

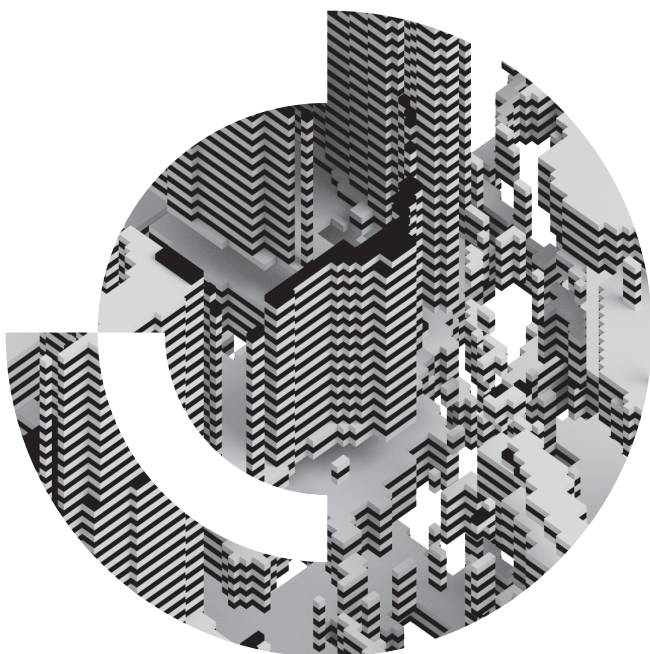
DIRCNA

VII/02

a designkultúra folyóirata

_városírás





Disegno

A DESIGNKULTÚRA FOLYÓIRATA

Szaklektorált, 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
Szőnyi 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**

VÁROSÍRÁS, VÁROSBESZÉD

https://doi.org/10.21096/disejno_2023_2szm

Az elmélet válsága (Gumbrecht [2004] 2010; Compagnon 2006) után, az „elmélet utáni elmélet” (Barry) korszakának legutóbbi szakaszában mintha megint átesnénk a ló másik oldalára. Mintha bizony a posztmodern erős textualizmusával, illetve a nyelvi fordulat lingvisztikai imperalizmusával, avagy a vizuális kultúratudomány mindennemű ikonográfiai redukciójával szemben jogosan fellépő szellemi, kulturális tendenciák egyre inkább újra túlzásokba esnének azzal, hogy immár az intelligibilis szféráját, a diszkurzív tudást, a logikát teljesen alárendelik az esztétikainak, a jelenlétnak (Gumbrecht [2004] 2010), a testinek, avagy szomatikusnak (Shusterman 1999), a térbelinek és az atmoszféricusnak (Böhme 1995), avagy a designkultúrának (Julier et al. 2019) úgy, ahogy van. Mindezt pedig teszik teljes összhangban a kiterjedt, kirojtosodott esztétika, illetve az artistikus, esztétikai, avagy designkapitalizmus totálisan esztétizáló, virtualizáló és elidegenítő programjával (tk. Adorno, Mike Featherstone, Ernesto Francalanci, Remo Bodei, Gilles Lipovetsky és Jean Serroy, Wolfgang Welsch, Odo Marquard, Terry Eagletonról l. adatokkal Szentpéteri 2017, 2019, 2020; l. még Böhme 2016). Míg eddig a kultúra kötelezően szövegek, nyelvjátékok, episztémék, nyelvi praxisok, avagy diszkurzív paradigmák kérdése volt, most minden a térbeli, architektonikus, szomatikus és multiszenzoriális designkultúra része, nincs menekvés. Megint a tananyagot szorgalmasan felfaló, nyárspolgár jó tanulók felelnek, ők a fősodor, ők viszik a prímet.

Kitűnő példa erre Gernot Böhme azon tanulmánya, amelyikben az építészeti metaforák létét kérdőjelezi meg, mondván, hogy metaforák csak természetes nyelvi konstrukciókban tételezhetőek (Böhme 2013). Metaforák helyett szerinte beszéljünk inkább, mi másról, hát atmoszférákról. Beszédes ugyanakkor, hogy a posztmodern építészet marketing vezérelte szemiotikájának engedményt tesz, itt nem tartja kizártnak az építészeti metaforákat. Ezzel akarva-akaratlan arra mutat rá, hogy a kérdés talán inkább történeti jellegű, s ahogy Renato De Fusco mondja, vannak korok, amelyekben a reprezentáció (ti. rappresentazione), vannak korok, melyekben pedig a struktúra (ti. conformazione) az uralkodó. (De Fusco 2005) A reprezentatívabb korokban az építészet nyelvi, retorikai, sőt narratív karakterének hangsúlyozása szembetűnőbb, a struktúra

korszakaiban értelemszerűen a térartikuláció strukturális, illetve fenomenológiai megközelítése a meghatározóbb. Ide köthető, hogy John Onians meggyőzően érvel gondolkodásunk alapvetően térbeli volta mellett, s így az építészettörténet számára is relevánssá teszi a kognitív metaforák lakoffi-johnsoni, illetve Kövecses Zoltán-i modelljét (Onians 1992; Lakoff és Johnson 1980; Kövecses 2005).

Anélkül, hogy a két végletet ellenséges pólusokként kezelnénk, minket ugyanakkor jobban érdekel a szintézis lehetősége, az a modell, amelyik Gaston Bachelard térpoétikai köpenyéből kibújva a test számára megnyíló fizikai és fenomenológiai teret a szellem terében született narratívák, mesék és mítoszok világával kapcsolja össze, s a designkultúrát összes érzékszervünk szinergiájában, s e szinergia a szellemi dolgok dimenziójával való összefonódásában látja konstituálódni (Szentpéteri és Tillmann 2010). Ez a felfogás a logika és az esztétika párbeszédét, s még inkább a Viktor Frankl-i triadikus énkép jegyében az ész, a szellem és a test harmóniáját keresi és hirdeti.

Alighanem az európai városok is így születtek végső soron, ebben a sajátos harmóniában, minden fejlődéstörténetük során felbukkanó gond ellenére.

„A város mozgó elemei, különösen pedig az emberek és cselekedeteik, legalább olyan fontosak, mint a mozdulatlan, fizikai értelemben vettek. Mi nem csupán megfigyelői vagyunk e színjátéknak, de magunk is szereplők vagyunk a színpadon a többi tényezővel egyetemben. A városról alkotott benyomásunk a leggyakrabban nem kitartó, hanem sokkal inkább részleges, töredékes, egyéb megfontolásokkal kevert. Szinte minden érzékszervünk működésbe lép, s a városkép ezek együttese valójában” – írja Kevin Lynch *The Image of the City* című alapművében (Lynch 1960, 1).

Lynch multiszenzoriális városképe ugyanakkor mintha még nem számolna kellőképpen azzal, hogy a várost írják, avagy beszélnek is a maga színpadán, a városalapítás nem csak a falak felhúzásából, s egyéb cselekvésekből áll, de az alapító legendák, mítoszok megalkotása is szerves része annak; a város a közösségi identitást formáló „eszme” is, ahogyan egyúttal a folyamatos beszédaktusok, a pezsgő információcsere helye is, piacokon, kikötőkben, vendégségben az asztalnál, avagy éppen bordélyházakban (Calvino [1972] 2012; Pye 2022).

A csak kothurnus-szerű, a cipőkre, csizmákra, bocskorokra csatolt lábbelikkel járható, irdatlan bűzt árasztó, fekáliából s más szennyvízből, háztartási szemétből, a vágóhidakról széthordott állati vérből, ürülékből, és rothadó tetemekből táplálkozó ocsmány mocsoktenger élettől zajos forgatagában a test minden érzékszervével, aktívan jelen van, tompultságnak, anesztetizációnak itt bizony helye nincs. (Snow 2011) Ugyanakkor a bűz, a betegségek, járványok és az emberi és állati húspiac káini városa egyúttal Tommaso Campanella-i *Napváros*, avagy ágostoni *Civitas Dei* is

a városlakók szemében, a vágyott város mitológiája tartja fent a megélt városba vetett hitet. A város hol a tevékeny sürgés-forgás, az épületes építkezések tere, hol a bukásra ítélt emberek istenkísértő hübrisze – mint Brueghel antwerpeni és brüsszeli Babel-tornya változatain láthatjuk Pye bemutatásában –, de mindig mitologikus. James Amelang városi diskurzusokról írott *Writing Cities* című ragyogó könyve hihetetlen erudícióval mutatja meg, hogyan születtek meg a városok felelmelkedésével egyetemben a városírás műfajai a magán jellegű szövegektől, az utazás-irodalmi (avagy apodemikus) és útleírói műveken át a Giovanni Botero 1588-as, a városok nagyságáról és nagyszerűségéről szóló, csöppet talán túl absztrakt, s akadémikus, de a maga korában annál olvasottabb traktátusáig. (Amelang 2019) Különös hangsúlyt fektet a szerző a vernakulárisban írott, tehát nem feltétlenül művelt körökből kikerülő, ám annál közvetlenebb, s valódi szerzői tapasztalatokra építő művekre.

Amalengnál csak implicite fogalmazódik meg, hogy a város lokális emlékezet is, mégpedig a kollektív emlékezeté, ahogy Sebastian Marot Frances Yates, Sigmund Freud, Maurice Halbwachs és Robert Smithson nyomán erre hangsúlyosan és igen érzékletesen rámutat. (Marot [1999] 2003) Ez a közösségi memória nem csupán a falak emlékezte, hanem egyúttal a városlakóké is, akik publikus és hivatalos könyvekben, vagy titkos naplóikban és feljegyzéseikben is őrzik a múltat levéltárak mélyén, avagy a családi kincsek között odahaza, vagy generációkról generációkra szálló városmeséikben.

A modern várostervezést elutasító szuburbanizmus a sétáló autonómiájára épül, ahogy Michel de Certeau híres, mindennapi, fogyasztói taktikai is. (Certeau [1980] 2014). A kollektív memória kulturális motívumai, a szimbolikus formák, vagy másképp a közös kulturális eszmék, így például az építészeti metaforák alkalmasak arra, hogy a memóriaművészet mai egyéni mesterei, vagyis a művelt, igényes városi sétálók saját jelentéseket rendeljenek ezekhez a motívumokhoz. Mivel a kulturális emlékezet hagyományokkal operál, ez a hozzárendelés nem teljesen önkényes, még ha nem is olyan szabályozott, mint a középkori, vagy reneszánsz memória-művészetben volt. Ha egy eklektikus városban németalföldi, avagy Hansa-ízű arculatra lel a mester, akkor nem véletlen, hogy német, vagy holland emlékeit hozza mozgásba, vagy éppen Thomas Mann egy-egy figuráját idézi meg városírásában. Ugyanígy járhat az észak-olasz benyomásokkal, ahol például Milánó, vagy Torino és mondjuk, Dino Buzzatti hősei jelennek meg. Egy radikálisan eklektikus városban, mint amilyen Budapest is, ez különösen igaz. (Rajk 2000). Ettől persze a jelentések továbbra sem lesznek interperszonálisak, ameddig azokat írásban vagy szóban meg nem osztják, ugyanakkor teljesen önkényesek sem. A városírás, a városbeszéd az a kulturális cselekvés, ahol közössé tesszük alapító gesztusainkat, s a várost közjőként, avagy közügyként tételezzük a köztársaságban.

IRODALOM

Amelang, James S. 2019. *Writing Cities: Exploring Early Modern Urban Discourse*. CEU Press.

Barry, Peter. 2017. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory: Fourth Edition*. Manchester: Manchester University Press.

Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Böhme, Gernot. 2016. *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Böhme, Gernot. 2013. „Metaphors in Architecture – a Metaphor?” In *Metaphors in Architecture and Urbanism: An Introduction*, szerkesztette Andri Gerber és Brent Patterson, 47–58. Bielefeld: Transcript Verlag,

Calvino, Italo. (1972) 2012. *Láthatatlan városok*. Fordította Karsai Lucia. Budapest: Európa Kiadó.

Certeau, Michel de. (1980) 2011. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Fordította Sajó Sándor, Szolláth Dávid és Z. Varga Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó.

Compagnion, Antoine. 2006. *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Fordította Földes Györgyi. Budapest: Pesti Kalligram.

Fusco, Renato De 2005. *Una semiotica per il design*. Milano: Collana ADI – Franco Angeli.

Gumbrecht, Hans Ulrich. (2004) 2010. *A jelenlét előállítás: amit a jelentés nem közvetít*. Fordította Palkó Gábor. Budapest: Ráció Kiadó.

Julier, Guy, Anders V. Munch, Mads Nygaard Folkmann, Hans-Christian Jensen és Niels Peter Skou, szerk. 2019. *Design Culture. Objects and Approaches*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc

Kövecses Zoltán. 2005. *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex.

Lakoff, George és Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge, Egyesült Államok: MIT Press.

Marot, Sébastien. (1999) 2003. *Sub-Urbanism and the Art of Memory*. Fordította Brian Holmes. London: Architectural Association Publications.

Onians. John. 1992. “Architecture, Metaphor and the Mind.” *Architectural History* 35, 192–207.

Pye, Michael. 2022. *Antwerp: The Glory Years*. London: Penguin Books.

Rajk László. 2000. *Radikális eklektika: Kölcsönzött evidenciák*. Budapest: Jelenkor Kiadó.

Shusterman, Richard. 1999. "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (3): 299–313.

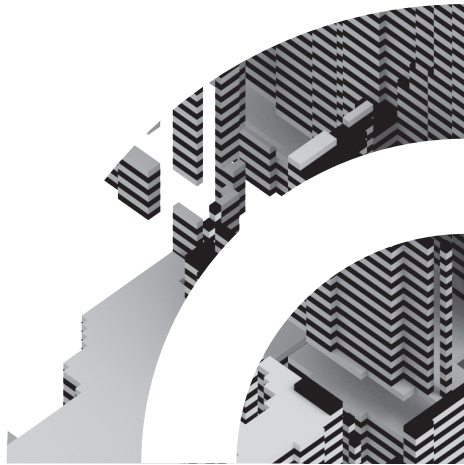
Snow Dan, r. 2011. *Filthy Cities*, dokumentumfilm-sorozat. BBC.

Szentpéteri Márton és Tillmann József, szerk. 2010. Helikon. *Irodalomtudományi Szemle* 56 (1–2) (Térpoétika).

Szentpéteri Márton. 2017. „Totális esztétizáció és designkapitalizmus.” In *Tervezett alkotás # Designed Artwork: Debreceni Nemzetközi Művésztelep # International Artist in Residence of Debrecen*, szerkesztette Csontó Lajos, Horányi Attila és Süli-Zakar Szabolcs, 23–29. Debrecen: MODEM.

Szentpéteri Márton. 2019. „Changing the Rhythm of Design Capitalism and the Total Aestheticization of the World.” *Hungarian Studies Yearbook* 1 (1), 82–98. Varsó: De Gruyter Poland. <https://doi.org/10.2478/hsy-2019-0007>

Szentpéteri Márton. 2020. „A művészet visszatérése.” *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*. 66 (3): 5–19.



PÁRATLAN PÁRIZS

METROPOLISZ-ÉLMÉNY

A MODERNITÁS ELŐTT

Novák Veronika

ABSZTRAKT

Az utóbbi években a város megtapasztalásának kutatása egyre erősebben nyit az eddig elhanyagolt érzékszervek bevonása és a városi tér problémája felé. A tanulmány fókuszában a késő középkori és kora újkori Párizs mint nagyváros élménye, azon belül is kiemelt példaként egy meglehetősen szűk jelenségkör, a különféle mesterségekhez kapcsolódó hangok és ezek kulturális közege áll. A város megtapasztalását és hangzó környezetét vizsgáló kutatások általánosabb áttekintése után azt vizsgálom meg, hogy az utcai árusok kiáltásai, a hivatalos kikiáltó hirdetései és a gazdasági tevékenységekkel kapcsolatos harangozás hogyan világítják meg első körben a városi mesterségek térbeliségét, a városi fogyasztást és a szabályozás logikáját, másodsorban pedig hogy ezek a hangok és a rájuk épülő irodalmi, vizuális és zenei műfajok milyen képet adnak a premodern metropoliszról és annak élményéről.

#városi tér, #soundscape (hangzó táj), #mesterségek, #utcai árusok, #kikiáltás

https://doi.org/10.21096/diseigno_2023_2nv

A középkori és kora újkori város megélésének és reprezentációjának problémáját régóta kutatják a történészek, ám az utóbbi évtizedek mintha kinyitnák, többdimenzióssá tennék a vizsgálatokat. A korábbi tanulmányok inkább a jogi és politikai keretekre, társadalmi és gazdasági jelenségekre vonatkoztak, és az írott források mellett nagy szerep jutott a város képi ábrázolásainak. Az újabb kutatások egyrészt földközelié válnak azzal, hogy kiemelten koncentrálnak a városi térre, és a térelemekhez köthető információkra – ezzel beilleszkednek a térbeli vagy földrajzi fordulat (*spatial turn*), a térinformatikai rendszerek (GIS, *Geographical Information System*), illetve a térképezés (*mapping*) és a *critical cartography* újabb irányzataiba (Novák 2009). Másrészt megfigyelhető, hogy a vizsgálódások tudatosan nyitni kezdenek az érzékszervek szélesebb skálája felé, amikor a jelenségek és tapasztalatok elemzésekor a látvány mellé beemelik a szagélményt vagy éppen a hangzó környezetet. Ezek a kutatások az érzékelés (*sensory experiences, history of the senses*) felfutó irányzataihoz kapcsolódnak (Cockayne 2007; Cowan és Steward 2007). Ezekben a keretekben jelen tanulmány fókuszában a késő középkori és kora újkori Párizs mint nagyváros élménye, azon belül is kiemelt példaként egy meglehetősen szűk jelenségkör, a különféle mesterségekhez kapcsolódó hangok és ezek kulturális közege áll. A város megtapasztalását és hangzó környezetét vizsgáló kutatások általánosabb áttekintése után azt vizsgálom meg, hogy az utcai árusok kiáltásai, a hivatalos kikiáltó hirdetései és a gazdasági tevékenységekkel kapcsolatos harangozás hogyan világítják meg első körben a városi mesterségek térbeliségét, a városi fogyasztást és a szabályozás logikáját, másodsorban pedig hogy ezek a hangok és a rájuk épülő irodalmi, vizuális és zenei műfajok milyen képet adnak a premodern metropoliszról és annak élményéről. A téma azért különösen izgalmas, mert Párizs ebben az időben is rendkívül sűrűn lakott nagyváros volt, ráadásul már ekkor is sokan úgy gondolták, hogy Párizs különleges és ikonikus hely – nem véletlen, hogy a középkorban is elsütöttek olyan szóvicceket, amelyek Párizst a Paradicsomkerthez hasonlították (*Parisius – Paradisus*), vagy éppen páratlan voltát emelték ki (*Paris sans pair*). Ehhez a képhez pedig hozzátartozik a városi mesterségek hangzó közege is.

A VÁROSI TÉR ÉLMÉNYE MEGFIGYELÉS ÉS BEJÁRÁS KÖZÖTT

Számos forrással és módszerrel rendelkezünk ahhoz, hogy a középkori és kora újkori városok, köztük Párizs terének hétköznapi megtapasztalását és korabeli elképzelését vizsgálni tudjuk, kiderítsük, mit is jelentett a város a lakóinak, mit tartottak fontosnak, illetve a városi társadalom hogyan használta fel, töltötte ki, alakította a városi épített környezet elemeit. A többé-kevésbé sematikus vagy éppen idealizált városábrázolások elemzése például rámutat arra, hogy milyen elemeket tartottak a legfontosabbnak a városlakók: a pecséteken vagy korai térképeken megjelenő városok csupán falak és kapuk kombinációjából állnak, a városon kívüli terület pedig pusztaságként, üres területként jelenik meg. Ez a városi közösség különleges jogállását, a vidéktől való teljes különbözőség szándékát fejezi ki, még akkor is, ha más források alapján a város és környezete közötti rugalmas átjárásra tudunk következtetni (Boone és Lecuppre-Desjardin 2012). A városi térben lejátszódó hatalmi rítusok és az elit által kezdeményezett építkezések jóval gyakorlatiasabb módon, de ugyanúgy egy idealizált város képét rajzolják meg, melyben nagy szerepet játszanak az egyházi épületek és ereklyéik, a tágasabb közterek és széles utcák, a vesztőhelyek, kutak, csatornák, harangtornyok, céhházak, kihirdetőhelyek és vásárcsarnokok (Boone 2002).

A vizuális forrásokhoz visszatérve azt látjuk, hogy a középkor végi városábrázolások tényszerűnek és részletgazdagnak tűnő példányai valójában kitalált keretbe illesztett konkrét elemek. Így számos különálló épületet azonosíthatunk, ám az összkép nem tükrözi a valós városi teret. Ez a helyzet a Limbourg fivérek által festett, Berry hercegének szánt óráskönyv miniatúráinál, de ugyanezt tapasztaljuk a 15. század végén megjelenő, sorozatba rendezett portrészzerű, madártávlati városábrázolásoknál, mint Hartmann Schedel Világkrónikája, vagy éppen a perspektivikusan, madártávlatból ábrázolt városalaprajzoknál is, amelyeknek az első példányát Jacopo de' Barbari Velence térképe jelenti (Schulz 1978).

Az elbeszélő források, városi naplók és helyi történeteket is rögzítő krónikák a teret az események helyhez kötése révén teszik elérhetővé. Egyes tanulmányok szerint így kibonthatóvá válik a szerzők mentális térképe, hiszen a szövegben említett térelemekből összeállhat a szerző fejében létező szubjektív város képe. Andrej Lazarev 15-16. századi Párizsra vonatkozó elemzése rámutat, hogy egészen más módon fogták fel a várost a párizsi lakosok és az idegen utazók: az utazók naplói és az útikönyvek a városfalakra, a Szajnára, a város felosztásaira koncentrálnak, és leírásaikban fontos szerepet játszanak a templomok és a hatalom épületei. A helyi lakosok a városban szétszórt térelemeket jegyzik fel, hangsúlyosan megjelenítve a saját munka- vagy lakhelyük környékét, illetve, meglepő módon, a kivégzések helyszíneit (Lazarev

2012). A veszthelyek kiemelkedő jelenlétére mutat rá a 14. századi helyi krónikák elemzése is, melyet a szerző úgy értelmez, mint egyrészt a királyi hatalom térnyerését, másrészt pedig a krónikaírók ezzel kapcsolatos érzékenységét (Guyot-Bachy 2004). A naplókban feljegyzett és helyhez kötött bűntények hasonlóképpen a szerzők érzékenységére, félelmeire mutatnak rá: függetlenül a tényleges bűnügyi statisztikáktól, a 16. század második felében élő jogász (tehát bűnügyi kérdésekben jártas) Pierre de l'Estoile feljegyzéseiben kiemelt figyelmet szentel egyrészt a város központi helyein elkövetett erőszakos büntetteknek, amelyeket előszeretettel köt templomokhoz vagy a királyi hatalmat jelképező középületekhez, másrészt pedig a gyakran szolgák által, a házon belül, a legszűkebb magánterekben (ágyban, tűzhely előtt) elkövetett gyilkosságoknak. Ez a mintázat a jómódú gazda korabeli félelmeit mutatja a közrend felborulásán, a hatalom meggyengülésén, az alárendeltek lázadásán keresztül (Roussel 2012, 67-77, Novák 2019). A narratív forrásokból kibontható térkép tehát nem egyszerűen tükrözi a városlakók és a szerzők fejében működő térfelfogást, hanem jóval általánosabb kulturális jelenségekre, attitűdökre is rávilágít.

Visszatérve a város terére, a város élményének kiemelt fókuszpontját jelenti az utca, az itt zajló tevékenységek, amelyeknél megfigyelhető a közösségi és magánterek közötti határok maitól eltérő elhelyezkedése. A modernitás előtt az utcák információs központok voltak, itt történt a hivatalos tájékoztatás kihirdetése, kiplakátolás vagy éppen prédikációk formájában, ahogy számos vallási és világi rítus is, amelyek a hatalmi viszonyokról, dinasztikus változásokról, háborús győzelmekről és békekötésekről, csodákról tanúskodtak a résztvevőknek és nézőknek. Sok későbbi zártkörű, belső terekben helyt kapó tevékenység a 17-18. század előtt még a szabad ég alatt, az utcákon, nyilvánosan történt: ilyen a tájékoztató mellett a színjátszás és a büntetésvégrehajtás is. Fontos szerepet játszottak az utcákra nyitott épületrészek is: a városházák nagy ablakai, ahonnan a bent meghozott döntéseket hirdetik ki, az itáliai városok loggiái és árkádjai, amelyek a bíraskodás gyakori helyszínei (Jaritz 2001, Clarke – Nevola 2013). A mindennapi élet szokásainak és tárgyainak vizsgálata vagy éppen a városi tevékenységeket ábrázoló képek értelmezése is arra mutat, hogy az utca és a lakóhelyek, az utca és a műhely közötti átjárás intenzívebb ekkoriban, mint a későbbi korszakokban, a műhelyajtót a céhszabályok alapján kötelező nyitva tartani, a társas élet, szomszédok közti beszélgetések az utcán, a nyitott ajtóknál állva zajlanak, és sok közösségi étkezést az utcán rendeznek meg (Contamine 1988, 463).

A mentális térképek statikus térélménye, az utcai szociabilitás és rítusok mellett érdemes figyelmet fordítani a város dinamikus bejárására, a sétára is. Maga a séta a város megtapasztalásának földhözragadt, gyakorlatias módját jelenti, szemben mondjuk azzal, ha egy magas toronyból tekintünk le rá vagy éppen egy térképen keresztül próbálunk

meg áttekintő, szintetizáló tudást szerezni róla. Michel de Certeau szerint emellett a kiválasztott útvonal bejárása egy város utcáin keresztül olyan, mintha valamilyen módon a sétáló írná meg a város terét, hiszen egy már létező anyagra alapozva egy személyes, saját utat építünk fel (Certeau 2010, 117–19, 123–25). Egy séta a középkori városban teljes alámerülést is jelent a városi közegben és mindabban, amit ez jelenthet: az épített környezet, az utcák és az épületek, a városi tevékenységek hangja és szaga, a városi hatóságok és a lakosok által sugárzott üzenetek, a különböző társadalmi csoportok együttes jelenléte, a látható és láthatatlan határok lenyomata (Roux 1995, De Vivo 2016, Eckstein 2016).

A séta élménye azonban más módokon is megjelenik. A 16-17. században Michel de Certeau meglátása szerint a tér megtapasztalása, szó szerint vett bejárása mentén bontakozik ki a tér bemutatása is. Ez azt jelenti, hogy valamely hely azonosításakor nem a földrajzi koordinátákat, a pontos címet adják meg, és nem is térképet használnak (hiszen ilyen nemigen volt), hanem elmagyarázzák, hogyan lehet odajutni, akkor is, ha nem a hallgató odairányítása a cél. Erre lehet jó példa a kegyelemkérés reményében elmondott és leírt bűnesetek, vagyis a kegyelemlevelek (Zemon Davis 1987, Gauvard 1991) bűneseteinek a leírásában használt néhány helymeghatározás. Egy párizsi prostituált például így pontosítja a bűntett színhelyét: „annak a háznak az ajtajában, ahol lakik, elég közel a Pont Neufhöz, ahogyan az Ágoston-rendiek kolostora felé megyünk”. Jehan Corbarant kegyelemlevelében szintén úgy határozza meg egy kocsmá helyét, ahogyan gyaloglás közben oda lehet találni: „a Kereszt házjel alatt, a Saint-Severin keresztesződés közelében, ahogyan a Maubert tér felé megyünk, Thibaut Cressart mester házában” (Novák 2018, 73-74). Certeau szerint ugyanez a hozzáállás figyelhető meg kora újkori képi forrásokon, térképeken is, amikor azt látjuk, hogy a leíró fizikai jelenléte részét képezi a térábrázolásnak, amelybe beépítik a megtapasztalás élményét. A tenger egyre pontosabbá váló térképein egy ideig még odarajzolnak egy-egy hajót és néhány tengeri szörnyet, a nagyon részletes perspektivikus madártávlati várostérképeken pedig rendszeresen megjelenik a munkájába merülő festő, földmérő, esetleg néhány helyi előkelő. Ez az elem a megtapasztalás és feldolgozás folyamatát kézzel foghatóvá téve mintegy hitelesíti a városportrét. (Certeau 2010, 142-145)

A városbejárás egyik speciális problémája az ismerős tér, konkrétan véve a városnegyed, az *urban village* jelensége. A premodern városi kultúrában a szomszédság, a városnegyed lenne az az ismerős és valóban használatba vett közeg, amely így funkciójában a falusi közösségre hasonlít az egyének mindennapi foglalatosságai, a munka és szórakozás, a kapcsolatépítés és a helyhez kötődés kapcsán. Ez a városon belüli helyi közösség megragadható a foglalkozásokhoz kötődő utcákon, szomszédságokon keresztül, amelyek Daniel Lord Smail kutatásai alapján meghatározzák az ott élő csoportok identitását és a kézmű-

vesek tájékozódásának, helymeghatározásának is az alapját képezik (Smail 1999). Ezeknek az ismerős helyeknek nem könnyű kikapintani a határait, hiszen minden emberi tevékenység és minden forráscsoport eltérő térbeli keretekbe rajzolható bele (Cabantous 1994). Niall Atkinson rövid reneszánsz történetek, novellák alapján azt vizsgálja meg, hogy mikor kerülnek ki ismerős közegükből a szereplők, milyen messzire kell menniük, hogy „elvessenek,” eltévedjenek saját városukban (Atkinson 2016a). A kegyelemlevelekben leírt bűnesetek is számtalan városi sétát őriznek meg a 14–16. századi francia királyságban. Ezek részletes elemzése például rámutat arra, hogy a középkori városlakók rugalmasan használják a városuk terét, nem korlátozzák mindennapi mozgásukat a saját városnegyedükre, a várost és környékét egységben tekintik, a munka, a vagyonszerzés, az ingatlanpiac terén kifejezetten széles látókörrel rendelkeznek (Bove et al. 2007–2008, 8-12, 17–21, Novák 2018, 202–203). Ugyanezek a történetek azt is láthatóvá teszik, hogy a szórakozás, kocsmalátogatás, társas élet céljából viszont jóval szűkebb területet járnak be általában a városlakók, bár itt pedig megfigyelhetjük a fiatalok sajátos térhasználati gyakorlatait. A kézműveslegényeknél, diákoknál, alkalmi munkából élő fiatal férfiaknál forrásaink szokásszerűként utalnak a város utcáinak éjszakai bejárására, a falakon való átmászásra, a városfalon kívüli, külvárosi szórakozóhelyek látogatására, tehát hosszú, itallal és verekedéssel, időnként rablással és nemi erőszakkal tarkított, a város periferikus tereit sajátos módon használó sétákra (Novák 2018, 207–219, Corley 2009).

Az egyéni kutatások tudományos közzététele mellett a lakosai által használt városi tér feltárása gyakran ölti kollektív projektek formáját, melyek a városi tér minél alaposabb, mélyebb rekonstrukcióját, feltérképezését tűzik ki célul, digitális platformok bevonásával. Az International Commission for the History of Towns tudományos közösség például egy egész Európára kiterjedő kiadványsorozatot indított el, melynek kötetei az egyes városok keletkezését és átalakuló formáit tárja fel (*European Historic Town Atlases* sorozat), mostanra számos elkészült és kidolgozás alatt álló magyar kötettel (<https://varosatlasz.hu/hu/>). A kontinensnyi ívű vállalkozásoknál azonban gyakoribbak az egyes városokra koncentrált projektek. Egy módszertanilag nagyon jól átgondolt munka az ALPAGE projekt, amelynek történész és informatikus tagjai Párizs 19. századi térképei alapján felépítettek egy rendkívül részletes és pontos, telekalapú, georeferált digitális térképet. Erre alapozva, a korábbi korszakokból fennmaradt térképek és adatok felhasználásával, regresszív módszerrel megalkották a középkori Párizs pontos alaprajzát is. A beépítettségben, gazdasági tevékenységek helyszíneiben, egyházi és világi intézmények elhelyezkedésében végbement változások így évszázadokon átívelve követhetővé válnak, az egyes helyszínek és a hozzájuk köthető információk különféle szűrők mentén lekérdezhető, vizualizálható. A papíralapú publikációk mel-

lett egy internetes felhasználói felületet is létrehoztak, amelyet azóta folyamatosan bővítenek és továbbfejlesztnek nem csak az eredeti projekt, hanem a témával foglalkozó kutatói közösség tagjai is (<https://alpage.huma-num.fr/>). Egy reneszánsz Firenzét feldolgozó vállalkozás többek között 16. század közepi összeírások adatait használta fel, melyekben a lakosokra, foglalkozásukra, vagyonukra és jövedelmeikre vonatkozóan gyűjtenek adatokat I. Cosimo de' Medici herceg emberei. Az összeírások és más források alapján a projekt résztvevői az egyes városrészek és utcák társadalmi, gazdasági jellemzőit és használatukat, hozzájuk fűződő történeteket elemezték, melynek végeredményeként tanulmánykötetet (Terpstra és Rose 2016), digitális térképet (<https://decima-map.net/>), és turisztikai appot (<https://hiddenflorence.org/>) hoztak létre. Egy középkori angol város, Chester feltérképezését vállaló projekt (Clarke 2011, <https://medievalchester.ac.uk/>) azon túl, hogy beépíti a középkori adatokat egy modern, pontos térképbe, nagyobb figyelemmel fordul a korabeli elképzelések felé, amelyek egészen eltérő módon ragadják meg a városi tér elemeit. Míg a mai tudósok a város alaprajzát a modern földrajzi logika alapján egy homogén, geometrikus logikát követő térbe rajzolják bele, addig a középkori lakosok egészen másra koncentrálnak a városuk tere kapcsán: számukra a templomok és az utcák elhelyezkedése keresztet rajzol ki, ami természetesen jó jelnek számít. Ez a kutatás, mint ahogy egy tanulmányában Keith Lilley is, arra mutat rá, hogy a geometriailag pontos, georeferált térképek elméletben rekonstruálják a középkori város terét, gyakorlatban azonban ez a rekonstrukció rendkívül távol áll mindattól, amit a középkori emberek gondoltak a városukról, ahogyan ők láthatták a saját közegüket – például azért, mert a 15–16. századig nem igazán léteztek városalaprajzok, sem repülő vagy drónok, tehát a korabeli embereknek nem volt meg a lehetőségük térképként, tehát egységben, felülről rápillantani a saját városukra (Lilley 2012).

