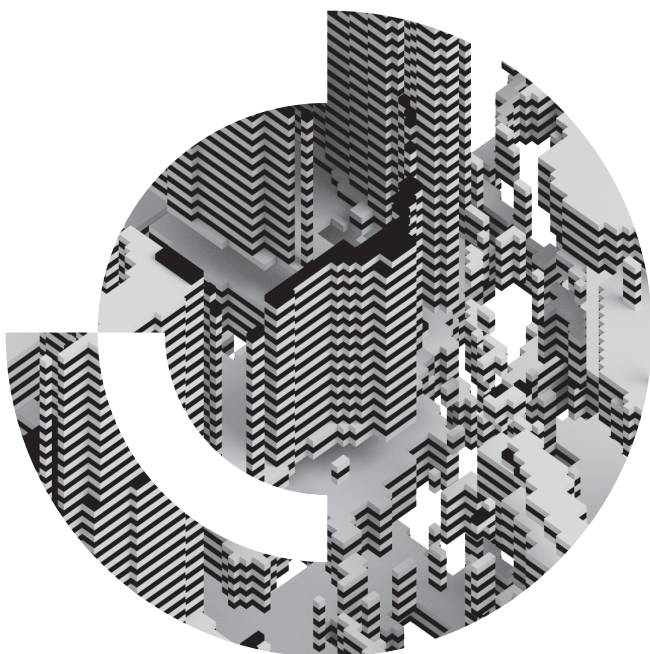
DIRCNA

VII/02

a designkultúra folyóirata

_városírás





Disegno

A DESIGNKULTÚRA FOLYÓIRATA

Szaktektorált, szabad hozzáférésű tudományos folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

VICTOR MARGOLIN, PROFESSOR EMERITUS: UNIVERSITY OF ILLINOIS (1941–2019)
Roy Brand, Associate Professor: Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
Loredana Di Lucchio, Professor: Sapienza University of Rome
Jessica Hemmings, Professor: University of Gothenburg
Lorenzo Imbesi, Professor: Sapienza University of Rome
Kapitány Ágnes, emerita professzor: MOME Budapest
Kapitány Gábor, egyetemi magántanár: MOME Budapest
Viktor Malakuczi, Research Fellow: Sapienza University of Rome
Szónyi György Endre, egyetemi tanár: SZTE; Visiting Professor: CEU

Szerkesztők: Gyenge Zsolt, Horváth Olivér, Szentpéteri Márton;
Wunderlich Péter (projektmenedzser). Alapító szerkesztő: Fiáth Heni (2014–2018).

Arculat: Skrapits Borka

Célkitűzések:

A Disegno a designkultúrák minden aspektusáról és minden szereplőjétől – alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. A designkultúra fogalmát tágan értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. E poszt-diszciplináris szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Amellett, hogy vitaforumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, célunk, hogy ily módon a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát is erősítsük a hazai tudományosságban.

Minden tanulmány két külső bíráló általi anonim lektoráláson (double-blind peer review) esik át.
Publikációs díjat nem számítunk fel.

Kapcsolat: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Budapest, Zugligeti út 9–25.
disegno@mome.hu

A Disegno teljes tartalma elérhető online: disegno.mome.hu

Felelős kiadó: Koós Pál

Kiadó: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

ISSN: 2064-7778 (nyomtatott) **ISSN:** 2416-156X (online)

Creative Commons Licenc

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! – Így add tovább! 4.0 Nemzetközi licenc alapján használható fel.

Tartalom

előszó

- 004** Szentpéteri Márton: Városírás, városbeszéd

tanulmányok

- 010** Novák Veronika: Páratlan Párizs – Metropolisz-élmény a modernitás előtt
- 032** Borda Réka: Kié a(z irodalmi) város? Genderkérdések az írott terekben
- 050** Ady Mária: „Bovaryné a panelban”: Lakótelep a francia filmekben
- 074** Sirató Ildikó: Budapest, színházi város
- 092** Őry Júlia: „Tisztelt Kollégánk! Közös játékra hívjuk...”:
A Keszthely ’81 pályázat a kelet-európai konceptuális városépítészet kontextusában
- 112** Hulesch Máté: A város mint konkrét utópia:
Henri Lefebvre városelméleti munkássága a spekulatív designelmélet kontextusában
- 130** Jakabfi-Kovács Boglárka: A nemnövekedés alakú tér.
A köztértervezés lehetséges új körvonalai

esszék

- 154** Hámori Péter: Város és homok
- 168** Kulcsár Géza: Arkhé-tech-túra: A város mint kozmológiai intervenció
- 178** Dobos Bence László: Atmoszférikus séták
- 188** Bánki Éva: Egy múlt nélküli város emlékezete.
Brazíliaaváros a történelem és a kultúra tükrében
- 200** Barta Fruzsina és Horváth-Farkas Zsófia: Átmeneti város.
Tartós ideiglenes városi beavatkozások Hollandia nagyvárosaiban

- 210** **a szerzőkről**

„BOVARYNÉ A PANELBAN”: LAKÓTELEP A FRANCIA FILMEKBEN¹

Ady Mária

ABSZTRAKT

A lakótelepeket a francia és a magyar diskurzusok gyakran úgy mutatják homogénnek, univerzálisnak, hogy közben a hozzájuk kapcsolódó problémákat az adott ország aktuális, politikai, gazdasági, társadalmi helyzetének tulajdonítják. Hogy lehet valami általános, nemzetközi módon modern, szigorúan funkcionalista, fizikai-biológiai törvényszerűségekből levezethető, ugyanakkor a mindenkori helyi társadalom hű és kegyetlen tükrére?

Hipotézisem szerint a lakótelep ábrázolásában egyszerre érhető tetten a sematizáció és az egyénítés. A sematizáció mozzanatában az adott lakótelep helyére egy általános lakótelep-kép lép, jól felismerhető, szinte stilizált formákkal (geometrikus, absztrakt), tónusokkal és fényekkel (hideg kék, szürke, fehér), anyagokkal (beton, linóleum, neon), tematikus (elromlott lift, eltévedés) és érzelmi-hangulati trópusokkal (bezártság, kiüttlanság, fulladás, infantilizmus, depresszió). Ugyanakkor ez a sematizált, absztrahált, érzelmi, hangulati és érzéki mivoltában alapvetően egyező kép, amely olyannyira hasonló Franciaországban és Magyarországon, az értelmezés mozzanatában mégis differenciálódni látszik: a helyi társadalmi, politikai és gazdasági viszonyoknak megfelelően. Leegyszerűsítve: ha a lakótelep az ábrázolásokban többnyire nyomasztó és élhetetlen, a magyar lakótelep a szocializmus miatt, míg a francia lakótelep az elhibázott kapitalista-fogyasztói társadalom lélek- és személyiségvesztő belső logikája, a kolonializmus sötét öröksége folytán az.

A francia és a magyar reprezentáció összehasonlítása túlnőne ennek a tanulmánynak a keretein. A magyar filmek lakótelep-képét megjelenéséig, 2008-ig, Gelencsér Gábor „Panelkapcsolatok: a lakótelep-motívum a magyar filmben” c. tanulmánya vizsgálja. És bár hipotézisemet csak az összehasonlítás bizonyíthatja, a francia anyag talán „tipikusabb” képet fest a jelenségről, ha Le Corbusier munkásságára, a Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) szerepére, vagy Mathieu Kassovitz klasszikussá vált lakótelep-filmjére, A gyűlöletre (1995) gondolunk.

#lakótelep, #francia film, #modernizmus, #utópia, #társadalomkritika

https://doi.org/10.21096/disegno_2023_2am

A lakótelep ikonikusságának oka újszerűségében, anyag- és térhasználatának sajátosságában és városszöveti elkülönülésében keresendő: a modernista építészet gazdasági szempontokból leegyszerűsített-meghamisított, eredetileg is markánsan racionalista-funkcionalista koncepciója könnyen beazonosítható épített környezetet hozott létre. Jellegzetes modalitása és történetének sajátosságai kiemelt reprezentációs tereppé avatják a lakótelepet, amely a hagyományosan magánszféraként elgondolt lakást a közügyként értelmezett lakhatás problémakörén keresztül egyén és közösség viszonyában láttatja, fontos szerephez juttatva az államot. Építéstörténetének időszakossága és központi, állami szerepvállalás általánossága kiválóan alkalmassá teszik egy-egy korszak megidézésére, így „múltnélküliségével” fokozatosan karakterisztikus múlttá alakul. És bár természetesen maga is korábbi (urbanisztikai, szociológiai és politikai) diskurzusokba és ábrázolási hagyományokba illeszkedik, tabula rasa koncepciója és dichotómiákra épülő, a régivel szembeni meghatározottsága önálló entitásként rajzolja ki. Valósága a társadalmi képzeletben a reprezentációk sokaságából áll össze, és bár sokáig szinte kizárólag valamivel ellentétben, tehát más építészeti és városi formák, életmód, várospolitiká stb. jelenségeinek viszonylatában jelenik meg (Canteux 2014, 59), lassanként ezeknek metszéspontjában kirajzolódva éppen a társadalmi mentalításban válik önálló, beazonosítható (az egyes szociológiai, építészettörténeti stb. meghatározásoktól független) fogalommá. A franciában a lakótelep gyakran jelenik meg metaforikus asszociációkban (nyúlketrec, börtön, labirintus stb.) (Canteux 2014, 59), ugyanakkor a hozzá kapcsolódó szavak és nyelviség (cité, banlieu, rap) (Wagner 2010, 29–55) csak a jelentésmező egyik rétegét képezik, amely a képi megjelenítések jellemző beállításaival, jeleneteivel, a filmek tipikus karaktereivel és vizuális-audiális témáival egészlül ki. Az alulnézetből mutatott, kamera fölé tornyosuló tömbházak, a tetőről felvett mélység, az egymás mellett kigyózó, „végtelenbe nyúló” egyenablakok sora (Canteux 2014, 59), a hideg színvilág, a zenei elemek és stílusok (jazz, majd rap, hip-hop) (Wagner, 2010 309–56), a lakótelep jellemző anyagait és tereit megidéző hangeffektek) nem egyszerűen hozzájárulnak a társadalmi képzeletben alkotott lakótelepképhez, de „kulcsképeken” (Canteux 2014, 72) keresztül meg is határozzák azt.