HANGOK ÉS MESTERSÉGEK

Mindennapi szokások, séták, az utca megélése – látható, hogy a városi térrel foglalkozó kutatások folyamatosan törekszenek a múltbeli tapasztalatok mind teljesebb, minél sokrétűbb rekonstruálására. Bár a totális történelem régóta létező álmáról többé-kevésbé tudjuk, hogy lehetetlen, hiszen nem vagyunk képesek egy történelmi esemény, pillanat vagy személy valamennyi elemét, vonatkozását megismerni és megérteni, az újabb dimenziók bevonása a történelmi kutatásokba mégis valamilyen módon ebbe az irányba próbál legalább korlátozott mértékű lépéseket tenni. Ilyen újabb dimenzióknak lehet tekinteni a látás mellett a többi érzékszerv működését, és a rájuk vonatkozó megélnélkül kutatói érdeklődést (Cowan – Steward 2007). Úttörőnek tarthatjuk Alain Corbin 1980–90-es években kiadott, főleg a 18–19. századdal foglalkozó, de nem

kifejezetten várostörténeti munkáit először a szagokról, majd a falusi harangozásról, vagyis a hangokról, melyeket még a 2010-es években is folytatott a csendről szóló könyvével (Corbin 1982, 1994, 2018). A hangok érzékelése kapcsán a *soundscape* (hangzó táj, *paysage sonore*) fogalma bizonyult gyümölcsözőnek és gondolkodásra serkentőnek. A kifejezést R. Murray Schafer terjesztette el az 1970-es években, és a vizsgálódásnak maga a hangzó környezet, illetve a hangok társadalom általi előállítás és érzékelése jelentette a két fő pólusát. Érdeklődésében helyet kapott a múltra vonatkozó a hangzó táj folyamatos átalakulása a történelem folyamán, illetve a jövőre nézve a zajszennyezéssel, az akusztikus környezet tudatos formálásával kapcsolatos törekvések (Schafer 1977). A *soundscape*-vel kapcsolatos kutatások eleinte a fogalmat a vizualitásra koncentráló *landscape* (táj, *paysage*) fogalmához hasonló, akkor elterjedt koncepció mentén értelmezték, azaz egy adott terület rész külső szemlélő általi percepciója alapján határozták meg. Mindkét fogalomban tehát alapvetően a környezeti elemek befogadásán, érzékelésén és értelmezésén volt a hangsúly, ami alapvetően függ a kulturális környezettől is (Pancer 2017, Geisler 2014). A későbbi évtizedekben a *soundscape* fogalmának elterjedésével a jelentése is kitérte, hogy milyen diszciplína vagy diszciplínák együttes vizsgálatának vált részévé. Gyakran egyszerűen a hangzó környezet (*acoustic environment*) szinonimájaként szokás használni.

Schafer művének egyik fókuszja a modernitás által okozott átalakulás, és könyvében egy fejezet kifejezetten a premodern városok hangzó környezetével foglalkozik. Ugyanezt vizsgálja David Garrioch is, aki a 17–19. századi városok kapcsán mutat rá arra, hogy ebben a korban a városok hangzó tájaiban a mindennapi életet irányító, hasznos információkat hordozó elemeknek döntő szerepük volt az egyéb zajokhoz képest, míg a modern városokban ez a fajta viszony radikálisan megfordul. A középkori és kora újkor városokban az olyan jól szervezett hangok, mint a liturgikus és gazdasági időt is jelző templomi és világi harangok, az éjszaka biztonságát és rendjét felügyelő éjjeliőr kiáltásai, a hivatalos és kereskedelmi információkat nyilvánossá tevő kikiáltók, utcai árusok szövegei hozzájárultak a lakosok tájékozódásához. A városi hangok rendszert alkottak, melyek üzenete megrajzolta a városi rend kereteit. Az egyházi és világi hatóságok közti hatalmi viszonyok világossá váltak például azáltal, hogy kinek a harangjai (székesegyház? plébániatemplom? városháza? céhház?) jelezték a város vallásos vagy gazdasági időbeosztását, a veszélyhelyzetet vagy a politikai ceremóniákat. Hangok kísérték a rend felborítását is a városi lázadások gyülekezésre serkentő, térfoglalást jelző, erőt demonstráló, a korábbi szabályokat megszegő harangozásával és zajkeltésével. Az egyes városon belüli szomszédságok sajátos és egymástól elkülöníthető hangzó környezettel rendelkeztek, hála a közlekedés, helyi gazdasági tevékenységek, harangok által keltett hangoknak. Garrioch hangközösségeknek nevezi az azonos hangok

alapján információhoz jutó egységeket, a kifejezést (*acoustic community*) Barry Truax alkotta meg az 1980-as években (Garrioch 2003).

Ebbe a keretbe tudjuk beilleszteni a jelen szövegben vizsgált késő középkori és kora újkori párizsi mesterségekkel kapcsolatos hangokat és a hozzájuk kötődő forrásokat. A városi iparhoz és kereskedelemhez többféle jól elkülöníthető és forrásokban is követhető hang kapcsolódik. A munkavégzéshez kapcsolódó általános zajok, mint a fűrészelés, kalapácsütés, vágóhídra vitt állatok bőgése, az utcákat szelők szekerek és talicskák kerekeinek nyikorgása vagy a lovak patkóinak kopogása egy városnegyedenként változó alapot alkottak, amely valószínűleg a város gazdaságilag legaktívabb jobb partján elterülő szűk utcák és a Halles vásárcsarnok környékén volt a leghangosabb (Favier 1974, Lombard-Jourdan 2009). Ehhez az alaphoz adódtak hozzá olyan rendszerezett emberi hangok, mint a gazdaságot szabályozó rendeletek kikiáltás révén történő kihirdetése vagy a saját áruikat reklámozó utcai árusok kiáltásai.

A kikiáltó tevékenysége állandó eleme a modernitás előtti városi és falusi közösségeknek szerte Európában. A párizsi esküdt kikiáltó a hivatalos híráramlást biztosította, hirdetésének témái között szerepeltek a nagy politikai események, mint a békekötések és a királyi győzelmek, válsághelyzetek kezelése vagy éppen az adókvetés, de olyan hétköznapi feladatok is, mint a városi kézművesek gazdasági és társadalmi tevékenységeinek szabályozása, az utcák tisztítása és a személtlerakás, a koldusok és leprások eltávolítása vagy a prostitúció térbeli és időbeli keretek közé szorítása. A földhözragadt témák jóval gyakoribbak, mint a fontos politikai változások, így az esküdt kikiáltó nagyon gyakorlatias, a hétköznapiakba simuló szereplője volt a párizsi utcáknak. Mivel azonban a király és a párizsi előljáró (*prévôt*) nevében hirdette ki a hivatalos rendeleteket, ez a szerény tisztviselő valójában a királyi hatalmat képviselte az utcákon, szavai és hangja révén biztosítva az uralkodó jelenlétét a városban (Offenstadt 2009, Fogel 1989, Novák 2018, 166). A kikiáltás technikai része azt jelenti, hogy a kikiáltó hosszabb-rövidebb útvonalakon bejárta a várost, érintve forgalmas útkereszteződéseket, tereket és utcákat, majd azokon a helyeken állt meg, ahol a szokások vagy a konkrét rendelkezés alapján érdemes volt hangosan felolvasni az adott információkat és utasításokat. Néha egyedül ment, máskor egy trombitás is kísérte, a legfontosabb hirdetések kapcsán viszont egész kíséret követte, poroszlok, heroldok, nagyurak, városi tisztviselők (Novák 2007). A kikiáltás rítusa helyszínek, szereplők és üzenetek mellett hangokból is állt. A részletesen lejegyzett kikiáltásokból az derül ki, hogy nem egyszólamú akusztikai eseményről volt szó: a kihirdetendő üzenet több változatban, több szereplő szájából hangzott el. A rendeletek kihirdetésénél előfordult, hogy a kiadó intézmény képviselője a kijelölt helyszíneken emelt hangon felolvasta a rendelkezéseket, utána pedig a kikiáltó ezek egy rövidebb, például a büntetésekre koncentráló változatát kiáltva is elmondta. Az egész szertartást gyakran trombitálás vezette

fel, ez után hangos figyelemfelkeltő szavak következtek („halljátok meg király urunk és a párizsi előljáró nevében”), és miután összegyűlt a tömeg, akkor kezdődött maga a nyilvánosságra hozatal („közhírré tétetik...”) (Novák 2020, 65–66). A leginkább örömteli és ünnepélyes hírek kihirdetésével párhuzamosan harangoztak is, békekötések, királyi győzelmek, pápaválasztás alkalmából akár egész nap is zúghattak a város harangjai.

A kikiáltó hangja gyakran szólalt meg a városban gyakorolt mesterségekkel és az ezekért felelős céhekkel kapcsolatban, akár úgy, hogy céhstatútumokat vagy a gazdasági tevékenységüket szabályozó egyszeri rendeleteket hirdetett ki. Mivel a rítus része volt a városi tér bejárása, érdemes megvizsgálnunk, hogy a mesterségekkel kapcsolatosan elhangzott kikiáltások mint az akusztikus környezet speciális elemei hogyan jelentek meg a város terében, és milyen hatást gyakoroltak annak megtapasztalására. Ebben a párizsi Színes könyvek (*Livres de couleurs*, Archives Nationales, Paris, Y1 à 6) adatait tudjuk felhasználni, melyekbe a 14-16. század folyamán több száz kikiáltást jegyeztek fel. Ezeknek a többsége csak általános módon utal a „szokásos kereszteződésekre, ahol kikiáltásokat szoktak tenni,” és csak néhány tucat tartalmazza konkrét helynevek felsorolását (Novák 2022).

A mesterségekre vonatkozó kihirdetések által bejárt útvonalak elemzésével háromféle térbeli stratégiát tártam fel kutatásaim során (Novák 2020). Az elsőben a kikiáltás egyetlen helyen hangzott el, például a Halles vásárcsarnok valamelyik pontján, vagy a lóvásártéren a Saint-Honoré városkapun kívül. Ezek a kihirdetések nagyon gyakran egy szigorúan ellenőrzött és kiemelt helyszínre, legtöbb esetben a vásárcsarnokra korlátozott nagybani kereskedelemre vonatkoztak (posztó és hal), illetve olyan kereskedelmi tevékenységekre, amelyekben közvetítőkre és viszonteladókra támaszkodtak (ló és szárnyasok). Itt a kikiáltások hozzájárultak a központi helyszín értékének kiemeléséhez, a vásárcsarnok pezsgő forgatagának és a benne található számos specializálódott helyszín (posztócsarnok, nagybani halpiac) presztízsének megerősítéséhez. A második stratégia éppen ellenkezője az elsőnek, itt a kikiáltás a városi tér lehető legszélesebb lefedésére törekedett, melynek során a kikiáltó sok helyen megállt a város forgalmas kereszteződésein és a várost átszelő legszélesebb utcákon, a központtól a kapukig, sőt néha egészen a külvárosokig. Az itt használt helyszíneket sokféle témájú kihirdetés során érintették, tehát a mindennapi fogyasztási cikkek árai, a kocsmai szerencsejátékok tilalma és a vaj árusításának megtiltása a gyertyakészítők számára ugyanazokon a kereszteződéseken hangzottak el, mint a békekötések vagy válsághelyzetekben a fogadósok kötelezése a náluk megszálló idegenek napi bejelentésére. Ezek a gazdasági, politikai helyzetek láthatóan ugyanarra a széles körű hallhatóságra törekedtek, függetlenül a rendeletekben érintett mesterségek városi elhelyezkedésétől. A harmadik stratégia során a kikiáltó útvonala néhány központi forgalmas csomópont mellett az

egyest mesterségekhez speciálisan kötődő helyeket is magában foglalt. Ezek azok az esetek, ahol a mesterségek jelenléte, a sokféle szakma elhelyezkedésének megtapasztalása megragadható a kihirdetések gyakorlatán keresztül. A szakmákhoz való kapcsolódás azonban különböző formákat ölthetett: a kihirdetés történhetett kifejezetten a kihirdetett rendeletben megemlített és szabályozott helyszíneken, máskor pedig olyan helyeken, amelyek ugyan nem jelentek meg az éppen kihirdetett szövegekben, ám egyébként kötődtek az adott mesterség gyakorlásához. Néha összefüggést fedezhetünk fel az egyes kézműves céhek tagjainak adóösszeírásokból megismerhető lakóhelyei és a kikiáltások helyszínei között is. Ezekben az esetekben a kihirdetés térbeli stratégiája túlmutat a hivatalos üzenet egyszerű továbbadásán a témában érintett szakmabeliek szűk köre számára. Emellett a nagyon gyakorlatias célon túl a kikiáltó hangja mintegy akusztikusan megjelölte az adott szakmához kapcsolódó városi területeket, emblematisz épületeket és szomszédságokat, és ezt a hatást vissza-visszatérő módon meg is erősítették minden egyes kihirdetés alkalmával. A kikiáltó útvonalai természetüknél fogva nem határolták körül kizárólagos módon az egyes szakmák területeit, inkább olyan konkrét pontokat emeltek ki, ahol intenzív gazdasági tevékenység folyt, ahol az adott szakma központi épülete, céhháza, vásárcsarnoka állt vagy ahol a mesterség képviselői nagyobb arányban laktak.

A mesterségeknek ez a pontszerű, töredezett, útvonalak hangzó csomópontjaiból álló képe még inkább töredezetté válik, ha az egy szakma különféle elemeire vonatkozó kikiáltásokat vizsgáljuk meg. A pékek munkáját szabályozó 14-16. századi kikiáltások térbelisége például jól rámutat a mesterség sokoldalú gyakorlatára. A kenyér árát rögzítő statútumokat a nagybani gabonapiacokon hirdették ki a város három helyszínén (Halles vásárcsarnok, Grève tér és a Cité szigetén található Martroy piac). A napi kenyérforgalom központi helyszínei (Halles és Maubert tér) egy másik szabályozásban jelennek meg, melyben a városon kívülről érkező pékeket kötelezték arra, hogy a Párizsban elszórta helyezkedő pékáru boltok helyett kizárólag a központi árusító helyeket használják, és ezeket is csak a hét két napján. Ezt a rendeletet azonban nem a kereszteszódéseken hirdették ki, hanem informálisabb tájékoztatással egyszerűen szóban elmondták az érintett idegen pékeknek. Ugyanez a földrajzi szétszórtság figyelhető meg a már említett, a kenyér mellett a húsról és más fogyasztási cikkekre vonatkozó ármaximáló rendeletek kihirdetésében a város számos forgalmas csomópontján. A szabályozási láncolat legvégén a normaszegő, árdragító pékeket találjuk, akiket nyilvános megszegéenyítéssel büntettek. A büntetésnek részét képezte a vétkeik nyilvánosságra hozatala, és a megszegett rendelkezések újbóli kihirdetése. Az ítélet megfogalmazása szerint a kikiáltások helyszíne a „Hémon keresztnél a karmeliták előtt, a Notre-Dame székesegyház kapui előtt, a Porte

Baudoyer, a Halles és a Tirouer keresztjeinél”. Ha térképre visszük ezeket a helyszíneket, látható, hogy részben megegyeznek fontos kereskedelmi csomópontokkal (Maubert tér, ahol a Hémon kereszt állt, Porte Baudoyer kereszteződés és a Halles vásárcsarnok), amelyek közül néhány, amint azt láthattuk, kötődött is a kenyér forgalmazásához. Fontos azonban odafigyelnünk a szöveg pontos szóhasználatára – a kereszteződéseken és piactereken álló keresztet, illetve a templomok előtti terek említése ugyanezeknek a helyszíneknek a szakrális és bírósághoz kapcsolódó dimenzióját helyezi előtérbe. Az említett helyek ugyanis szinte kivétel nélkül az egyházi, majd később világi bíróságok vesztőhelyeiként is szolgáltak. A pékekhez kötődő kihirdetési helyek sokszínűsége arra mutat rá, hogy az egyes mesterségek szoros térbeli kötődése önmagában nem ad elegendő alapot a kihirdetés rítusán keresztül történő reprezentációjuk értelmezéséhez. Ehhez ugyanis még át kell látni a mesterséghez kapcsolódó szakmai tevékenységek sokféle módozatát és szintjét, illetve a résztvevő mesteremberek számos szerepét a gazdasági és társadalmi kapcsolathálóban, ahol részt vettek mint gyártók, közvetítők, ellenőrök, riválisok és együttműködő partnerek, szabályszegek és normaállítók. A kikiáltó hangja és az egyes mesterségek hangzó megjelenítése a kihirdetés rítusa révén valójában a nagyvárosi gazdaság és társadalom sokszínűségét és komplex összefonódásait tette érzékelhetővé.

A kikiáltó tevékenysége és a különféle szakmai csoportok együttélésének élménye jobban érthetővé válik, ha belehelyezzük a városi környezetnek mindazon elemei közé, amelyek szintén hozzájárultak ehhez a tapasztalathoz. A mesterségek jelenléte megnyilvánult a nagyon sokféle, foglalkozásra (*Poissonnerie, Tannerie, Vannerie, Verrerie, Heaumerie* stb.) vagy mesterséggel kapcsolatos tárgyra utaló utcanevben (*Vieilles-Poulies, Platre, Petits-Souliers* stb.). A legtöbb ehhez hasonló utcanev a Szajna jobb partján levő városrészben jelenik meg, amely a város ipari és kereskedelmi központja volt. A mesterségre utaló utcanevek nem minden esetben feleltek meg a környéken ténylegesen folyó gazdasági tevékenységnek, de számos szomszédságban igen. Cserzővargák valóban működtek a *Tannerie, Mégisserie, Corroierie* utcákban, a *Possonnerie, Poisson, Harengerie* utcanevek jól illeszkedtek a *Petit Pont* (Kis híd) környékén árusító halkereskedők tevékenységéhez. A jobb part szívében található szomszédság, ahol a mészárszékek működtek, olyan helynevekkel büszkélkedhetett, mint az *Écorcherie, Tuerie, Triperie, Place aux Veaux* és *Saint-Jacques-de-la-Boucherie*, amelyek mind nyúzásra, ölésre, pacalra és marhahúsról vonatkoztak (Favier 1974, 31–51, Leguay 1984, 28–31).

A helyhez kötött utcanevek és hivatalos kikiáltások mellett a mesterségek jelenlétére utaltak a mozgóárusok vagy éppen nyitott stand mellett álló kofák által kiabált reklámszövegek is, amelyek utcán árusított készételek, zöldségek, tejtermékek, mártások, ponyvanyomtatványok, ruhák, kisebb iparcikkek, szén megvásárlására, de akár szolgáltatások,

mint köszörülés, foghúzás, ruha- és bútortjavítás, vagy éppen mobil illemhely igénybevételére bátorították a lakosokat (Lett és Offenstadt 2003, 25–26). Párizsban külön foglalkozás volt a „borok és testek kikiáltója,” melynek képviselői egyrészt kocsmák és bort kimérő magánszemélyek számára reklámozták az eladásra szánt borokat, kezükben kancsóval és kupával, másrészt nemrég elhunyt személyek haláláról tájékoztatták a közösséget, harmadrészt pedig elveszett tárgyak és elkószált gyerekek megtalálására is buzdítottak (Lett és Offenstadt 2003, 20–21). A sokféle árus által keltett hangzavar már a középkor végétől a nagyvárosi élet egyik legfontosabb jellemzője lett.

Ehhez az akusztikus kavalkádhoz még hozzáadódott a harangok hangja is. Ezt gyakran szokás az egész városban hallható hangtakarónak tekinteni, amely ezáltal a városi közösség és identitás egységbe forrasztó eleme lehetett (Symes 2010), ám a városi harangok használatában lehet térbeli és időbeli különbségeket is felfedezni. A párizsi céhek működését szabályozó statútumokban gyakran előkerül, hogy melyik templom harangjai jelzik majd a munkaidő kezdetét és végét. Itt azonban nem egyszerűen arról van szó, ahogyan azt Jacques Le Goff híres tanulmányában megfogalmazta, hogy az egyház ideje és a kereskedő ideje versengett egymással a város hatalmi közegében az idő ellenőrzéséért (Le Goff 1960). A statútumok ugyanis időről-időre eltérő harangokat jelölnek ki az egyes céhek számára. A leggyakoribb választás a Notre-Dame katedrális harangja vagy a királyi palota, a *Palais* 14. század óta működő nagy órája volt, de támaszkodtak általánoságban a plébániatemplomok harangjaira is. A Halles piacon működő halkereskedők számára viszont 1320-ban azt szabták meg, hogy a napi munka a Saint-Magloire templomban harangozott primával kezdődik, és a Saint-Eustache templom vesperásra hívó harangjával zárul (Lespinasse 1886, 141). A választás okát nem tudjuk, közrejátszhatott benne talán az a praktikus megfontolás, hogy a két templom a Halles vásárcsarnok két eltérő oldalán helyezkedett el, és így jól azonosítható akusztikus jelekkel tudtak szolgálni az ott dolgozó árusoknak. Az esettanulmányok tehát árnyalni tudják a városi hangzó tér konfigurációját (Atkinson 2016b).

PÁRIZSI KIÁLTÁSOK, PÁRIZSI UTCÁK, PÁRIZSI TOLONGÁS

A nagyvárosi kiáltások nem csupán a hétköznapi gazdasági tevékenységek körébe tartoztak, hanem egy egész kulturális terméksor épült rájuk, már a 13–14. századtól kezdődően, sőt valójában a hétköznapi gyakorlatokról szerzett tudásunkat is nagyrészt az ide tartozó művekből szerezzük. A műfaj kiindulópontjának Guillaume de la Villeneuve 1260 körül írt versét szokás tartani a párizsi kiáltásokról *Les crieries de Paris* címen.

Azonban már korábban is találkozunk a jelenség elemeivel Jean de Garlande egyetemi klerikus *Dictionarius* című, a 13. század elején keletkezett munkájában, amely a hétköznapi élet latin szókincsét gyűjti össze a tanulók számára etimológiai magyarázatokkal, a mai nyelvkönyvek példamondataihoz hasonló rövid állításokba illesztve. Ebben egy rész a párizsi mesteremberek tevékenységén keresztül mutatja be az általuk előállított tárgyak nevét, körülbelül negyven különféle szakma felsorolásával (Lachaud 2006b). A városi hangzó tapasztalatok szempontjából kiemelendő, hogy a felsorolás néhány pontján a szerző konkrét személyekre, hangokra és helyszínekre is utal, leírja például, hogy egy cipőárus szomszédja elindult néhány deszkára helyezett cipővel, hogy eladja őket, illetve hogy a különféle párizsi hidakon miket árusítanak. A vándor szőrmejavítók az utcán járva hangosan hívják a kuncaftokat, a kupajavítók javítandó kupákért kiabálnak, a borkikiáltók négy, hat,, nyolc és tizenkét dénárért kínálják a bort a szomjazóknak, az éjszaka leszálltával pedig az ostya- és töltőtpite-árusok járnak az utcákat kosárral a karjukon (Rubin 1981. 30–32). A városbejárás ötlete, a mesterségek saját közegükbe illesztett felsorolása tehát egy iskolai használatra szánt szövegben jelent meg először Párizs kapcsán.

Guillaume de la Villeneuve párizsi kiáltásokról szóló verse a *Dit, Ditié* műfajba illeszkedik, amelyet az énekelt versekkel szemben elmondás, felolvasás módján adtak elő, és rendkívül széles tematikai és műfaji keretekkel rendelkezik: tartalma lehet elbeszélő vagy lírai, néha allegorikus. A felsorolt 130 kiáltást és árut a szerző beleilleszti egy nap leforgásába is: az árusok egészen az éjszaka leszálltáig „bögnék,” és már napkeltekor elkezdik a kiabálást. Először a bemelegített fürdőt reklámozzák, majd heringet, húsokat, fokhagymás mártást, babot és borsót, majd tejtermékeket, gyümölcsöket, tűzifát, olajat és ecetet, végül pedig a korabeli utcán fogyasztható gyorsételeket, a különféle hússal töltött pitéket és édes ostyákat. Ezen a ponton bekapcsolódnak más szereplők is a városi hangzavarba, a koldulórendek és utcai kéregetők, akik kenyérért könyörögnek, majd utána ismét iparcikkek és szolgáltatások hosszú sora következik, a méasztól a tengerentúli szappanon át a mogyoróig, matractól a gombokig és javításra váró köpenyig. A sorba belekerülnek az elveszett tárgyak és a halottak is, akikért a kikiáltók csengettyűt ráznak és kiabálják, hogy imádkozzanak a lelki üdvükért (Franklin 198.: 153–164). Az áruk és kereskedők mellett a szövegben ma-guk a kiáltások is megjelennek („Uram, ha fürödni mennél és fürdőzni most azonnal, forró a víz, nem hazudok,” „Íme a jó orléans-i saláta,” „jó tűzifa, két obulusért odaadom”), ám ezek beleolvadnak a felsorolásba. A verssel körülbelül egy időben zenei formában is megjelent a párizsi kiáltások témája, két motetta maradt fenn ezzel kapcsolatban egy-egy kéziratban (Vissière 2010, 137–38).

Bármennyire is szokatlannak tűnik számunkra irodalmi témaválasztásként az utcai árusok kiabálása, láthatóan divatossá vált, és az elemei-

nek különféle kombinációi rendre megjelennek a következő évszázadok alkotásaiban. Az egyik visszatérő motívum a lista mint szerkezeti elem lett, visszatükrözve talán a 13. századi nagy teológiai summák részeket összegyűjtő és ezzel a világ teljességét megragadó szándékát (Jeay 2006). Rutebeuf, egy szintén a 13. század második felében alkotó párizsi költő számos verset írt, amelyben a lista forma dominált. Verseiben felsorolja a párizsi szerzetesrendeket (*Le dit des ordres*) és a templomokat (*Le dit des moustiers*), vagy éppen a vásárban található árucikkeket és egy sarlatán trükkjeit (*Li diz de l'erberie*). Rutebeuf verseiben az árucikkek és szerepek mellett egyre hangsúlyosabban jelennek meg a városi tér elemei (Franklin 1984, 165–204).

Ez vezet a második divatosá váló motívumhoz, az utcák felsorolásához. 1310 körülre datálhatjuk Guillot *Le dit des rues de Paris* című versét, amelyben egy városi séta ürügyén végiglátogatja Párizs valamennyi városrészét, és egymás után megemlíti azoknak az utcáknak a nevét, amelyeket érint. „A Hárfa utcával szemközt / A Szent Szeverin utcába értem / Itt a kereszteződésig mentem / A Nagy Utcát leltem ottan / Majd onnan elkanyarodtam / Épp a Másolók utcájába.” Az utcanevek felsorolása közben nagyon konkrét, a járásra, hely- és irányváltoztatásra utaló igéket találunk, az illúzió tehát nyelvi szempontból teljes: Guillot verse egy séta elbeszélése is lehet. Egy korábbi munkámban térképre vittem a versben található utcákat, és ebből az derült ki, hogy az utcanevek valóban topografikus rendben követik egymást, tehát lehetséges, hogy valaki valóban végigjárta a várost, és feljegyezte az ennek során érintett utcákat, majd ezt öntötte rímes, bár nem túl veretes formába. (Novák 2018 115–120) A versben körülbelül 300 utcanevet említ a szerző, ebből majdnem 60 a korábban már említett mesterségekkel kapcsolatos helynév. Mindössze két olyan eset van csak, a *Lavendières* és a *Pelleterie* utcánál, amikor a szerző az elbeszélésben említést tesz az itt dolgozó mosónőkről és szőrmekészítőkről. Az utcanevekhez fűzött egyéb, az ide kötődő tevékenységekre utaló elem kocsmákra, egyetemistákra és bordélyházakra vonatkozik (Mareuse 1875, 9–10). A korábban a mesterségek és a városi tér kapcsolatát érintő fejtegetéseink itt mintha mellékvágányra futnának: a különféle szakmákkal kapcsolatos utcanevek Guillot versében nem egyazon céhbe tartozó kézműves-identitásokat tárnak fel, hanem inkább sokféle együttélő szereplő kavalkádját, a bőség mámorát, egy fogyasztói paradicsomot (Lachaud 2006a).

Ezt az utcalistát dolgozta bele 1400 körül keletkezett városdicsőítő-sébe Guillebert de Metz, aki azonban több formai változtatást eszközölt: elhagyta a verses formát, kihagyta az elbeszélői hozzáállást és a sétálást, mint a felsorolás ürügyét. Így utcanevek pusztá felsorolásává vált a korábbi vers, a fent idézett versrészlet például így jelenik meg: „Hárfa utca, nagy Szent Szeverin utca, Szent Jakab útkereszteződés, Jegyzők és Másolók utcája”. Az utcalista formai egyszerűsödése együtt járt azzal, hogy beépült egy komplex városleírásba, amelyben a leíró és történeti

részek mellett más listák is helyet kaptak, az utcák mellett templomok, paloták, egyetemi kollégiumok, híres párizsi prédikátorok felsorolásával. Az adatszerűséget erősíti a mézárszékeken megölt napi állatmennyiség megadása. Végül változás az is, hogy Guillot listáját Guillebert de Metz három részre vágta, és a három városrész elkülönülő leírásainak megfelelő helyére illesztette be őket (Novák 2018, 110).

A 15. század végén, már nyomtatott formában egy új utcalista jelent meg, amely az előző szövegektől eltérő sorrendben sorolta fel a város utcáit (*Les rues et églises de Paris avec la despence qui se fait chascun jour*). Az utcák és a templomok felsorolása mellett ez a népi olvasásra szánt rövid nyomtatvány az olvasók elé tárta a városi élelmiszerfogyasztás hatalmas méreteit, verses formában megadták a város kerületének hosszát, közöltek még néhány tréfás fejtörőt, Párizs betűivel kezdődő sorokból álló dicsérő versikét, illetve nagyon praktikus módon leírták azt is, hogy milyen napi kiadásokkal kellett számolni a Párizsban tartózkodóknak. Az egész nyomtatványt pedig egy már ismerős elem, a párizsi árucikkeket reklámozó kiáltások (*Les criys daucunes marchandises que lon crye parmy Paris*) sora zárta. A forma itt tájékoztató jellegű, a szerző megszólítja a hallgatóságot, és elmeséli, hogy miket hallhatnak a város utcáin, néha idézve magukat az elhangzó kiáltásokat is: „Ezután az utcákon reggel és este azt halljátok majd nagy hangon, erősen kiáltani: szenet, friss fából szenet, nem hazudok”.

Az utcalista és a kereskedői kiáltások összekapcsolódása rendkívül népszerűnek és sikeresnek bizonyult, ugyanis a 16–18. században Párizs utcái és kikiáltásai (*Les rues et les cris de Paris*) címen számtalanszor újra kiadták, megőrizve a 16. századi utcák listáját, miközben a város fizikai tere hatalmas átalakuláson ment keresztül és óriásira növekedett (Milliot 2000). Ezzel egy időben újabb hordozókon is hódítottak az utcai kiáltások: Clément Janequin 1547-re datált négyszólamú kórusműve (*Voulez ouyr les cris de Paris*) körülbelül ötven kiáltást foglal magába, az eddig szokásos elbeszélő körítés nélkül, mintegy idézve magukat a kiáltásokat: „Forró kis piték, forró kis piték,” „Ki kér tejet?” „Itt a szép hagymám, szép salátám, szép spenótom, szép petrezselymem” (Kastner 1857, 50–51.). Hasonló zenei pályát futottak be a londoni kiáltások, melyekről a 17. század elején Orlando Gibbons és Thomas Weelkes is írt *The Cries of London* címen kórusműveket (Brioist – Milliot 2010). A sokféle hangon szóló, megfeythető zenéjű nagyváros egészen a 19. század közepéig létezett, ekkor kezdte el az utolsó pillanatban tudományos módon összegyűjteni a párizsi kiáltásokat Georges Kastner zeneszerző, aki a középkori kezdetektől saját korának városi folklóráig feldolgozta a kiáltásokat, majd írt belőle egy zeneművet, egy „humoros szimfóniát” (Kastner 1857).

A 16–18. században képeken, képsorozatokon is megjelentek a párizsi utcai árusok (Scott 2013). Az egyik emblemátikus alkotás François Guérard *Cris de Paris* című metszete 1700-ból, ahol egy utcai közegbe elhelyezve két tucatnyi árus kínálja a termékeit, az alakok mellett a reklámkiáltások

felirataival: „Vegyenek korsókat,” Szép eper, eper,” „Vegyenek jó késeket” (Scott 2013). A hangzásvilág összevisszaságát formálta át szinte a tapintás élményévé Guérard egy másik kompozíciójában, a *Párizsi tolongásokban* (*Les embarras de Paris*), melynek fő témája a tömeg, az összeütközések, a járólélek sűrűsödése, a lökdösődés, mint a nagyvárosi élmény egyik alapeleme. Itt is megfigyelhetők a nemzetközi párhuzamok, a korai példa Ambrogio Brambilla *Gridi di Roma*, Római kiáltások című metszete lehet, amely 1580 körül keletkezett és szépen elkülönített sorokban haladó utcai árusokat ábrázol, kezükben az áruikkal, lábuk alatt a rájuk vonatkozó felirattal.

Vincent Milliot, a párizsi kiáltások kora újkori divatjának legfontosabb kutatója arra mutat rá, hogy az eleinte népies, szórakoztató, a nagyváros élményét átadni kívánó műfaj milyen egészen új jelentéseket vett fel a 17–19. század folyamán. Az eredetileg népi nyomtatványokban megjelenő kikiáltók porcelánszobrok, mázas edények, az elit által forgatott színes albumok főszereplői lettek. A 17. század folyamán a megjelenésük is átalakult, kopott ruhájú, esetlen városi kézművesekből egy időre rendezett ruhájú, gáláns testtartású csinos fiatal urakká és hölgyekké váltak, akik kecsesen tartották a kezükben a káposztát és a zsák szenet. A 18. századi ábrázolások aztán visszatértek a realistább ábrázolásmódhoz, ám Milliot szerint itt sem életből ellesett zsánerképeket láthatunk, hanem moralizáló típusokat. Véleménye szerint ebben az időben a párizsi egyszerű munkásemberek ábrázolása elit fogyasztási termékké vált, amely kielégítette a felső tízezer egzotikus kalandvágyát azzal, hogy betekintést engedett egy ismeretlen világba a tényleges találkozás és bepiszkolódás veszélye nélkül (Milliot 2016). Tom Nichols egy másik értelmezést javasol, az utcai kiáltásokat az általános szegénységkép társadalmi problémájába illesztve: ő úgy gondolja, hogy a szintén rendkívül népszerű koldustrükkök és alvilágábrázolás műfajaiban szereplő (Kovács 2016) veszélyes szegényekkel szembeállítva az utcai kiáltások a tisztas, munkás szegénység megszelídített képét nyújtották az aggó gazdagoknak, megnyugtatta őket egy ideális társadalom lehetőségével (Nichols 2021).

MEGTAPASZTALT METROPOLISZ?

A látás melletti más érzékszerveknek szentelt figyelem, a hangzó környezet bevonása a városi tér megtapasztalásának vizsgálatába egyrészt hozzájárul új összekapcsolódások és korábban elhanyagolt dimenziók feltárásához. Az így kapott üzenet azonban nem egyértelmű, nem egyetlen hangon szól, egyszerre találkozunk a rendezettség igényével és a lenyűgöző polifóniával, a nagyvárosi gyakorlatok és kapcsolatok komplexitásával akár a térben, akár a társadalomban, akár a gazdaságban. Ez a hétköznapiakban is megragadható sokszínűség nyer művészi kifejezőmódokat szóban, képen és zenében is, ahol mai fejjel nehezen

érthető divatjelenségeknek lehetünk tanúivá – ugyan mi lehetett a szóra-
koztató a nagyvárosi utcák hosszas felsorolásában? Vagy éppen nagyon
is modern párhuzamokat találhatunk a reklámszövegek saját keretükből
kiemelésében és másodlagos felhasználásában? Az egyre gazdagabbá
váló képi ábrázolások elemzése mutatott rá emellett arra, hogy a városi
kultúra egyedisége és varázslatossága mellett a képek szólnak a rajtuk
ábrázolt hangos árusok és fogyasztók közötti társadalmi szakadékról is,
utóbbiak egzotikumkereséséről és gyanakvó hozzáállásáról. Így a város
élménye, hangjainak, látványának megtapasztalása nem egyszerűen
az akusztikus vagy vizuális közeg befogadásáról szól. A változó formák
és felhasználások azt mutatják, hogy a hordozók, szerzői szándékok,
kulturális közegek és még a rokon műfajok is hatnak az érzékelt jelen-
ségek értelmezésére, és így a várost és társadalmát jelentések gazdag
kincstárává teszik.

IRODALOM

- Atkinson, Niall. 2016a. „Getting Lost in the Italian Renaissance.” *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 19: 177–207.
- Atkinson, Niall. 2016b. „Seeing sound. Mapping the Florentine Soundscape.” In *Mapping Space, Sense, and Movement in Florence: Historical GIS and the Early Modern City*, szerkesztette Nicholas Terpstra és Colin Rose, 149–68. London: Routledge.
- Boone, Marc. 2002. „Urban Space and Political Conflict in Late Medieval Flanders.” *Journal of Interdisciplinary History* 32: 621–40.
- Boone, Marc és Élodie Lecuppre-Desjardin. 2012. „Entre vision idéale et représentation du vécu. Nouveaux aperçus sur la conscience urbaine dans les Pays-Bas à la fin du Moyen Âge.” In *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, szerkesztette Peter Johaneck, 79–97. Bécs: Böhlau.
- Bove, Boris, Yvonne-Hélène Le Maresquier, Caroline Bourlet, Benoît Descamps és Marie Bouhaïk-Gironès: 2007-2008. „Du proche au lointain: essais de restitution de l’espace vécu à la fin du Moyen Âge.” *Bulletin de la Société de l’Histoire de Paris et de l’Île-de-France* 134–135: 7–46.
- Brioist, Pascal és Vincent Milliot. 2000. „Échanges culturels et sensibilités auditives: le «chant des rues» (Cris de Londres, Cris de Paris) aux XVIe et XVIIe siècles.” In *Le chant, acteur de l’histoire*, szerkesztette Jean Quéniart, 199–211. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Cabantous, Alain. 1994. „Le quartier, espace vécu à l’époque moderne: ambiguïté et perspectives d’une histoire.” *Histoire, économie et société* 13: 427–39.
- Certeau, Michel de. 2010. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* Budapest: Kijárat kiadó.
- Clarke, Catherine A. M. szerk. 2011. *Mapping the Medieval City. Space, Place and Identity in Chester c.1200–1600.* Cardiff: University of Wales Press.
- Clarke, Georgia és Fabrizio Nevola. 2013. „Introduction: The Experience of the Street in Early Modern Italy.” *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16: 47–55.
- Cockayne, Emily. 2007. *Hubbub: Filth, Noise and Stench in England, 1600–1770.* New Haven: Yale University Press.
- Contamine, Philippe. 1988. „Peasant Hearth to Papal Palace: The Fourteenth and Fifteenth Centuries.” In *A History of Private Life. Revelations of the Medieval World*, szerkesztette Georges Duby, 425–505. Cambridge: Belknap Press.
- Corbin, Alain. 1982. *Le miasme et la jonquille: L’odorat et l’imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles.* Párizs: Flammarion.
- Corbin, Alain. 1994. *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle.* Párizs: Flammarion.
- Corbin, Alain. 2018. *Histoire du silence: de la Renaissance à nos jours.* Párizs: Flammarion.

Corley, Christopher R. 2009. „On the Threshold: Youth as Arbiters of Urban Space in Early Modern France.” *Journal of Social History* 43: 139–56.

Cowan, Alexander és Jill Steward. 2007. *The City and the Senses. Urban Culture Since 1500*. Aldershot: Ashgate.

De Vivo, Filippo. 2016. „Walking in Sixteenth-Century Venice: Mobilizing the Early Modern City.” *Tatti Studies in the Italian Renaissance* 19: 115–41.

Eckstein, Nicholas A. 2016. „Florence on Foot: An Eye-Level Mapping of the Early Modern City in Time of Plague.” *Renaissance Studies* 30: 273–97. DOI: 10.1111/rest.12144

Favier, Jean. 1974. *Paris au XVe siècle*. Párizs: Seuil.

Fogel, Michèle. 1989. *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle*. Párizs: Fayard.

Franklin, Alfred. 1984. *Les rues et les cris de Paris au XIIIe siècle*. Párizs: Les Éditions de Paris.

Garrioch, David. 2003. „Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns.” *Urban History* 30: 5–25. DOI: 10.1017/S0963926803001019

Gauvard, Claude. 1991. „De grace especial”: *Crime, État et société en France à la fin du Moyen Âge*, 2 vols. Párizs: Publications de la Sorbonne.

Geisler, Élise. 2014. “Soundscape revisited.” *Metropolitiques*, január 8. <http://www.metropolitiques.eu/Soundscape-revisited.html>

Guyot-Bachy, Isabelle. 2004. „Géographie urbaine des chroniqueurs parisiens de Philippe le Bel à l'avènement de Charles V.” In *Être Parisien. (Paris et Ile-de-France. Mémoires 55.)*, szerkesztette Claude Gauvard és Jean-Louis Robert, 481–92. Párizs: Sorbonne

Jaritz, Gerhard szerk. 2001. *Die Strasse. Zur Funktion und Perzeption öffentlichen Raums im Späten Mittelalter*. Bécs: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften.

Jeay, Madeleine. 2006. *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe–XVe siècle)*. Genf: Droz.

Kastner, Georges. 1857. *Les voix de Paris: essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Párizs: Brandus, Dufour – Renouard.

Kovács Janka. 2016. “Csavargók, tolvajok, akasztófavirágok. A londoni alvilág képeinek kialakulása a 16–17. századi ponyvairódalomban.” *Első Század*, 15 (3–4): 23–36.

Lachaud, Frédérique. 2006a. „Espaces, acteurs et structures de la consommation dans les villes médiévales.” *Histoire urbaine* 16: 5–16.

Lachaud, Frédérique. 2006b. „La première description des métiers de Paris: le Dictionarius de Jean de Garlande (vers 1220-1230).” *Histoire urbaine* 16: 91–114.

Lazarev, Andrej. 2012. „Les cartes mentales de Paris aux XVe–XVIIIe siècles.” In *Les histoires de Paris. De l'âge classique à la modernité (XVIe–XVIIIe siècle)*, szerkesztette Thierry Belleguic és Laurent Turcot. Párizs: Hermann.

Le Goff, Jacques. 1960. „Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand.” *Annales ESC* 15: 417–33.

Lespinasse, René de. 1886. *Les Métiers et corporations de la ville de Paris: xive-xviii siècles*. I. kötet. Párizs: Imprimerie nationale.

Les rues et églises de Paris avec la despençe qui se fait par chascun jour, s.l.n.d.

Leguay, Jean-Pierre. 1984. *La rue au Moyen Age*. Rennes: Ouest-France.

Lett, Didier és Nicolas Offenstadt. 2003. „Les pratiques du cri au Moyen Âge.” In *Harò! Oyez! Noël! Pratiques du cri au Moyen Âge*, szerkesztette Didier Lett és Nicolas Offenstadt, 5–41. Párizs: Publications de la Sorbonne.

Lilley, Keith 2012. „Mapping Truth. Spatial Technologies and the Medieval City: A Critical Cartography.” *Postclassical archeologies* 2: 201–23.

Lombard-Jourdan, Annie. 2009. *Les Halles de Paris et leur quartier (1137-1969)*. Párizs: École Nationale des Chartes.

Mareuse, Edgar. 1875. *Le Dit des rues de Paris (1300) par Guillot de Paris*. Párizs: Librairie Générale.

Milliot, Vincent. 2000. „L'espace parisien dans les imprimés de large circulation (XVIe–XVIIIe siècles): une archéologie de la lecture des guides urbains?” In *Les guides imprimés, du XVIe au XXe siècle. Villes, pays, voyages*, szerkesztette Gilles Chabaud, Evelyne Cohen, Natacha Coquery és Jérôme Penez, 59–70. Párizs: Belin.

Milliot, Vincent. 2016. „Les Cris de Paris, figures d'un peuple apprivoisé.” *Revue de la BNF* 52: 12–25.

Nichols, Tom. 2021. „Motives of Control/Motifs of Creativity. The Visual Imagery of Poverty in Early Modern Europe.” In *The Routledge History of Poverty in Europe, c. 1450–1800*, szerkesztette David Hitchcock és Julia McClure, 138–63. Oxon: Routledge.

Novák Veronika. 2007. *Hírek, hatalom, társadalom. Információáramlás Párizsban a középkor végén*. Budapest: Gondolat – Infonia.

Novák Veronika. 2018. *Utcák, szavak, emberek. A városi tér és használata Párizsban a középkor és a kora újkor határán*. Budapest: ELTE Eötvös kiadó.

Novák Veronika. 2019. „»Párizs városának kellős közepén« – büntettek, történetmesélés és félelem a 15–16. században.” In *Az érzelmek története*, szerkesztette Valuch Tibor, Lukács Anikó és Tóth Árpád, 123–41. Budapest, Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület.

Novák Veronika. 2009. „A térhasználat kutatása – módszerek és lehetőségek. A társadalmi tér vizsgálata a középkori és kora újkori városok történetében.” *Urbs Magyar Városhistória Évkönyv* 14 2009. 11–33.

Novák Veronika. 2020. „L'espace du cri à Paris aux XIVe-XVIe siècles: recherches sur les „lieux accoutumés”.” *Revue historique*, 696: 61–86.

Novák Veronika. 2022. „Helynevek és hatalom – a lista és a „szokásos helyek” retorikája a középkori információáramlásban.” *Belvedere Meridionale* 34: 94–106.

Offenstadt, Nicolas. 2013. *En place publique. Jean de Gascogne, crieur au XVe siècle*, Párizs: Stock.

Pancer, Nira. 2017. „Le silencement du monde. Paysages sonores au haut Moyen Âge et nouvelle culture aurale.” *Annales HSS*, 72: 659–99.

Roux, Simone. 1995. „Bornes et limites dans Paris à la fin du Moyen Âge.” *Médiévales* 28: 129–37.

Roussel, Diane. 2012. *Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*. Seyssel: Champ Vallon.

Rubin, Barbara Blatt ford., szerk. 1981. *The Dictionarius of John de Garlande*. Lawrence: The Coronado Press.

Schafer, R. Murray. 1994 (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Book.

Schulz, Jurgen. 1978. „Jacopo de' Barbari's View of Venice. Map Making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500.” *The Art Bulletin* 60: 425–74.

Scott, Katie. 2013. „Edme Bouchardon's 'Cris de Paris': Crying Food in Early Modern Paris.” *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 29: 59–91. DOI: 10.1080/02666286.2012.738081

Smail, Daniel Lord. 1999. „The Linguistic Cartography of Property and Power in Late Medieval Marseille.” In *Medieval practices of space*, szerkesztette Barbara A. Hanawalt és Michal Kobiálka, 37–63. Minnesota: University of Minnesota Press.

Symes, Carol. 2010. „Out in the Open, in Arras: Sightlines, Soundscapes and the Shaping of a Medieval Public Sphere.” In *Cities, Texts and Social Networks, 400–1500: Experiences and Perceptions of Medieval Urban Space*, szerkesztette Caroline Goodson, Anne E. Lester és Carol Symes, 279–302. Farnham: Ashgate.

Terpstra, Nicholas és Colin Rose. 2016. *Mapping Space, Sense, and Movement in Florence: Historical GIS and the Early Modern City*. London: Routledge.

Vissière, Laurent. 2010. „Le paysage sonore parisien aux XIIIe et XIVe siècles ou la naissance des cris de Paris.” *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 136–58.

Zemon Davis, Natalie. 1987. *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*. Stanford: Stanford University Press.

KIÉ A(Z IRODALMI) VÁROS?

GENDERKÉRDÉSEK AZ ÍROTT TEREK BEN

Borda Réka

ABSZTRAKT

A gender által meghatározott terek (*gendered spaces*) „toposzként” a mai napig jelen vannak az irodalmi művekben. Tanulmányomban a nyilvános (főként városi) és a privát narratív terek viszonyát vizsgálom meg a társadalmi nemek szempontjából. Először témám rövid társadalmi-irodalomtörténeti háttérét nyújtom, majd a textualizált genderterek szimbolikus jelentéseit vizsgálom meg, azok trauma-elbeszélői lehetőségeit szemügyre véve. Ezt követően a kognitív narratológia és a feminista narratológia metszéspontjaként az említett toposz tudásgeneráló aspektusát mutatom be a *probability design* és a 4E kogníció elméletén keresztül, végül pedig kitérek a feminin-maszkulin irodalmi terek tágabb problematikájára a történelmi emlékezet és az irodalmi kánonformálás tükrében. Célom, hogy szintetizáljam az ez idáig keveset taglalt ismereteket az irodalmi genderterekről, valamint hogy rámutassak: nemcsak írói és olvasói, hanem tervezői szempontból, valamint a designkultúra-tudomány oktatását tekintve is szükséges tudatosan megközelíteni a textualizált tereket.

#gender, #feminista földrajz, #városírás, #kognitív narratológia, #irodalomtörténet

https://doi.org/10.21096/disegno_2023_2br

1. BEVEZETŐ

Louise C. Johnson szociológus egyik óráján felmérést végzett diákjai körében. Arra kérte őket, hogy csoportonként készítsenek listát olyan terekről, amelyeket reflexszerűen a férfi, illetve női nemhez kapcsolnak. Az eredmény azt mutatta, hogy a csoportok összességében nemcsak kevesebb teret kötöttek a nőkhöz, mint a férfiakhoz, hanem arra is rávilágított, hogy a férfiak tereiként főként a döntéshozói, illetve általában az olyan publikus tereket képzeljük el, mint a parlament épülete, míg a nőket a privát terekhez, például a konyhához kötjük (Johnson, 1990).

Ez a gender alapú térbeli szeparáció az irodalmi művekben megjelenő nő tereket szemügyre véve is kirajzolódik, akár klasszikus, akár kortárs művekre gondolunk, erről azonban kevés szó esik, mind a feminista narratológiában, mind a kognitív irodalomtudományban, mind pedig a designkultúra-tudományban. A *Disegno* jelen különszámának felhívása Delacroix-t idézte a várostapasztalat tizenkilencedik századi változásáról: hiába utazhatják be az emberek „egész Európát, olyan benyomásuk marad, mintha sosem léptek volna ki [...] az ízléstelen pályaudvarokból,” (Disegno CfP, 2023) – a fentiek fényében ekként módosíthatjuk kijelentését: hiába utazhatják be a nők egész Európát, az irodalmi műveket olvasva olyan benyomásunk támad, mintha sosem léptek volna ki otthonról.

E tanulmány a gender kérdéseit járja körül az írott terek kontextusában, különös tekintettel a nők és férfiak térhasználatának irodalomtörténeti megjelenítésére. Céлом rámutatni, hogy a női szereplők korlátozott térhasználata az irodalmi művekben rögzült „toposzként” jelenik meg, és újratermeli azt a képet, miszerint a nők akadályoztatva férhetnek hozzá a publikus terekhez. Az írott terek genderalapú felosztása továbbá a női traumák és a nők történelmi emlékezetben elfoglalt helyének marginalizálódásához is vezethet. A most következőkben – a feminista és kognitív narratológia elméleteire támaszkodva – igyekszem bebizonyítani, hogy az írott szöveg jelentős hatással lehet világszemléletünkre és tervezett tereinkre. Mind ebből kifolyólag a tanulmány a szövegbe írt genderterek újragondolását javasolja az irodalmi és társadalmi egyenlőség előmozdításához.

Többnyire az európai kultúrában klasszikus irodalomként aposztrofált műveket fogok kiemelni, amelyek a kontinens irodalmi kánonjának részei, míg a kortárs példák szerzői nívós szakmai sikereknek örvendenek. Emellett a hazai kanonizált és a magyar kortárs szcénában közismert

¹ A „globális hadi kaland” természetesen nem kizárólag a homéroszi világ sajátossága, ugyanakkor mivel a tanulmány az európai irodalmi hagyományokra fókuszál, az Iliász és az Odüsszeia véleményem szerint megkerülhetetlen példa.

² Ez a kettős pólus a görög szobrokban is megfigyelhető: míg a férfi testet ábrázoló szobrok aktívak (pl. sportolnak), addig a női aktok passzívak (összeszorított lábbal állnak és takarják magukat).

szerzők műveit is felhasználom érvelésemben. Bár mindez egyértelműen széles időbeli távlatot ölel fel, meglátásom szerint a tág történelmi perspektíva különösen alkalmas arra, hogy rámutasson: annak ellenére, hogy a genderizált terek határai, minőségei koroktól függően eltérhetnek egymástól, és számos kulturális, társadalmi, gazdasági és vallási tényező eredményeként alakulnak ki (Daphne, 1993), a fiktív terek genderalapú megosztottsága régóta az írott alkotások része, tehát az időbeli távlatok ellenére is rögzült „toposzként” értelmezhető.

2. AZ ÍROTT GENDERTEREK, VALAMINT A NŐI-FÉRFI ÁGENCIA A TÁRSADALOM- ÉS IRODALOMTÖRTÉNET TÜKRÉBEN

A női térhasználat korlátozottsága már az európai kultúra alappilléreként számontartott görögök fennmaradt írott emlékeiben is megfigyelhető.

A nők mellékszereplői voltak mind a társadalmi, mind a kulturális folyamatoknak, míg a férfiak önálló, korlátlan térhasználata a jogi és kulturális lenyomatokon túl a klasszikus irodalmi művekbe is beépült. Így például az Odüsszeiába, amelyben szinte kizárólag Odüsszeusz és férfi kísérei rendelkeznek ágenciával, míg Odüsszeusz felesége, Pénélopé éveken át, szinte „mozdulatlanul” várja, hogy férje hazatérjen.¹ Hasonló szerepek figyelhetők meg az Iliászban, amelyben bár Heléna a háború kiváltója, a valódi cselekvő felek a férfiak.²

Azonban hibás megközelítést alkalmazunk, ha az aktív-passzív szerepek felől közelítjük meg ezeket a műveket, elvégre Homérosz Nauszikaája is ágenciával rendelkező szereplő, ahogyan Szophoklész hősnoje, Antigoné is kifejezetten potens karakter. Helyesebb a férfiak és nők terei szerint megvizsgálni a történeteket, ugyanis az Odüsszeiában megjelenő női karakterek, akár Nauszikaát, akár Pénélopét említjük, saját háztartásukban vagy birtokukon jelennek meg. „A heroikus történetek mögött [...] a nők ritkán beszélnek, hoznak döntést, és semmilyen ügybe nem vonják be őket a háztartáson kívül,” írja Violy Purnamasari a görög mitológiák és homéroszi eposzok kapcsán (Purnamasari, 2021).

A görög mítoszok és eposzok ugyanakkor nem szűkíthetők le kizárólag egyéni döntésekre és gender szempontokra, hiszen minduntalan felvetik azt a kérdést, hogy a látszólag korlátlan térhasználattal élő férfi szereplők mennyire az istenek játszmaí, beavatkozásai hatására változtatnak helyet vagy hoznak olyan döntéseket, amelyek továbblendítik vagy akadályozzák őket útjuk során. Odüsszeuszt az istenek kárhoztatják bolyongásra, és Pallasz Athéné például közvetett módon is szabotálja hazatérését azáltal, hogy megjelenik Nauszikaá álmában, hogy Odüsszeusz elé vezesse őt. Mindazonáltal a szereplőknek van döntési lehetősége. Bár Kirké istennő varázserejével disznóvá változtatja Odüsszeusz társait és ráveszi a hőst, hogy egy éjszakára az övé legyen, Odüsszeusz ezután

egy évig élvezi a nő vendégszeretetét, megfedkezve arról, hogy vissza szeretne térni Ithakára.

Mindezek tükrében tehát kijelenthető, hogy bár az istenek igyekeznek kontrollálni a halandók akaratát és szabad térhasználatát, Odüsszeusz így is tágabb terekbe juthat el és nagyobb ágenciával rendelkezik azokban, mint például a felesége. Az eposz legjelentősebb narratív feszültségét eleve az Odüsszeusz és Pénélopé közti térbeli távolság szolgáltatja, és míg Odüsszeusz számtalan kalandba keveredik, addig Pénélopé a saját háztartásában is csak korlátozottan, diszkréten jelenik meg, gyakran az ún. megaron, a közösségi tér határán maradvá (Fletcher, 2008).

Az eposzokban központi szerepet kapó kalandozás „toposza” újra és újra megjelent az európai történelem alakulása függvényében, akár a háborúkat, akár a keresztes hadjáratokat, akár az új földrészek felfedezését, akár a „szimpla” bolyongásokat említjük. Az eposzokból kinövő pikareszkek, kalandregények és verses történetek és -regények terei, amelyek vagy a férfiakat érintő társadalmi egyenlőtlenségeket (Aucasin és Nicolette), vagy bolyongásukat (Don Quijote), vagy jellemfejlődésüket (Candide) mutatják be, hasonlóan az Odüsszeia tereihez, szintén férfiak által belakott és használt terek.

A kalandozás ideája még a XVII-XIX. században is visszatérő irodalmi „toposz” volt, amikor az arisztokrata, húszas éveik elején járó fiatal férfiak a Grand Tour jegyében barangoltak Európában (lásd Johann Wolfgang Goethe: *Utazás Itáliában*). A privát tér erre az időszakra végképp azzá a helyszínné vált, ahová visszaszorultak a nők, akár közbiztonsági okokból (például a közvilágítás hiánya okán), akár a jogi szabályozások miatt, akár a társadalmi elvárásokból kifolyólag (Fraser, 1999).

Mindez természetesen nem feltétlen jelentette azt, hogy a nők nem hagyhatták el a számukra kijelölt helyeket, sokkal inkább azt, hogy a nők tágabb értelemben vett (az otthonon és annak szűk környezetén túl történő) mozgása szinte minden társadalmi rétegben társfüggővé vált, ugyanis a publikus terek nem voltak biztonságosak számukra, a szabad térhasználatot pedig írott és íratlan szabályok korlátozták, amelyek az urbánus miliőben még szembetűnőbbé váltak. Csak hogy egy kora középkori példát említsünk: az angolszász területekről fennmaradt tanítóversikék arra intették a lányokat, hogy maradjanak otthon, illetve azt is elmagyarázták nekik, hogy amennyiben mégis kimozdulnának, hogyan viselkedjenek „helyesen” (Hanawalt, 1998). „Ne bolyongj céltalanul a városban, ne járj egyik helyről a másikra, ne keresd a bajt. [...] Maradj otthon, lányom, és koncentrálj a munkádra. [...] Ne legyél túlságosan ismerős mindenkivel az utcán. [...] Bölcsen vezesd háztartásodat,” szól például egy részlet az Így nevelte lányát a jó asszony c. versből (Elicedevallés, 2018).

Bár hosszasan folytathatnánk a görög kultúrát követő történelmi korszakok kanonizált és néphagyomány útján ránk maradt műveinek elemzését, jelen tanulmány fókuszában a városok és genderterek re-

lációja áll, ezért a most következőkben az industrializációt követő korszakokra, majd a kortárs tendenciákra is kitérünk.

3. VÁROSOK, MŰVEK, NEMEK

A társadalmi nemek szerinti térhasználat a tizenharmadik században kibontakozott első ipari forradalom során még jobban megkövült, hiszen az iparosodó városok a termelés, a munka, az irányítás, ezáltal pedig a munkakereső és döntéshozó szerepet vállaló férfiak színterévé váltak, míg a városokat körülölelő vidéki(bb) régiók, külvárosok a nők és gyermekek terei lettek (Perregaux, 2005). A földrajzi távolság tehát megszilárdult a terek és nemek között, ez pedig végképp fenntartotta a nemek közti hatalmi egyenlőtlenséget, ugyanis a nők távol maradtak a gazdasági, és ezáltal emancipációs lehetőségektől. Megfigyelhető, hogy a férfiak térbeli mozgására, kalandozására, felfedezésére építő irodalmi munkák szereplői között csak elvétve találunk ágenciával bíró női főhősöket, vagy olyan nőket, akik önszántukból hagyják el otthonukat, illetve akik képesek önmagukat felszabadítani valamilyen elnyomás alól (Whiting, 2022).

Az iparosodással mindazonáltal a városi milió is megjelent az irodalmi művekben, ahol a genderterek szeparáltsága végképp élesen kirajzolódott. A földrajzi értelemben vett feminin terek a nők jegyezte irodalmi munkákban is visszaköszönek, így például Jane Austen női szereplői villájukban és birtokaikon időznek, és ha meg is jelennek a városban, kevésbé az urbánus milióben, mintsem a nőkre szabott, „biztonságos” övezetekben (pl. ismerőseik otthona) mozognak. Azonban még a XX. század eleji alkotások, így például James Joyce Ulyssesének helyszíne is olyan nagyváros (Dublin), ahol a nőket, a kezdeti feminin városi ábrázolás ellenére kirekesztik az urbánus terekből. Ez „a dominancia, a hierarchia és hódítás tere [...], egy totális tér [full space]” (Garvey 1995, 108).

A XIX. századra vált továbbá szintén városhoz kötött, középosztálybeli, férfi kiváltsággá az ún. flâneur (városi kószáló (Hermann, 2020)) pozíció, amely az urbánus térben való performatív mozgáson túl a szimpla megfigyelésre, a tömegeből való kiválásra ösztönözte a ráérőket (Collie, 2013). Ezzel szemben a publikus tereket hosszasan használó nők sokáig javarészt a köztereken találkozó és eliető szolgálólányok, valamint a síkátorokat és sötétebb pontokat kihasználó prostituáltak voltak, míg a középosztálybeliek a városok szélén éltek (Ferguson, 2020). „[A nők] sosem merik nézni a várost, és folyton megfigyelik őket, mintha egyfajta városi panoptikumban lennének,” (Ferguson, 2020) ezáltal a női tekintet [female gaze] nem valósulhat meg a nők és városok viszonyában (Ferguson, 2020).

Bár látunk ellenpéldát erre a „flâneuse-ök” vagy az ún. „flapper girlök” (Marchiselli, 2014) megjelenésével a XX. század elején – akik a nők láthatóságát is megtestesítették a városi szövetben, illetve ezen

keresztül többek között az irodalomban (pl. Ruth Prigozy *A nagy Gatsbyje*) –, feltűnésük csupán szimulákrum, hiszen a kószáló nő mindössze az éjszaka leple alatt tűnt fel, és jelenlétét fogyasztási szokásai legitimálták, ezáltal soha nem érhetett el olyan korlátlan megfigyelői és térhasználói pozíciót, mint a kószáló férfi (Collie, 2013).

A flâneuri hagyomány az olyan, modern terekre és társadalmakra reflektáló bolyongást megjelenítő, XX. századi művekben is megfigyelhető, mint John Updike *Nyúlcipője*, amelynek főhőse, Harry Angstrom magára hagyja terhes, háztartásbeli feleségét, és kalandozni kezd a városban, vagy Szerb Antal *Utas és Holdvilága*, amelyben Mihály a nyárspolgári élet elől menekül egész Olaszországon át. Ezzel szemben a – például kortárs – női szerzők műveiben, mint Marylinne Robinson *Háztartásában* az otthon és a szűken vett környezet kerül középpontba a szereplők mentális megpróbáltatásai ellenére is, de hasonlóan a privát tér tölt be centrális szerepet Ulickaja *Szonyecska*jában, Hang Kang *Növényevőjében*, de – hogy szintén egy XX. századi példát említsünk – Szabó Magda sem távolodik el képzeletben a *Katalin utcától*, ahol az otthon és a szűken vett környezet jelenti a biztonságot a történelmi traumák ellenére is.

Mindezzel e tanulmány nem azt kívánja bizonyítani, hogy nem találni ellenpéldákat, hanem arra szeretne rámutatni, hogy bár a szüfrazsett, majd feminista törekvéseknek hála javarészt lezajlott a nők térkövetelési forradalma Európában, olybá tűnik, a privát-publikus terek gender alapú, kognitív szeparációja továbbra is visszatérő probléma nemcsak a férfiak, hanem a nők irodalmi műveiben is. Bár ez egyértelműen „megkövesedett” toposz, amely leképezi a nők térhasználatára irányuló, fentebb röviden taglalt, ránk maradt elvárásokat és szabályokat, részben pozitív, részben viszont kritizálható változásként figyelhető meg, hogy a női szereplők térhasználatá az elmúlt évtizedekben mélyebb, komplexebb értelmezési lehetőségekkel is kiegészült.

A most következőkben azt mutatom be, milyen szimbolikával bírhatnak a textuálizált terek a női karakterek történeteit elbeszélő narratív művekben, amelyek rejtett üzeneteiket tekintve traumahordozó szimbólumként is értelmezhetők, ezáltal képesek ugyanolyan fajsúlyú emberi történetek, dilemmák, tragédiák elbeszélésére, mint a férfi karakterek által használt publikus és – specifikusabban – urbánus terek.

4. TEREKHEZ TAPADT NŐI TRAUMÁK: FÖLDRAJZI FÉLELEM

Az industrializáció óta megszületett regényekben a nők története a városokkal is összefonódott. Ennek lenyomata a város mint labirintus metaforájában is megfigyelhető, amely a nők térhasználati gátjaira rámutatva képzeli el a társadalmi elvárások áthágásának ábrándjait, nehézségeit, és annak súlyos következményeit (Cox, 2018). Így például

³ Saját szoba c. esszékötet.

Jeanette Winterson *A szenvedélyében* Villanelle történetét a város viszonyában ismerjük meg, és az urbánus terek használatához kapcsolódóan tudjuk meg azt is, hogyan kényszerül hozzá egy abuzív férfihoz, aki prostitúcióra kényszeríti (Cox, 2018).

A városi tereket is tartalmazó irodalmi művekben, főként a XX. század végéig, a női karakterek marginális helyszíneken jelentek meg, így például olyan otthoni környezetben, amely távol helyezkedik el a hatalmi központtól vagy amit ún. határterületekként [liminal spaces] jellemezhetünk, ahol a moralitás és társadalmi elvárások elmosódnak, míg a férfiak által írt férfi karakterek, bármennyire is marginális osztályhoz tartoznak, kevesebbszer tapasztalnak meg éles határokat a privát és publikus tér között (Garvey, 1995).

Mindez azt is implikálja, hogy az otthoni tér elhagyása a női szereplők esetében javarészt szélsőséges esetekhez köthető, tehát vagy trauma hatására, vagy a szabad mozgás iránti vágyból következik be, ez utóbbi azonban szintén traumához, tragédiához vagy nyomorhoz vezet. Ez a jelenség már az első ipari forradalom előtt alkotó férfi szerzők női karakterei esetében is megfigyelhető: Kunigunda környezetét például bulgárok dúlják fel, akik meg is erőszakolják. Ezt a hagyományt örökölték meg a XIX. századi szerzők is, így Émile Zola, akinek Nanája prostituáltként tartja el magát, vagy Tolsztoj Anna Karenyinája, aki szerelmét választja a férje helyett, akitől teherbe esik, később azonban boldogtalanságában a vonat elé ugrik.