Az ábrázolás természetesen a visszatérő sémák ellenére sem egységes, és a konkrét lakótelepek sokféleségéhez képest a lakótelep reprezen-

¹ „Lakótelepek? Bovaryné a panelban” (*Grands ensembles? Madame Bovary dans les HLM*), írta a Libération. 1963 november 26-ai száma.

² Lásd Le Corbusier híres fényképét, amelyen kezét az általa tervezett város makettje fölött tartja. „1929-ben, a sugárzó város tervének véglegesítése előtt Le Corbusier ellátogatott Dél-Amerikába, ahol a repülés úttörőit, Mermozt és Saint-Exupéry-t kísérve [...] a magasból tanulmányozhatta a trópusi tájat” (Frampton [1980] 2009, 239).

tációja már önmagában is leegyszerűsítő. Alapvető kérdés, hogy hogyan váltak a modernitás utópisztikus fellegrárai „építészeti szörnyetegekké” (Canteux 2014, 317), az új városok baljós külvárosokká. A lakótelepek körüli diskurzusokban ugyanis a fogalom történetileg is jelentős változáson megy keresztül a lelkes reformerek és a propaganda által sugallt kép negatív előjelű átírása során, egészen a lebontásukra, felrobbantásukra, kiradírozásukra vonatkozó állásfoglalásokig, és az azokra válaszul megjelenő, helyiek általi, identitásképző, „csak azért is” azonosulásig. Az elemzések egyre gyakrabban sürgetik az árnyaltabb kép kialakítását, jelezve a reprezentációk és a helyiek tapasztalata között esetenként tatóngó szakadékot (Skřivanková, Švácha és Lehkoživa 2017, 11), kiemelik, hogy a negatív elképzelések nem elsősorban az ott élőkől származnak. A rossz közérzet lehet megélt valóság is, de a benyomást elsődlegesen a lakótelepekről gyártott és a médiában, filmekben bemutatott képek együttese alakítja (Wagner, 2010 7). Ugyanakkor ezek a reprezentációk maguk is visszahatnak a valóságra: például megbélyegzik a lakótelepeket, ezáltal erősítve azok elszigeteltségét, leszakadását a történelmi várostól. A reprezentációk együttesen alakítják a képzeletet, amely révén egy társadalom önmagát társadalomként tételezi és értelmezi, így hatással vannak az ott élők társadalmi lehetőségeire.

Hogy a lakótelep esetében miért jutnak ebben a folyamatban kiemelt szerephez a mozgóképek, arra összetett a válasz. Részben összeköti őket fejlődéstörténetük egybeesése, szoros kapcsolatuk a modernitással, részben pedig az, hogy a tér mindkettőben a mozgás aktusa által, az idő viszonylatában tárul fel (Tuan [1997] 2001, 52). A kamera mozgása kiemelheti, de meg is haladhatja az emberi nézőpontot, hangsúlyozva a felpillantó ember viszonyát a fölé tornyosuló épülettel, vagy a márdátávtól mutatott lakótelep képét – a modellje fölé hajoló építész perspektíváját.²

A külvárosoknak markáns hely jut a francia filmekben (Wagner 2010, 29–55), a lakótelepek képe egybeforr a francia társadalom kisebbségeinek, elsősorban az egykori gyarmatokról érkező arab és fekete bevándorlók integrációjának kérdéskörével (Bertho 1997, 11; Blanc-Chaléard 2006, 20–34). A filmekben az integráció elsősorban társadalmi és gazdasági, nem pedig kulturális, vallási vagy etnikai kérdés. A problémákat részben generációsként, részben családi és társadalmi anomáliaként ábrázolják. A származás helyett az életkörülmények kerülnek fókuszba – ezeknek lesz ikonikus megjelenítője a lakótelep.

„Nem arabok és rendőrök vagy feketék és rendőrök között van a gond, hanem a külvárosi negyedekben élő srácok és a rendőrök között. [...] Ez nem faj vagy bőrszín kérdése, ez társadalmi, gazdasági és generációs probléma” – mondja Mathieu Kassovitz (Wagner 2010, 245).

A rendezők tehát szembemennek a külvárosi problémákat származási alapon megközelítő médiumokkal (és különösen a szélsőjobboldallal), a különbségek privát szférába utalásával és tabusításával ugyanakkor

a köztársaság egyenlőségeszméjének megfelelően az integrációt asszimilációként értelmezik, miközben a többségi társadalom kimond(hat)atlanul is számontartja azokat (Hu 2011, 61–78). A baloldali kritika szerint viszont a társadalmi diskurzus etnicizációs tendenciáiból következően az etnikai-kulturális különbségek fedik el a lényegi problémát, az osztálykérdést, és a kapitalizmus az osztálytudat felszámolásával totális győzelmet arat (Bertho 1997), ahogy az megjelenik például a *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla* című filmben (Godard 1967) vagy a *Ma 6-T va crack-erben* (Megpusztul a külvárosom, Richet 1997).

A következőkben a lakótelepet ábrázoló filmeket jellegzetes motívumaikon keresztül mutatom be: a reprezentáció történetéből adódóan maguk a motívumok egyfajta időrend szerint épülnek egymásra. Írásom „Új idők új dalai” szakaszának filmjeit 1958 és 1973 között mutatták be. Az 1954-es „jótékonyági forradalom”-mal a világháború utáni lakáskrizisre rámutató „Pierre apát” (Henri Grouès) a korszak ikonikus alakjává vált. A lépéskényszerbe kerülő állam intézkedések sorával igyekezett elősegíteni a lakásépítést, elsősorban lakótelepekkel. És bár kezdettől merültek fel kétségek, a régi és új világ ellentétére épülő korai filmek még adottnak tekintik a modernizmus utópista univerzalizmusát, a beilleszkedési nehézségeket pedig elsősorban az idősek generációs problémájaként láttatják. A hatvanas évek közepétől azonban felerősödnek az építészeti modernizmussal szembeni kritikák, a hatvannyolcas eszmék, Henri Lefebvre, Guy Debord és a szituacionisták felforgatják a várossal kapcsolatos elképzeléseket. Jól érzékelteti a változást az *Egy embergyűlölő* (1966) vagy a *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla*, ahol a modernitás „fellegvárai” megnyomorítják a végletekig elidegenített embert, baloldali egyenlősítési projektből a kapitalista hatalom láthatatlanná tett elnyomásának eszközévé avanszálva. Végül a *Szalad, szalad a külváros* c. filmmel elérkezünk az 1973-as fordulópontig, amikor Franciaország rendeletben vetett véget a nagylakótelepek építésének. Elsősorban a szegregációt megelőzendő szigorúan szabályozták az új építkezések léptékét. És míg a hatvanas években minden kritika ellenére mégis ugródeszka sok család számára a lakótelepi lakás, a tehetősebbek a hetvenes évekre továbbállnak, gyakran a vágyott kertesházba, átadva helyüket a szerény körülmények között élőknek. A hetvenes évek válságai ezeket a margóra szorult rétegeket érintik a legsúlyosabban: a munkanélküliség, az elszegényedés és a telepek leromlása egybeesik, és felgyorsítja a szegregációs folyamatot, amit tovább erősít a szegénység etnicizálása, azonosítása a bevándorlókkal – ekkor válik majd zsákutca az ugródeszkából.

Az „Ide lassan már esernyő kell,” a „Nem értem, amit mondasz” és a „Menjünk a tengerhez” címűszakaszok a hetvenestől a hetvenes évekig vizsgálják a nők és a fiatalok reprezentációját a lakótelepen játszódó filmekben, valamint az elvágyódás alakzatát. A generációk és a nemek közötti különbségek ekkorra már etnikai különbségekkel bonyolódnak,

miközben a filmek – és ez a populárisakra éppúgy jellemző, mint a kísérletibb filmekre – határozottan leteszik a voksukat amellett, hogy itt igenis osztálykérdésről, a szegénységből, a mobilitás hiányából és a szimbolikus erőszakból következő nyomorról, nem pedig vallási, etnikai ellentétekről van szó. Végül az utolsó, „Hogy ismerem-e Berliozt?” című szakaszban szeretném bemutatni, hogy a kialakuló ábrázolási sémák miként hoznak létre egy többnyire humorban testet öltő reflexiós réteget, amely az olyan közönségfilmekben is megjelenik, mint az *Életrevalók* (Nakache és Toledano, 2011). Másfelől Michael Haneke *Rejtély* (2005) című filmje szintén tudatosan épít az ábrázolás sztereotípiáira, miközben a főszereplőn keresztül saját előítéleteivel szembeníti a nézőt, és rávilágít a francia egyenlőségeszme rasszizmusban és szimbolikus erőszakban testet öltő kudarcára. Szemben a *Rejtély* kiábrándult olvasatával, az *Életrevalók* reményteli, idillikus vége rámutat a populáris és a szerzői filmek kritikai attitűdje közötti különbségre, de a sémák reflektív használata, azaz – egész más értelemben vett – dekonstrukciója mégis közös pontot jelent.