A XX. századi tendenciákat megvizsgálva is hasonló értelmezési lehetőségek bontakoznak ki, a női szerzők műveit szemlélve is. Renata Viganò életművében hangsúlyos a női partizánlét, de Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* c. regényében is a főszereplő ambivalens érzésekkel telve veszíti el szüzességét az otthonától távol eső, erdőközepi, kietlen kunyhóban.

Megfigyelhető, hogy azok a nők, akik megpróbálnak kitörni metaforikus vagy valós – Virginia Woolf nyomán³ – „szobájukból” rendre súlyos traumát szereznek. Ennek bemutatása azonban olyan narratív stratégiaként is értelmezhető, amelyben a női írók a földrajzot titkos vagy kódolt nyelvként használják, hogy érzelmi vagy szimbolikus jelentést közvetítsenek általa (ún. geo parler femme), és azért folyamodhatnak az efféle kódok használatához, mert úgy érzik, másképp nem tudják kifejezni érzéseiket és tapasztalataikat (Stefanovska, 2019). Ahogy Judith Butler is állítja, „a testek politikai kijelentéseket tesznek azzal, ahogyan megjelennek és cselekszenek, ahogyan ellenállnak és kitartanak olyan körülmények között, ahol önmagában e kitartás ténye delegitimációval fenyegeti az államot.” (Butler, 2015, 83. o.)

E toposz nem kizárólag a velünk maradt tanítások miatt alakulhatott ki, amelyek arra intik a nőket, hogy maradjanak otthon. A félelem geográfiájának kutatója, Gill Valentine szerint amikor a nők a félelemre gondolnak, a publikus tér továbbra is a veszély, főként a szexuális erőszak

tereként jelenik meg előttük, és annak ellenére gondolnak rá ekként, hogy kutatások bizonyítják, a nők számára az otthon a legveszélyesebb hely, hiszen az a családon belüli erőszak és szexuális abúzus rejtett színtere (Perregaux, 2005).

Rachel Pain mindazonáltal eltérő szempontból közelíti meg a traumahordozó tereket. Véleménye szerint a veszélyes publikus terek képe status quóként értelmezhető, amely újratermeli azt az archaikus elképzelést, miszerint a nőknek jobb otthon, és letöri azokat az elképzeléseiket, hogy utcára menjenek a jogaikért. *„Az otthon mint biztonságos tér fikciója [...] erős konstrukció maradt, amely arra emlékezteti a nőket, hogy hol van a számukra kijelölt hely a városon belül.”* (Perregaux, 2005, 183. o.) Ahhoz, hogy behatóbban megértsük, miért problematikus hosszútávon az irodalmi terek efféle, hagyományos használata, érdemes a kognitív irodalomtudomány feminista megközelítésére sort keríteni.

5. SZÖVEGBE ÍRT GENDERTEREK A MEGTESTESÜLT OLVASÁS SZEMPONTJÁBÓL

Erwin Straus fenomenológus egy 1966-ban megjelent esszéjében amellett érvel, hogy a női és férfi „hajítás” között esszenciális különbség figyelhető meg, amely egyértelműen biológiai különbségekre vezethető vissza (Young, 1980). Simone de Beauvoir ezzel szemben azt állítja, hogy a női létet nem feltétlen biológiai különbségek határozzák meg, hanem, a férfiakkal egyetemben, a *helyzetük*, amelynek történelmi, kulturális, társadalmi és gazdasági tényezők szabnak határt (Young, 1980). Mindez azt is jelenti, hogy a női lét, annak értelmezése elválaszthatatlan attól a környezettől, amelyet használni kényszerül, és amelyen keresztül definiálni igyekszik a társadalom a nőket.

Iris Marion Young továbbá arra mutat rá, hogy bár Beauvoir főként a nők fiziológiai folyamataira helyezi a hangsúlyt, a nők városi környezetbe való testi beágyazottságára is szükséges felhívni a figyelmet (Young, 1980). Young Merleau-Pontyra építi érvelését, amikor azt állítja, a tőlünk függetlennek tűnő dolgok, valamint a világ a tudatunk kivetülése, amelyet testünk mozgásán keresztül értünk és ismerünk meg, azonban, állítja Young, mivel a nő térbeli mozgása korlátozottabb, mint a férfié, tudása nem immanenciából indul ki, hanem azzal gyakran átfedésben marad (Young, 1980).

A női lét testélménye tehát nem teljes egész, hanem egy darabos, törékeny, passzív egzisztencia, amely azért létezik, hogy nézzék és cselekedjenek fölötte (Young, 1980). Young továbbá Erik Erikson 1964-es tanulmányát is idézi, amelynek alapjául hasonló kísérlet szolgált, mint a korábban már említett Louise C. Johnsoné. Erikson azt kérte kamaszkor előtt álló lányoktól és fiúktól, hogy játékokkal mutogassanak el egy általuk elképzelt filmet (Erikson, 1964). A lányok főként enteriőrökbe helyezték történetüket, míg a fiúk jellemzően kültéri jeleneteket játszottak

el. Ez Young véleménye szerint szintén arra mutat rá, hogy a társadalmi nemek mozgása eltérő helyszínekhez köthető, és ez azt is meghatározza, milyen testélménnyel rendelkeznek a terekről, valamint a világról (Young, 1980). „Az a tér, amely a női test számára fizikailag elérhető, gyakran nagyobb kiterjedéssel rendelkezik, mint az a tér, amelyet használ és belakik [...]. A »távoli« tér olyan tér, amely a női lét számára csupán lehetőségeket vet fel abban az értelemben, hogy »valaki« mozoghat benne, de nem én.” (Young, 1980, 149-150. o.)

E megfigyelés az olvasott szöveg megtestesült élményében is tetten érhető. A kognitív irodalomtudomány egyik alapvetése, hogy az olvasás megtestesült élmény, amelynek során nemcsak mentális képeket alkotunk, hanem testélményt (megtestesült olvasás) is átélünk. A csendes olvasás ugyanis aktiválja a temporális hallóterületeket, amelyek a beszédfelismeréssel állnak összefüggésben (Kuzmičová, 2014), a narratív szövegolvasás pedig olyan agyi területeket aktivizál, amelyek a való életben előforduló helyzetek feldolgozására fókuszálnak (pl. a frontális kézmozgás területe kapcsol be akkor, amikor a szereplő megfog valamit), az eredmények pedig összességében arra engednek következtetni, hogy a narrált eseményeket nemcsak szövegi szinten dolgozzuk fel, hanem szimuláljuk is (Juárez, 2023).

Ahogy azonban Karin Kukkonen, a kognitív irodalomtudomány jeles kutatója Robyn Warhol nyomán felhívja rá a figyelmet, a kognitív narratológia és a feminista narratológia között egyelőre igen kevés a metszéspont (Kukkonen, 2018). Márpedig az irodalmi szöveget gazdagon átszővi a megtestesült élményektől hemzseggő életvilág (Kukkonen, 2018), amelynek a szereplő(k) mozgásán keresztül átélhető olvasói testélmény is része. Kukkonen a Hilary Mantel jegyezte *Margaret Thatcher meggyilkolása* c. regény részletét elemezve – amely Thatchert a mozgása, nyelvhasználata, öltözködése alapján jellemzi nőként – arra jut, hogy a női lét irodalmi megtestesülése a környezet használatát, esetünkben a városi-otthoni tér genderre kivetített relációját tekintve is a női testélmény fizikai korlátait bizonyítja (Kukkonen, 2018).

Ezek alapján az írott szöveg, valamint a szövegbe írt testek, illetve azok tudatos megfigyelése amiatt válik fontossá, mert kiemeli a testi élményeket kulturális, társadalmi, és esetünkben gender szempontból, illetve átélhetővé, empatizálhatóvá teszi azokat. „A nyelv és írás [...] elősegíti, hogy az irodalmi narratíva kihangsúlyozhasson olyan mindennapi megélt testeket, amelyek láthatatlanok maradnának a valós világ élményeinek sodrásában.” (Kukkonen, 2018, 8. o.)

Ez mindazonáltal csupán részigazság, hiszen ahogy már korábban láthattuk az irodalomtörténeti összefoglaló és a megidézett kutatói kísérletek kapcsán, a női testtapasztalat, amennyiben térbeli toposzokhoz tapad, evidenciaként rögzül, és alapvető tudásként „öröklődik” tovább az irodalmon mint tudásgeneráló technológián keresztül. Mi több, épp Kukkonen állítja azt, hogy az olvasás prediktív munka,

tehát a szöveg befogadása során kognitív útvonalakat, lehetséges kifizési folyamatokat tervezünk, és folyamatos tudásokat, jelentéseket dolgozunk ki. Az irodalom tehát Kukkonen felfogásában nemcsak lehetőség design [probability design], hanem jelentés-csináló [meaning-making] folyamat is, amelynek köszönhetően a szövegbe írt megtestesült tapasztalatokból kiindulva állítunk fel tudásokat a világról (Kukkonen, 2024).

A kogníciót kulturális technológiák alakítják, így például a nyelv, az olvasás és az írás, vagy épp az emberi, kulturális tervezett környezetek (Kukkonen, 2024). Az irodalom „különleges tervezői környezetet alakít ki az emberi gondolkodás számára, általában új lehetőségeket nyit meg kognitív állapotaink tudatosságának alakítására,” (Kukkonen, 2024) amelyek nemcsak változhatnak, hanem rögzülhetnek is, így tehát az írott terek genderfelosztása képes lehet megerősíteni azt a kognitív toposzt – illetve olvasás közben és az így megképződött tudáson keresztül előírni –, hogy a privát tér női, míg a publikus tér férfi fennhatóság alá esik.

Láthatjuk tehát, hogy miért fontos kritikusan hozzáállni a szövegtestben megjelenő genderterekhez, amelyek azonban nem kizárólag kognitíven és világszemléletünkben képesek torzítani a nők térbeli lehetőségeit, hanem a nők térhasználatára épülő irodalmi műfajok egyes műveinek megítélését, és hosszú távon a női szerzők kanonizálódását is befolyásolhatja. A most következőkben ezekre térek ki röviden.

A SZÖVEGBE ÍRT GENDERTEREK TÁGABB PROBLEMATIKÁJA

Alice Munro Nobel-díjas író első kritikusa „visszaküldte a konyhába” (Tönkö, 2020), míg a Man Booker-díjas olasz kortárs szerzőről, Elena Ferrantéről ekként nyilatkozott egy kritikusa: „*Ferrante egész ügyes történetmesélő. De nem író.*” (Tönkö, 2020) E szerzők női sorsokat dolgoztak fel műveikben, amelyekhez evidens módon a nők térbeli korlátozottsága is fűződik. Az enteriőrökben játszódó párkapcsolati és gyermeknevelési problémákat, a szülés utáni depressziót, a családon belüli erőszakot, valamint a szexuális abúzust elbeszélő regények és novellák miatt viszont hajlamos kirekeszteni a nőket „*a komoly irodalom (előkelő öltönyös) világa.*” (Tönkö, 2020)

E kirekesztés nem feltétlen a térválasztás miatt történik meg, hanem azok miatt a témák miatt, amelyek e terekhez tapadtak és tapadnak a megkövült irodalmi hagyományok és a társadalmi elvárások nyomán. A fajsúlyos műfajok megítélése kapcsán tehát, implicit módon, a privát tér továbbra is pejoratív helyként jelenik meg, amely végérvényben hajlamos lehet kirekeszteni a női írókat az irodalmi kánonból, és hozzájárulni szimbolikus földrajzi elszigeteltségükhöz a szakmán belül. Márpedig „*a nők nem írhatnak úgy, mint a férfiak, mert nem járhatták a világot úgy, mint a férfiak, nem kereshették a veszélyt, nem tesztelheték létük határait,*

nem háborúzhattak egymás ellen és nem dulakodhattak a hatalomért.” (Fox-Genovese 1980, 195.)

Mindemellett, vagy mindezt alátámasztva, az is megfigyelhető, hogy a női szerzők gyakrabban vívják ki az irodalomkritika elismerését abban az esetben, ha a férfiak által dominált és „előretolt” irodalmi hagyományokhoz köthető témákat járják körül – amelyek javarészt publikus terekhez köthetők (Kocsis, 2021). Lehetséges, hogy Tompa Andrea történelmi monstruma, az *Omerta*, amely az ötvenes évek Kolozsvárjának és környékének történelmi változásait mutatja be, többek között amiatt helyezte el a szerzőt a nívós hazai írók sorában – természetesen a kiváló esztétikai megformáltság mellett –, mert nőként, talán tudattalanul, a magyar nyelvterületen messzire nyúló hagyománnyal rendelkező, és az elmúlt három évtizedben új erőre kapó történelmi regény műfaját választotta (Bokányi 2005), amely sokáig férfiak által dominált műfaj volt (Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc, Kodolányi János, Závada Pál stb.), és ezáltal elismert zsáner is.

Ezzel szemben olyan műveket, mint Finy Petra *Madárasszonya*, amely egy anya-lánya terhelt kapcsolatáról szól, és egyébiránt korlátozott térhasználattal (családtagok otthona és a családi házhoz közel eső kert) és természeti képekkel él, szinte teljesen figyelmen kívül hagyott a hazai irodalomkritika. Megeshet, hogy ennek az áll a háttérében, hogy a kritikusok könnyebben használják a személyes és családi történeteket feldolgozó alkotásokra az ún. „női irodalom” jelzőt, amelyet bár a feminista teoretikusok vezettek be a hetvenes években, az elmúlt évtizedek során pejoratívan épült be az irodalomkritikába, és javarészt olyan művekkel kapcsolatban hozzák összefüggésbe, amelyek nem a történelmi távlatokat, inkább az egyén, és legfőképpen a nők megéléseit helyezik középpontba. A „női regényt” például a következőképp definiálta Gero von Wilpert a nyolcvanas években: „a) nők által írt, általában témájában is a nők élményei körül forgó regény, a női irodalom része, b) értékelő mozzanatot nem tartalmazó tartalmi minősítés, általában egy nő életéről szóló regény, c) szűkebb értelemben a bestseller-irodalom körébe tartozó sajátos műfaj, amely a szerelmes regénnyel áll közeli rokonságban.” (Mitgutsch, n. d.)

A fiktív genderterek kapcsán továbbá – a kritizálható kánonképzés mellett – a történelmi emlékezet problematikáját is érdemes megemlíteni. A fizikai értelemben vett, bejárt városhoz szorosan kapcsolódik a leírt és szimbolikusan megalkotott város (Tóth-Varga, 2019), így tehát az emlékek, életesemények és történelmi pillanatok is sok esetben a publikus tér szövetén keresztül kerülnek kifejezésre. Ezek részt vesznek a történelmi emlékezet megalkotásában, amelyből, egyértelműen, az otthon maradó nők kimaradnak, mindez pedig tetten érhető akkor is, ha e történetek irodalmi alkotásokban képződnek meg. A kollektív emlékezet „egy adott csoport által megosztott emlékeket jelenti [...], amely a társadalmi identitás fő összetevője,” (Bai, 2023,

66. o.) az irodalom pedig a kollektív emlékezetet rögzíti, legyen szó történelemről, kulturális identitásról vagy hagyományokról (Bai, 2023).

Amennyiben a történelmi emlékezethez mindössze a publikus terekben játszódó, férfiak által megtapasztalt és kezdeményezett csaták, politikai intrikák, nagy hatású döntések és egyéb cselekedetek kapcsolódnak, úgy a nők, akik ugyanezeket a nehéz történelmi helyzeteket javarészt privát terekben élték át – például úgy, hogy rájuk törték az ajtót, és erőszakot követtek el rajtuk –, kimaradnak ebből, ez pedig azt a tudást hagyja rá a következő generációkra, hogy a nők tragédiái nem a kollektív memória részei.

A kollektív emlékezet és a szerzőnők kanonizálódásának kérdéskörén túl az olvasói tudásgenerálást is érdemes még megemlíteni. Az internet korában nehéz lenne amellet érvelni, hogy az irodalom kiemelt szerepet tölt be szemléletmódunk alakításában, azonban az olvasás, legyen szó digitális vagy nyomtatott fiktív történetekről, világteremtő kognitív folyamat (Erl, 2011), amelyben az író és története vezeti képzeletörönket, és részben a szerzőn múlik, hogy olyan, a mi valóságunkkal párhuzamos fiktív világot képzelünk-e el, amelyben természetes, hogy a városok és otthonok gender alapon kerülnek felosztásra, vagy sem. A nem kellőképpen reflektált kötelező olvasmányok, valamint a kortárs és a közeljövő kulturális hagyományát alakító irodalmi művek hosszú távon hozzájárulhatnak e torz tükör továbbéléséhez, de a fentebbiek alapján természetesen az irodalommal szorosan összefüggő irodalmi kánonformálásnak vagy épp az oktatásnak is fontos szerepe lehet ennek megerősítésében vagy ledöntésében.

KONKLÚZIÓ

„A tér a nemi identitás kialakulásának alapja,” fogalmaz sarkosan Huning (2014, 21), és az irodalmi szövegekben megmutatkozó, „hibernálódott” térbeli genderfelosztás újratemelheti azt a szimbolikus tudást és hatalmi egyenlőtlenséget (Perregaux, 2005), amely a férfiak és nők helyét urbánus és nem-urbánus, privát és publikus helyszínekre osztja.

E tanulmány nem amellet érvel, hogy a bemutatott problémákra az a megoldás, hogy a női szerzőket arra sarkalljuk, helyezték el női karaktereiket a publikus terekben és olyan attitűddel ruházzák fel őket, amilyennel a férfi szereplők bírnak. Szintén nem az a célja, hogy a férfi szerzők művészi elképzeléseit korlátozza. Az esszé célja, hogy rámutasson, a tudatosabb térhasználat hozzájárulhat ahhoz, ne kezeljük evidenciaként, hogy az otthon a nő tere, míg a város a férfié, valamint hogy kihangsúlyozza, a városi flangálás, a városi terek belakása és használata a nők joga is – nemcsak a valóságban, hanem az irodalomban is. Továbbá a privát terekhez tapadó traumák nem kisebb értékűek, mint a publikus terekben megtapasztalt egyéni és kollektív

tragédiák. Ezek figyelembevételével tudatosabb kánonformálást érhetünk el, hiszen nem a történet tematikáján keresztül férünk hozzá annak értékéhez, hanem a terek megkövült szimbolikájának tudatában, és az ehhez tapadó műfaji egyenlőtlenségek szempontjai alapján is vizsgálhatjuk a műveket.

Az irodalomba írt terek világok részei, amelyeket nem csak olvasóként és „irodalomcsinálóként” érdemes tudatosan kezelni. A fiktív genderterekre az oktatásban is érdemes hangsúlyt fektetni, legyen szó közoktatásról, egyetemi oktatásról vagy designedukációról. Az irodalom ugyanis világteremtés, nem kizárólag olyan értelemben, hogy a szerző képes kitalált világokat teremteni, hanem akként is, hogy képes alakítani a valóságunkat, így hát „[...] valamiféleképpen kulcsfontosságú szerepet tölt be közös világunk formálásában.” (Østenstad 2010, 215)

A feminista geográfusok (Massey, McDowell, Fenster) szerint a városok társadalmi nem alapú kialakítása és használata (például a nők szabad mozgása, babakocsival is használható közterek és megállók stb.), a nők funkcionális hiánya nem a városokhoz adódó plusz réteg, hanem a városok szerkezetébe épült probléma (Perregaux, 2005). „A narratív tudás pedagógiai módon működik, oly módon, hogy a tudástermelő olyan helyzeteknek teszi ki, amelyek megmutatják, hogy a tudás történelmileg és kulturálisan specifikus jelentésekhez van kötve.” (Gilman 2013, 647 o.) Amennyiben tehát a férfi szereplők szabad térhasználatát és a női karakterek privát terekhez való rögzültségét, valamint a veszélyes urbánus milió képét evidenciaként fogadjuk el, és az olvasó számára sem kérdőjeleződik meg, adja magát a kérdés, minek hatására kezdeményezné egyáltalán egy tervező a férfiakra szabott városi terek újragondolását, annak érdekében, hogy például élehetőbbé tegye azokat a nők számára?

Többek között ezért is lenne érdemes integrálni az irodalomoktatást (critical reading, reading cities, close reading) a designoktatásba, ugyanis az irodalmi terek kritikai elemzésével nemcsak tudatos térlátásra sarkallhatjuk a tervezőket (építészeket, formatervezőket, várostervezőket), hanem az inkluzív gondolkodás felé is terelhetjük őket. Susan Yelavich, az irodalom- és designelmélet metszéspontjainak kutatója állítja, az építészeti tematikájú irodalmi munkákkal nemcsak környezetünk bizonyos, a valóságban kevésbé érzékelhető építészeti aspektusaira világíthatunk rá, hanem az azokhoz tapadó érzelmi-szenzitív pontokra is, mindez pedig tudatosabbá teheti a tervezőket és növelheti az empátiájukat (Yelavich, 2021), esetünkben a társadalmi nemekhez tapadt toposzok és a nők térbeli korlátozottsága iránt.

Villanelle vagy épp Nana története is arra utal, hogy a nőkre veszélyek leselkedhetnek a publikus terekben, amelyeknek fontos tudatában lenni tervezőként, amikor urbánus terek megalkotásáról vagy újratervezéséről van szó, mindazonáltal a családon belüli abúzusról

szóló történetek is fontos párbeszédet indíthatnak el a biztonságos női zónák kialakításának szükségességéről. Mindez pedig már a design fiction módszerhez és annak oktatásához is elvezethet bennünket, amely a narratív eszközök (például irodalmi művek) kritikus megközelítésén keresztül igyekszik tervezőket, olvasókat, kutatókat bevonva hozzájárulni egy jobb közeljövő kialakításához.

IRODALOM

Bai, Liyun. 2023. „The Philosophy of Collective Memory in the Novel *The Buried Giant* by Kazuo Ishiguro.” *Journal of Aging Studies* 66: 101164
<https://doi.org/10.1016/j.jaging.2023.101164>

Bokányi Péter. 2005. „...Ahogy sosem volt« A történelmi regény változatai napjaink irodalmában.” Doktori dissz. ELTE.
<https://doktori.btk.elte.hu/lit/bokanyi/tesiek.pdf>

Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
<https://doi.org/10.4159/9780674495548>

Collie, Natalie. 2013. Walking in the City: Urban Space, Stories, and Gender. *Gender Forum* 42: 4.

Cox, Katharine. 2018. „Postmodern Literary Labyrinths: Spaces of Horror Reimagined.” In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Szerkesztette Kevin Corstorphine és Laura Kremmel. London: Palgrave Macmillan. 339–52. https://doi.org/10.1007/978-3-319-97406-4_26

Daphne, Spain. 1993. „Gendered Spaces and Women's Status.” *Sociological Theory*: 11 (2): 137–51. <https://disegno.mome.hu/>
<https://doi.org/10.2307/202139>

Disegno Cfp. 2023. <https://disegno.mome.hu>

Erikson, Erik H. 1964. „Inner and Outer Space: Reflections on Womanhood.” *Daedalus*: 3. 582–606.

Erl, Astrid. 2011. Literature as a Medium of Cultural Memory. In: *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan. 144–11.
https://doi.org/10.1057/9780230321670_6

Fletcher, Judith. 2008. „Women's Space and Wingless Words in the Odyssey.” *Phoenix*: 62: 1–2. 77–91.

Fox-Genovese, Elizabeth. 1980. „The New Female Literary Culture.” *The Antioch Review*: 38 (2): 193–217. <https://doi.org/10.2307/4638299>

Fraser, Arvonne S. 1999. „Becoming Human: The Origins and Development of Women's Human Rights.” *Human Right Quarterly*: 21 (4): 853–906. <https://doi.org/10.1353/hrq.1999.0050>

Garvey, Joanna X. K. 1995. „City Limits: Reading Gender and Urban Spaces in Ulysses.” *Twentieth Century Literature*: 41 (1): 108–123.
<https://doi.org/10.2307/441717>

Hanawalt, Barbara A. 1998. „Medieval English Women in Rural and Urban Domestic Space.” *Dumbarton Oaks Papers* 52. 19–26.
<https://doi.org/10.2307/1291776>

Hermann Veronika. 2020. „Dicsőség a kószálónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez.” *Apertura.hu* nyár. <https://www.apertura.hu/2020/nyar/hermann-dicsoseg-a-koszalonak-megjegyzesek-a-flaneur-tarsadalomtortenetehez/>. <https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.4.4>

Huning, Sandra. 2014. „Deconstructing Space and Gender? Options for »gender planning«.” *Les Cahiers du CEDREF*: 21. <https://journals.openedition.org/cedref/973>. <https://doi.org/10.4000/cedref.973>

Johnson, Louise C. 1990. „Gendering Domestic Space: A Feminist Perspective on Housing.” *New Zealand Journal of Geography* 90 (1): 20–24. <https://doi.org/10.1111/j.0028-8292.1990.tb00290.x>

Juárez, Fernanda Pérez-Gay és Louise Toutée. 2023. „The cognitive neuroscience of literary fiction: Bridging biomedical sciences and health humanities.” <https://osf.io/preprints/psyarxiv/5fs84>. <https://doi.org/10.31234/osf.io/5fs84>

Kocsis Katica. 2021. „Létezik-e férfi irodalom? *Kultura.hu*, február 8. <https://kultura.hu/ferfi-irodalom/>

Kukkonen, Karin. 2024. „Designs on consciousness: literature and predictive processing.” *Philosophical Transactions of the Royal Society B*: 379/1895. <https://royalsocietypublishing.org/toc/rstb/2024/379/1895>. <https://doi.org/10.1098/rstb.2022.0423>

Kuzmičová, Anežka. 2014. „Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition.” *Style*: 48 (3): 275–93.

Marchiselli, Chani. 2014. „The Flapper and the Flâneur: Visuality, Mobility, and the »Kinaesthetic« Subject in the Early Twentieth Century American Press, 1920 to 1930.” *Americana: The Journal of American Popular Culture*: 13 (2P2). <https://www.proquest.com/docview/1718224998?sourcetype=Scholarly%20Journals>

Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mithgutsch, Anna. (n. d.) „Mi az, hogy »női irodalom«”? C3. <https://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre24/24mitg.htm>

Østenstad, Inger. 2010. „Literary Worldmaking. In: *Cultural Ways of Worldmaking*. Szerk. Vera Nünning, Ansgar Nünning és Birgit Neumann. Berlin: De Gruyter.

Perregaux, Myriam. 2005. „The city as gendered space: a reading of three literary texts in the light of feminist geography. *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature* 17: 179–194. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=spe-001%3A2005%3A17%3A%3A182#182>

Purnamasari, Violy. 2021. „The Homeric Epics and Gender Relations: What can we learn from the Greek Mythology.” *Medium*, február 15. <https://violy.p.medium.com/the-homeric-epics-and-gender-relations-what-can-we-learn-from-the-greek-mythology-7a84f1376d20>.

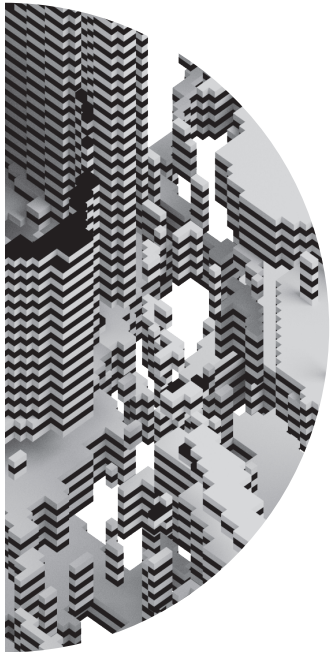
Stefanovska, Ana. 2019. „Female Relays, Rice-Workers and Flâneuse: The Geo Parler Femme in Renata Viganò’s Work.” *Humanities*: 8 (1): 25. <https://doi.org/10.3390/h8010025>

Tönkö Vera. 2020. „Az irodalmi nő.” *Magyar Narancs Online*, július 18. <https://magyarnarancs.hu/konyv/az-irodalmi-no-130772>.

Whiting, Kate. 2022. „The Book Character Gender Gap: AI Finds More Men in Fiction Than Women.” *World Economic Forum Online*, május 13. <https://www.weforum.org/agenda/2022/05/books-gender-gap-ai-women/>

Yelavich, Susan. 2021. „The Uses of Literature in Design Pedagogy.” <https://susanyelavich.com/2021/05/22/the-uses-of-literature-in-design-pedagogy/>

Young, Iris Marion. 1980. „Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality.” *Human Studies*: 3 (2): 137–56. <https://doi.org/10.1007/BF02331805>



„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 funkcionista, fizikai-biológiai törvényszerűségekből levezethető, ugyanakkor a mindenkori helyi társadalom hű és kegyetlen tükre?

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 éltetlen, 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 beállításával, 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. Írások „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 elvagyódás 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 *Éltrevalók* (Nakache és Toledano, 2011). Másfelől Michael Haneke *Rejtély* (2005) című filmje szintén tudatosan épít az ábrázolás sztereotípiáira, miközben a főszereplőn keresztül saját előítéleteivel szembesíti a nézőt, és rávilágít a francia egyenlőségeszme rasszizmusban és szimbolikus erőszakban testet öltő kudarcára. Szemben a *Rejtély* kiábrándult olvasatával, az *Éltrevalók* 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 fellegráiként 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 történeti 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 mizantróp 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 ártatlan többé, 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 házasicánák szervezett keretek között össze. A film végére meghozza a döntést: otthagya 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 posztkoloniális szempontokkal találkozunk.

A lakótelepi filmek jelentős részében a főszereplők 18–25 év közöttiek (Wagner 2010, 75), és többnyire csapatban látjuk őket. Hátterük 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 tánra 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 elvágódás 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 elvágódás 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 világok találkozásától kezdve a lepustult és baljós éjszakai lakótelepen keresztül a tenger nyújtotta átmeneti megkönynyebbulésig. 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 felülieknekben* 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 találkozásiának 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-toronyral, sikkes környékkel, luxuslakással. A lány és a fiú élvezi, hogy a fiú barátai nem tudják, kivel van dolguk, és egyszerű francia lányként kezelik a színész nőt. 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 fantáziavilágában 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 szálaban, 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 tolatkodásra 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 körköröségére.

„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 Désiréennek 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* (Benchetrit 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 asztronauta 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*.
- Csizmadia 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.



BUDAPEST, SZÍNHÁZI VÁROS

Sirató Ildikó

ABSZTRAKT

Mi teszi a várost? E „költői kérdésre” számos tudományos és a hétköznapi tapasztalatokon alapuló választ tudunk megfogalmazni. A jelen dolgozatban a kérdést pontosítva, fókuszálva arra keressük választ, mi teszi a színházi várost. Milyen mennyiségi, illetve minőségi mutatók teljesülése szükséges ahhoz, hogy a lakók és a későbbi elemzők, kutatók egy város színházi életét megfelelőnek, kielégítőnek, vagy akár gazdagnak érezzék és nevezzék?

Vajon titulálhatjuk-e Budapestet színházi városnak? Milyen fizikai és szellemi–kulturális–művészeti kapcsolat jön létre és működik a város mint közösségi léttér és intézményei között? S hogyan írható le egy növekvő és erősödő település esetében a folyamatok dinamikája?

A településtörténet, a kulturális antropológia, a kulturális szociológia és a színháztörténet elméleti és módszertani tapasztalatait most Budapestnek és színházi játszóhelyeinek kapcsolatát vizsgálva köjtjük össze, s megkíséreljük fölvezetni azokat a jellemzőket, melyek színháztörténetében a városszerkezet fizikai–építészeti, közigazgatási és művészeti–intézményi struktúráira hatással voltak és vannak.

Bemutatunk néhány történeti példát arra, hol s miképp helyezkedik el, illeszkedik be egy színház a közösségi térbe mint épület és mint közintézmény, miképpen változtatja meg a város szerkezetet, vagy épp hogyan változik meg egy városi (lét)tér, ha eltűnik. Hogyan bővült a várossal együtt a színházi tér a metropolisszá fejlődő Budapesten, s hogyan épül tovább lényegében változatlan megoldásokkal a színházstruktúra? A városstervezés és a közönség körének bővülése, izlésének változása hogyan alakít ki új centrumokat az újonnan meghódított, beépített területeken, a város lakók szokásainak és igényeinek megváltozása hogyan hat a kereskedelmi és kulturális intézményszerkezetre? Ezek a később kifejtendő összefüggések jól vizsgálhatók a színjáték épített vagy „talált” tereinek történetiségében.

#Budapest, #Pest-Buda, #művelődéstörténet, #színháztörténet, #Nemzeti Színház

https://doi.org/10.21096/diseigno_2023_2si

A Duna két partján fölépült székváros(ok) többnyelvű, több kultúrájú lakossága a felvilágosodás közösségi értékrendet és életmódot átformáló időszakában, a 18. század második felétől találkozhatott a hivatásos színjátszás különböző formáival, melyek korábban dedikált közösségekben és jellemzően szűkebb közönségnek voltak csak elérhetőek az iskolai vagy a főúri művelődési élet eltérő (pl. didaktikus, vagy exkluzív szórakoztató) funkcióit betöltve.¹ A 18. század hozta el szellemi és technológiai forradalmaival, újításaival a nagyobb közösségek életmódjának gyors átalakulását, az újkori, modern városiasodást. E folyamat nálunk is elindult és szokatlanul nagy sebességgel zajlott az 1760-as évtizedtől a magyar (politikai és társadalmi) reformkor kezdetéig, az 1820-as évtized közepéig. Ezt követően a tudatosan tervezett polgárosítási és a nemzeti mozgalom párhuzamos sodrásában a nyelv, az irodalom és a színház jelentősége is megnőtt, fórumaik és intézményeik fontos szerepet tölthettek be a közösségi identitás építésében. A városfejlesztés tervezése is megindult már az 1848 márciusában kezdődött polgári forradalom időszakában, s a szabadságharc 1849 nyarán bekövetkezett bukása után csak lelassult, visszafogottabb lett – kényszerűségből a nemzeti vívmányok, az addig elért eredmények megtartása volt a közvetlen cél –, de az 1860-as évek második harmadától már ismét egyre határozottabb programszerűséggel lendült föl a modernizálási folyamat. Végre azután az 1870-es évek hozták el az e téren is egyre gyarapodó sikereket, hogy majd a századfordulóra Budapest valóban és ténylegesen elérje a mindig szerencsésebb nyugat-európai fő- és nagyvárosok színvonalát, és a budapestiek számára a „vetélytárs” Béccsel, Prágával, Berlinnel, Münchennel összemérhető életmódot, életszínvonalat és szolgáltatásokat tudjon nyújtani. A 20. század társadalmi–történelmi viharai, fordulatai és veszteségei az előző száz év során zajlott folyamatokat időnként annullálták, visszafordították, máskor csak szinte változatlan ismétlődésre kárhoztatták. Ugyanakkor a budapestiek életmódja és igényei folyamatosan korszerűsödtek, változtak, ezzel megteremtve a struktúrák szükségszerű átalakulásának keretét is.