ÚJ IDŐK ÚJ DALAI: MONSIEUR HULOT ÉS JEAN GABIN A LAKÓTELEPEN

Régi és új szembeállításra erős toposza a lakótelepeket ábrázoló francia filmeknek (Canteux 2014, 142). A régi nagyvárossal szemben fogalmazhatja meg magát az új „lakótelepváros,” letisztult, széles utcáival, fehér, geometrikus házsoraival, tág tereivel. Ez a perspektíva, amely a lakótelepeket a modernitás fellegrájként állítja a nézők elé – gyakran lendületes jazzel hangsúlyozva jövőbe mutató jellegüket –, elsősorban az állami megrendelésű filmekre jellemző, a többi hamar rátalál a lehetséges ellenpólusra: a történelmi város munkásnegyedeire, a már-már vidékies idill emberi léptékére, étellel teli, zsúfoltságában barátságos közegére. Bár Jacques Tati *Nagybácsimja* (1958) a háttérben épülő lakótelepek helyett egy korai modernista villában játszódik, a modernitással szembeni ellenérzés már a „steril” lakótelepekkel kapcsolatos szkepszist előlegezi. Miközben a régi falusi-városi miliő iránti nosztalgia már jelzi, hogy a lakótelepek ábrázolásának kulcskérdése a közösségépítés lehetősége, a kritika sarokköve pedig az elidegenedés és elszigetelődés, az építészeti modernizmus ekkor még a modernitásból következő szükségszerűségként tűnik fel. Ártatlannak, ideológiamentesnek, „természetesnek” látszik, politikai töltete csak később lesz.

A lakótelepek hosszú időn keresztül mindig *éppen épülőben* vannak a filmvászonon (Canteux 2014, 164). Ez a sárral és darukkal érzékeltetett átmenetiség a korai minisztériumi megrendelésű filmekben a hatékonyságot jelképezi: mintha gyerekeknek tervezett építőelemekkel játszanának a munkások (Canteux 2014, 166). A filmekben érződik az új tempót, geometrikus formákat és letisztult színvilágot övező ámulat, az utópisztikus jövő jelenné válásának (elnyúló) pillanata iránti áhítat;

ugyanakkor a „régi világ” nosztalgiája, a jövőtől való szorongás, az új világ embertelen léptéke mellett eltörpülő hétköznapi hősök tartózkodása, elveszettsége is. Könnyű velük azonosulni, ugyanakkor ellenállásuk egyben az öregek maradisága is. Ők nem értik az új idők új dalait, vagy a dalok értelmetlenek? Ennek lebegtetése a toposz lényegéhez tartozik.

Tati *Nagybácsimjában* minden, ami a piacot élővé varázsolja, zaj, ember, kutya oda nem illőnek tűnik a körös-körül épülő lakótelepvázak makettközegében. A villa modern sterilségének és látszólagos tökéletességének dekonstrukciójára még sor kerül a filmben – a káosz belopható, elég hozzá egy díszhalas szökőkút. De a telepek szigorukkal kikezdetlennek tűnnek. Hulot úr elveszettsége az önműködő, kommunikáló tárgyak között már előlegezi azt az elképzelést, miszerint a lakáshasználat művészetét tanulni kell (Canteux 2014, 175). Ezek a telepek szinte nem is a felnőtteknek, hanem a gyerekeknek épülnek, akik számára majd már természetes környezetet jelentenek, miközben velük maga a francia társadalom modernizálódik (Canteux 2014, 183). Ennek tükrében különösen ironikus az „ifjúsági probléma” nem sokkal későbbi megjelenése: mintha az itt felnövő fiatalokkal később csak a baj volna.

A francia játékfilmek közül elsőként az *Archimedes, a csavargó* (Grangier 1959) és *Az Eiffel-torony árnyékában* (Patellier 1959) jeleníti meg az épülőben lévő lakótelepek világát; mindkettő a mitikus Jean Gabin főszereplésével. Figurájának modernitáshoz való viszonyát érzékletesen jelzi *Az Eiffel-torony árnyékában* azon jelenete, amelyben a kamera a háromgyerekes Henri Neveux lányát, Odette-et mutatja felülről, amint napszemüvegben, bikiniben napozik. Felerősödik a háttérben a zaj, majd az emelkedő kamera látószögében megjelenik a lapos tetejű ház pereme, azon túl pedig az épülő lakótelep. Mire a vágást követően meglátjuk az ott dolgozó apát, már világos: lánya eközben az egyik félkész ház tetején napozik. A három gyereket egyedül nevelő férfi mindent megadna, hogy jövőjüket biztosítva lássa, de az új világban nehezen igazodik ki. A generációs konfliktusnak a még épülő lakótelep itt csak háttérül szolgál, de a fogyasztói társadalomba könnyedén belépő fiatalok, így a manökennek készülő Odette, nehezen értenek szót apjukkal. A francia filmekre jellemzően többnyire nem két, hanem három világ ütközik: a munkásnegyedeken és a lakótelepeken túl a társadalom felső rétegei által lakott belvárosi paloták. A világ itt is három részre oszlik: a monsieur Neveux-nek kedves kocsmá, piac, pékség a munkások világához tartozik, míg a lány udvarlójának lakása az arisztokrata világ eleganciáját és arroganciáját képviseli, amelyből az apa éppolyan természetes egyszerűséggel lóg ki, mint az épülő lakótelepi környezetből.

Az *Archimedes, a csavargó* címszereplője a film nyitójelenében cimborájával vacsorázik egy kikötőben, egymásra tornyozott üreges téglák között, amelyek előre megidézik az épülő lakótelep csontvázszerű házszerkezeteit, ahol az éjszakáit tölti. Az ablakból kitekintve nem a rideg

betonfalakat, hanem a kikötőt látja, mint Maupassant az anekdotában az Eiffel-torony tetején ebédelve az Eiffel-toronymentes Párizst. Archimedes éppolyan dühvel ébred az építkezés zajára, ahogy a későbbi tulajdonosok a szomszédok vagy a bandázó gyerekek lármájára. Itt is megjelenik a piac mint az étellel teli város szimbolikus csomópontja, és az elegáns belvárosi milió. A film a tengerparton ér véget, miután a főhőst ágyastul kiteszik a lakótelepi lakásból. Ellenpont a tenger itt is, mint a francia filmekben oly sokszor: a szabadság csalóka, keserédes szimbóluma.

Az *Alvilági melódia* (Verneuil 1963) is egy tengerparti szállodában ér véget – ide jönnek az „alvilági” hősök nagy kaszinórablásra. A börtönből frissen szabadult Charles (Gabin) gyökeresen megváltozott világot talál maga körül. A metrón mindenki arról beszél, hol tölti a vakációt, Sarcelles-be érve pedig meghökkenve tapasztalja, hogy időközben lakótelep nőtt ki a földből otthona körül. „Csodás, még szerencse, hogy a fákért meg a kertekért vettem. [...] Közben New York lett belőle.”

Ezt a látéleletet viszi el abszurdba az *Un misanthrope* (Egy embergyűlölő, Pires 1966) is. Az egyforma ablakokat mutató fekete-fehér képsorok és a jazz hangsúlyozza az atomizálódó társadalom szimbolikus formára találását. Az alapkonfliktust itt is régi és új találkozása adja: az „embergyűlölő” bekényszerítése a lakótelepre. Ezzel a karhatalmi erőszakkal kezdődik a film, amely azután a társadalom elleni agressziójának krónikájává lesz. Ahogy az új lakása ablakában álló férfit mutató kamera kizoomol és befogja az ablakok sávjait, mintha a film képkockáiról ugranánk a filmszalagra. A mizantrop még a körmét is karddal reszeli, és egyszemélyben biztosítja a nagyváros arctalanságához kötődő folyamatos erőszakot: felrobbantott autót, gépfegyvert, épület tetejéről célzottan ledobott szekrényt, végül öngyilkosságot. Minden erőszakos esemény után a ház laboratóriumian rideg képét látjuk, amelyen, jellegzetes zajjal, egyre több és több ablakon húzzák be a függönyt. Itt a film már nem naivan bemutat egy problémát, hanem saját műfajának eszközeivel a mögöttes okot, a modernizmust teszi kritika tárgyává, egyszerre reflektálva a lakótelepre és a filmre mint annak két jellegzetes termékére.

A *macska* című filmben (Deferre 1971) Julien (Gabin) és felesége, Clemence egy bontásra ítélt házban élnek az épülő, terjeszkedő lakótelep tövében. A pusztulás ígérete folyamatos, de a dráma mégsem régi és új egyszerű ellentétére épül. A házasság csalódásai, az ügyetlen egymáshoz fordulások és a végletekig vitt emberi játszmák belülről bomlasztják az egykor talán idilli otthont, ahol csak a macska kap szeretetet. A két öreg előbb pusztítja el egymást, semhogy „átültetésük” kísérlete megkezdődne. A lírai képek az esőben ázó régi utcák egy-egy részletével és a modern lakótelep jellegtelen, szintén kísérteties egységességével a háttérben a társadalmi léptékű látületről a két öreg viszonyára szűkül, ember és ember távolságából olvasva ki a diagnózist.

Godard 2 vagy 3 dolgot tudok csak róla című filmjének legalább annyira maga a külváros, és az azt megtettesítő új nagylakótelep a főszereplője, mint a Marina Vlady által megformált Juliette, egy átlagos kispolgár, aki egyszerre élvezője és áldozata az új, fogyasztói társadalomnak. Godard töredezett szerkezetű filmjének baloldali beállítottságát egy narrátori hanggal is hangsúlyozza, hogy a korabeli cikkek szerint³ a lakótelepi nők között elharapódzó prostitúciót a munkásosztály – diktatúra nélküli – kisemmizésével hozza párhuzamba, meglehetősen didaxissal avatva a lakótelepeket a kései kapitalizmus szimbólumává. A záróképen a termékek dobozaiból épített város makettje építész és építető árulását sugallja. A társadalmi egyenlőség nevében juttatják a munkásokat lakáshoz, miközben felbomlasztják a munkásöntudatot, a feszültségeket a fogyasztás rítusaiba csatornázzák, a vörös külvárosok forradalmi potenciálját semlegesítik.