Ma, a 21. század első harmadának végéhez közeledve azt tapasztalhatjuk, hogy a korábban regisztrált folyamatok tovább gördülnek az új évezredben is, régen ismert és új jelenségeket hozva az elemzők – és a város közössége–közönsége elé.

¹ A korábbi, ó- és középkori liturgikus vagy az ún. vásári (szórakoztató) játékok Közép-Európában jellemzően nem városi környezetben találtak teret, hanem a közönséget „keresték meg/föl” a lakóhelyükön, illetve a már létező közösségek szertartásaihoz kapcsolódtak.

² A pontosság kedvéért megjegyzendő, hogy a Budát, Pestet, Óbudát és a Margitszigetet egyesítő 1872. évi XXXVI. törvénycikk Buda-Pest fővárosi törvényhatóság alakításáról és rendezéséről (1872. december 23.) az elfogadás napjától hatályos volt, de előírásainak megvalósítása 1873. november 17-ig elhúzódott. A tényleges, ünnepélyes aktusra a fővárosi közgyűlés szeptember végén lezajlott választása, az első (főpolgármester-választó) közgyűlés (október 25.), s végül a várost a gyakorlatban vezető polgármester és két alpolgármester november eleji funkcióba lépése után került sor. Így az 1872-ben megnyílt István téri Színház (a mai Klauzál téren), majd még a Városligeti Színház / Aréna (1874) is korábbi folyamat eredményeképp jött létre.

³ Lásd: Múzsák a Teátrum téren – 200 éve nyílt meg a pesti Német Színház, <https://www.oszk.hu/kiallitasok/muzsak-teatrum-200-eve-pesti-nemet-szinhasz>.

⁴ A színháztörténeti adatokat a magyar színháztörténet szinézisműveire – (Kerényi 1990; Gajdó 2001, 2005; Székely és Kerényi 1994) – hivatkozva közöljük, Budapest színházi földrajzához lásd Sirató (2014).

⁵ Buda színházhistóriáját 1768-tól kezdve számítjuk, amikor egymást követően két fogadóban, a Várbeli Vörös Sünhöz címzettben és a vízivárosi Fehér Keresztben bérelt játszóhelyet (1773-ig szóló kontraktusokkal) Felix Berner színiigazgató. A pesti oldalon a (mai Károly körúti) Hacker Szálában biztosított helyet a fogadó tulajdonosa 1776-tól előbb a német nyelven játszó, majd 1809-től már kizárólag a magyar hivatásos társulatoknak. (Sirató 2014, 235)

A városszociológiai szempontoknak, továbbá a színháztörténeti folyamatokat és az épített környezet esztétikáját elemző módszereknek az összesítésével talán tudunk néhány érdekes példát és következtetést mutatni az interdiszciplináris kérdések iránt fogékony olvasóknak.

A PEST-BUDAI SZÍNHÁZTÖRTÉNET 18. SZÁZADI KEZDETEI

Budapest (tehát az 1873-ban közigazgatási értelemben is egységessé vált Duna-parti főváros) nemcsak az egyesítő gesztust követően, a színháztörténeti kronológia szerint² az 1875-ben fölépült reprezentatív Népszínház megnyitásától számít színházi városnak, centrumnak, hanem már jóval előbb, gyakorlatilag a 18. század utolsó évtizedeitől ez irányba fejlődtek az ikervárosok.

A színházi központtá válás a 18. század végén, de még a reformkorban sem volt Pest-Buda privilégiuma, hiszen a pesti Német Színház (hivatalos nevén Királyi Városi Színház, Königliche Städtische Theater)³ fölépültéig (1812-ig), sőt, úgy is számolhatunk akár, hogy az első pesti állandó magyar színház, a későbbi Nemzeti Színház 1837 augusztusi megnyitásáig több városunk is számított a közönség és a támogatók színházépítési és -fönntartási buzgalmára. Közülük Pozsony (mint országgyűlési székváros) és a magyar nyelvű közönség arányát tekintve első helyen álló Kolozsvár számított a legjelentősebbnek. De színháztörténetünk első korszakában, a klasszikus vándorszínészet időszakában számontartjuk Székesfehérvár, Kassa, Miskolc vagy éppen Balatonfüred jelentős színházi aktivitását is. A reformkorban azután egyre gyakrabban merült föl a történelmi Magyarország középpontjában található kettős városnak a fővárossá fejlesztése. A politikai–adminisztratív–közigazgatási funkciók mellett a központi / országos / nemzeti intézmények létrehozásának, elhelyezésének kérdései is napirendre kerültek. A felvilágosodás-kor organikus városfejlődése, a korszerű polgári életforma kialakulása a 19. század második–harmadik évtizedétől tudatosabbá, programszerűvé vált. Ennek a folyamatnak lett az eredménye, hogy az 1873-ban immár ténylegesen, minden szinten egységes és gyors ütemben modernizálódó nagyváros, Budapest valóban széles kínálatot szolgáló kulturális főváros lehetett.

A SZÍNHÁZI AKTIVITÁS SZÍNHELYEI 1812 ELŐTT

A színháztörténeti előzmények⁴ a 18. század második felében a gyakorlat több szintjén jelentek meg. Előbb német nyelven játszó hivatásos társulatok érkeztek a budai polgárvárosba, ahol alkalmi – azaz más közfunkcióban használt – tereket vettek igénybe.⁵ A vándor-báb-játékosok és más vásári szórakoztatók produkciói a városi (központi)

tereken, piactereken zajlottak.⁶ Az udvari színházi és koncertkultúrának a birodalmi székvárosból, Bécsből exportált formáinak a karmelita kolostor templomát színházzá átépítve teremtettek helyet: a Várszínház 1787 és 2013 között működött színházként, ezzel a leghosszabb ideig ezt a funkciót betöltő épületünk (volt) Magyarországon. (Sirató 2014, 236; 2015) Az iskolai színjátszás gyakorlata néhány helyen (Budán és Pesten is) tovább folyt és kisebb arányban ugyan, mint Bécsben vagy Pozsonyban, egy-egy nemesi család városi palotája is helyet adott az udvari színjátszás aktuális (német, esetleg olasz nyelvű) produkcióinak.

A Várszínház célszerű kialakítása, későbarokk–klasszicista udvari színházként való működtetése volt az első példája egy új intézmény térbeli, építészeti megjelenésének a budai városszövetben. Később, a közönség nem német anyanyelvű és nem hivatalnoki köreit, azaz a városi polgárokat is megcélzó átalakulási folyamatba illeszkedett a legelső magyar nyelvű hivatásos színházi előadás 1790. október 25-én,⁷ ám ekkor még nem volt elegendően széles a magyar nyelvű színház potenciális közönsége Budán. A Kelemen László vezette első társulat emiatt két nappal később Pesten próbálkozott, ám néhány évadon keresztül zajlott meddő harc után csatlakoztak a vidéket járó vándortársulatok gyorsan szaporodó csapatához. Több újabb kísérlet után majd csak a 19. század második évtizedében tud (akkor sem hosszú időre)⁸ magyar társulat meggyökerezni Pesten – még mindig állandó és színház céljára tervezett épület nélkül.

A játszóhelyek megtalálása vagy kialakítása több (város-tervezési és közönségszociológiai) szempont együttes figyelembevételét követelte meg, ezért érdekes, ha egy magunk elé képzeltek térképen is megpróbáljuk elhelyezni ezeket a pontokat. A változások követésével pontosan kirajzolódik a kettős város, majd később az egyesült főváros színházi topográfiája. (Vö. Sirató 2014) Így láthatjuk, hogyan kerül a színházi gyakorlat előbb a már létező közösségi funkcióknak otthont adó városközpont(ok)ba s később hogyan formálódnak új forgalmi és funkcionális csomópontok a kulturális közintézmények köré.⁹ Ez a folyamat mindmáig szinte változatlanul, bár természetesen történelmileg eltérő dinamikával zajlik.

Előbb (mind Budán, mind a pesti oldalon) fogadók szálái, báltermei fogadták be a korábbi évtizedekben szabad téren, alkalmilag ácsolt, nyitott színpadokon föllépő társulatokat – és nézőiket. Ezzel a színházi szórakozás besorolódott az éppen fejlődésnek indult utazási kultúra és a közösségi események, bálók naptári programjai közé. Ehhez járult még két,

⁶ A (többnyire német, olasz) mutatványosok, bábjátékosok, képmutogatók, vásári komédiások sokadalmakkor keresték a nézőiket a vásártereken. Budán, a Vízivárosban március 1-én, június 27-én, szeptember 14-én és november 30-án, Pesten az akkori Váci út–Ország út–Kerepesi út határolta területen, a Hatvani kapu előtt (a mai Kálvin tér – korábban Széna tér – és a mai Városház park közötti területen) József-, Medárd-, János- és Lipót-napkor tartottak nagyvásárt. (Az 1820-as évektől a Városliget, majd a Városmajor is felbukkan színhelyként.) (Vö. Kolta 1997) Pesten a Váci kapu előtti területen (a mai Bazilika irányában) állt a Hetz-Theater, melyben 1787 és 1796 között állatviadalkat és hasonló látványosságokat rendeztek. 1794 és 1804 között (a mai Vörösmarty tér területén, szintén a várofsfal akkor még ott állt északi – áci – kapujánál) volt a Kreutzer-Theater, „kirajczáros” mulatságokat kínálva. 1807-ben Budán, a Vízivárosban játszott egy Kolozsvárról érkezett színtársulat a Falk Színházban.

⁷ A Kelemen László vezette első magyar hivatásos társulat bemutatkozó előadása Simai Kristóf Igazházi, egy kegyes jó atya című komédiája volt, melyet október 27-én a pesti Rondellában is eljátszottak. A társulat 1790 ősze és 1796 között próbált nagy nehézségek közepette működésben maradni Pest-Budán.

⁸ A második pesti társulat tagjainak egy része Kolozsvárról rajzott ki 1807 után, folyamatos működésük súlypontja 1813 és 1815 közé esett, amikor a volt szombathelyi tanár, újságíró Kultsár István vezetésével esetenként már az újonnan megnyílt Pesti Német Színházzal is vetélkedhetett a magyar színház.

⁹ Budán az első önálló „színházi” építmény a mintegy ötszáz nézőt befogadó, úgynevezett Reischl-ház volt, melyet a hajóhid budai hídfője közelében álló raktárból alakítottak ki, a mai Várkert Kioszk helyén. Reischl Gáspár nyitotta meg, 1784-ben játszottak itt először magyar nyelven (hazai német anyanyelvű színészek), majd a Kelemen László vezette társulat budai játszóhelye volt 1792 és 1796 között, és a 19. század elején bontották le.

¹⁰ A városfal sorsa az 1780-as években vált visszafordíthatatlanná, amikor a bővülő kereskedelmi forgalom miatt újabb kapukat nyitottak rajta, majd a fal mindkét oldalán megkezdődött a telkek kialakítása és lakóházak, fogadók, raktárak stb. építése. A fal maradványai így kerültek a későbbi átjáróházak belső udvaraira – ahol helyenként ma is láthatók a Kiskörút vonalában. Az 1808-ban föllállított Szépitő Bizottság immár tervszerűen támogatta a városfal megbontását és a városzövet bővítését a korábbi kapuk vonalába sugárútszerű kivezetéseket építve, melyek mentén a város területe és intézményszerkezete fejlődhetett.

¹¹ A körülbelül 500 nézőt befogadni képes Rondella helyére a Régiposta u. 4. számú ház falán emléktábla utal. A színjátszásra (valamelyest) alkalmassá alakított Rondellában 1774 és 1812 között játszottak a német társulatiok, s mellettük alkalmanként a magyarok is. A körbástyát 1815-ben városrendezési okokból elbontották, ezután egészen 1875-ig játszottak (főleg) magyar társulatok a Petőfi által is megénekelt Komló Kertben, a Trattner-házban (a mai Városház utcában).

¹² Kultsár István 1815-ben kiadta Buzdítás a' nemzeti theátrum' felépítésére című röpiratát, és saját tanári fizetéséből és nyugdíjából képzett tőkéjével 1814-ben vásárolt Hatvani utcai (a mai Kossuth Lajos utca és Szép utca kereszteződésének közelében fekvő) telkét Pest vármegyének adományozta e célra, majd 1819-ben meg is tervezette a mintegy 1500 fő befogadó-képességű reménybeli magyar színházat Eberl Károlyal.

a 18. század végén aktuális újítás: a késő-felvilágosodás polgárnevelő művészetének új dramaturgiája és játékeszközei, melyek a közösségformálásnak és a műveltség terjesztésének gyakorlatát jelentették, továbbá az, hogy a nemzeti identitás gondolatának, politikai filozófiájának megjelenésével a nyelvi művészetek (az irodalom és a színjátszás) kiemelt feladatot is kaptak a polgárok (és a nép) közösségeiből nagyobb, egységes nemzeti közösséget alakító érdekegyesítési és identitáspolitikai kulturális programjában. Amikor ezek a társadalmi folyamatok már valóban áthatották a városi lakosok hétköznapjait és gondolkodását, fölmerült az igény a keretek állandósítására, a céloknak megfelelő új típusú intézmények és a kor követelményeinek és a stílusízlésnek megfelelő épületek létrehozására. Még néhány év–évtized, és a tervek meg is valósulhattak.

SZÍNHÁZI TEREK A REFORMKORI PEST-BUDÁN

Az előbb egy helyen, fölváltva játszó német és magyar társulatok fizetőképes közönsége fokozatosan nőtt, s elsőként (a bécsi udvar támogatásával, amint korábban a Budán kialakított Várszínházat is) a német színjátszásnak emeltek új, Közép-Európában egyedülálló méretű (a birodalmi monumentalitást megtestesítő) klasszicista arculatú nagyszínházat az éppen akkoriban lebontásra ítélt középkori pesti városfalon¹⁰ kívüli piactérre – az említett pesti Német Színházat. Ez a hatalmas (kifűthetetlen és szinte sohasem megtelő) épület 1812 és 1847 között szolgálta a pesti német nyelvű közönséget. Közben a magyar anyanyelvű, később kisebb körben a szerb nyelvű közösség is kezdte kialakítani rendszeres színházi gyakorlatát (főleg a Duna bal partján, Pesten). A régi városfal körbástyája, a Rondella¹¹ csak ideiglenes otthonul szolgált (a pompás színházukba átköltöző németek után) a magyar társulatnak 1813 és 1815 között, de a közönség érdeklődésének növekedésében és a lassacskán élénkülő magyar színi irodalom fellendülésében bízva már ekkor fölmerült egy állandó magyar (nemzeti) színház építésének terve is.¹² Ezt erősítette a következő – immár reformkori – időszakban a magyar nemzeti színház ügyének a felsőbb kultúrpolitikai diskurzusba emelése – legjelesebben Széchenyi István (1832) és Bajza József (1839) műveiben –, minek eredményeképpen valóban elindult a nemzeti színházi mozgalom (melynek színházi–esztétikai programja máig hatóan foglalkoztatja a színházi szakmán túl a kultúrpolitikát és a közvéleményt is). A színház létrehozása ekkor már természetes módon az épület fölépítését is jelentette egyúttal. Széchenyi több más, ország- és városfejlesztő terve között a színházat (is) a Duna partjára képzelte, a leendő Lánchíd pesti hídfőjének északi oldalán, nagyjából ott, ahol ma a Magyar Tudományos Akadémia székháza áll. Polgári színházi vállalkozásként, részvénytársaságként gondolta működni az első pesti magyar színházat, ám a rendszerint közadakozásra építő fejlesztési elképzelések

a reformkorban (s később is) többnyire kudarcot vallottak, tőkeerős „gazda,” azaz az állam, vagy a feudális vármegye szubvenciója nélkül ilyen nagy újításokat nem lehet megvalósítani.

Nem meglepő tehát, hogy az első, kizárólag a magyar nyelvű színjátszást befogadó új épület „hibrid” megoldással készült el – a nemzeti színház létesítésének mozgalma a gazdasági nehézségekre hivatkozva (s nem utoljára a történelemben) a modern polgári–kapitalista és/vagy közösségi (polgári állami) finanszírozási formák helyett feudális keretek között, vármegyei gyűjtés támogatásával indult. S hogy miért is épületet írtunk az előző mondatban, s nem intézményt? Mert az 1837. augusztus 22-én megnyílt Pesti Magyar Színház, bár a sajtó, a kritika már elkészülte előtt, s utána is következetesen nemzetiként írt róla, csak a nemzeti intézményt megalapító országgyűlési törvény elfogadásával, 1840 áprilisában lett hivatalosan is Nemzeti Színház. A (szín)ház tehát állt már 1837-től, de az intézmény csak 1840-ben jött létre.

Az ikervárosok lakosságának gyarapodása igényt teremtett az első állandó színházak mellett a szórakoztatás további intézményeinek a létrehozására is. Már 1838-ban fölépült a Krisztina út (ma körút) Várhegy alatti részén Nözl Fülöp nyári színköre, az évad többi részében a társulat 1843-ig a Fő utcában játszotta szórakoztató produkcióit a Fogadó az Osztrák Császárhoz színháztermében. 1843-tól 1937-ig működött a Horváth kertben a Budai Színkör, a népszerű zenés műfajok mindenkori otthonaként.

Mind a Színház tér a Német Színházzal és a később mögé, a Duna-partra épült Redoute (Vigadó),¹³ mind a Hatvani kapun kívülre emelt Pesti Magyar (Nemzeti) Színház¹⁴ környezete határozottan hozzájárult a középkorban védő falak közé zárt kereskedőváros 19. század eleji modernizálódásához. A közösségi intézményekhez kapcsolódva korszerűsödtek a városi közösségi szolgáltatások, a közlekedés. A városfejlesztés (funkcionális és esztétikai) programjában az újonnan kialakított városközpontok és közösségi terek már ekkor is fontos szerepet kaptak, alapot teremtve az egyesített fővárost az európai nagyvárosok közé emelő intézmények 1870-es évekbeli föllendülésének.

A városfalakat, bástyákat és kapukat már a napóleoni háborús konjunktúra idején, a század elején szükségtelennek és akadályozónak tekintő, még Bécsből irányított városfejlesztő politika segítette Pestnek kilépni a középkori településszerkezet fogságából és lassan elkezdődött a körutas-sugárutas struktúra később valóban világvárosi eredményeket hozó kiépülése. A központként funkcionáló piac- vagy templomterek, azaz a kereskedelmi vagy liturgikus-vallási szempontokból definiált centrumok helyét átvették a polgári életformához, a közigazgatási és a kulturális közintézményekhez kapcsolódó városközpontok. Így, és az eltelt több mint kétszáz év változásaival vált mára a Vörösmarty tér kulturális (és kereskedelmi) központtá a költő tiszteletére emelt szoborcsoporttal és a minden éves könyvveti forgataggal, vagy lett

¹³ *A már a Német Színházzal egyidejűleg a Duna-partra emelendő Vigadó végül (anyagi okokra hivatkozva) csak 1833-ban nyílt meg. Pollack Mihály tervei alapján 1829-ben kezdődött a koncert- és bálteremnek helyet adó klaszszicista palota építése. 1849 májusában a pesti Duna-sort a budai Várból lövő Hentzi tábornok ágyúinak áldozatává vált, így e központi terület tájsebbé vált a mögötte 1847 februárjában porrá égett Német Színházzal együtt. 1853-ban Hild Józsefet bízták meg az új Vigadó megtervezésével, de forráshiány miatt az építkezés nem kezdődött el. Feszli Frigyes 1859-ben vette át megbízását, s 1860-ban az építési munkák is megkezdődhettek. 1865 elején nyílt meg a Vigadó mai épülete. Belső díszítése további évtizedes munka eredménye.*

¹⁴ *A Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 22-én megnyitott, reneszánsz stílusú idéző épületét Zitterbarth Mátyás, a színpadi technikát Telepi György színész, díszletfestő, színműíró tervezte. Az építkezés 1835-ben kezdődött.*

¹⁵ A még 1889-ig virulens pesti német nyelvű színházak közül a második, az 1847-ben leégett Német Színház pótlására szolgáló ideiglenes színház (Nottheater) – mivel továbbra sem volt nemzeti identitás-építő feladata –, folytathatta elődje alapvetően szórakoztató, valamint az európai (német) színházi újításokra frissen reagáló programját, a jóval kisebb színházat immár megtöltő közönsége előtt. Nyolcszögletű faépülete az akkor Újvásártérnek nevezett mai Erzsébet tér területén 1852 és 1870 között működött, főleg zenés műsort (operetteket, Wagner-muzsikát stb.) adva.

a Rákóczi út (akkor Kerepesi) és a Múzeum körút kereszteződése (az Astoria) a pesti városmag egyik közlekedési csomópontja – az első magyar Nemzeti Színházra emlékeztető díszes táblával a buszmegállóban, a modern kereskedelmi központ falán.

ÁLL A NEMZETI SZÍNHÁZ!... A BUDAPESTI SZÍNHÁZSZERVEZET 1837, ILLETVE 1849 UTÁN

A Pesti Magyar Színház megnyitása után nemcsak a fővárosban, hanem országosan is központi szerepet kapott, bár ez a centrális funkció a színházi szféra népszerűségének és nemzeti jelentőségének növekedésével együtt viszonylag hamar megrendült és előbb kétfókusú színházi struktúra kezdett működni, majd pedig egy hosszabb, több évtizedig tartó differenciálódási folyamat zajlott le a közönség életformájának modernizálódásával, polgárosulásával párhuzamosan, mely elvezetett a 19. század végének európai színi és szórakoztató modelljének hazai meghonosodásához.

A nemzeti színház létrehozását és fölépítését célzó kiküzdési–megte-remtési történet 1837-ben, illetve 1840-ben sikerrel zárult, de az identitás, a nemzeti és polgári tudatosítás folyamatában a színháznak továbbra is nagyon nagy jelentőséget tulajdonított a politikai és kulturális elit – és a közönség is. A szabadságharc elvesztése 1849 augusztusában a nemzeti programot hozta nehéz helyzetbe, a polgárosítás mozgalma a Habsburg hatalom-visszavételét követően, he eleinte lassabb ütemben is, de tovább haladt. A benuátltság évtizedét követően, 1860, majd nagyobb lendülettel természetesen 1867 után igény támadt a szórakoztatás új formái és intézménytípusai iránt. Az új, immár nem nemzeti színházi program már korábban is fölismerhető volt az évtizedek óta szaporodó városi színházak működésében Pest-Budán kívül. Ezek a városi építésű és fönntartású intézmények bérlőtársulataiknak azt a feladatot szabták, hogy a Nemzeti Színház sikerdarabjain (és esetenként a Nemzeti színész-sztárjainak vendégjátékain) túl főleg szórakoztató, könnyed, zenés műsort adjanak. S ez a polgári színházi program lényegében a később „népszínháziaként” megjelölt műsorpolitikát jelenti.

Ezt, a kultúrpolitikai terhektől megszabadított színháztípust a magyar hivatásos társulatok közül elsőként Molnár György színész, rendező, színigazgató magántámogatásokból működött színháza képviselte a fővárosban.¹⁵ 1861-től megszakításokkal ugyan, de 1870-ig működött a Budai Népszínház a Lánchíd jobb-parti hídfőjénél egy Mátyás-korabeli faszerkezetű lovardaépület átépítése után. Műsorán látványosságok, vígjátékok, operettek szerepeltek, s bár Molnár színházi programjában szerepelt (ahogyan a Nemzeti Színházban is) a magyar nyelv és drámairodalom művelése–fejlesztése, továbbá a magyar nemzeti identitás erősítése – főképp történeti tárgyú darabokkal, ám a műsor és a játékstílus a polgári szórakoztatás keretein

belül maradt, mentes volt a Nemzeti játékmódjának már ekkor is észrevehetően avuló pátoszától.

Az igazi változást azonban a Népszínház Részvénytársaság által megkezdett építkezés jelezte: a beépülőben lévő Kerepesi útnak a Nemzeti Színházról egy csomópontnyi távolságra emelt hatalmas zenés színház (a bécsi Fellner és Helmer cég első magyarországi épülete) kényszerhelyzetbe hozta az addig „uralkodó,” mintaadó Nemzetit. S nemcsak művészi értelemben, hanem technikai–építészeti szempontból is.¹⁶

A főváros 1873. évi egyesítésének időszakában indult színháztervezés és –építés párhuzamosan haladt a Fővárosi Közmunkák Tanácsának városfejlesztő tevékenységével. Az új színház az éppen kialakítás alatt lévő Nagykörút és az első számú főtengety, a Kerepesi út kereszteződésében lévő fővárosi telken emelkedett. Homlokzata azonban nem a budapesti „Ring,” hanem a folyó felé nézett. A timpanonos-oszlopos neoklasszicista homlokzat szobraival, az épület neoreneszánsz hatást mutató vízszintes osztása és arányai és a felső színpad kubusa a város akkori legnagyobb nyilvános középületének meghatározó jegyeivé váltak.

A Kerepesi út elején álló, akkor már csaknem 40 éves Nemzeti Színház önálló épülete egy korábbi stílusízlést, színháztechnikát és közönségkapcsolati modellt képviselt. A sokkal kisebb és korszerűtlenebb épület nem vehette föl a versenyt a Népszínház pompás és korszerű színpadi és közműtechnikával rendelkező épületével. A Népszínház vízellátását a (mai) Csokonai utcában kialakított víznyomás-torony biztosította, ahonnan szervízalagút vezetett a színházépület hátsó (a körút vonalában lévő) traktusa alá. A pusztító bécsi színház tűz (1881) után a színház tűzbiztonságát, később az elektromos ellátását is megoldották, amikor Budapesten még nem volt váltóáramú elektromos közműhálózat. A Népszínház épületének egyenáramú generátora a később kiépült hálózattól függetlenül működött lényegében az 1964. évi bezárásáig.

A Nemzeti Színház épületének átépítése és korszerűsítése is megkezdődött a Népszínház építésével párhuzamosan. Ez a (nem első, de) teljes átépítés 1876-ban fejeződött be, amikor a színházat beépítették a házsorba, mellé a Múzeum körüti sarok felől egy bérházat emeltek, egy szinttel megmagasították a főhomlokzatot és némileg a színpadtechnikát is korszerűsítették. A Skalnitzky Antal által tervezett neoklasszicista homlokzat szinte rímelt a sokkal nagyobb léptékű Népszínház Duna felé forduló oszloprendjére és timpanonjára.

A Nemzeti Színház ezek után nyomban az épülő¹⁷ Operaházzal szállt versenybe: 1882-ben előbb a nézőtéren, majd 1883 nyarán a színpadtérben is lehetővé vált az elektromos világítás.¹⁸ A technikai fejlesztések segítettek elő, hogy a Paulay Ede igazgatta korszakban (1878–1894) a Nemzeti a magyarországi meiningenizmus¹⁹ legjelentősebb színháza lehessen.

Az Operaház pompás neoreneszánsz palotájának 1884-es megnyitásával a Nemzeti kénytelen volt megválni 1838 óta működött operársulatától és balett-együttesétől, operazenekarától. Csakúgy, mint

¹⁶ Az új intézmény „elvette,” pontosabban egy szerződéssel „átvette” a Nemzetitől az egyik legnépszerűbb műfajt, a népszínművet – s vele együtt annak közönségét is. A Népszínház színpadán az 1870-es évek végén a reformkori polgári érdekegyesítő műfaj lényegében („nótás népszínművé”) alakítva még sikeresebbé vált. Az operett-játársáznak is e színház lett a központja Pesten.

¹⁷ Az építés sarokévei: 1872, a helykijelölő bizottság föllállítása, 1875, az építési munkálatok megkezdése, 1884, a megnyitás.

¹⁸ A Nemzeti Színház nézőterén 1882-ben helyezték el izzólámpákat Zipernowsky Károly terve szerint. Ekkor azonban még gőzgéppel fejlesztették az áramot, 1883-ban készült el a színházépület mögötti telken az elektrotechnikai gépház, mely azután a színpadi és üzemi világítás áramszükségletét biztosította.

¹⁹ A meiningeni stílus az 1870-es években Meiningenben működött városi-udvari színházból indulva lett egész Európát meghódító, a kor játékmódját, műsorrendjét és stílusesszenciáját megújító irányzat. A klasszikus értékű szövegeket nagy hatású látványelemekkel, a legkorszerűbb fénytechnikával – előbb gáz-, majd villanyvilágítással – adták elő, ösművészeti élményt nyújtva. A drámaszöveg tiszteletében időnként odáig mentek, hogy nem húzták meg azt, még ha a színpadi gesztusok és látványelemek fölöslegessé tették is a szavakkal elmondottakat. ensemble vette át. A meiningeni előadási stílusról újabban lásd Sirató (2017. 35; 2024a, 131–33).

²⁰ Az Operaház építészeti és technikai kialakításának szakirodalmából vö. pl. Staud (1984), Borsa és Tolnay (1984), Borsa (2014), Devich (2014), Borsa és Szabó-Filek (2020).

a rendkívül népszerű végigkomponált zenés műfajoktól – az operáktól és a táncjátékoktól, balettektől. A fővárosi közönség felső rétegei is átpártoltak az Operaházba, a színházi előadások a Nemzetiben már nem kínáltak exkluzív, társadalmilag presztízst jelentő alkalmakat. Az újonnan kialakított Sugár út (ma Andrásy út) első szakaszának közepére (a korábbi Hermina térre) emelt Operaház megnyitásakor Európa legkorszerűbb reprezentatív színházépületének számított, különleges technikai megoldásaival a bécsi Asphaleia színházbiztonsági és -technikai cég referenciamunkája lett.²⁰

Az újabb színháztípusok megjelenése, a színjátszás differenciálódásának folyamata tehát előbb az 1860-as években kapott lendületet, amikor a szórakoztatás, majd a nemzeti színjátszás is korábban nem látott házakat töltött meg. 1861-ben a Király utcában megnyílt a Kék Macska, az 1889 után Foliès Caprice néven működött mulató, 1865-ben a még ki nem tűzött körút mentén, a későbbi Vígszínház telkén Tüköry sörgyáros fölépíttette az Új Világ Mulatót, 1869 után rövid ideig német társulatok játszottak a Hirsch Fogadó Varieté Színházában. A német nyelvű közönség még néhány évtizedig láthatott anyanyelvén előadásokat az 1869-től 1889-ig állt Gyapjú utcai (ma Báthory u. 24.) Színházban (Theater an der Wollgasse) és a Hermina téri Színházban (ami 1870-től az Operaház építésének kezdetéig, 1875-ig működött a kiépülő Sugár út mentén). A külvárosokban sorra nyíltak az új színházak: a mai Klauzál téren az István téri Színház (1872), a Városligetben a Miklóssy Színkör (1873), a Városligeti Színkör (az Aréna út – ma Dózsa György út – és az István út sarkán, 1874) és a Hököm Színház (1890). 1886-ban kezdte meg működését Újpesten a Colosseum, 1892-ben pedig Óbudán Goldberger faszínháza (Óbudai Színház, később Kisfaludy Színház). A Nagymező utca 17. alatt a Somossy Orfeum 1894-ben nyitott, s 1922-től rövidebb megszakításokkal Operettszínház játszik a Pesti Broadway középpontjában.

A színházszövet megnőtt. A város bővülésével. Budapest immár az európai nagyvárosok példájára kínálta szolgáltatásait lakóinak (és az ide érkező kereskedőknek, utazóknak).

SZÍNHÁZAK A MILLENNIUM UTÁN

1896. május elsején, a millenniumi ünnepségekhez kapcsolódva nyílt meg a még szinte puszta (későbbi) Szent István körút Margit hídhöz közeli szakaszán a Vígszínház, a Fellner és Helmer bécsi színházépítő firma egyik legjelentősebb, Budapesten a második alkotása. A Vígszínház alapítása és megnyitása is jelentős hatással volt a korábban legfontosabb Nemzeti színház műsorára, stílusára és közönségére: a Víg (nevéhez méltón) a komédia-műsort, majd hamarosan a korszerű új drámákat, magyarokat és külföldieket egyaránt – a Nemzetinél hamarabb vette műsorára. A már az első évtizedben újdonságot jelentő „vígszínházi

stílus” lényegében a lélektani realista színjátszás (Kolozsvárról Budapestre érkezett) változata volt. Az új hang új, a korai szecesszió áramában viharos ízlésváltozást indukált az új modelleket követő közönség körében.