Ahogy a film narrátora bemutatja Juliette-et, egyben bemutatja a balkonon álló nő arcának hátterében feltűnő lakótelepet is. „Egy tájkép olyan, mint egy arc” – mondja Juliette. A kamera követi tekintetét a lakótelepi panorámával, ahol a perspektívát mindenhol tömbházak zárják. A sorozatgyártás logikája szerint átalakított vidékből minden emberi hiányzik, az egyetlen, ami zártságát megbontaná, annak az arca, aki a szavak szintjén felszámolja emberi és nem emberi között a különbséget. A korábbi fejezetcím-jellegű felirat a struktúrák gestapójáról beszél, párhuzamot vonva a náci diktatúra és a kapitalizmus embertelensége között, ahogy a lakótelepek kapcsán előszeretettel emlegetett „koncentrációs univerzum” kifejezés (Tellier 2007, 105) is. A film jelzi a lakótelepekhez kapcsolódó illúziók elvesztését: a modernizmus teret és társadalmat érintő projektje nem ártatlanabbé, ahogy a film maga sem az. A folyamatos önreflexió, a kizökkentés, a lakótelep elidegenítő, közösségformálást nehezítő tendenciáinak filmnyelvi eszközökkel való kiemelése arra készteti a nézőt, hogy megkérdőjelezze a modernitás kihívásaira adott válasz kizárólagosságát és üdvözítő jellegét.

A Szalad, szalad a külvárosban (Pirès 1973) is főszerepet kapnak a lakótelep „pokoli” mindennapjai. A néhol burleszkbe hajló filmben egy fiatal pár, Marlène és Bertrand számtalan „kihagyhatatlan” lakást jár végig, mire kilyukad a lakótelepen. A belvárosi albérlet nonkomform életmódjából az összkomfortba megérkezni sem könnyű, az illúzióvesztés hamar bekövetkezik: lehet éjszakázni az átszűrődő zajok miatt; órákat ingázni, rohanni buszhoz, vonathoz, metróhoz, állni a kocsival a dugóban; csak közben ledarálódik az ember. Haza lehet vinni egy „párizsi” állólámpát, csak közben tönkremegy a dekortárgy. Valahogy így van ez magával Marlène-nel és Bernard-ral, illetve a kapcsolatukkal is. A közlekedés és a munka nemcsak az időt, de az egymásra szánt energiát, az élet élvezetének képességét is felemészteni látszik. Fáradtság, frusztráció szaporítja a konfliktusokat, az ölelések ritkulnak. Az egyensorsok minden családnál hasonló tüneteket produkálnak: veszekedést, eltá-

³ Elsősorban a Nouvel Observateurben 1966-ban megjelenő „Hullócsillagok” c. riport.

⁴ A kifejezés történetéhez lásd *Textes et images du grand ensemble de Sarcelles 1954–1976 (Írások és képek a Sarcelles-i lakótelepről, 1954–1976)*. 2007. *Collection Les Publications du Patrimoine en Val de France*, 10.

volodást, megcsalást. Ha valaki az autóját mosva felkiált feleségének, hogy dobjon le még mosószert, a sorra nyíló ablakokból egyendobozok sortüze válaszol.

A film megmarad ugyan a humornál, de már megjelenik az öngyilkossági kísérlet motívuma, a kinyitott gázcsapok kiváltotta robbanás pedig egyik pillanatról a másikra semmisíti meg a hitelre vett bútort és lakást, mintegy az azokhoz kötődő illúziókkal együtt. A lakótelep, ha iróniával telítetten is, de a vádlottak padjára kerül.

„IDE LASSAN MÁR ESERNYŐ KELL!”: NŐK A LAKÓTELEPEN

A *sarcellite* kifejezés 1962-es megjelenésétől és elterjedésétől kezdve⁴ a filmekben is általánossá válik a lakótelepi rossz közérzet, a női depresszió, és az öngyilkosság motívuma. A másik ábrázolási séma a prostitúció, a szexuális kizsákmányolás és erőszak tematikája. A lakótelepek világa a reprezentáció szerint férfivilág, az ábrázolt erőszak tettesként és áldozatként is alapvetően hozzájuk kötődik. Ugyanakkor mégis egyfajta női univerzum, mert a felnőtt férfiak általában nem vesznek részt a fiatalok, a családok, a telep életében. Ennek filmként különböző okait találjuk: vannak halott apák, börtönben ülő apák, apák, akikről meg sem tudjuk, miért nincsenek jelen, és apák, akik fizikailag ugyan jelen vannak, de akár alkoholbetegek, akár megközelíthetetlenek, akár erőszakosak, nem képesek modellként szolgálni.

Az ingerszegény környezet éles ellentétben áll mind a hagyományos városi világgal, mind a bevándorló családok színes és „egzotikus” tradícióival, amit elsősorban az otthonok berendezése és az ott végzett rituálék jeleznek. A nők szociális élete a közterekről és félnyilvános terokról az otthonra helyeződik át (Huguet 1965, 222), a társaságot pedig elsősorban a család jelenti. Ez különösen a konzervatív értékrendű családoknál fojtogató: a hagyományos modellt továbbvivő egykeresős francia családoknál, illetve a gyökereikhez az új környezetben ragaszkodó, vallásos bevándorló családoknál. A *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla* Juliette-jéről nem derül ki, hogy az alkalmi prostitúción túl pénzkereső tevékenységet folytatna. Az 1977-es *Dernière Sortie avant Roissy* (Utolsó kijárat Roissy előtt, Paul 1977) női főszereplője szeretne dolgozni, de férje nem hagyja. A munka mind a lakótelepi szürkeség, mind a női és családi szerepek felől nézve a szabadság minimumaként jelenik meg, de korántsem csak értékrend vagy választás kérdése. A *Tea Arkhimédész háremében* című filmben (Charef 1985) Madjid anyja megmarad a klasszikus női szerepkörben; a lépcsőház takarításával keres pénzt, illetve azzal, hogy mások gyerekeire vigyáz. Egyikük egyedülálló édesanyja egy sztrájk következtében elveszíti munkáját, és prostitúcióval próbálja pótolni a kiesett jövedelmet, mielőtt szilveszter éjszaka öngyilkosságot kísérel meg. A *Le dimanche de la mammá*ban (A mama

vasárnapjai, Caniglia 1994) egy olasz bevándorlócsalád otthonát látjuk: ahol családtagok az étkezések során találkoznak, és a háttérben tésttát főző, takarító, mosogató anya, aki a meleg otthont és a tradíciók gyakorlását biztosítja, csak a családtagokon keresztül találkozik a francia kultúrával. A bevándorló anyák izolációját tovább erősíti, hogy a gyerekeiktől nem csupán a generációs távolság, de a növekvő kulturális, vallási, akár nyelvi különbség is elválasztja őket: nem egy nyelvet beszélnek.

Az „eldobható városokban” (Canteux 2002, 76) az ablakból vagy a tetőről letekintő kamera szédülése olykor az életeket is eldobhatónak mutatja: mintha a lakótelep lakói kaméleon módjára válnának személyiség nélkülivé (Canteux 2014, 2010). A *La vie comme ça*ban (Az élet mint olyan, Brisseau 1978) egy öngyilkosságot követően hangzik el az ominózus mondat: „Ide lassan már esernyő kell!”

A prostitúció hol kényszerként, hol „könnyebb útként,” hol pedig a fogyasztói társadalomban megélhető szabadság egyetlen lehetőségeként jelenik meg, és a kilencvenes évek közepéig a lakótelep-filmek elterjedt kliséje (Wagner 2010, 100). Az *Interdit au moins de 13 ans* (Tizenhárom éven felülieknek, Bertucelli 1982) főszereplője sztriptíz show-val keres pénzt öccse támogatására. A *Laisse béton* (Hagyd a betonba, Peron 1983) című filmben a főszereplő Brian anyja egészíti ki felszolgálói keresetét alkalmi prostitúcióval, a *Tea...* főszereplőjének pedig szerelméről derül ki, hogy – nem egyedülüként – így keres pénzt. Visszatérő toposz a nemi erőszak is. Az *Utolsó kijárat Roissy előtt*ben éppúgy csoportos erőszakkal találkozunk, mint a *Tea...* cselekményében, ahol a kiskorúval szembeni erőszakot fegyveres felnőttek követik el, „rendet téve” a panelházak pincéiben. A *De bruit et de fureur*ben (Zajról és haragról, Brisseau 1987) egy kamasz saját bátyja barátnőjét erőszakolja meg, nővérét pedig csak felfegyverzett apja menti meg kártyapartnereitől. A *La squale*-ban (Cápa, Genestal 2000) szintén csoportos erőszakba torkollik egy randevú. A *kitérés*ben (Kechiche 2003) ugyan nem találkozunk nemi erőszakkal, de feltűnő, hogy a kiskamaszok szerelmi próbálkozásait mennyire meghatározza az erőszak, mintha semmilyen alternatíva nem kínálkozna a közeledésre. Az *élet mint olyan*ban gyilkosságba torkolló csoportos erőszakkísérletet látunk.

A fiatal női hősök – talán alárendeltségükből következően – jellemzően elszántabban igyekeznek kitörni. A társadalmi szerepeknek megfelelően a fiúk a gyors pénzszerzésben és az elutazásban látják a kiutat, a lányok a kevésbé látványos utakat járják: tanulnak, adott esetben „csak” a *citéből* költöznek el. Mivel a nőkhöz kevesebb félelem társul a társadalmi képzeletben, a rendszer mobilitási csatornáit hatékonyabban használják, számukra kézzelfoghatóbb alternatívát kínál az egyenjogúságot hirdető értékrend. E kettősség szimptomatikus megjelenése a szexuális szabadosság toposza. A motívum egyik legmarkánsabb megnyilvánulását a *Rai* című filmben (Gilou 1995) találjuk,

ahol Shalia még a szerelem ellen is fellázad, ha történetesen olyan „szerencsés,” hogy szerelmével házasiának szervezett keretek között össze. A film végére meghozza a döntést: otthagyja a lakótelepet, és új életet kezd. Ebből a perspektívából – paradox módon – a férfiak inkább tűnnek áldozatnak, annyiban, hogy képtelenek kitörni az erőszak és marginalizáltság köréből.

Visszatérő séma az is, hogy a nők az elnyomással szemben szövetségesre találnak egymásban. Ezt látjuk a *Douce France*-ban (Édes Franciaország, Chibane 1982), ahol Souad, Farida és Myssad annak ellenére segítik egymást, hogy egészen más elképzeléseik vannak az életéről, vallásról, szexualitásról, házasságról. A *Cápában* szintén két női karakter, Yasmine és Désirée köt szövetséget: hiába riválisok, a film végére egymást segítve törnek ki a férfiak dominálta erőszak logikájából. Persze akadnak klasszikusabb női karakterek is, például a *Tizenhárom éven felülieknek* főszereplője, aki a *Bűn és bűnhődés* Szonjájához hasonlóan szelídségében erős karakterével emeli fel a bűnös férfit. Kész húsz évet várni bebörtönzött szerelme szabadulására, ha nem is Szibériában, de a citében maradva.

Hasonlóan erős karakter *Az élet mint olyan* Agnèse. Munkahelyén kiáll egy kolléganője mellett a zaklató főnökkel szemben, mire a barátságos légkör megfagy, megvetéssel és üldöztetéssel találja szemben magát. Ennél is végzetesebbnek bizonyul felvenni a harcot a lakótelepi bandával. Itt, ahova „a rendőrség már be sem meri tenni a lábát,” természetes az erőszakos halál. Agnèst végül mindenki elárulja, saját barátnője is, aki apja párizsi luxuslakásába menekül albérletükből. Agnès egyedül nem győzhet az őt körülvevő világgal szemben: a lakótelepet rettegésben tartó banda saját lakásának ablakán löki ki, halálát a *cité* lagymatag érdeklődéssel fogadja. E kontextusban Agnès korábbi depressziója sem tűnik „lakótelepi” betegségnek; inkább adekvát reakció egy reménytelen helyzetre.

„NEM ÉRTEM, AMIT MONDASZ”: FIATALOK A LAKÓTELEPEN

Az ötvenes évek végétől Franciaországban kiemelt helyet kap a közbeszédben az „ifjúsági probléma”: bőrdzsekis bandák veszélyeztetik a társadalmat, perspektíva nélküli fiatalok unatkoznak. (Sohn 2002, 66; Tellier 2007, 132) A generációs probléma ekkorra már egyértelműen politizálódik, és ahogy a fókusz a változásokkal nehezen lépést tartó idősebbekről a fiatalokra vándorol, úgy kérdőjeleződik meg a lakótelep által megtestesített modernista univerzalizmus projektje. Az új lakótelepeket mintegy azoknak építették, akik most a társadalom bűnbakjaivá válnak; ezek a gyerekek itt nőttek fel, ha tehát „csak a baj van velük,” akkor az építészettel közös emancipációs program vallott kudarcot. A *2 vagy 3 dolgot...* és a *Szalad, szalad a külváros* egzisztencialista

kritikáját követően ezekben a filmekben már gender- és interkulturális, valamint posztkolonális szempontokkal találkozunk.

A lakótelepi filmek jelentős részében a főszereplők 18–25 év közöttiek (Wagner 2010, 75), és többnyire csapatban látjuk őket. Háttérük instabil, a két – de gyakran csak egy – szülőről gondoskodni kell, a generációs kommunikációképtelenség ellehetetleníti a család működését. Leginkább a fiatalok képesek közösségeket kialakítani, szolidaritást vállalni egymással, egyedül ők valószínűleg meg a lakótelep koncepciójában jelen lévő kollektívizmust. Ez ugyanakkor korántsem talál lelkes fogadtatásra a felnőtteknél.

Ennek okát részben a térhasználat eltérő módjaiban találjuk. A fiatalokat jellemzően olyan köztereken látjuk, amelyek funkciója eredetileg nem a gyülekezés: parkolóknak, pincetárolóknak, a házak bejáratához vezető lépcsőkön, a tetőkön. Mindez önmagában is nehezen elfogadható a felnőttek számára, akik a kényszerű összezsúfoltágban a lehetőségekhez mérten legszívesebben tudomást sem vesznek egymásról. A *Szalad, szalad a külvárosban* Marlène és Bernard szomszédja gyűlölködve fogadja a házaspárt, csak mert azok fiatalok. A *Tea...* baráti társasága este táskarádiót hallgatva beszélget a lépcsőkön, egyikük még tánca is perdül, ebbe a ritka szabadság-, és örömpillanatba csattan bele az emeleti ablakból ledobott üveg. A jelenet visszaköszön a *Megpusztul a külvárosomban* is, csak ezúttal a fiatalok felmennek a lépcsőházba, hogy megrugdossák a vélt elkövető ajtaját. A fiatalok a filmekben egyszerre áldozatok és bűnösök, egyszerre tehetnek arról, hogy félnek tőlük, és ártatlanok abban, hogy szórakozási lehetőséget keresve bűnbakká válnak egy intoleráns milióban. A kettősséget többnyire a környezet bűnössége oldja fel. Változó, hogy milyen mértékben ok a lakótelep maga, és mennyiben az, amit szimbolizál. Míg a *Gyűlöletben* egy megszerzett pisztoly „csehovi puskaként” lóg a szereplők feje fölött, a *Megpusztul a külvárosomban* mindenkinek van fegyvere, mintha ez magától értetődő volna. A külvárosi lakótelepfilmek jelentősen felülreprezentálják a (fegyveres) erőszakot (Wagner 2010, 116). A felnőttek hozzáállása a fiatalokhoz jellemzően a félelemmel és a tulajdon védelmével kapcsolódik össze. A parkolóban vagy a kerekék tűnnek el vagy maguk az autók – már ha nem dobnak rájuk Molotov-koktélt. Az *A vingt minutes par le RER* (Húsz percre RER-rel, Malbequi 1980) című filmben egy középkorú férfi annyira megszállottá válik, hogy végül az autóját próbálgató kiskamaszok után lő az erkélyéről. Máskor a rendőrök válaszolnak agresszióval: visszatérő toposz, hogy megölik a provokálót, erre látunk példát a *Raï*ban vagy a *Megpusztul a külvárosomban*.

A panel pincetárolója a fiatalok kedvelt törzshelye, itt maguk lehetnek, vizslató felnőtt tekintetek nélkül. Zenélnek, csokolóznak, leskelődnek, drogoznak. Máskor a pince fizikai és nemi erőszak helyszíne. Rögtönzött pornómoziként és sztriptízbárként, de fegyverraktárként is fel-feltűnik.

Az épületek teteje is ikonikus helyszíne a fiatalok életének. A *L'italien des Roses* (A Rózsák olasz, Matton, 1973) főhőse a tetőről készül leugrani, a *Zajról és haragról* félig álomvilágban élő, magányos Brunója szárnyakat képzel magának karok helyett, a kamera szédülése minden angyalfantázia ellenére határozottan öngyilkossági kísérletet idéz, különösen a végkifejlet felől, ahol a kisfiú valóban önkezével vet véget életének. A gyereköngyilkosság tabujának megtörésében a társadalom jövője kérdőjeleződik meg. A *Raï*-ban a tetőn zajlik az összeborulással végződő konfliktus a drogfüggő, ész nélkül lövöldöző Nordine és aggódva fellépő bátya, Djamel között. „Van-e apádról hír?” – kérdezi Madjid a tetőn a *Teá...*-ban, amire Pat nemleges válasza mintha egy egész generáció alapvető létállapotát vázolná fel. A *Gyűlölet*-ben a tetőn zajlik a *cité* pezsgő társadalmi élete – egészen addig, amíg meg nem érkezik a gondnok a rendőrökkel, hogy lezavarja a sütögető, izogató, zenét hallgató fiatalokat. Akik, ha épp nem a tetőn vannak, lézengenek, játszótereken üldögélnek hosszú snittek erejéig, helyüket nem találva. Se nem igazán felnőttek, se nem gyerekek már; az erőszak, a provokáció, az infantilizmus és az ártatlanság billegésének „gengszterhumora” végigvonul a filmen.

A *Húsz perc*re RER-rel dokumentumfilmszerű interjúrészleteket váltakoztat fikciós történetmeséléssel. Az interjú alanya egy fiatal fiú, akit szociális munkás kérdezget a körülményeiről. Egy korábbi jelenetben szülők veszekszenek, a nő elindulna kifelé a lakásból, de a férfi megelőzi: „Hova mész? Én megyek el.” A *Zajról és haragról*-ban Brunónak nemcsak az édesapja, de az édesanyja is hiányzik az életéből – cetliken és telefonon üzenget a kisfiúnak. Barátjának, Jean-Roger-nak ugyan van apja, de terrorizálja környezetét, az általa kínált modell alapján a problémák egyetlen megoldási módja, ha valaki elég erős, hogy ne áldozat, hanem elkövető legyen. A *Cápá*-ban Désirée szenvedélyes kifakadására, hogy sosem ismert apja biztosan azért lépett le, mert az anyja elviselhetetlen, az anya felvilágosítja, hogy nem kívánt terhessége vetett véget a kapcsolatnak. A bántalmazó mondatok keserű ellentétben állnak Désirée – a „vágyott” – nevével.