A Népszínház, majd az Operaház, s a századvégen a Vígszínház, s utána a Magyar Színház (1897), majd a Király Színház (1903), az Andrássy úti Színház (Andrássy út 69., 1907), a Paulay Ede utca 35. alatti Parisiana Mulató (sok név- és működtető-váltás után ma Újszínház, 1908), a Népopera – Erkel Színház (1911) és az első világháború végi időszak új színházai, kabaréi immár egy új szemmel tervezett, különösen a pesti, de a budai oldalon is sugárutas-körutas szerkezetben bővülő város új tereire és csomópontjaiba épültek. Izgalmas, új stílusú épületdíszítések, a városi épületek közé térbe vagy házsorba épített színházak lettek karakteressé Budapesten, ahogy szaporodtak a változatossá differenciálódott színházszervezet intézményei. Ahogyan a 20. század első harmada végére lényegében kiépült a később azonos elvek szerint és szerkezetben tovább tágult nagyváros, az állandó színházépületek köre alkalmi vagy funkciót váltó intézményekben és házakban bővült több hullámban. Négy ilyen időszakot tudunk körülhatárolni: 1919 és 1935 között, 1945 és 1949, majd 1967 és 1987 között, s végül 2001 és 2010 között. Ezekon belül a városképi értelemben is meghatározó épületek 1955 előtt, illetve 1988 után jöttek létre.

Ha a teljes folyamatot szeretnék röviden áttekinteni, láthatjuk, hogy a 18. század második felében külön fejlődött Duna-parti városfelekben alkalmi játszóhelyeken jelentek meg a főképp német, kis számban a magyar nyelvű hivatásos társulatok, ugyanakkor a Várszínház már 1787-ben megnyitotta kapuit II. József császári akaratából. A német ajkú magyarországi polgárok és osztrák hivatalnokok által lakott Várban és a Várhegy dunai, illetve krisztinavárosi lábánál kezdtek meg működésüket a polgári városrészek színjátszóhelyei a 19. század első harmadában. Pesten – ahol még ekkor is németajkú többség élt, sőt, a reformkor évtizedében a magyarokét túlszárnyaló számú szerb nemzetiséget regisztrálhatunk – előbb a középkori falakon kívülre kerültek a polgárosodó város új közösségi intézményei (nemcsak a vásárterek vagy a járványkórház, a szálákat színtársulatoknak átengedő fogadók, de a színházak is). A 19. század második évtizedétől az átépülő városszerkezet tengelyek mentén törte át a zárt formát, s az újonnan emelt nagy színházépületek, az első színházak ennek a szerkezetnek a rácspontjain épültek föl (a pesti Német Színház és a Pesti Magyar Színház / 1840-től Nemzeti Színház). Az 1860-as évektől konszolidálódott hatalmi és átalakuló–modernizálódó társadalmi–kulturális helyzetben a népszínházak megjelenésével bővült először Budán és Pesten is a színházi szervezet, s az 1873-ban egyesített főváros 1875-től meggyorsult színházépítkezései (is) egészen új várost, egy közép-európai világvárost alakítottak ki.

²¹ A nézőterek a hagyományos (dobozszínpaddal szemben többszintes patkó alakú auditoriummal épült) színházépületekben is rendszerint szűkültek, a felújítások, átépítések során, az egy főre jutó térigény megnövekedése okán.

²² Az 1877-ben Múcsarnoknak épült, mai MKE-épületben, az Andrássy út 69-ben 1907-től Modern Színpad Cabaret, 1918-tól Andrásy úti Színház, 1924–1925, majd 1937–1941 a Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1926–1937 és 1941–1944 ismét Andrásy úti Színház. 1949-től Állami Bábszínház, majd 1992 óta Budapest Bábszínház.

²³ Bethlen Gábor tér 3. 1929–1937-ig színházként, majd 1986 filmszínházként működött. 1988–1996 között a Rock Színház próbaterme és raktárai működtek itt. A Közép-Európa Táncszínház 1996-ban költözött az épületbe, ahol önálló intézményként 2012-től működik újra a Bethlen téri Színház.

²⁴ Royal Orfeum, 1908–1935, Royal Színház, majd 1941-től Royal Revüszínház néven. 1945–1949 Royal Revü Varieté, 1951-ig Fővárosi Varieté, 1953-ig Fővárosi Vig Színház.

²⁵ Petőfi Sándor (korábban Koronaherceg) u. 6. A szecessziós bérház belső udvarára épült teret eredetileg mozinak szánták, de végül kabaréként és színházként kapott működési engedélyt. 1916–1917-ben Bárdos Artúr Modern Színpada, majd 1917–1951 között a Belvárosi Színház tartotta itt előadásait. A színház 1951–1982 között volt a Nemzeti Színház kamaraszínháza, már Katona József Színház néven.

SZÍNHÁZI TEREK VÁLTOZATOS FORMÁI A 20-21. SZÁZADBAN

A 19. századi és a 20. század eleji színházépítések után az elmúlt évtizedekben az új játszóhelyek megjelenésének különféle megoldásaival találkozhatunk. A (mindenkori) gazdasági nehézségek ellenére elkészült néhány olyan új, önálló (speciális funkciójú) színházi tér, melyek építészeti és játéktér-tervezési és -szervezés szempontból kifejezik koruk alkotóinak és közönségének aktuális igényeit. Teljesen új épületként (az új Nemzeti Színházon kívül) lényegében egyedülálló a Zoboki – Demeter és Társaik Építésziroda által tervezett, 2005-ben megnyílt Művészetek Palotája, melynek kulturális funkciói közé a Fesztivál Színház (elsősorban táncszínházi előadások számára) szervesen illeszkedik. A Bartók Béla Hangversenyerem színpadi tere és technikája ugyan nem felel meg tökéletesen egy teljes színházi / opera- vagy balett-produkció igényeinek és kívánalmainak, mégis nagy érdeklődést kiváltó előadások születnek (illetve kerülnek színre) ott. A legjellemzőbb azonban az, hogy funkcióváltással kapnak új helyet azok az új, alternatív működési módot választó együttesek, amelyek amúgy sem a „köszínházi” társulati és repertoárjátásra berendezkedett, „hagyományos” ízlésű közönséget kiszolgáló alkotási folyamatot választották. Vannak ezek között egyetemi (amatőr- vagy félamatőr) színházak, mozgásszínházi, illetve ma már testszínházi (physical theatre) együttesek, magánszínházak (melyek fővárosi játszóhelyet, bázist keresnek a vándorszínházi működés mellé). S vannak azok a kísérleti előadásokat létrehozó műhelyek, amelyek számára a variábilis, az egyes előadásokhoz alkalmazott játéktér az egyik legfontosabb szempont.

Ezeknek az új és még újabb igényeknek a megjelenése, valamint kapcsolódóan a közönség életkori csoportjainak és/vagy érdeklődési köreinek változása is inspirálja a színházi terek változatos skálájának működését a nagyvárosi léttérben.

A legtöbb esetben korábbi kisszínházak (kabarészínházak, mulatók) alakultak, alakulnak át kísérleti műhelyekké, általában kis befogadóképességű nézőterekkel.²¹ Történeti példánk lehet a ma Budapest Bábszínházként ismert teátrum.²² Ilyen megoldást választottak például a Bethlen téri Színházat²³ 2012-ben, részben befogadó színházként újra játékbá hozó Közép-Európa Táncszínház alapítói. De a Centrál Színház helyén is mulató működött korábban, s a mai nagykörüti Madách Színház helyén állt épület is orfeum, később varieté volt eredetileg.²⁴ Korábbi nagyszínházak kamaraszínpadai váltak önálló intézménnyé az évtizedek során – ezen átalakulások közül a legfontosabb (a színházi struktúrát átformáló) színház történeti esemény a Petőfi Sándor utcai²⁵ Katona József Színház 1982. január 1-jei független művész-színház-zá válása volt. Más megoldásként egyes városi (kerületi) művelődési házak, kultúrotthonok többfunkciós színpadait fejlesztették, korsze-

rűsítették technikailag a színházi igényeknek megfelelően, amelyre országszerte is számos példát találhatunk Tatabányától Dunaújvárosig, Szombathelytől Zalaegerszegig.²⁶ Az egyik legújabb²⁷ és legkorszerűbb, a főváros 13. kerületében épült létesítmény, a jelenleg RaM-ArT Színház nevet viselő intézmény is többfunkciós közösségi tér és élményszínház (a RaM a Radnóti Miklós Művelődési Központ nevet rövidítő mozaikszó). A másik kézenfekvőnek tűnő megoldás régi mozik (kis alapterületű színpaddal rendelkező) színházzá alakítása. Ez is több budapesti (és vidéki) játszóhelyet eredményezett az 1980-as évektől.²⁸

Ismét más úton alakultak színházak az egyetemeken. Köztük a Ze-neakadémia (1907) kisszínpada (Solti György Kamaraterem), vagy a Szkéné, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen (1961), továbbá a budai Várszínházhoz hasonlóan templomból (imateremből) átépített (s már nem működő) Egyetemi Színpad (Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1957–1991; lásd legújabban Nánay 2007), és az Ódry Színpad (Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1959–2024; lásd legújabban Sirató 2024b), „klasszikus” módszer volt egyes alagsori terek színházzá alakítása is. A Pinceszínház (Török Pál u. 3.) esetében több különféle (szórakozóhely, óvóhely, művelődési otthon, bábszínház, ifjúsági színház) funkciók váltakozása után. De a Katona József Színház például két pincét is működtet (Kamra, Ferenciek tere 4., Sufni, Petőfi Sándor u. 6.), Színházi próbatermek és raktárak, sportlétesítmények (sportcsarnokok, stadionok), rozsdáövezetek, vagy akár bevásárlóközpontok tereinek rendeltetése is megváltozhat, helyet adva az előadóművészeteknek. Így jött létre például az Artus Kortárs Művészeti Stúdió (1985), a Bárka Színház (1996–2014) a Ludovika Katonai Akadémia volt vívótermében, a Trafó – Kortárs Művészetek Háza (1998) a ferencvárosi Liliom utcában, az UP [Újpesti Piac] Rendezvénytér (2018), a nemrégiben (újra) átépített Nemzeti Táncszínház (2019), az egykori Ganz Gyár kulturális használatba vett területén, a Millenáris Parkban, vagy a Vidám Színpad a GOBUDA Mall Bécsi úti épületében (2013), amint születnek nagyszabású, látványos zenés produkciók a Papp László Sportarénában (2003), a Tüskecsarnokban (2014), vagy az újonnan épült MVM Dome-ban (2021) is.

A különleges természeti adottságokkal bíró Budapesten a szabadtéri játszóhelyek is fontos szerepet kaptak a város életében (pl. Margitszigeti Színház/Szabadtéri Színpad, [1929] 1938 – vö. Sárdi 1995 –, Budai Parkszínpad, 1958, Városmajori Szabadtéri Színpad [1922-től mozi, 1950 után többször átalakított színház]).

Ahogy a színházcsinálók (majd a nyomukban lassan a nézők) elképzelései, igényei és ízlése változik, úgy jelennek meg új intézménytípusok és játékterek a város szövetében. A szinte bármilyen építészeti térben elhelyezhető black boxok mellett ma már gyakran találkozunk site specific (helyspecifikus), egyszeri, alkalmi térhasználattal, avagy „talált” térben (az utcán, kirakatban, bérházak belső udvarain, vagy

²⁶ *Budapesti példánk lehet a József Attila Színház (épült 1950-ben, az önálló színház 1956-ban kezd itt játszani), s a külső kerületek multi-funkciós létesítményeiben otthonra lelt kisebb magán-színházak.*

²⁷ *A RaM Colosseum tojásdad alakú színházát magába foglaló épület 2011-ben nyílt meg.*

²⁸ *A teljesség igénye nélkül a számos példa közül csak néhány: többszöri átalakulás közben mozi működött a Józsefvárosi Színház épületében, eredetileg filmszínház volt a mai Karinthy Színház (1988), (a mai) Belvárosi Színház (2004), az Átrium Film – Színház (2012).*

kiürült gangjain, volt lakótereiben, múzeumok kiállítótermeiben, ókori vagy középkori romok között zajló performatív eseményekkel. A városi élettér időnként művészi térré akkumulálódik körülöttünk.

HOL VOLT ÉS HOL VAN A NEMZETI SZÍNHÁZ?

Érdekes téma – s nem csak a kutató számára –, ami a közvéleményt is élénken foglalkoztatja, hogy hol volt és hol van a Nemzeti Színház. (Lásd Kerényi 1987, Szekér 1987) Az „első színházunk” elhelyezésének története valóban izgalmas és meglehetősen bonyodalmas. Nemcsak a valaha állt színházak, hanem a kudarcok nyomán létrejött hiatusok, tájsebek históriája is érdemes a figyelmünkre.

Ha csak röviden is, de fölidézzük a magyar Nemzeti Színház históriáját, föltűnik, hogy az intézmény fizikai megvalósulása, illetve a korról korra változó strukturális, művészeti és társadalmi funkcióinak betöltése közt mindvégig feszültség uralkodott. A magyar nyelvű, korszerű hivatásos együttes és műsora, közönsége otthonául szánt reprezentatív épület sem az intézmény működésének a reformkorra Pest-Buda központúvá lett Magyarországon való kezdete előtt, sem pedig a Pesti Magyar Színházban programszerűen megkezdett színházcsinálás nemzeti romantikus fölívelését követően nem teremtődtek meg az anyagi feltételei. Ezért nem valósult meg sem Kultsár, sem Széchenyi színházterve, s ezért vonatkozott deklaráltan is az 1840. évi XLIV. törvénycikk a pesti Magyar Színházra, amit az országgyűlés államosító gesztussal vett nemzeti kezelésbe. A továbbiakban egészen 2002-ig nem sikerült saját, eredetileg is a Nemzeti Színháznak szánt épületet kapnia az intézménynek. A Kerepesi út elején állt, 1837 augusztusára elkészült klasszicista épületet 1874–1875-ben (Skalnitzky Antal tervei szerint) neoreneszánsz stílusban építették át, egyidejűleg betagolták a kialakuló sugárút házsorába. A 20. század elejére már korszerűtlenné és tűzveszélyessé vált házat a bezárás fenyegette, 1908-ban a társulat átköltözött hát az 1875-ben a Fellner és Helmer cég tervei alapján emelt Népszínházba (amelynek vezetői és társulata sok évtizedes sikeres működés után a századforduló éveire anyagi és művészi csődbe jutottak – elsősorban a közönség ízlésfordulata okán). Az első pesti magyar színház épületét 1913-ban le is bontották, illetve ugyanarra a telekre írták ki az első tervpályázatot 1912-ben, ami azonban a háborús időszakban nem valósulhatott meg, amint a sok-sok későbbi pályázat nyertes tervei sem épültek föl.

Ha a város térképén keressük meg a színházépületek helyét, kiténik, hogy az elsőtől a maiig a nemzet első színházának elhelyezése a városszerkezet változását híven követő utat járt be. A Kultsár-terv (1819) még a középkori város belsejében keresett helyet az új, polgári művészeti–közkulturális intézménynek, Széchenyi a régi városfalon kívülre, de az új, folyami–százazföldi csomópontnak álmódott pesti Lánchíd-fő mellé állította volna a nemzet színházát. A Pesti Magyar Színház 1837-ben

a (ma a Kiskörút nyugati oldalán a középkori eredetű Belvárost lezáró) korábbi pesti városfalán kívül (a Hatvani kapu előterében) épült. A Népszínházat az éppen tervezés alatt álló Nagykörút és a Kerepesi (ma Rákóczi) út csomópontjába emelték, tehát egy „körrel” kijebb. S az akkor már 90 éves (téglafalazású), mind a második háborúban, mind 1956 őszén sérüléseket szenvedett épületnek a 20. századi városi közlekedésfejlesztés nagyvállalkozásának számító metróépítkezés volt a veszte.²⁹ Amikor 1964-ben a felszíni csatlakozás építése során a fúrópajzs a Blaha Lujza tér alá ért, az altalaj fölött elhelyezkedő volt Duna-ági kavicságy a rezgéseket a téglafalú nagyszínház szerkezetének továbbította, s az épület főfala hosszanti irányban, az akkori technológiával helyreállíthatatlanul megrepedt. A házat le kellett bontani. A Nemzeti társulata ideiglenes helyéről (Rádus Mozi, ma Thália Színház) két évad elteltével költözött be a szocreál stílusban átépített Magyar Színházba (1897, ma Hevesi Sándor tér). Ez az épület a Nagykörúton kívül eső első városszerkezeti térbe került Fellner–Helmer -tervek szerint az előző századvégen – egy kis körrel ismét kijebb léptünk tehát.

Végül az 1960-as évek kezdetétől már a Városliget szélére, a Felvonulási térre, a Dózsa György út vonalára szóltak a Nemzeti Színház-pályázatok, s csak az 1990-es évektől próbálták a reprezentatív házat a pesti vagy a budai városközpontba (az Erzsébet térre, a Budai Várba) (vissza)helyeztetni (sikertelenül). A 2000 és 2002 közt fölépült első par excellence Nemzeti Színház -épületünk elhelyezése a Millenniumi Városcsopontban, a Duna partján, de az ún. Külső körút vonalában mind Széchenyi eredeti elképzelésének, mind a sugaras–körutas városszerkezetben egyre kijebb „költöző” új városi centrumok és középületek trendjének megfelel. Igaz, az épület külső és belső képe s szerkezete nem eléggé korszerű, nem 21. századi, hanem sokkal avultabb ideálokat követ, mégis ez a Siklós Mária tervezte, neo-eklektikus (?) Nemzeti lesz a színház otthona a következő 50–100 évben.

A Nemzeti Színház (és épülete) historiájának követésével arra is választ találunk, hogy miért okoz máig traumát a városszerkezet egyes pontjain, hogy nincsen ott a színház. Az első ilyen helyszín a mai Astoria-csomópont. Az ott álló, szépen kidolgozott emléktábla ma már természetesen nem ébreszt személyes emlékeket a lakókban és az utazókban, de (ahogyan a nem messze lévő Nemzeti Múzeum és kertje, különösen utóbbinak 1848. március 15-i eseménytörténete) emblemikus nemzeti történelmi helyszín minden magyar számára. A Nemzeti Színház második (kölcönvett) otthonának hült helye már sokkal nagyobb érzelmi (néha politikai) hullámokat vet. A Blaha Lujza téri épület lebontása (fölobbantása) mély nyomokat hagyott több generáció emlékezetében. A hely azért is maradt meg ilyen erősen a rombolás, a pusztítás tetthelyeként, mert a lebontott Nemzeti helyére nem épült semmiféle új (kulturális) intézmény. Az új, a hiány helye maradt a Blaha Lujza tér (melynek neve is a Népszínház ünnepelt

²⁹ Vö. *Dőlt falak, dült szívek. A Nemzeti Színház testéről – és lelkeről, virtuális kiállítás, https://mml.gov.hu/mml/ol/virtualis_kiallitas/dolt_falak_dult_szivek_a_nemzeti_szinhaz_testerol_es_lelkerol*

³⁰ *Melocco Miklós, Bencsik István, Marton László, Kligl Sándor és Párkányi Raab Péter alkotásai.*

énekesnőjére, „a nemzet csalogányá”-ra, a Nemzeti örökös tagjára emlékeztet, aki a főváros Tanácsától még életében, 70. születésnapjára kapta a sikerei és lakása helyszínéül szolgáló tér ünnepélyes átnevezését, pontosabban elnevezését). A Hevesi Sándor téren álló (ma) Pesti Magyar Színház a Vígszínház „kistestvérenek” épült Láng Adolf tervei szerint, ahhoz hasonló neobarokkos díszítésekkel és bejárati kupolával. Az épületet a Népszínház lebontásakor kezdték átépíteni, korszerűsíteni a Nemzeti társulata számára. 1966-ra készült el a két szinttel megemelt, nagyobb alapterületűre bővített, új, Zsolnai–pirogránitból készült dombormű-homlokzatot kapott színház Azbej Sándor tervei szerint. A színházat az új Nemzeti építésének utolsó szakaszában, annak átadása előtt nevezték át (vissza) Pesti Magyar Színházzá, hogy az egyenes jogutódlást megakadályozzák.

A Nemzeti Színház építésére sorra több pályázatot is kiírtak az 1965-öt követő évtizedekben, ám – főképp anyagi okokból – egyik terv sem valósult meg. A rendszerváltozás után az aktuális kormányok határozottan kiálltak a Nemzeti fölépítése mellett, ám csak újabb fiókban maradó tervekre futotta. 1997-ben azután nemzetközi zsűri fogadta el Bán Ferencnek az Erzsébet térre vonatkozó építészeti tervét és meg is kezdődött a kivitelezés. 1998 őszén azonban az új kormány leállította a munkálatokat – ennek „eredménye” az Erzsébet téri „gödör,” a most Akvárium néven működő szórakozóhely, ami egy meg nem valósult Nemzeti Színház betonalapja. Újabb hiátus, egy „negatív épület” Nemzeti Színház helyett.

Amikor végül megnyílt a Duna-parton álló Nemzeti Színház, az épületet övező park (tervezte Török Péter) és szoborpark³⁰ igyekszik földélni a korábbi épületek és alkotók emlékét.

A Nemzeti Színház elhelyezésének vizsgálata, s az ismert színháztopográfiai adatoknak (az 1768 és 2024 közt eltelt több mint 250 év mintegy 200 színházi játszóhelyének kronológiai és topográfiai adatainak) statisztikailag értékelhető rendezése nyomán meglehetősen összetett, mégis világos vonalakat adó kép rajzolódik ki Budapest színházi földrajzáról. Egyértelmű összefüggés mutatkozik a színházépületek, az állandó játszóhelyek elhelyezkedése (működési periódusai) és a városszerkezet változási folyamatai között, bizonyítékául annak, hogy a színház nem egyszerűen az alkotók szándékaiból létrejövő művészeti intézmény, hanem a közösségi életbe, sőt a közigazgatási rendbe ágyazott társadalmi intézmény is. A teátrum-földrajzi áttekintésnek így a színház történet szempontjából is van jelentősége, csakúgy, mint az összegyűjtött adatoknak a várostörténeti kutatásokban.

IRODALOM

Bajza József. 1839. *Szózat a pesti magyar színház ügyében*. Buda: Magyar Királyi Egyetem.

Borsa Miklós és Tolnay Pál. 1984. *Az ismeretlen Operaház*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.

Borsa Miklós. 2014. *A Dalszínháztól az Operaházig – Az Operaház épületének története 1870–1884–2014*. Budapest: szerzői kiadás.

Borsa Miklós és Szabó-Jilek Iván. 2020. *Tűzben született – A korszakteremtő Asphaleia színpad története*. Budapest: Szabó-Jilek Kft.

Devich Márton, szerk. 2014 *Az Operaház története kezdetektől napjainkig*. Budapest: Helikon Kiadó.

Gajdó Tamás, szerk. 2001. *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

Gajdó Tamás, szerk. é. n. [2005]. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Budapest: Magyar Könyvklub.

Kerényi Ferenc, szerk. 1987. *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Kerényi Ferenc, szerk. 1990. *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kolta Magdolna. 1997. „Képmutogatók Pest-Budán.” *Budapesti Negyed* 5 (1): 5–30.

Kultsár István. 1815. *Buzdítás a' nemzeti theátrum' felépítésére*. Budapest: Brettner János Tamás.

Nánay István. 2007. *Profán szentély – Színpad a kápolnában*. Pécs: Alexandra Kiadó.

Sárdi Mihály, szerk. 1995. *A Margitszigeti Szabadtéri Színpad története, 1938–1993*. Budapest: Szabad Tér. Sirató Ildikó. 2014. „Budapest teátrum-földrajza. Színház a város terében” in *Tér(v)iszonyok és térkép(zet)ek*, sorozatszerkesztő Boka László, szerkesztette Bíró Csilla és Visy Beatrix, 234–45. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat Kiadó.

Sirató Ildikó. 2015. „Requiem? A Várszínház históriája.” *Színpad* 11 (1): 37–40.

Sirató Ildikó. 2017. „Aranykor. A meiningenizmus a Nemzetiben – az 1860-as évektől a Millenniumig. Nemzeti-történet harmadik rész.” *Nemzeti Magazin*, 5 (3): 34–39. https://nemzetisinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/nm_V_3.pdf.

Sirató Ildikó. 2024a. *A magyar színháztörténet rövid története*. Budapest: Holnap Kiadó

Sirató Ildikó. 2024b. „Oltár vagy színpad? Az Ódry Színpad történetéből (1959–2024).” *Színpad* 20 (3): 51–54.

Staud Géza, szerk. 1984. *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó.

Széchenyi István. 1832. *Magyar játékszínről*. Pest: Fűskúti Landerer.

Székely György és Kerényi Ferenc, szerk. 1994. *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Szekér László. 1987. *A Nemzeti Színház építésének 150 éves története*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.



„TISZTELT KOLLÉGÁNK! KÖZÖS JÁTÉKRA HÍVJUK...”

A KESZTHELY '81 PÁLYÁZAT

A KELET-EURÓPAI KONCEPTUÁLIS VÁROSÉPÍTÉSZET KONTEXTUSÁBAN

Öry Júlia

ABSZTRAKT

Performatív séták Riga elhanyagolt városrészében, Laurie Anderson-dal ihlette toronyház-sor, egy prágai lakótelep szürreális átváltoztatása – néhány izgalmas munka az Észti Építészeti Múzeum 2023-as, a keleti blokkban született művekre fókuszáló kiállításáról (Forecast and Fantasy. Architecture without Borders, 1960s to 1980s). Itt került először nemzetközi kontextusba Ekler Dezső, Gyarmathy Katalin, Konrád György, Nagy Bálint, Pikler Katalin, Rajk László és társaik 1981-es, Keszthely belvárosának rehabilitálásra benyújtott pályaműve, amely a tallinni bemutató „The City as a Stage” szekcióját vezette fel. A több mint száz, különböző szakmát és generációt képviselő alkotó bevonásával megvalósított koncepció a funkcionalista várostervezés és a tervezővállalati rendszer kritikája. A montázként összeállított, a település jövőjén a történeti városi szövet vizsgálata alapján gondolkodó terv megjelenésében is figyelemfelkeltő munka lett, amelynek tudományos feldolgozása eddig még nem történt meg.

A Keszthely '81 pályázat értelmezéséhez, a posztmodern fordulattal való kapcsolatához fogódzót ad az 1980-as első Velencei Építészeti Biennále és az UIA 1981-es varsói kongresszusa. Az építészet kommunikálásának intézményesülésével az ekkor nemzetközi szinten elterjedő „papírépítést” létjogosultságot nyert. A szakmai folyóiratok nemzetközi ötletpályázatain kelet-európai építészeti példák, a példák közül többen is bemutatott a tallinni kiállítás. Jelen tanulmányban ebből az anyagból, az egykori szocialista országok művészeinek papírépítészeti és performatív munkái közül mutatok be a várost kutató, kollaboratív példákat, részletesebben kitérve a Keszthely '81 pályázatra, és néhány rövid idézetet is közreadva Konrád publikálatlan, a pályamű alkotóival készített interjúsorozatából.

#Keszthely '81, #konceptuális építészet, #várostervezés, #paper architecture, #posztmodern

https://doi.org/10.21096/disegno_2023_20j

A KESZTHELY '81 PÁLYÁZAT 18-AS SORSZÁMÚ PÁLYAMŰVE

„Tisztelt Kollégánk! Közös játékra hívjuk, mellyel egy nem létező építészeti műfaj újrateemtése a célunk: az utca építészetéé. Egy kéz tervezte lakótelepeink nem tudtak városossá lenni, de magánkezdeményezésből épülő településeink, külvárosaink sem lehettek azzá. A tízszintes panelházak és a családi házak között hazai építészetünkéből hiányzik egy-két láncszem. A tétel, amit közös játékunkkal bizonyítani szeretnénk: ez a láncszem megtalálható”

–szólt az a felhívás, amelyet a Keszthely városközpontjának rehabilitálására az Építésügyi és Városfejlesztési Minisztérium által 1981 májusában októberi határidővel kiírt nyílt ötletpályázatra (Keszthely '81 1984) összeállt csapat, Gyarmathy Katalin, Ekler Dezső, Nagy Bálint, Pikler Katalin és Rajk László saját „belpályázata” meghívójaként küldött szét nyolcvan másik tervezőnek (Gerle és Szegő 1982). A 18. bírálati sorszámot kapott pályaművet szokatlan módon tehát egy erre a feladatra összeállt építész kollektíva jegyezte; a résztvevők a közös játékként aposztrofált, de nagyon is komolyan kezelt, az építészettel mellett a tervezésbe szociológiai szempontokat is beemelő közös művükkel tudatosan elrugaskodtak a pályázati kiírás elvárásaitól. A pályázaton belüli pályázatot kitaláló és lebonyolító fiatal építész kollektíva maga vette fel az építésügyi hatóság szerepét: mi lenne, ha a pályázat ürügyén megmozgatnánk kicsit az építésztársadalmat? Játsszunk el a gondolattal, hogy mi vagyunk a város jövőjéért felelős döntéshozók! A tervezési terület felmérése után megalkották saját építési szabályzatukat (amelynek első pontja: „az Országos Építési Szabályzat előírásai a résztvevőre nézve nem kötelezőek”), és a különböző feladatokra építész kollégákat kértek fel, az építészhallgatóktól az idős mesterekig láthatóvá téve a magyar építészeti szcena aktuális keresztmetszetét.

„A pályázat célja az, hogy a kiírók a pályázók segítségével megismerjék a városközpont felújításához szükséges döntéseket előkészítő, lehetséges és reálisan megvalósítható változatokat: a városszerkezetet érintő rendezési-építészeti megoldások, ötletek felhasználásával kerülhessen sor a részletes rendezési terv korszerűsítésére, az építési feladatok hosszútávú meghatározására.”² (1. ábra) Több, a városközpontra vonatkozó tervezési szempont az 1981 elejére elkészült, Keszthely és településcsoportja általános rendezési tervének koncepciójából volt megismerhető a pályázók számára, akiknek a részletes tervezési program egy negyvenoldalas kiadvány formájában állt rendelkezésére. Ebben a kiírók már az elején leszögezik, hogy „manapság fokozódó

¹ A kollektíva használta ezt az általuk kreált szót.

² Tervpályázati kiírás Keszthely városközpont rehabilitációjára, 1981. Kiírók: Építésügyi és Városfejlesztési Minisztérium, Belkereskedelmi Minisztérium, Zala megyei Tanács, Keszthely Városi Tanács. A dokumentum Roth János ajándékként került a szerzőhöz.

1-2. ÁBRA. 1. Keszthely városközpont rehabilitáció tervpályázat, az országos pályázati kiírás borítója, 1981 Forrás: Nagy Bálint és Rajk László hagyatéka; 2. Keszthely városközpont beépítési javaslat, 18-as sorszámú pályamű munkaközi lapja Forrás: Nagy Bálint és Rajk László hagyatéka.



³ „A nagy energiával, munkabefektetéssel készült pályamű céljához képest igen kevés használható megoldást tartalmaz. Ugyanakkor elsősorban a műleíráshoz csatolt ábraanyaga érdekes és divatos rész megoldások tárháza. A kiírás szellemétől való elszakadás a Bíráló Bizottság véleménye szerint nem hozta meg azt a kedvező eredményt, amit a műleírásban célul megjelölt.” Részlet a Zárójelentésből (20). A dokumentumot a Zala Vármegyei Levéltár őrzi. Jelzete: HU-MNL-ZML-XXIII.12. Zala Megyei Tanács V. B. Tervosztály iratai)

⁴ A bizottság a huszonhárom pályázat között első díjat nem adott ki. Második díjban részesült a 4. sorszámú pályamű (Kerekes György és kollégái), megosztott 3. díjban részesült a 19. (Palotai Tamás és kollégái) és a 10. sorszámú mű (Gerő Balázs, Kéves György és Vadász György). A 18. sorszámú művet nem rangsorolták.

jelentőségű a történeti városszerkezet megtartása. [...] A városfelújítás során a régi és az új olyan kombinációját kell létrehozni, amely a sajátos karakterrel rendelkező építészeti együttesek továbbfejlesztésére ad lehetőséget.” Milyen elvárásrendszer, milyen szellemiség érvényesül a kiírásban? Tetten érhető-e benne a progresszív személet, és ha igen, milyen állításokban? Mi az, amitől Rajkék eltértek, mi az, amihez igazodtak? Mi volt az ő metodikai javaslatuk? Ezekre a kérdésekre a kutatás következő fázisaiban keresem majd a választ.

A csoport által benyújtott pályaművet Mendele Ferenc, az Országos Műemléki Felügyelőség vezetőjének elnökletével dolgozó Bíráló Bizottság elmarasztalta,³ Zalaváry Lajos opponensi véleményében azonban védelmébe vette:

„Külön kiemelem a 18. sz. pályaművet, mint a mezőny egyik legfigyelmreméltóbb pályázatát értékes, tudományos, terjedelmes előkészítő munkája miatt. Bár egyetértek a zsűrivel abban, hogy az írásos munka és a rajzi munka nincsen minden tekintetben összhangban, de valamilyen formában érzékeltettem volna a bírálóban, hogy egy zseniális csoport pályázatával állunk szemben.”⁴ (Nagy Károlyné 1982, 3) (2. ábra)

A résztvevőkkel a pályázat beadása utáni hetekben Konrád György író készített interjúkat, aki városszociológusként és a VÁTI egykori munkatársaként is sokat tudott a lakhatási kérdésekről, és híresen jó beszélgetőpartner, jó kérdező volt. Az interjúk leiratai 2022 nyarán kerültek elő Nagy Bálint hagyatékából. Probléma, hogy a leiratokból hiányzó szavak, mondatok nem rekonstruálhatók teljes mértékben, és feltételezhető, hogy nincs meg az összes, mivel összesen harmincketten szólalnak meg, de Rajk úgy emlékezett, hogy mindenki szerepelt az interjúban is (Rajk 2019, 230.) A négy olvasható beszélgetésből három csoportos, a negyedik Farkasdy Zoltánnal készült. A sokféle témát érintő alkalmakon a pályamű kapcsán többek között szó esett a modern építészet kritikájáról, a posztmodern

jelentéséről, a montázs fogalmáról, a tervezett és a spontán városok működéséről, a lakótelepek problémáiról, hatóság, építész és a lakosok viszonyáról, az építészkarrierről, a magánerős építésről. (Az interjúk kritikai kiadása kutatómunkám részeként a következő évek feladata.)

Jelentős aspektusa a pályamű történetének, hogy az alkotók az összeállt anyag nyilvános prezentálására is nagy figyelmet fordítottak. A pályázat beadását követő időszakban publikálták a *Bercsényi* 28–30-ban és az *Aktuális Levélben*,⁵ illetve 1982 elején a Fővárosi Tanács Óbuda Galériájában a Gerle János és Szegő György által rendezett, meg nem valósult tervekre fókuszáló *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981* című kiállításon.

A mű szellemi és vizuális erőnyeinek megmutatásához, az abba fektetett hatalmas munka demonstrálásához jó alkalmat kínált egy franciaországi lehetőség, az 1983. április 19–26. között Lille-ben megrendezett magyar kulturális programsorozat⁶ keretében létrejött *Exposition de jeunes architectes hongrois (transitions)* (Fiatal magyar építészek [átmenetek]) című bemutató a *La Voix du Nord* regionális napilap belvárosi székhelyének alagsorában. A kiállításról Nagy és Rajk hagyatékában az installációs terv és néhány színes amatőr fotó található meg. (3. ábra) A látványos, fából és kartonból épített installációval, Rajknak „Bachman Gáborral közösen készített fantasztikus átírás[á]ban” (Nagy 2009, 50) a teljes anyag koncepciózusan végigvitt, vizuálisan egységes műegyüttessé állt össze, amin – a pályázat kiírásától az installáció felépítéséig, a teljes összerajzolásig összesen 120 alkotó vett részt, és nem csak építészek.⁷ Ennek az 1983-as installációnak központi eleme az a 200×250 cm-es, vegyes technikával fára készült táblakép, amely tavaly Tallinnba is elutazott. Az alkotás ikonográfija szerint a tervezők – névvel, szinte felismerhető, karakterizált figurákként – akárha egy színház zsinórpadlásáról – tekintenek le a színpadra: Keszthely belvárosára. Az (önálló elemző tanulmányt igénylő) installációt a magyar közegre is nagy hatást gyakorló posztmodern kontextusában értelmezhetjük.

⁵ Lásd: „Keszthely '81: 120 alkotó közös terve és metodikai javaslata egy történelmi városmag rehabilitációjához.”; „Keszthely '81: 120 alkotó közös terve és metodikai javaslata egy történelmi városmag rehabilitációjához,” *Artpool Letter* 4 (1983. április): 32.

⁶ *Un regard sur la Hongrie. Semaine Hongroise à Lille (Pillantás Magyarországra. Magyar hét Lille-ben)*

⁷ Demszky Gábor, Geskó Judit, Haraszi Miklós, Hodosán Róza, Klanczay Gábor, Konrád György, Kövendi Mária, Mész András, Stork Csaba, Szilágyi Sándor, Vida Judit, Zalka Imre



3. ÁBRA. A Keszthely pályázat kiállítása Lille-ben, az installációt tervezte Bachman Gábor és Rajk László, 1983. Forrás: Nagy Bálint és Rajk László hagyatéka.

⁸ „A lakótelepek kritikusainak sok mindenben igazuk lehet és van. A pocskondiázóknak semmiképpen sem! (...) Nagy részük ugyanis befejezetlen. (...) Holott a monotonía még csak nem is a panelos technológia következménye, hanem a beruházási bürokrácia eredendő szándéka szerint való,” írta egy kései „hozzászólásban” Borvendég Béla (1986, 2)

⁹ Például: Denkmal Postmoderne. Erhaltung einer »nicht-abzuschließenden« Epoche konferencia a Bauhaus-Universität Weimar és az ETH Zürich szervezésében 2022. március 3–5. között és az Everything at Once. Postmodernity 1967–1992 kiállítás a bonni Bundeskunsthalleban, 2023. szeptember 29–2024. január 28.

¹⁰ Lásd például: 1999-es Postmodern Urbanism című könyvét. New York: Princeton Architectural Press

A POSZTMODERN MEGJELENÉSE KELET-EURÓPÁBAN

A posztmodern eszme artikulálódásával egyre nagyobb teret nyert a történelmi városok formai tanulmányozása, revitalizációjuk módja, és a modernista várostervezés ejtette „sebek” kezelése. „Minden új beépítésnek be kell illeszkednie a város összefüggésrendszerébe és megjelenésével formai választ kell adnia a térbeli előzményekre” – vallja Robert Krier (Moravánszky és M. Gyöngy 2006, 162). Mindez sajátosan rezonált Kelet-Európában, ahol a hetvenes évek építőiparának leglátványosabb termékét, „a szocializmus legkézzelfoghatóbb hozzájárulás[át] a városhoz” (Bodnár 2013, 472) a – gyakran gyenge minőségű, szolgáltatásokban szegényes, sivár,⁸ a társadalom ellenérzéseit egyre fokozó – lakótelepek jelentették, amelyeket lehetett a „nemzetközi stílus” eltorzulásaként is értelmezni, ahogy azt tette például a „Bauhaus-betonbanya ivadékaikról” beszélő Nagy László (1975), a Major Mátéval folytatott „Tulipán-vitában.” A kritikai városkutatást képviselő David Harvey a város kontextusában a posztmodernizmust „a nagy léptékű, ésszerű technológiákkal dolgozó, puritán és funkionalista »internacionális stílussal« való várostervezési és városfejlesztési szakítással» azonosítja. (Harvey 2013, 117)

Bár a posztmodernizmus időbeli behatárolásáról és a fogalom jelentéstartalmáról máig nincs konszenzus, kutatása az elmúlt néhány évben nagy lendületet kapott. Egyre több kiállítás, publikáció, konferencia témája,⁹ és szélesíti az értelmezés horizontját, hogy a legkülönbözőbb tudományterületek képviselői szólnak hozzá építészeti kérdésekhez (Hnilica és Rambow 2022, 5). Nan Ellin, a kifejezetten posztmodern urbanisztikával foglalkozó szerzők egyike¹⁰ meghatároz egy sor jellemző fogalmat: kontextualizmus, historizmus, regionalizmus, pluralizmus, kollázs, önreferencialitás, reflexivitás, efemeritás, fragmentáltság. Úgy véli, a várostervező szerepe is megváltozott, „üzletemberből és művészből közvetítővé, politikai aktivistává és társadalmi mérnöké” lett (idézi Angermann 2021, 46).

A posztmodern kihívására minden társadalom a maga adottságaihoz mérten reflektált. Ahogy a mozgalom mást jelentett Észak-Amerikában (pop és eklektika) mint Nyugat-Európában (racionalizmus, kontextualizmus), úgy Kelet-Európa is a saját kérdéseire adott posztmodern választ. Lényeges viszont, hogy az elméletek, koncepciók, tervek a folyóiratok, kiállítások és konferenciák révén globálisan terjedhettek, így a publikációk tétje, ázsiója is megnőtt. 1981 júniusában Varsóban rendezték meg az UIA (Union internationale des architectes) XIV. kongresszusát, amelynek kartájában – *Varsovie Declaration*, 1981 – a világ építészeinek közös nyilatkozatában a tervezők felelősségét fogalmazták meg. A kongresszus alatt a lengyel Szolidaritás független szakszervezet szóróanyagként terjesztette Czesław Bielecki és fiatal építésztársai 10 pontos kartáját, a DiM (Dom i Miasto [Ház és város]) független szemé-

nárium kiadásában. A Keszthely pályázat hagyatéki anyagában megtalálható karta, az építészet válságáról, építészet és politika viszonyáról, az építészet társadalmi szerepéről, az építészet művészet mivoltáról tesz kijelentéseket. Nyolcadik pontja szerint:

„Az építészetet hasznos funkcióira redukálni annyi, mint megfosztani szerepét a társadalmi kommunikáció egyik eszközétől. Attól a pillanattól, amikor a modellek nyelvét a tornyok, a gáthosszúságú házak, a lakótelepek»újnyelve« (new speak) veszi át, a város olvashatatlanná, monotonná, halottá válik lakói számára. Egy várost alapelemeiből, azaz házakból, utcákból, terekből kell felépíteni.” (DiM 1981)¹¹

Egy Moravánszky Ákos és Torsten Lange szerkesztésében (2017) megjelent tanulmánykötet a kelet-európai történesek, a regionális sajátosságok feltárását, azok nyugati fejleményekkel való összevetését és a transznacionális kapcsolatok vizsgálatát célozza az 1970–1990 közötti két évtizedben. Mint Moravánszky írja a kötetben:

„[n]yilvánvaló volt, hogy a modernitás nyugati tapasztalata és válsága magában foglalja az államszocializmus tapasztalatait a vasfüggönyön túl. Ugyanilyen nyilvánvaló, hogy a modernitás szocialista tapasztalata integrálta a kapitalizmus képeit is. A kérdés, hogy az államszocializmus 1980-as évekbeli bomlási folyamata tükröződik-e a posztmodern építészet népszerűségében, amely sokkal erősebben van jelen Kelet-Közép-Európa városaiban, mint például Svájcban.” (2017, 28).

Csehszlovákiában például a posztmodernről szóló legfontosabb külföldi publikációk fordításait szamizdatban terjesztették. Charles Jencks már 1978-ban járt Prágában Jiří Ševčík művészettörténész meghívására, és egy nemzetközi posztmodern konferencia szervezésébe is belefogott, amit végül időhiány miatt visszamondott. Titkos lakásszemináriumokra Robert és Léon Krier, és Christian Norberg-Schulz is elutaztak Prágába. Az állami építészeti folyóirat, az *Architektura ČSR* 1984-ben tematikus posztmodern számot jelentetett meg (Pokorná és Vorlík 2022, 133).

A hamar alapművekké avanszált nyugati építészetelméleti írások közül néhányat gyorsan lefordítottak magyarra. 1980-ban a Magyar Építőművészek Szövetsége kéziratként, 350 példányban jelentette meg *A poszt-modern építészet* (Kévés és Balázs) című kötetet (benne Jencks „A Poszt Modern építészet nyelve” című 1977-es írásával), majd 1981-ben (már 500 példányban) a *Poszt-modern klasszicizmus* című szöveggyűjteményt, „...hogy a világ építészeti továbbra is izgalomban tartó poszt-modern építészet szakirodalmában elmélyedve, e személetben és törekvésekben fogant elméletekről és művekről – természetesen a bizottság értékelése nélkül – magyar nyelven tájékoztassuk a MÉSZ tagjait.” (Kévés, 1981) Az első kiadványt Major Máté indulatos cikkben

¹¹ Az ismeretlen fordító „(new speak)”-betoldása jelzi, hogy a kiáltvány „nowo-mowa” kifejezése Orwell – magyarul majd „újbeszél”-ként meghonosodó – fogalmára utal. DiM: La Charte, Nagy Bálint és Rajk László hagyatékában, francia nyelven, magyar fordítással, őrzési hely: Art Department, 1061 Budapest, Paulay Ede utca 19. A lengyel eredetihez lásd Crowley (2023).

kritizálta, a formai hiányosságokat, a gyenge fordítást, a helyesírási- és nyelvhelyességi hibák mennyiségét tekintve teljes joggal. A tartalomra is mély felháborodással reagál, véleménye szerint a posztmodern építészet sokféle gyakorlata és elmélete tévedés, amelyek „egyre jobban és mérgezőbben hódítanak tért a magyar építészek között is.” (1981, 25) Major a Műegyetem tanáraként bizonyára úgy látta, hogy a hallgatói elárulják azokat az elveket, amelyekért az 50-es évek elején harcolt (Moravánszky 2017, 35).

A *Bercsényi* 28–30 folyóiratban a 70-es évek közepétől kaptak egyre nagyobb hangsúlyt a szakmai problémákra adott reflexiók, és tematikus lapszámokban, majd önálló mellékletekben jelentek meg építészetelméleti tanulmányok, összeállítások. Kévés György *Posztmodern építészet* címmel nyitott kiállítást a Józsefvárosi Kiállítóteremben 1981 februárjában (lásd Hajdú 1981, 61), amit a Mesteriskola (FÉK VI. ciklus) április végi soproni konferenciájának keretében a soproni Festőteremben is megrendeztek. A Krier testvérekről Bercsényi-különszámot szerkesztő Ekler Dezső és a Mesteriskola aktuális évfolyama ekkor személyesen is találkozott Robert Krierrel, aki a TU Wien tanárként Sopronban tartott előadást (Farkas 1981, 1). A Józsefvárosi Kiállítóterem tárlata, ahogy Bak Imre írásából kiderül, Jencks könyvének illusztrációiból állt. Bak, aki a MÉSZ két szöveggyűjteményét is lelkesen forgatta, képzőművészként csodálkozik rá a posztmodern építészet játékoságára, szabadságára, „őrültségére,” saját munkájához új inspirációt nyerve. (Bak 1983, 60–61)

STRADA NOVISSIMA

A posztmodern tendencia nemzetközi szinten az 1980-as első Velencei Építészeti Biennálén tetőzött. A Paolo Portoghesi kurátori irányításával életre hívott *La presenza del passato/The Presence of the Past* című nemzetközi kiállítás építészettörténeti és kiállítástörténeti jelentőségét nehéz túlbecsülni. Portoghesi a biennále katalógusába írt tanulmányában („The End of Prohibitionism”) a modern mozgalom dogmatizmusa alóli felszabadulást üdvözölte (Portoghesi 1980). Az építészet kiállíthatóságának paradox szituációját kutatva Léa-Catherine Szacka rámutat, hogy az építészeti kiállítás önálló sodó műfaja posztmodern jelenség, a kiállításrendezés pedig az építéssel analóg munka, ami már túlmutat a puszta reprezentáció szintjén (Szacka 2016, 17). Az építészet kommunikálásának módja a nagyközönség felé fordulás igényével ekkor alapvető változáson ment át. Ennek a személtváltásnak fontos eredménye az is, hogy az építészeti tervezés folyamatának munkaközi produktumait, a rajzokat, maketteket önállóan érvényes műtárgyaknak tekintjük. Az építészet elméleti kérdéseinek előtérbe kerülését mutatja, hogy Portoghesi a meghívott több mint nyolcvan építész mellett a korszak négy kiemelkedő építészetteoretikusát, Jenckset, Norberg-Schulzot,

Vincent Scullyt és Kenneth Framptont is bevonta a munkába (Frampton később kiszállt a bizottságból), akik a katalógusba írt tanulmányaik mellett önálló kiállítási szekcióban összegezték véleményüket a modern utáni periódus kérdéseiről és értelmezőként közvetítettek a szakma és a laikus nagyközönség között (Szacka 2016, 117).

A biennále súlypontja és szinte megszületése pillanatában emblematicussá vált installációja a hetven méter hosszú és hat méter széles „utcaszimuláció,” volt amelyet a Cinecittà filmgyári technikusai építettek fel az Arsenale tizennegyedik század elején épült kötélverő csarnokában, amit ebből az alkalomból nyitottak meg először a nyilvánosság előtt. „A Strada Novissima volt az első (és talán az egyetlen) posztmodern utca valaha.” (Szacka 2016, 127) Az ideiglenes utca ötlete a főkurátor elmondása szerint egy berlini karácsonyi vásár ideiglenes építményeit látva jutott eszébe (Portoghesi 1980, 12.), és előképe a tizenhatodik században kiépült genovai Strada Nova és a vicenzai Teatro Olimpico trompe-l'oeil díszlete volt. A meghívott húsz építésznek, építészkollektívának egy maximum 7×9,5 méteres egyedi homlokzatot kellett terveznie; ezek Portoghesi elképzelése szerint a tervezők „önarcképeiként” érvényesültek. Az ambiciózus kiállítás sikerrel teljesítette azon törekvését, hogy építészeti ideákat építészeti eszközrendszerrel kommunikáljon, és „bemutassa a képzeletbelit mint a városi sterilitás ellenszerét. [...] Nem az volt az elképzelésem, hogy képeket mutassunk az építészetről, hanem hogy valódi építészetet mutassunk be” (idézi Steierhoffer 2016, 103–104). A biennále a nagyközönséget is elérő médiaesemény lett, nemzetközi sajtóvisszhanggal és heves szakmai reakciókkal.¹²

A biennále jó alkalmat adott arra, hogy Portoghesi munkáját kelet-európai építészek és építészhallgatók is felfedezzék, bár nem voltak kelet-európai szereplői sem a Strada Novissimának, sem a kiállítás többi szekciójának. Portoghesi elmondása szerint (Micheli és Szacka 2017) sokan megkeresték őt a kiállítás vagy a katalógus kapcsán, elsősorban Lengyelországból, de például Albániából, Lettországból is. A kelet-európai fiatalokat motiválta, hogy megtalálják a szovjet előregyártott építészet ellenpólusát. Következő írásában, az angolul egy évvel az eredeti után, 1983-ban megjelent *Postmodern. The Architecture of The Postindustrial Society* című könyvében, Portoghesi említést tesz a Szolidaritás kartájáról is:

„Az, hogy a posztmodern tézisek mélyen gyökereznek az emberiség jelen állapotában, ma megerősíti a lengyel Szolidaritás építészetről kiadott dokumentuma. A szöveg azzal vádolja a modern várost, hogy a bürokrácia és a totalitarianizmus szövetségének terméke, és kiemeli, hogy a modern építészet nagy tévedése a törénelmi folytonosság megszakítása” (idézi Micheli és Szacka 2017, 186–187)

Egyelőre kérdéses, hogy a Keszthely pályázat kollektívája ismerte-e a velencei installációt, Ekler Dezső állítása szerint ő maga akkor nem.¹³

¹² A viták a kiállítás bezárása után folytatódtak, köszönhetően annak is, hogy az installációt 1981–82 folyamán, az új helyszínekre adaptált formában Párizsban, majd San Franciscóban is bemutatták.

¹³ A szerző interjúja Ekler Dezsővel, 2023. november 09.

4. ÁBRA. Keszthely pályázat, az ún. Kastélykör. Forrás: Nagy Bálint és Rajk László hagyatéka.



¹⁴ Erdély Miklós, Gerle János, Szegő György, Ferencz István, Bođonyi Csaba, Plesz Antal, Makovecz Imre, Ungár Péter, Rimanóczy Jenő, Kovács Attila, Farkasdy Zoltán, Nagy Tamás, Szűts Zsuzsa, Bachman Gábor, Vincze László, Beszédes Kornél, Szendrői Jenő, Jánossy György, Fischer József, Virág Csaba, Pázmándi Margit, Pintér Béla, Molnár Péter, Kévés György, Lázár Antal, Vadász György

A mű kiállítás formájában lett teljes és emblematis, legtöbbit publikált eleme, a huszonhat építész¹⁴ által tervezett, a Festetics-kastély ellenpólusaként elképzelt „kastélykörben” „egymás mellett sorakozó, szélsőségesen egyéni házak,” amelyek „mint egy panoptikum figurái rögzítik a magyar építészet elitjének 70-es évek végi gondolatait.” (Ferkai 1985, 27). Ez a posztmodern utcamontázs meglátásom szerint egyértelműen kapcsolható a velencei Strada Novissimához, amely időben körülbelül egy évvel korábban állt össze. (4. ábra)

A SZAKMAGYAKORLÁS AKADÁLYAI

„[A]z már bizonyosnak tűnik, hogy az elkövetkezendő években (az amúgy is téltenségre ítélt) fiatal gárda nem tekint majd céljának egy olyan kompromisszum sorozatot, melyet amúgy is könnyedén és jól, szinte félkézről csinál, hiszen már az anyatejjel is ezt szívta magába,” írta Rajk László 1980-ban.

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóját válsághelyzetként detektálják nyugati és kelet-európai szerzők is. Jencks a nagy építészirodák felosztását szorgalmazza, nagyobb önállóságot, építész és használó közvetlen kapcsolatát (1980, 19). A kelet-európai szocialista országok közös tapasztalata, hogy a hetvenes évekre a szakmagyakorlás az állami tervezővállalati szisztéma keretei közé szorult. „Ekkor lett az addig műtermi munkára épülő állami tervezőirodákból »tervgyár« [...] és az építőművészetből típusterveket összerakó, »az iparnak alárendelt szolgáltatás.” (Ferkai 2003, 61–62). Magyarországon a paradigmaváltás a pártállami rendszer válságával kapcsolódott össze. A 80-as években egyre súlyosabb pénzügyi-gazdasági nehézségek következtében jelentősen csökkent az állami beruházások száma, a tervezővállalatoknál létszámcsökkentéseket hajtottak végre, viszont növekedett a szövetkezeti és magánépítés aránya. 1981-ben egy elnöki tanácsi rendelet lehetővé tette a tervező GMK-k és kisszövetkezetek alapítását, és civil kezdeményezések

is érvényesülhettek. (Ferkai 2003, 68). A 80-as évtized első éve a hazai művészeti intézményrendszer tekintetében is reformokat hoztak, amelyek „több szempontból is hasonlóan nagy horderejű változást jelentettek, mint a politikai rendszerváltás keretében lezajlott átalakulások 1989–90-ben.” (Mélyi 2019, 15). A MÉSZ vezetősége 1983-ban vitát rendezett a műszaki tervezés intézményrendszeréről. A vita összefoglalója szerint a fő kérdés: „Vajon lehet-e a meglévő szisztéma javíthatásával lényeges előrelépést elérni, vagy valami gyökeresen újra van szükség?” A kialakult álláspont szerint: „Az építettő–tervező–végrehajtó háromszög megfelelő működése, az egész kérdés kimozdítása a holtpontról [...] csak akkor lehetséges, ha a felelős vezető tervező feladatköre jogilag is kodifikált. [...] A jövő egyik feladata az önálló, vállalkozóképes műtermek létrehozása.” (Moravánszky 1983, 17)

Az állami tervezőirodák alkalmazottjai kevés autonóm, egyéni kreativitásra alkalmas feladathoz jutottak. Németh Lajos az építészet társadalmi megbecsülésének hiányáról, elavult, bürokrata és technicista rendszerről érkezett, olyan környezetről, ahol „mindenfajta problémafelvetés, kritika vagy elméleti reflexió Don Quijote-i vállalkozásnak hat.” (Németh 1983, 20). Azok a fiatal építészek, akik úgy érezték, megrekedtek, nem kapnak érdekes, tehetségükhöz méltó feladatokat, keresték az alternatív utakat, a kritikai párbeszéd és a művészi szabadság lehetőségét. Erre leginkább papíron volt lehetőségük, pályázati és kiállítási felhívásokra reagálva, amihez a *Bercsényi* 28–30 és a *Fiatal Építészek Köre* (majd *Mesteriskola*), később a *Makovecz Imre köré* csoportosuló társaság nyújtott nem hivatalos intézményi és szellemi háttérrel. A többféle művészeti ág eszközeivel megvalósuló konceptuális művek: pályázati tervek, szövegek, akciók, performanszok hatásukban túl is léphettek a megépült házakét. (Ferkai 2003, 62) (5. ábra)



5. ÁBRA. Beszélgetés a Keszthely pályázatról az N&N galériában, 2001. Résztvevők: Gyarmathy Katalin, Szilágyi Gábor, Nagy Bálint, Konrád György, Rajk László, Pikler Katalin, Ekler Dezső. Forrás: Nagy Bálint hagyatéka, fotó: N&N galéria.

PAPÍRÉPÍTÉSZEK

Az aktuális társadalmi és szakmai kihívásokra reagálni kívánó, alternatívát felmutatni akaró építészek keresték ambícióik megvalósításának lehetőségeit. A szocialista országokban erre leginkább a cenzúrát kikerülő, nem hivatalos közegben volt mód, bár idővel bizonyos állami szereplők is nyitottabbá váltak a kritikai szemléletre és az újdonságokra. A nyugaton már a 60-as években összeálló, felszabadult kísérletezést folytató radikális építészcsoporthoz – például Archizoom, Archigram, Superstudio, SITE, Coop Himmelb(l)au – tevékenységével a konceptuális művek önálló részei lettek a szakmai diskurzusnak. Kelet-Európa építész-társadalmában nyilván más valósággal nézett szembe, de a várostervezés elveinek és a szakmagyakorlás körülményeinek reformja a vasfüggönyön innen és túl is időszerű kérdés volt, amire reflektálni kellett. „A hetvenes évek a »poétika« (tudatos) megjelenésének időszaka a magyar építészetben és ezért úgy vélem, fontos időszak.” – írja Reimholz Péter (1980, 29) „Állandóan azon gondolkodom, hogy egy-két ilyen őrült tervet tényleg meg kellene csinálni, ha 700 millióra kerül, akkor annyiért. Tudniillik olyan őrületes tudatrobantó hatása lenne, hogy minden pénz megtérülne.” – jegyezte meg Beke László, a *Bercsényi* 28–30-szerkesztőség „Kvázi építészet” pályázatának egyik bírálója (Beke, Erdély és Janáky, 47). Mi a tétje a kritikai építészetnek? Az egész csak illúzió? (Ferkai 2003, 72) „Egyáltalán, lehetséges-e a racionalista gyakorlatba szürreális elemeket bevívó új építészet mint valóság?” – tette fel a kérdést Szegő György (1981, 52).

A posztmodern perspektíva szerint, ahol a valóság és a mediatisált nyilvánosság közötti határ elmosódik, lehetséges, hogy az építészet kizárólag papíron, az „immateriális” világban létezzen. Barry Bergdoll az intézményesülésben szintet lépő posztmodern médiakultúráról és a kialakuló nemzetközi network jelentőségéről beszél (idézi Bergdoll 2018, xi–xiii). A Velencei Építészeti Biennáléval és az önálló építészeti múzeumok megjelenésével az építészet kommunikálásának új módjai tudatosultak, a rajzokban megfogalmazott koncepciók, az eleve nem a megépítés szándékával készült tervek önálló létjogosultságot nyertek, és műtárgypiaci értékük is lett.

A papírépítészet fogalmát lehet tág értelemben és egészen szűk időszakokra és alkotókörre vonatkoztatva is használni. Tágan értelmezve papírépítészetnek tekinthetünk minden olyan projektet, amely eleve a meg nem építés szándékával készült, vagy más okból maradt papíron (elsőként Piranesi, Ledoux, Boullée juthat eszünkbe, vagy a szovjet avantgárd építészet). „A meg nem épített tervek: »sosem voltak,« vagyis sosem épültek meg, ennek ellenére mind léteznek” – fogalmaz Hulesch Máté, Germano Celantra hivatkozva (Hulesch 2024). A szűk értelmezés szerint a Moszkvában 1984-ben „Papírépítészet” címmel megnyílt kiállításon szereplő és a következő években sok nemzetközi ötletpályázaton induló

fiatal szovjet építészek csoportját értjük alatta, akik szimbólumokkal, narratív megoldásokkal élő rajzokban mondtak kritikát a merev építési szabályzatok következményeiről, a monoton funkcionalista városképről, demonstrálva a hivatalos tervezési gyakorlattól való visszavonulásukat. Andres Kurg, a 2023-as tallinni kiállítás egyik kurátora a 80-as évek eredményeiből az ún. Tallinni Iskola mellett a moszkvai és novoszibirszki építészek tevékenységét foglalta össze több publikációban és kiállításon. Véleménye szerint az új építészgeneráció a papírprojektekben látta a szakmai sztereotípiák leküzdésének, hivatásuk kiterjesztésének útját (Kurg 2017, 146). Úgy látja, a kivonulás szándéka helyett sokkal inkább a korszakban bekövetkező változásokra való reflektálás és a nagyközönséggel való kommunikáció igénye motiválta az alkotókat. Sok esetben tevékenységük szétválaszthatatlanul összefonódott a hivatalos intézményekkel, vagy azokból nőtt ki, a szakma újragondolásának szándékával (Kurg 2015, 121). A lakókörnyezet és a mindennapi városi élet minőségére koncentráló művek a kiállítások és publikációk révén más területen alkotó értelmiségiekhez is elértek, de ez az új párbeszéd a hivatalos diskurzuson belül és azzal összefonódva működött, nem annak ellenében (Kurg 2015, 128).

Az utazási korlátozásokkal sújtott, információhiányos kelet-európai országokban erős volt az érdeklődés a kortárs fejlemények iránt. A vasfüggönyön átjutó, a tájékozódást lehetővé tevő nemzetközi folyóiratokat kézzől kézre adták, fordították, Csehszlovákiában a brit *Architectural Design* vált ikonikussá (mint „Ádéčko”) (Pokorná és Vorlík, 2022, 132). A Moszkvai Építészeti Intézet könyvtárában volt egy üvegezett szekrény, ahol a hallgatók, akik a 70-es évek végén már tanulmányaik alatt sikerrel szerepeltek nemzetközi pályázatokon, hozzáférhettek a *Domus*, a *Casabella*, a *The Japan Architect*, az *Architectural Design* legújabb kiadványaihoz és Piranesi-reprodukciókhoz. (Avvakumov 2017, 12) A pályázatokon való részvételt a szakszervezet viszont hivatalosan csak 1981-ben engedélyezte, ezzel vált legálissá a külföldre postázás (Kurg 2015, 124).

A *Japan Architect* magazin 1975-től kezdett ötletpályázatai zsűrijébe nemzetközi híró építészeket hívni, ezáltal téve vonzóbbá őket a világ minden tájáról jelentkező fiatal építészek számára. A beküldés menete egyszerű volt: egy vagy két A1-es, lap, amit feltekerve lehetett elküldeni, nevezési díj nélkül (Avvakumov 2017, 10). Mihail Belov és Max Kharitonov 1981-ben első díjat nyert, ami a következő néhány évben beindította a szovjet alkotócsoportok pályázási kedvét. A művek magas technikai tudásról árulkodó, aprólékos részletességgel dolgozó stílusa és storyboard vagy képregény formájában megvalósított fiktív történetszövése olyan közös vonásuk, amellyel felhívták magukra a figyelmet (Kurg 2015, 124).

A „Papírépítészeti” kiállítás megnyitóját a *Junoszty* ifjúsági magazin székhelyén 1984. augusztus 1-jén tartották. A több mint harminc alkotótól válogatott tárlat szervezője Jurij Avvakumov volt, aki az egész

¹⁵ Avvakumov 1996-ban a hatodik Velencei Építészeti Biennále orosz pavilonjának kurátoraként háromszáz év utópikus orosz tervéből válogatott a Russian Utopia. A Depository című kiállításra. Avvakumov és Kurg 2017-ben Zentrifugale Tendenzen. Tallinn – Moskau – Nowosibirsk címmel közösen rendezett kiállítást az építészeti rajzra szakosodott berlini magánmúzeum, a Tchoban Foundation – Museum für Architekturzeichnung termeiben (Avvakumov 2017). Avvakumov legújabb, 2021-ben megjelent kiadványa a Paper Architecture. An Anthology című impozáns album.

¹⁶ Eesti Arhitektuurimuuseum, 2023. január 20–április 30., kurátorok: Andrés Kurg és Mari Laanemets művészettörténészek, az Észt Művészeti Akadémia kutatói. A kiállítás oldala a múzeum honlapján: <https://www.arhitektuurimuuseum.ee/eng/exhibition/forecast-and-fantasy-architecture-without-borders-1960s-1980s/>

mozgalom archivistájává és kurátorává lépett elő. A következő években a moszkvai csoport több nyugat-európai kiállítás megrendezésével vált nemzetközi szinten ismertté (Kurg 2015, 127).¹⁵

„THE CITY AS A STAGE.” MŰVEK A TALLINNI ÉSZT ÉPÍTÉSZETI MÚZEUM KIÁLLÍTÁSÁRÓL

A tallinni Észt Építészeti Múzeum 2023-ban nagyszabású nemzetközi kiállítást rendezett *Forecast and Fantasy. Architecture without Borders 1960s to 1980s* (Prognózis és fantázia: építészet határok nélkül, 1960–80-as évek) címmel.¹⁶ (6. ábra) A kiállítási anyag több mint negyven intézményből és magángyűjteményből, elsősorban az egykori Szovjetunió és Kelet-Közép-Európa művészeinek munkáiból állt össze. Külön öröm, hogy a magyar szcénát is ismerő és figyelemmel kísérő kurátorok magyar alkotók munkáiból is válogattak, sőt: a plakáton Gellér B. István *Növekvő városa* szerepelt. A kiállítás azt vizsgálta, hogy ebben a két évtizedben hogyan gondolkodtak építészek és képzőművészek a városok jövőjéről, tudományos előrejelzések és kísérletező víziók formájában. Filmes és performatív megoldások, a műfajhatárok átlépése érvényesül: „A kiválasztott művek a technológizált világ továbbgondolásai, olyan ironikus, időnként kifejezetten abszurd munkák, amelyek a racionalizmus kritikájaként értelmezhetőek, és a késő modern társadalom ellentmondásairól szólnak, egyszerre mutatva be annak intellektuális horizontját és utópikus fantáziáinak korlátait” – szól a kurátori bevezető a kiállítást kísérő kiskatalógusban (Kurg és Laanemets 2023, 3) Maroš Krivý urbanista a kiállításról írt kritikájában kifogásolja, hogy a nyugati országokat képviselő alkotások inkább csak a szélesebb kontextust biztosítják, nem pedig a Kelet és Nyugat között átívelő cserekapcsolatok bizonyítékaiként szerepelnek. (Krivý 2024)

6. ÁBRA. A *Forecast and Fantasy: Architecture without Borders, 1960s to 1980s* című kiállítás enteriőrje, Eesti Arhitektuurimuuseum, Tallinn, 2023, fotó: Evert Palmets.