Az ifjúsági problémával kapcsolatban a sajtóban gyakran hangoztatott érvet, miszerint a lakótelepi környezet nem kínál lehetőséget a szórakozásra, a közösségi időtöltésre, az ismerkedésre (Sohn 2002, 64–65), a filmek részben visszatükrözik, részben meg is kérdőjelezzik. A szereplők szórakozni, kirakatot nézni, vásárolni ugyan Párizs történeti belvárosába járnak, de a telepen is megvannak a már említett törzshelyeik, a közösségivé formált terek, illetve a café, a helyi kocsmák. Itt beszélgetnek, flippereznek, csocsóznak, zenegépeznek. A másik kapcsolódás a bokszt, amely egyben kitörési lehetőség is. A *Gyűlölet*-ben Hubert nem egyszerűen profin bokszol; ambíciója, hogy bokszklubot nyisson, túlmutat barátai céltalanságán. A *Hagyd a betonba!* Rachidja, aki felvállalja a kamaszok életében az apaszerepet, elsímítva balhéikat, távolról vigyázva rájuk, szintén bokszol. A *Raï*-ban két testvért lá-

tunk, mintegy a választható utakkal: Nordine drogozva kallódik, míg Djamel egy uszodában dolgozik, komolyan udvarol Shaliának, és profin bokszol. Nemcsak a fiúk számára jelenthet megoldást ringbe szállni: a *Fel a fejjel*, *Danbé*ban (Guerdjou 2014) Aya még kislánként lel rá a kitörést jelentő sportra. Özvegy anyja, aki tradicionális gyökerei és az új világ férfiak diktálta törvényeinek metszéspontjában él, az erő kultuszát tanítja lányának. A boksz az indulatok csatornázásán túl a maszkulin értékrendnek való megfelelést is jelzi. Ugyanakkor azáltal, hogy az anya összegegyeztetetlennek tartja a sportot a hagyományos értékrenddel, Aya kitartása lázadás is, a szabadság és függetlenség megélése, egyben az integráció eszköze.

„MENJÜNK A TENGERHEZ!”: AZ ELVÁGYÓDÁS ALAKZATAI

A lakótelepek fizikai, szociális és szimbolikus elkülönülése többnyire a kirekesztettség felől értelmeződik, aminek visszatérő szimbóluma, hogy a külvárosi fiatalokat nem engedik be a belvárosi szórakozóhelyekre (Wagner 2010, 187). Megjelenik ugyanakkor egyfajta „külvárosi identitás” részeként is, válaszul az előbbire. Az elvágyódás a centrumtól vett távolságon túl a szegénység, az instabilitás és az ebből következő kilátástalanság trópusa is, ami a munkanélküliség, a bűnözés és a telepek leromlott fizikai állapotának tematikájához kötődik. A szereplők számára a tengerben manifesztálódik a hiányzó szabadság, a spirituális megtisztulás lehetősége és a perspektíva. Ugyanakkor a tenger az ember kicsiségével, a természet – a környezet – általi determinációval való szembesülés szimbolikus helyszíne is.

Az elvágyódás immanens módon kötődik az elkülönüléshez a lakótelepek esetében, ezt pedig elsősorban a fizikai környezet sajátosságainak kiemelésével érzékeltetik a filmek. Ide tartozik a lakótömbök magasságának, a házak egyformaságának, a szalagszerűen húzódnó épületek általi körülzártságnak, az emberi alakok és a környezet aránytalanságának és a fizikai leromlottságnak a hangsúlyozása, de a hideg, szürke, fehér, kék színek és a képek megvilágításból következő hűvössége, a zenével (zaklatott vagy szomorkás jazz-el, később hiphoppal, rappel) történő elkülönítés is (Wagner 2010, 309–56). A lakótelepek környezetüktől elütő, fizikailag, szociálisan és lélektanilag zárt világoknak mutatkoznak, amelyhez a film hangvételelétől függően a börtöntől a labirintusig terjedő asszociációk kötődnek. Ez a világ ugyanakkor a mindenkori krízis és az ellenállás szimbolikus helyszíne is, a társadalom betegségeinek tüneti hordozója (Tamás 2005, 7).

A *Húsz percre RER-rel* című filmben állandó a zaj, a lakótelep szeméttel teli, sötét és kihalt. „El akarok menni innen” – mondja a munkanélküli fiatal az ifjúsági szolgálat szociális munkásának. „El kell mennem Afrikába,” ismétli az apa mániákusan, a fiatalok meglövése előtt és

után is, ami tovább erősíti a benyomást, hogy a garázdálkodó kiskamaszok súlyos megsebesítése ezért volt – a környezetből következő frusztráció miatt. „Nem akarok többé itt maradni” – mondja korábban hisztérikusan az anya.

A *fegyverek választásában* (Corneau 1981) több idekötődő trópusal is találkozhatunk a világek találkozásától kezdve a lepustult és baljós éjszakai lakótelepen keresztül a tenger nyújtotta átmeneti megkönynyebbülésig. A lakótelep kontrasztját egyfelől a régi külváros földszintes világa jelöli, másfelől az exbűnöző Noël kúriája, ahol feleségét véletlenül lelövi egy rendőr, a múltból felbukkant Mickeyt üldözve. Noël követi Mickeyt, de ahogy a lakótelepre ér, megdöbben, és végül eláll a bosszútól. A szélvédőn tükröződik a telep, a baljós, zaklatott zenébe beúszik a film melankolikus zenei főmotívuma. Mocsok, széttört postaládák, graffiti, lakás a 17. emeleten. Mickeyről megtudjuk, hogy korábban bokszt, és hogy felesége a metró elé vetette magát. Ennek a milliónek érzelmileg végül nem a gazdag birtok vagy a sorházas régi külváros, de a tengerpart képezi igazi ellenpontját. Ide hozza el kislányát Mickey, és ahogy a tengerbe futnak, felsejlik egy békés jövő álmoképe, mielőtt végleg minden rosszra fordulna.

A *Tizenhárom éven felülieknek*ben a feleség alig szól a férjhez, és ha mégis, abban sincs sok köszönet. „Veszek egy kamiont és elmegyek Libanonba” – kezdi a férj egy elvágyódást jelző mondattal. „Miből?” „Mindig ugyanaz. Igazán nem érdemes beszélgetni.” A feleség gúnyos pragmatizmusa és a saját álma közötti feszültséget egy rablással oldaná fel, de a pénzszerzési kísérlet rablógyilkosságba fordul. Mintha mindenki elvágyódna a telepről, de csak börtön vagy halál várná a kitorést megkísérlőket.

A *La Vago* (A verda, Djabri 1983) két lakótelepi fiatal menekülési kísérletének krónikája. A tét ezúttal egy autó megszerzése, csakhogy átvágták őket: a tragacs alig indul be, hosszabb útra alkalmatlannak tűnik. Innentől a bosszú spirálja megállíthatatlannak látszik, és a történet az egyik fiú halálával ér véget. A belső terekben Jagger- és Elvis-plakátok jeleznek egy „jobb” világot, amit a film végén felhangzó Rolling Stones-szám is aláhúz, miközben a tragédiát követően az események eszkalálódását kiváltó autót látjuk a felirattal: „eladó autó jó állapotban, '69.” Ismét minden körbeért.

A *Hagyd a betonba!* történetében szintén az motiválja a kiskamasz hősöket, hogy meglépjenek, itt San Francisco az úticél. Böngészik a térképet, tervezgetnek, álmodoznak – és közben bolti lopással, sefteléssel igyekeznek biztosítani az indulótőkét. A lakótelep állapota itt is ráerősít a motivációra: minden csupa szemét, rossz a lift, Brian anyja szinte sosem ér rá, apja börtönben ül, barátja pedig sehogy sem ért szót saját szigorú apjával. Itt a rendező az utolsó pillanatban megmenti a főszereplőt: az apa kijön a börtönből, és talán egy élhetőbb élet veszi kezdetét; a kilépési kísérlet mindenesetre itt is sikertelen marad.

A *Tea...* lakótelepét először sötétben látjuk, tágas területekkel a házak között, pocsolyákkal, egy hajnalban buszra szálló nővel. Párizs itt is másik világ, ahova Pat és Madjid belátogat pénzt szerezni. A rasszizmus is felsejlik: a zsebtolvajlást követően a fehér Pattel senki sem törődik, de az arab Madjidot megmottózzák; a ház egyik lakója úgy csinál, mintha Madjidra uszítaná harci kutyáját. Az elromlott lift sztereotípiája is feltűnik, finoman jelezve, hogy a felfelé irányuló mobilitás korántsem olyan zökkenőmentes, ahogyan azt a modernizmus gépesztétikája sugallta. Madjid közönyösen megy fel a lépcsőn a beszorult lakó dörömbölésének zajával a háttérben. Anyja elutasítja, hogy fia francia állampolgár legyen – úgy érzi, többé talán nem tartozna ugyanabba a kultúrába – holott ezzel lényegesen könnyebben jutna munkához. (Wagner 2010, 240) A film végén a fiatalok útja itt is a tengerhez vezet. Madjid megtudja szerelméről, hogy prostitúcióval keres pénzt, barátjukat, Anitát megerőszakolták, Madjidnak ismét haza kellene vinnie itt as apját, a lakótelepen csavargó szellemileg visszamaradott nőt terhesen látják viszont, minden körbeérni látszik. Ebből a kilátástalan létállapotból jelent szimbolikus kiutat egy lopott autóval elmenni a tengerhez. A baráti társaság végre valódi gyermeki örömmel szalad neki a víznek, csak Madjid ül némán a homokban; a többiekkel ellentétben a rendőrök érkezésekor sem kezd menekülni. Pat értetlenül próbálja egy darabig futásra bírni barátját, mielőtt elrohan. Hogy azután egy utolsó utáni jelenetben mégis ott lássuk az út szélén, leintve a Madjidot szállító rendőrautót. A szó szoros értelmében ugyan nem sikerül kitörni a külvárosi lakótelepek világából, de az etnicizálódó társadalmi problémák általános generációs és szociális problémákká szelődülnek a gesztusban, Pat vállalja a büntetést az arab családba született Madjiddal.

A *Paris–Orly–Paris* (Miller 1987) című rövidfilmben is világok találkozá-
sának vagyunk tanúi: a történet szerint egy ismert francia színész nő egy
külvárosi arab fiúval tölt egy napot. A fiú közege szociális társaságot,
népes családot mutat, seftelő, kockázó, fogadásokat kötő embereket.
Ezzel szemben az autóból látott táj képeslapra illő Párizst mutat Eiffel-to-
ronnyal, sikkes környékkel, luxuslakással. A lány és a fiú élvezi, hogy
a fiú barátai nem tudják, kivel van dolguk, és egyszerű francia lányként
kezelik a színésznőt. A fiú zavarát azonban csak a helyzet komikuma
oldja ideig-óráig, nem képes önmagát egyenrangúként elképzelni és
valóban magabiztossá válni. Túl nagy a távolság.

A *Zajról és haragról*ban a szárny és a repülés Bruno fantáziavilágá-
ban és a film szimbolikájában is kiemelt jelentőségű. Brunó visszatérő
álomképe egy női (angyal)alak solyómmal – van egy kalitkában tartott,
szeretett kismadara, és végül öngyilkosságának is a madárka halála
lesz közvetlen kiváltó oka. Az elvágyódás és a hiányzó anya utáni vágy
olvasódik egymásra abban a lélegzetvételt jelentő történet számban,
amelyben Brunót tanítónője korrepetálja. Kapcsolatuk mélysége lega-

lább részben pótolhatná az édesanyát, de a diáktársak féltékenysége és a botránytól tartó igazgató szigorúsága végül véget vet a különórának. Előtte még egy szimbolikus jelenetben a tanárnő a földgömböt mutatja meg a fiúnak: „előtted az élet, tiéd a világ,” sugallja a kép.

„A világ a tiétek” – látjuk a feliratot a *Cyűlölet* c. filmben egy plakáton, amikor a három barát, Vinz, Hubert és Saïd Párizsban jár. A „tiétek” (à vous) szót írja át festékszóróval Saïd „miénkre” (à nous). Ha az „általános” tiben *mi* nem vagyunk benne, akkor a világ ne legyen a tiétek, legyen a miénk. Itt is erős a világok találkozása, a *cité*, a külvárosi lakótelep miliője éles ellentétben áll Párizs belvárosával, ahol a fiúk kilógnak megjelenésükkel, zavarukkal.

A telep lakói a média képviselőiben is az őket kiharcolókat látják, akik addig-addig keresik a „sztorit,” amíg végül talán maguk is elhiszik, hogy a külvárosiak vadak és barbárok. A fiatalok kikérik maguknak ezt a szerepet, mégis önkéntelenül beleállnak azzal, hogy a tolokodásra és a kocsni védelméből megfogalmazott kérdésekre beszélnek, megindulnak az újságírók felé és megdobják az autót. A jelenet tehát újabb példa a „mi és ők”-logika öngerjesztő jellegére, a külvárosi kirekesztettség, bezárt-ság és bezárkózás, elkülönülés csapdahelyzetet idéző körkörösségére.

„Megtartod?” – kérdezi Yasmine a *Cá pá*-ban Désirée terhességére utalva. „Már kifutottam az időből.” „Angliában nem.” „De ahhoz pénz kell” – mondja Désirée, mire Yasmine felajánlja neki az aranyláncát. Szembemegy konzervatív neveltetésével, és visszaadja Désirée-nek a teste és jövője fölötti döntés jogát. Ezt a szabadságot, az életük fölötti kontroll visszaszerzését ünnepli önfeledten a tengerben fürdő két lány.

„HOGY ISMEREM-E BERLIOZT?": SÉMÁK ÉS DEKONSTRUKCIÓS KÍSÉRLETEK

„Az volt a cél, hogy széppé tegyük, puhává, lággyá” – mondja Mathieu Kassovitz a *Cyűlölet* fekete-fehér színvilágáról (idézi Wagner 2010, 303). Pár évvel korábbi, lakótelepen játszódó rövidfilmje, a *Cauchemar blanc* (Fehér rémálom, 1991) szintén fekete-fehér. A kilencvenes, és különösen a kétezres évektől a rendezők, a média által konstruált negatív kép ellenében, hajlamosak megszépíteni filmjeikben a lakótelepeket (Wagner 2010, 305). Megkezdődnek a sztereotípiák lebontására tett kísérletek.

A *Rejtély*-ben Haneke határozottan épít a lakótelepekhez kapcsolódó ábrázolási hagyományokra. George francia, fehér, felső középosztálybeli, családos férfi, párizsi villalakkással, kulturális műsorvezetői karrierrel. Valamit rejt a múltja, és amint kibillen élete a megszokott kerékvágásból, teljesen kifordul önmagából. Lakása tele van könyvekkel, a stúdió díszletét is stilizált könyvespolc adja. Ezzel a környezettel éles ellentétben tűnik fel a lakótelep, ahol a neki küldött, felkavaró névtelen videóüzenetek nyitját keresi. Szűk, sötét folyosón érkezik meg a panellakáshoz. Az ablakból a telepi házakra látni, a falakon koszos tapéta, a bútorok zsúfolásig

pakolva. Majd, a tulajdonos később itt lesz öngyilkos. A háttértörténettel válik világossá, miért olvasható a francia nemzet lelkiismereti válságaként George krízise. Majd szülei odavesztek az 1961-es párizsi vérengzéskor, amikor a rendőrök algériai tüntetők tömegét ölték a Szajnába. George szülei örökbe fogadták volna munkásaik árván maradt gyereket, de ő egy hazugsággal gyanúba keverte a fiút, aki így végül árvaházba került.

A lakótelepi lakás a társadalmi feszültségek ikonikus tereként jelenik meg, ami a szembenálló világ polgáraiban félelmet, de legalábbis szorongást kelt. Haneke használja az ábrázolás sémáit, de időzjelbe is teszi azokat, mintegy a néző fejére olvasva annak saját előítéleteit, és azt sugallva, hogy a külvárosok helyzete a margóra szorított bevándorlókkal a franciák rossz lelkiismeretének vakfoltja.

Az *Életreválók* szintén két világ találkozására épít: Philippe örökre tolókkocsiba kényszerült, dúsgazdag, fehér francia férfi. Valódi palotában él komoly személyzettel, Párizs elegáns belvárosi negyedében. Ide érkezik Driss ápolói állásra jelentkezve. Nemcsak a háziak, de a jelentkezők közül is kilóg ruhájával, viselkedésével és azzal, hogy ő az egyetlen afrikai származású. Nem is jelentkezni érkezett, csupán a segélyhez szükséges aláírást kérni, hogy sajnos nem rá esett a munkaadó választása. „Ismeri Chopint, Schubertet, Berliozt?,” kérdezi Philippe. „Hogy ismerem-e Berliozt? Meglepne, ha jobban ismerné nálam.” „Háát,” csodálkozik Philippe, „én a szakértője vagyok.” „Á, tényleg? Kit ismer onnan? Melyik épületből?”

A következő jelenetben látjuk először a lakótelepet, ahogy Driss hazafelé tart. A színek hideg, ködös, nyomasztó világot festenek a nyakát behúзва didergő, kapucnis férfi köré. A házak lábánál bandázó fiatalok üdvözlik, öccse egy nagy fekete autóból száll ki – már itt sejtethető, hogy valamibe belekeveredett – a lépcsőházban szól a zene, a lakás szűkös és zsúfolt, tele gyerekekkel. A családban nincs apa, az anya agyondolgozza magát. A fiú a Philippe lakásából elemelt Fabergé-tojással próbál neki kedveskedni, de a nő kikel magából – „Talán ebből fizessem a lakbért meg a kaját?!” –, ami tovább erősíti a kulturális kirekesztettség ábrázolását, hiszen alighanem sokáig megélnének a gyűjtői különlegességből, ha tudnák, mi az. De nem tudják, mert nekik csak a híres zenészekről elnevezett vigasztalan külvárosi lakótelep jut. Philippe és Driss barátságának ábrázolása mégis összetettebbé rajzolja a megszokott képet.

A *Lépcsőházi történetek* (Bencheit 2015) látomásos, lírai irányba mozdul el a kliséktől. Itt nem épülőben van a lakótelep: a felét el is bontották a tömbnek, ahol a történet játszódik. Ettől rögtön nosztalgikus felhangot kap, mintha máris a múltban volnánk, amely egyszer majd hiányozni fog. A szolidaritás hiánya humorforrás: az elsők lakó férfi szerényen, kissé zavarban, de kiáll amellett, hogy nem ad bele az új liftbe, inkább szobabiciklit vesz, amelyen annyira lesérül, hogy tolókkocsiba kényszerül. Leskelődve felírja, mikor van a lift használatban, és kijön, hogy éjfél és hajnali hat között közlekedhet „nyugodtan” – más kérdés, hogy mihez kezdjen ilyenkor? A bolt zárva, éjjel-nappali nincs a telepen.

Az elvágyódás is komikusan jelenik meg, ahogy a férfi, aki egy éjszakás nővérnek udvarolva azt találja mondani, hogy fényképész, Polaroid kamerájával a tévéje képernyőjéről fotózza albumba távoli országok híres látnivalóit és embereit.

Egy amerikai űrhajós véletlenül a tömbház tetején landol. Az asztro-nauta sehogyan sem fér be ebbe a szűkös lakótelepi világba, amelyhez képest a letisztult és kiszámított űrhajó ironikus módon tágasnak tűnik. Amikor a NASA-val telefonálva kiböki, hogy egy arab nőnél van, megkérdezik, hogy elrabolták-e, míg a francia lakótelep tájleírására kijelentik, hogy úgy hangzik, mint Pittsburgh. A lakótelepek mindenhol ugyanolyanok, de ez itt már nem nyomasztó, csak humoros.

A *Gagarin* című filmben (Liatard és Trouilh 2021) az űr az elvágyódás szimbóluma. Ahogy a lakótelep átadásakor a „keresztelőre” érkező Gagarin, úgy a *cité*ben felnövő Youri is az űrbe vágyik, mégis kifordítva látjuk az elvágyódás és bezártság toposzát. Youri ugyanis az űr és a *cité*je között nem menne sehova – a drámát éppen a lepusztult lakótelep állami lerombolásának terve okozza. Szimbolikus jelene ennek, ahogy a lakók egy hatalmas fényszűrő ponyva alól nézik meghatottan a napfogyatkozást Youri vezényletével – a *cité* sokat kárhozottatott világának „fénye” az elvesztés lehetőségének tükrében válik láthatóvá, csak így lehet szembenézni vele.

A *Swagger* (Arrogánsak) című dokumentumfilm (Babinet 2016) is a klisék verbális megidézésével és vizuális dekonstrukciójával próbál kitörni a sémákból. Festői képei a jól ismert sötét-zöld-kék színeket és hideg tónusokat élénk, neonszínekkel ellenpontoszák, miközben a diszkriminációról, izoláltságról, a messziről villogó Eiffel-toronytól való távolságról valló szereplők kemény világát a rendező az interjúalany gyerekek érzékenységgel, bölcsességével; életkorukból – és nem szociális helyzetükből – adódó problémáik gyengéd ábrázolásával, humorral oldja.

Mintha a lakótelep-filmek kliséi is mindig éppen épülőben lennének vagy bontás alatt állnának: a dekonstrukció párhuzamosan létezik a klisékkel, akár évtizedeken át, az elszakadás gesztusában egyben meg is erősítve, közös tudásként jelölve meg azokat.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az 1970-es években felgyorsuló mondializáció, –az angolszász eredetű globalizáció fogalmának frankofón változata – elválaszthatatlan a modernitástól: homogenizálja a világot, miközben kiélezi a különbségeket is. A modernitás alól éppen az, átjárhatóvá váló világ „összeszűkülése” okán senki sem vonhatja ki magát. (Csizmadia 2001, 8) Azonban a folyamatokat egyszerre igenlő és kontrollálni igyekvő modernizmus utópista univerzalizmusa, amely a lakótelepek emancipációs projektjében megtestesül, a hetvenes évekre az etnicizált konfliktusokba ütközve

kudarcot vall. A francia középosztálybeli fiatalok a hatvanas években még ugródeszkeként tekinthettek a lakótelepi lakásra, a helyükre érkező, bevándorló-hátterű családoknak azonban sokszor zsákutca a külvárosi telep. Az ötvenes-hatvanas évek filmjeiben tanúi lehetünk a lakótelepekkel kapcsolatos problémák átpolitizálódásának, ahogy a semlegesnek, szükségszerűnek mutatott modernitás a modernizmus egzisztenciális kritikájává alakul, az újhullámos filmek modernségével párhuzamosan. A hetvenes években megsokszorozódik a szegregációt osztálykérdésként megragadó alkotások sora, de új szempontok is megjelennek, a posztkoloniális örökséget, az interkulturális- és genderkonfliktusokat bemutató. A kétezres évekre ezek megjelennek a populáris alkotásokban is, és bár humorral és idilli végkimenetellel el is veszik a felvetett társadalmi kérdések és ítéletek élet, egyben konszenzusosként tételvezik ezeket. A folyamatot bemutatva érzékelhetővé válik, hogyan testesíti meg a – technicizmusából és nemzetköziségéből következő – jellegtelenséggel vádolt lakótelep a sajátosan francia problémákat reprezentációjának története során.

IRODALOM:

- Babinet, Olivier, rendező. 2016. *Swagger*.
- Benchetrit, Samuel, rendező. 2015. *Lépcsőházi történetek*.
- Bertho, Alain. 1997. *Banlieue, banlieue, banlieue*. Párizs: La Dispute.
- Bertucelli, Jean-Louis, rendező. 1982. *Interdit au moins de 13 ans*.
- Blanc-Chaléard, Marie-Claude. 2006. „Les immigrés et le logement en France depuis le XIXe siècle. Une histoire paradoxale.” *Hommes et Migrations*. 1264 (november–december): 20–34.
- Brisseau, Jean-Claude, rendező. 1978. *La vie comme ça*.
- Brisseau, Jean-Claude, rendező. 1987. *De bruit et de fureur*.
- Caniglia, Mario, rendező. 1994. *La dimanche de la mamma*.
- Canteux, Camille. 2002. „Les cités dans l’imaginaire.” *Urbanisme* 322 (január–február): 75–76.
- Canteux, Camille. 2014. *Filmer les grands ensembles. Villes rêvées, villes introuvables. Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930 début des années 1980)*. Párizs: Creaphis Éditions.
- Charef, Mehdi, rendező. 1985. *Tea Arkhimédész háremében*.
- Chibane, Malik, rendező. 1982. *Douce France*.
- Cszizmadia Sándor. 2001. „A »mondializáció« és »globalizáció« ontológiai térképe.” *Korunk* 3 (12): 4–27.
- Corneau, Alain, rendező. 1981. A fegyverek választása.
- Deferre, Pierre-Granier, rendező. 1971. *A macska*.
- Djabri, Aïssa, rendező. 1983. *La Vago*.
- Frampton, Kenneth. (1980) 2009. *A modern építészeti kritikai története*. Budapest: Terc Kiadó.
- Gelencsér Gábor. 2008. „Panelkapcsolatok. A lakótelep-motívum a magyar filmben.” In *Lakótelepek. A modernitás laboratóriumai*, szerkesztette: N. Kovács Tímea, 142–60. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Genestal, Fabrice, rendező. 2000. *La Squale*.
- Gilou, Thomas, rendező. 1995. *Raï*.
- Godard, Jean-Luc, rendező. 1967. *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla*.

Grangier, Gilles, rendező. 1959. *Archimedes, a csavargó.*

Guerdjou, Bourlem, rendező. 2014. *Fel a fejjel, Danbé.*

Haneke, Michael, rendező. 2005. *Rejtély.*

Huguet, Michèle. 1965. „Les femmes dans les grands ensembles. Approche psychologique de cas d'agrément et d'intolérance.” *Revue française de sociologie* 6 (2): 215–27.

Hu, Shenshen. 2011. „A 2005-ös franciaországi külvárosi zavargások magyar médiareprezentációja.” *Médiakutató* 12 (2): 61–78.

Kassovitz, Mathieu, rendező. 1995. *Gyűlölet.*

Kassovitz, Mathieu, rendező. 1991. *Cauchemar blanc.*

Kechiche, Abdellatif, rendező. 2003. *L'Esquive.*

„Les étoiles filantes.” 1966. *Le Nouvel Observateur*, március 23.

Liatard, Fanny és Jérémy Trouilh, rendezők. 2021. *Gagarin.*

Malbequi, Richard, rendező. 1980. *A vingt minutes par le RER.*

Matton, Charles, rendező. 1973. *L'Italien des Roses.*

Miller, Annie, rendező. 1987. *Paris–Orly–Paris.*

Patellière, Denys de la, rendező. 1959. *Az Eiffel-torony árnyékában.*

Peron, Serge Le, rendező. 1983. *Laisse béton.*

Pirès, Gérard, rendező. 1973. *Szalad, szalad a külváros.*

Pirès, Gérard, rendező. 1966. *Un misanthrope.*

Richet, Jean-François, rendező. 1997. *Ma 6-T va crack-er.*

Skřivánková, Lucia, Rostislav Švácha és Irena Lehkoživová, szerk. 2017. *The Paneláks. Twenty-Five Housing Estates in the Czech Republic.* Prága: The Museum of Decorative Arts.

Sohn, Anne-Marie. 2002. „Histoires de mal-vie.” *Urbanisme* 32: 64–7.

Tamás Gáspár Miklós. 2005. „Lángolnak a lakótelepek.” *Népszabadság*, november 19.

Tati, Jacques, rendező. 1958. *Nagybácsim.*

Tellier, Ithibault. 2007. *Le temps des HLM 1945–75 – saga urbaine des Trente Glorieuses.* Párizs: Éditions Autrement.

Textes et images du grand ensemble de Sarcelles 1954–1976. 2007.
Collection Les Publications du Patrimoine en Val de France, 10.
[https://www.roissypaysdefrance.fr/fileadmin/mediatheque/](https://www.roissypaysdefrance.fr/fileadmin/mediatheque/Documents_a_telecharger/Page_MTC/cpvdf10.pdf)
Documents_a_telecharger/Page_MTC/cpvdf10.pdf

Toledano, Éric és Olivier Nakache, rendezők. 2011. *Élretrevalók.*

Tuan, Yi-Fu. (1997) 2001. *Space and Place. The Perspective of Experience.*
Minneapolis: University of Minnesota Press.

Verneuil, Henri, rendező. 1964. *Alvilági melódia.*

Wagner, David-Alexandre. 2010. „De la banlieue stigmatisée à la cité
démistifiée. La représentation de la banlieue des grands ensembles
dans le cinéma français de 1981 à nos jours.” PhD-disszertáció.
Université de Bergen.