A kiállítás első szekciója („The City as a Stage”) a várost a cselekvés, a nyilvánosság színtereként vizsgálta, és leginkább a lakótelepekre és a külvárosokra adott kritikai reflexiókból válogatott. A művek szándéka egyértelmű: művészeti eszközökkel életet, poézist vinni azok környezetébe, humánus életteret teremteni. A lett építész, Hardijs Lediņš több munkájával is képviseltette magát a tárlaton. A *Walks to Bolderājā* (Séták Bolderājába, 1980–1987) performatív sétasorozat Juris Boiko képzőművésszel közös kezdeményezése. A Riga elhanyagolt külvárosába vezető kollektív sétákra évente került sor, a természet változására is tudatosan odafigyelve mindig más hónapban és napokban, megtervezett, szinte rituális program szerint, amit abszurd akciókkal, hangkeltéssel, zenéléssel fokoztak. A csoport vasúti sínek mellett, szegényes házak, hátsókerterek, kiürített ipari épületek mellett haladt el, testükkel és minden érzékszervükkel egy olyan környezetre figyelve, ahol Lediņš szerint „ahol nincs semmi felfedeznivaló.” A séták dokumentálásaként fotókat, rajzokat, kollázsokat, később hang-és videófelvételeket is készítettek (Kurg és Laanemets 2023, 50). Lediņš egy másik, Imants Zodziks építésszel közös műve, a *Man in the Living Environment* (Ember a lakókörnyezetben) 1986-ban a Lett Tudományos Kutatási és Kísérleti Épülettechnológiai Intézet felkérésére készült. Riga egyik külvárosi lakótelepének performatív feltárását végezték el: szerepük szerint – több más művész bevonásával – idegen csoportként, fura tárgyakkal, táblákkal felszerelve járták be a teret, másztak fel szokatlan helyekre, és léptek kapcsolatba a lakókkal, interjúkat is készítve velük. A munkát film formájában ismerhetjük meg (Kurg és Laanemets 2023, 54). Lediņš egy rajza is érdemes a figyelmünkre: a Lett Építészeti Múzeum gyűjteményében található, 1984-ben készített színes ceruzarajz, a *House of Blue Bay* (A kék öböl háza) Laurie Anderson „Blue Lagoon” című dalára reflektál. Modern vízparti város távlati képét látjuk, a háttérben felhőkarcolók sorfalát (Kurg és Laanemets 2023, 58–59). A toronyházak mindegyike direkt módon egy-egy természeti jelenséget szimbolizál. Az építészetbe humort vivő posztmodern szándék egyértelmű.¹⁷

A prágai *Technický* folyóirat, amelynek szerkesztősége az állami műszaki kiadó védelmét élvezve relatíve szabadon működött (Pokorná és Vorlík, 2022, 134), az 1980-as években Benjamin Fragner szerkesztésében fontos kritikai platform lett, ökológiai, gazdasági, építészeti és urbanisztikai kérdésekkel egyaránt foglalkozott. A szerkesztőség kiállításokat is szervezett, az 1985-ös *Painted Architecture* (*Festett építészet*) tárlat például az építészeti rajzokra fókuszált.¹⁸ A folyóirat Urbanitá pályázatai 1986-ban (majd 1988-ban és 1990-ben; a kiállításokat szintén Fragner kurálta) arra invitálták a pályázókat, hogy tegyenek javaslatokat a Prága délkeleti peremén található Jižní Město lakótelep humanizálására (Kurg és Laanemets 2023, 80). A DNA (Dílina nejmodernejsi architektury – a mozaikszó jelentése: „a legmodernebb építészet műhelye”) csoport a *Technický* folyóirat Urbanitá’86 című pályázatára állt össze. Az elkészült mű – címlapján

¹⁷ A villámlás házáról eszünkbe juthat Dévényi Sándor Pécsen felépült Villámsújtotta háza is (1978–1984).

¹⁸ A „festett építészet” kifejezés a cseh szakirodalomban a papírépítészet alternatívájaként terjedt el.

ironikusan a tudományos diagramokat pellengérré állító áltudományos ábrákkal – kartonra ragasztott, vegyes technikával készült, rajzokkal teljessé tett fotómontázsokból és azok rövid szöveges ismertetéséből áll. Az elképzelt beavatkozások szándékosan messze elrugaszkodnak a megvalósíthatóságtól, a szerzők a szürrealizmus és a dada nyelvén meseszerű elemeket álmodtak a monoton szürke lakótelep eleve nebbé tételéhez: mi lenne, ha a szemetes konténerekre a „fogyasztási cikkek emlékműveként” gondolnánk, ha két pontház közé mesterséges sípályát feszítenénk ki, vagy a liftaknák tetejére törpékhez illő színes kalapokat aggatnánk („a kisebbrendűségi érzés pszichológiai elfojtása a lakótömbök túlzott tömege előtt”? Az első díjat elnyerő pályamű a sajtóban is nagy érdeklődést váltott ki (Kurg és Laanemets 2023, 72).

A kurátorok az észti szcénából többek között Leonhard Lapint, a több területen alkotó művészt emelték be a kiállításba, aki *Monument to Tallinn (Tallinn-émlékmű 1976)* koncepciójában Tallinn városának állított monumentális, Tatlin-ihlette emléket. Elképzelése szerint a külvárosi Mustamäe negyedben, egy környékénél épülhetne fel a 345 méter magas torony, amelynek minden szintjén a város történetének egy-egy epizódja elevenedne meg, audiovizuális technikával, sötétítés után megtervezett, számítógép vezérelte fényjátékkal (Kurg és Laanemets 2023, 306).

A Shinkenchiku-cha japán kiadóvállalat, a *Japan Architect* és az *A+U (Architecture and Urbanism)* lapok kiadója 1965-től kezdve hirdetett meg rendszeresen építészeti ötletpályázatokat. Egy évvel később a Central Glass üvegyártó céggel kezdett együttműködni, párhuzamos pályázatokat hirdetve. Ezekre a 70-es évektől Kelet-Európából is egyre több pályamű érkezett be. 1981-ben a moszkvai iskolát képviselő, már említett Mihail Belov és Max Kharitonov nyerték az első díjat a *Japan Architect* pályázatán, egy évvel később Alexander Brodsky és Ilya Utkin párosa a Central Glass versenyén, *Crystal Palace* (Kristálypalota) című projektjükkel. Általánosságban elmondható, hogy a kelet-európai pályaművek részletgazdagságukkal, gyakran szöveges ismertetőkkel kísért, aprólékos grafikai megoldásaikkal keltettek figyelmet. (Kurg és Laanemets 2023, 120) Avvakumov a moszkvai építészkar hallgatóival 1984-ban az *A+U* magazin pályázatán („Style for the Year 2001”) *City of Club* című művével nyert első díjat. Problémafelvetése, hogy a nagy kiterjedésű, amorf teresedésekkel rendelkező lakótelepi környezetben nehéz a hétköznapi társas érintkezés. Koncepciójában egy Moszkvától délre található, a 60-as években épült, 5–12 emeletes házakból álló, 30.000 lelkes alvóvárost alakít át kikapcsolódási lehetőségekkel teli klubvárossá, kisebb terekkel, utcákkal, körutakkal (Kurg és Laanemets 2023, 114).

Brodsky és Utkin a tallinni kiállításon kiemelt szerepet kapott. Együtt tanultak a moszkvai építészkaron, ekkor indult közös tevékenységük. 1982-től éveken át indultak több folyóirat nemzetközi pályázatán, nagy sikerrel. Részletgazdag, nagy technikai tudásról

bizonyoságot tevő rézkarcaik (amelyeket előbb pauszra rajzoltak meg, majd tüvel vitték át a rézlemezre), szellemes és szokatlan narratívájukkal, a belőlük áradó melankóliával nagy feltűnést keltettek. A *Ship of Fools or a Wooden Skyscraper for the Jolly Company* (Bolondok hajója, avagy fa felkőrcaroló a vidám társaság részére, 1988) a *Japan Architect „Comfort in Metropolis”* témájú pályázatára készült rézkarcauk (Kurg és Laanemets 2023, 365). A rajz a moszkvai „papírpítészek” csoportképe, Utkin, Brodsky és Belov is felismerhető a felhőkarcoló tetején, füstölgő kéményekkel teli metropolisz felett, egy hosszú asztalt körbeülő, poharukat koccintásra emelő társaság figurái között (Kurg és Laanemets 2023, 358). *Glass Tower* (Üvegtorony) című munkájuk (1984) szövege ízelítőt ad grafikáik szellemiségéből: „Senki sem tudja, mikor, miért és ki építtette ezt a tornyot a parton, senki sem tudja, mikor és miért dőlt le. De ledőlt és több ezer üvegszilánkra tört, és azóta úgy terül el, mint egy átlátszó hegylanc, mint egy halott város, mint egy óriási állat csontváza, amely a történelem előtti időkben kihalt.” (Kurg és Laanemets 2023, 360)

A kiállítás első fejezetében két magyar mű kapott helyett. Sugár János *Perzsa séta* című 16 mm-es filmje (1985) a Balázs Béla Stúdió produkciójaként készült el. Két beszélgető fiatalember sétáját követjük Budapest belvárosában, akik a HVG aktuális gazdasági és tudományos cikkeiből összeszerkesztett szöveget mondanak, miközben két éneklő kommentátor (csak a hangjukat halljuk) mintha a jövőből figyelné őket és a járókelőket, járműveket, kirakatokat. Idősíkok és nézőpontok játéka a folyamatosan múlttá váló jelenben prognosztizált jövőről.¹⁹

REALITÁS, VÁGYÁLOM, DEMONSTRÁCIÓ VAGY KARIKATÚRA? IDÉZETEK A KONRÁD-INTERJÚKBÓL

A tallinni kiállítás nyitóműve a Keszthely'81 pályázat 1983-ban készült összegző táblaképe volt. A mű egy kisváros központjának újragondolása, a válságot észlelő és a posztmodern gondolatra odafigyelő szakmai közegben, a szocialista tervhivatali rendszerben az érdemi szakmagyakorlás lehetetlenségétől elcsüggedt, alkalmilag összeállt csapat munkájával. A Konrád György vezette beszélgetéseken élénk viták folytak arról, hogy ez a terv, ezek a papírra került házak, tömbök, terek mennyire vehetőek komolyan: kivitelezhető realitásként, felszabadult játékként, vágyálomként, karikatúraként, vagy éppen a megvalósítás lehetetlensége miatti tragikumként viszonyulnak-e hozzájuk a tervezőik? Ekler szerint az egész

„paródia, vagy pedig groteszk építészet, azért, mert mindenki tudja, hogy nem épülhet meg. [...] Szürreális azért, mert ide az van rajzolva, amit mindenki csak az álmaiban képzel el. Olyan, mintha egy stílust képviselne, holott teljesen nyilvánvaló, hogy ennél stílárisszempontról heterogénebb rajz nem képzelhető el.

¹⁹ A film Várnagy Tibor youtube csatornáján elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=aBALXXuoPtU> ü Hozzáférés: 2024.10.24.

Azért tűnik stílusosan mégis egységesnek, mert bele van rejtve valami, ami felidézi azt, amikor léteztetett stílusis egység. Ez az, hogy normális dolog, hogy utca van és tér, és normális az, hogy egymás mellett individuális építetők és építész individuumok tevékenykednek és valósítanak meg valamit. [...] Rengeteg törekvés vágy, tehetség, szándék, beállítottság, iskolázottság nyilatkozhat meg itt egymás mellett. [...] Ez egy tüntetés, kommunikáció, hogy mutassuk meg egymásnak.” (Konrád 1981, 195)

Bachman Gábor ugyanezen a beszélgetésen arról vallott, hogy

„az ilyen eszmény miatt, amit itt halálosan komolyan rajzoltam le, végül is nem tudtam gyakorló építész lenni. Holott többször álltam a kapujában, hogy felépüljön házam, de inkább zsebre tettem a tervezési díjat és lekoptam, mert nem azzal mentem oda, hogy megalkudjak. És ez nem karikatúra, hanem tragédia, hogy arra nincs szükség, amit én komolyan gondolok, olyan emberekkel együtt, akik az élet más területén ugyanilyen komolyan dolgoznak azért, hogy itt valami legyen.” (Konrád 1981, 189–90)

Rajk így összegzett: „Most a vállalati munkáktól kezdve az egyetemi munkákon keresztül és mindenütt jelen van az az íratlan elvárásos rendszer, amit borzasztó nehéz kezelni. Mindenféle módon megfoghatatlan. Itt pedig pontosan ezt az elvárásos rendszert szűrtük ki totálisan. Vállaltuk azt, hogy a pályázat nem fog nyerni.” (Konrád 1981, 202–203.). „Ez a terv elkészült, ez a beadás határidejének napján, éjjelkor lezáródott. Innentől kezdve számomra az a játék izgalmas – és ez a tragikumnak a második része –, hogy hogyan lehetne ebből politikai, közigazgatási, a közigazgatási autonómia felé ható újabb játékot kezdeni?” – tette fel a kérdést Konrád. (1981, 211–12).

A válság szülte radikális építészeti kísérletek különböző jövőképzéseket mutatnak. Amíg a nyugati világ papírépítészei bátran rugaszkodtak el a valóságtól, és sci-fibe illő utópiákat álmodtak, addig a kelet-európai szerzők nem annyira a jövőről fantáziáltak, hanem sokkal inkább a jelen paradigmáit képezték le. (Kurg és Laanemets 2023, 7) Az építőiparnak és a tervgyáraknak kiszolgáltatott építészeti papírterveiben elutasítás és kritika fejeződik ki (Ferkai 2003, 67). A keleti blokkban élő alkotók a szocializmus utópiájának csődjét átélve valóságuk – így a városi élet – lehetőbb alternatíváját keresték, kitüntetett figyelmet fordítva a szociális problémákra. Beke László úgy fogalmaz Rajk László *5 projekt* című szamizdat katalógusának bevezetőjében, hogy az előrejelzés Rajk esetében nem más, mint korlátozás. „*Nem a jövőt akarja megtervezni, hanem a meglévőt újragondolni.*” (Beke 1977) Ezt a megállapítást érvényesnek vélem a Keszthely pályázatra vonatkoztatva is, amely nemzetközi összevetésben is progresszív munkaként kelti fel ma érdeklődésünket, negyven év után már a történeti kutatáshoz szükséges távolságból.

IRODALOM

Angermann, Kirsten. 2021. „The making of the »city as a whole«. Postmodern discourse on urbanity in the GDR.” *Wolkenkuckucksheim* 25 (41): 39–51.

Avvakumov, Yuri. 2017. „Paper Architecture: Foreword.” In *Centrifugal Tendencies. Tallinn – Moscow – Novosibirsk*, szerkesztette Yuri Avvakumov, 8–12. Berlin: Tchoban Foundation.

Avvakumov, Yuri. 2021. *Paper Architecture. An Anthology*. Prague: Artguide Editions.

Bak Imre. 1983. „Posztmodern.” *Magyar Építőművészet* 32 (1): 60–61.

Beke László. 1977. „Építészekritika vagy kritikai építészet?” *Rajk László: 5 terv*. A katalógust tervezte Köből Vera. Budapest: Rajk László

Beke László, Erdély Miklós és Janáky István. 1978. „A »Kvazi építészet« pályázat bírálata.” *Bercsényi* 28–30 2: 39–50.

Bergdoll, Barry. 2018. „Preface.” In *Mediated Messages: Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*, szerkesztette Véronique Patteeuw és Léa-Catherine Szacka, xi–xiv. London: Bloomsbury.

Bodnár Judit. 2013. „A különbség megalkotása. A nyugati és nem nyugati, a kapitalista és a szocialista városlogika szembeállítás.” *Kritikai városkutató*, szerkesztette Jelinek Csaba et al., 455–79. Budapest: L'Harmattan.

Borvendég Béla. 1986. „Virgács és szaloncukor.” *Művészet* 27 (9): 2–4.

Crowley, David. 2023. „1980 in Parallax: Architects and Acts of Solidarity.” *Jencks Foundation*. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/1980-in-parallax-architects-and-acts-of-solidarity>

Ellin, Nan. 1999. *Postmodern Urbanism*. New York: Princeton Architectural Press.

Farkas Imre. 1981. „Építészeti napok Sopronban.” *Kisalföld* 37 (97): 1. (április 26.)

Ferkai András. 1985. „Negyven év magyar építésze.” *Magyar Építőművészet* 34 (2): 22–27.

Ferkai András. 2003. „Szerep-és stílusváltások a nyolcvanas és kilencvenes évek magyar építészetében.” In *Gyönyörű ez a mai nap: A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete – történet és elmélet*, válogatta Aknai Katalin és Rényi András, 61–88, Budapest: Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete.

Gerle János és Szegő György, vál., szerk. 1982. *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981*. Budapest: Fővárosi Tanács Óbuda Galéria

Harvey, David. 2013. „Rugalmas felhalmozás az urbanizáción keresztül. Megjegyzések az amerikai városok »posztmodernizmusáról.«” *Kritikai városkutató*, szerkesztette Jelinek Csaba et al., 115–41. Budapest: L'Harmattan.

Hnilica, Sonja és Riklef Rambow. 2022. „Golden Years? How Postmodernity changed the Theoretical Discourse on Architecture and the City.” *Wolkenkuckucksheim* 26 (42): 5–16.

Hulesch Máté. 2024. „Anyagtalan architektúrák – Sosemvolt Budapest: Az elmúlt jövő kísértetei.” *Építészfórum*, február 26.
<https://epiteszforum.hu/anyagtalán-architekturak--sosemvolt-budapest-az-elmult-jovo-kisertetei>

Jencks, Charles. 1980. „A Poszt Modern építészet nyelve.” In *A poszt-modern építészet*, szerkesztette Kévés György és Balázs György, fordította TTI. Budapest: Magyar Építőművészek Szövetsége.

Keszthely '81: 120 alkotó közös terve és metodikai javaslata egy történelmi városmag rehabilitációjához.”; *Bercsényi* 28–30 1980–82. (Budapest: a BME Építésmérnöki Kar Kollégiumának időszakos tájékoztatója, 1984), 96–105.

Kévés György, szerk. 1981. *Poszt-modern klasszicizmus*. Fordította Balázs Dénes és Wagner Péter. Budapest: Magyar Építőművészek Szövetsége.

Konrád György. 1981. „Interjúk négy részletben a Keszthely'81 pályázat résztvevőivel.” Budapest: Kiadatlan kézirat. 214 oldal.

Krivý, Maroš. 2024. „Forecasting the Future, Recycling the Past: Two Exhibitions in Tallinn.” *Architectural Histories* 12 (1): 1–7.
<https://doi.org/10.16995/ah.11698>

Kurg, Andres és Mari Laanemets. 2023. *Forecast and Fantasy: Architecture without Borders, 1960s to 1980s*. Tallinn: Luseumik & Estonian Museum of Architecture.

Kurg, Andres. 2015. „Towards Paper Architecture: Tallinn and Moscow.” In *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, szerkesztette Eeva-Liisa Pelkonen, 121–31. New Haven: Yale School of Architecture.

Kurg, Andres. 2017. „Unsettled Tendencies: Conceptual Architectural Projects from the Late Soviet Period.” In *Centrifugal Tendencies. Tallinn – Moscow – Novosibirsk*, szerkesztette Yuri Avvakumov, 132–51. Berlin: Tchoban Foundation.

Major Máté. 1981. „A posztmodern építésze tről egy új magyar kiadvány ürügén.” *Valóság* 24 (5): 24–34.

Mélyi József. 2019. „Rendszerváltás, 1983: A továbbélő nyolcvanas évek.” *Enigma* 26 (99): 13–21.

Micheli, Silvia és Léa-Catherine Szacka 2017. „Paolo Portoghesi and the Postmodern Project.” In *Re-Framing Identities: Architectures Turn to History, 1970–1990*, szerkesztette Ákos Moravánszky és Torsten Lange, 179–89. Basel: Birkhäuser.

Moravánszky Ákos és M. Gyöngy Katalin. 2006. *Monumentális: Kritikai antológia*. Budapest: Terc.

Moravánszky Ákos. 1983. „Álláspontok a MÉSZ vezetőségének a műszaki tervezés intézményrendszeréről 1983. május 18-án rendezett vitájából.” *Magyar Építőművészet* 32 (4): 17.

Moravánszky Ákos. 2017. „Piercing the Wall: East-West Encounters in Architecture, 1970–1990.” In *Re-Framing Identities: Architectures Turn to History, 1970–1990*, szerkesztette Ákos Moravánszky és Torsten Lange, 27–43. Basel: Birkhäuser.

Nagy Bálint. 2009. „Rajk László 60 éves.” *Beszélő* III. folyam 14 (2): 49–50.

Nagy Károlyné, vál. 1982. „»Keszthely városközpont rehabilitációja 1981« c. tervpályázat. *Magyar Építőművészet* 31 (3): 2–12.

Nagy László. 1975. „Hol a tulipán?” *Élet és Irodalom*, október 4.

Németh Lajos. 1983. „Az építészet dilemmája.” *Magyar Építőművészet* 32 (1): 20–23.

Pokorná, Tereza és Petr Vorlík. 2022. „The Unofficial Scene, the Road to Freedom and Pluralism.” In *Ambitions: The Architecture of the Eighties*, szerkesztette Petr Vorlík és Hubert Guzik, 131–41. Prague: ČVUT v Praze, Fakulta architektury.

Portoghesi, Paolo. 1983. *Postmodern: Architecture of Postindustrial Society*. Fordította Ellen Ruth Shapiro. New York: Rizzoli

Portoghesi, Paolo. 1980. „The End of Prohibitionism.” In *Architecture 1980: The Presence of the Past. Venice Biennale*, szerkesztette Francesco Cellini, Claudi D'Amato, Antonio De Bonis és Paolo Farina, 9–14. New York: Rizzoli.

Rajk László. 1980. „Levél.” *Bercsényi* 28–30. [A hetvenes évek építésze melléklet.] 1980 (2): 34–35.

Rajk László. 2019. *A tér tágassága (életútinterjú)*. Tények és tanúk sorozat. Az életútinterjút készítette és a jegyzeteket írta Mink András, Budapest: Magvető Kiadó

Reimholz Péter. 1980. „Levél.” *Bercsényi* 28–30. [A hetvenes évek építésze melléklet.] 1980 (2): 29–32.

Steierhoffer Eszter. 2016. „*The Rise of the Curator and Architecture on Display*.” PhD dissz., Royal College of Art London. Megtekintve 2014. június 9-én. <https://researchonline.rca.ac.uk/1815/>

Szacka, Léa-Catherine. 2016. *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Velence (IT): Marsilio.

Szegő György. 1981. „Kulcs, kastély, kristály: Szürrealizmus és építészet.” *Magyar Építőművészet* 30 (3): 52–57.

Szegő György. 1982. „Tendencia vagy tendenciák? Műhelybeszélgetés egy kiállítás rendezése közben.” *Művészet* 23 (2): 10–11.

Varsovie Declaration. The Responsibility of Architects and Planners, 1981.10.01. <https://www.uia-architectes.org/en/resource/varsovie-declaration-1981-the-responsibility-of-architects-and-planners/>

A VÁROS MINT KONKRÉT UTÓPIA: HENRI LEFEBVRE VÁROSELMÉLETI MUNKÁSSÁGA A SPEKULATÍV DESIGNELMÉLET KONTEXTUSÁBAN

Hulesch Máté

ABSZTRAKT

„Nem lehetséges a régi várost helyreállítani, kizárólag egy új város létrehozására van lehetőség, új alapokon, más léptékben, más körülmények között, egy másik társadalomban” – állítja Henri Lefebvre eredetileg 1967-ben megjelent, immár magyarul is olvasható, „A városhoz való jog” című esszéjében. (2023, 119) A nagy hatású szöveg gyakori hivatkozási pontja a hajléktalansággal, lakhatással és egyéb, a városi élettel összefüggő társadalmi problémákkal küzdő civil szervezeteknek és aktivista csoportoknak, akik a méltó városi élethez való jog kiáltványaként tekintenek a francia filozófus művére. Bár e megközelítés kétségkívül helytálló, Lefebvre szövegének van egy másik, kissé anakronisztikusan spekulatívnak nevezhető olvasata is: a városhoz való jog Lefebvre számára a teljesen urbanizálódott társadalomhoz való jogot jelenti; egy teljesen új, eljövendő társadalomhoz való tartozás jogát, amely az ipari társadalmat követi majd. Vagyis a városhoz való jog értelmezhető úgy, mint a jövőhöz való jog: annak lehetősége, hogy az egyén a társadalom része maradhasson annak teljes urbanizációját követően. Milyen az az urbanizálódott társadalom, amelyet Lefebvre a '60-as, '70-es években írt szövegeiben előrevetít? Milyen építészeti víziók állíthatóak ezzel párhuzamba? És mennyire maradt releváns mindez ma, bő fél évszázaddal később? Tanulmányomban e kérdésekből kiindulva igyekszem egy spekulatív olvasatot adni Lefebvre urbanizációról szóló írásainak (1991, 2003, 2023), beemelve azokat a spekulatív építészeti diskurzusba.

#Henri Lefebvre, #urbanisztika, #a városhoz való jog, #spekulatív design, #utópia

https://doi.org/10.21096/disegno_2023_2hm

Az építészet eszköze lehet annak, hogy alternatív jövőképeket vázoljon fel, víziókat mutasson arról, milyen épített környezetben él majd az emberiség, vagy annak bizonyos csoportjai a jövőben. Elvont utópiák helyett azonban valami másra van szükség ahhoz, hogy kiutat próbáljunk keresni a jelen válsághelyzeteiből. Nem elegendő az építészeti forma megújítása, ahogy azt a modern mozgalom szószólói hirdették, hiszen mára egyértelművé vált, hogy minden ilyen megújítási kísérletet internalizál a rendszer. A jövőről alkotott víziók ezért csak akkor tudnak valóban – legalább gondolat-kísérlet szintjén – alternatívákat felmutatni, ha az építészeti elképzeléseket politikai szándék is kíséri.

Henri Lefebvre elméleti-filozófiai munkásságának újraértelmezése a kortárs spekulatív designelmélet lencséjén keresztül lehetőséget teremt arra, hogy a francia filozófus második világháború utáni urbanizációs folyamatokat elemző és értelmező téziseire ne kizárólag a korszak megértésére irányuló művekként tekintsünk, hanem egy spekulatív urbanisztikai projekt részeként. Lefebvre számára az urbánus társadalom még nem teljesedett ki, de mint lehetőség már jelen van. A szerző célja az urbanizáció és az urbánus társadalom vizsgálatán keresztül hozzájárulni ahhoz, hogy ez a lehetséges eljövendő társadalom jobb legyen, mint az ezt megelőző ipari társadalom. Az általa használt fogalomkészlet, amelyen keresztül e folyamatokat elemzi, mint e spekulatív projekt alapanyaga fogható fel, amelyből kirajzolódik a város mint konkrét utópia, mint egy lehetséges alternatív jövőkép.

Jelen tanulmány célja mindezek mentén kettős. Egyfelől, milyen az az urbanizálódott társadalom, amely Lefebvre műveiből kirajzolódik? E kérdés megválaszolásán, valamint a szerző városelméleti munkásságának rekonstrukcióján keresztül a cél alátámasztani azt, hogy ez valóban értelmezhető úgy, mint egy spekulatív projekt – más szóval újragondolható a Lefebvre-i elmélet a kortárs spekulatív design diskurzusán keresztül. De vajon, ha ezek a fogalmak alkalmasak arra, hogy a várost mint spekulatív projektet vizsgálják, akkor átemelhetőek-e a spekulatív design más projektjeinek elemzésébe is? E kérdésen keresztül a tanulmány másik célja, hogy Lefebvre térelméleti fogalomkészlete a spekulatív design elemzésének eszközévé válhasson. A következőkben elsőként Lefebvre városelméleti munkásságát igyekszem kontextusba helyezni a tágabb életművön belül, rámutatva arra, hogy mik voltak e vizsgálódásokkal a szerző céljai. Ezt követően a konkrét utópia fogalmát

¹ Az idézet a Verso Books által kiadott Lefebvre-kötetek hátlapján olvasható, eredeti megjelenése ismeretlen.

² Fontos megemlíteni, hogy Lefebvre város iránti érdeklődése ennél is korábbra nyúlik vissza, munkásságának korai szakaszában empirikus szociológiai kutatásokat végzett a vidéki élettel kapcsolatban, melyek aztán az urbanizáció jelenségének vizsgálatára ösztönözték őt. (Lásd pl.: Stanek 2011; Elden 2006, 127–69)

vizsgálom, amely párhuzamba hozható a spekulatív design céljaival, így egyfajta előképe lehet annak. A következő lépésben a Lefebvre által meghatározott városhoz való jog fogalmának (újra)értelmezését kísérem meg, mely elkerülhetetlen annak megértéséhez, hogy milyen az az urbánus, városi társadalom, amelynek lehetősége előttünk áll –, és amely, ha tetszik, a Lefebvre-i projekt végcélja. Végezetül a mai spekulatív design elméleti keretezését párhuzamba állítva Lefebvre városelméletével arra igyekszem rávilágítani, hogyan használható Lefebvre városelmélete e kortárs spekulatív törekvések értelmezésére és vizsgálatára.

LEFEBVRE VÁROSELMÉLETE

Henri Lefebvre a 20. század egyik legjelentősebb francia gondolkodója, „az utolsó nagy klasszikus filozófus” – ahogy Fredric Jameson nevezi¹ – gazdag életműve számos tudományterületen nagy hatást fejtett ki. Mindezek közül leginkább – legalábbis a nemzetközi diskurzusban – a város- és abból fakadó térelméleti írásai a meghatározóak. Főművének e területen kétségkívül az eredetileg 1974-ben megjelent, *A tér termelése* című könyve tekinthető, melyből rövid részletek magyarul is olvashatóak (Lefebvre 2007), a franciául nem beszélő, nemzetközi olvasóközönség számára azonban 1991-es angol fordításával (Lefebvre 1991) vált elérhetővé. Lefebvre e művében nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint a tér „egységes elméletének” megfogalmazását, „a külön-külön felfogott [fizikai, mentális, társadalmi] „mezők” közötti elméleti egység felfedezését vagy megalkotását.” (Lefebvre 1991, 11) Az életmű mélyebb ismerete egyértelművé teszi, hogy ez az ambiciózus célkitűzés nem előzmény nélküli: az eredetileg 1967-ben megjelent, és immár magyarul is olvasható, *A városhoz való jog* címet viselő esszéjében már a város analitikus tudományának szükségességéről írt, melynek a fragmentálódott tudományoktól kell kölcsön vennie módszereit és eljárásait, szintézisre azonban nincs lehetősége, egyfelől azért, mert e szintézis totalításra való törekvése kizárólag stratégiai jellegű programalkotás lehet, másfelől pedig azért, „mert tárgya, a város, befejezett valóságként felbomlóban van.”² (Lefebvre 2023, 118) Utóbbi állítás elsőre meglepően hangozhat – mit érthet a szerző az alatt, hogy felbomlóban van a város, mint befejezett valóság? –, megértése ugyanakkor kulcsfontosságú jelen tanulmány szempontjából, így annak részletesebb kibontására a következőkben sor fog kerülni. Előbb azonban érdemes röviden áttekinteni Lefebvre városelméletének kibontakozását, melyen keresztül tanulmányom fő problémafelvetésére is igyekszem rávilágítani.

Számos szerző feldolgozta (lásd pl.: Goonewardena és mtsai. 2008; Merrifield 2006; Stanek, Schmid, és Moravánszky Ákos 2014; Elden 2006; Butler 2012; Stanek 2011) és továbbgondolta (lásd pl.: Soja 2011; Harvey 2013) Henri Lefebvre térelméleti munkásságát, legátfogóbban azonban alighanem Christian Schmid tette ezt meg a doktori disszertációját alapul

vevő, de azt bőségesen kiegészítő *Henri Lefebvre and the Theory of the Production of Space* című monográfiájában (Schmid 2022) – amelyben az elmélet és az életmű recepciótörténetét is részletesen feltárja.³ Schmid könyve bevezetőjében arra mutat rá, hogy Lefebvre városal foglalkozó szövegei a jóval tágabb spektrumot felölelő életműnek relatíve kis szegmensét jelentik, melyeket a francia teoretikus az 1960-as évek második fele és az 1970-es évek közepe közötti periódusban vetett papírra – e rövid periódus azonban jól beilleszthető abba a nagyszabású teoretikus projektbe, amely a mindennapi élet vizsgálatától a városon keresztül az államig bezárólag vizsgálja a társadalom térbeli-időbeli dimenzióit. (Schmid 2022, xxi–xxii) Schmid átfogó analíziséből kiderül, hogy Lefebvre-t alapvetően „a filozófia világivá válásának dialektikus konceptualizációja” foglalkoztatta, melynek megértéséhez saját episztemológiai kiindulópontja a társadalmi praxis volt, amelyet a mindennapi élet vizsgálatán keresztül igyekezett megérteni. (Schmid 2022, 117) Ez vezette el a város – helyesebben az urbanizáció és az urbanitás jelenségének – vizsgálatához.

Az urbanizációt Lefebvre átfogó társadalmi átalakulással járó folyamatként értelmezte, amely ekkoriban, a '60-as, '70-es években – ahogy arra Schmid rámutat – meglehetősen újszerű megközelítés volt: nem csupán az egyre növekvő városok térbeli, környezetátalakító hatására figyelt fel, hanem arra is, hogy ez a társadalom radikális átalakulásával is együtt jár, mely alapján „az urbanizációs folyamatot a jövőbe vetítette, és így dolgozta ki központi, provokatív és rendkívül termékeny elméletét: a társadalom teljes urbanizációjának tézisé.” (Schmid 2022, 118) Schmid könyve egy későbbi pontján ezt így összegzi:

„Lefebvre számára az urbanizáció nem egyszerűen a városok földrajzi kiterjedését jelenti; összetett, többretegű és ellentmondásos folyamatokról van szó, amelyek kulturális, társadalmi, gazdasági és nyelvi szempontokat is magukban foglalnak. Utólag visszatekintve ez a tézis valóban vizionáriusnak mondható.” (Schmid 2022, 145)

Hasonló meglátásokat fogalmaznak meg Lefebvre életművének más kutatói is. Andy Merrifield például arra mutat rá, ahogy Lefebvre felismerte, azt a pillanatot, amikor az urbanizáció megelőzte az iparosodás társadalomra gyakorolt hatásait, realizálva, hogy a város „a társadalom és a társadalmi viszonyok terméke, ugyanakkor e viszonyokon belül sajátos vonás,” ami visszahat a társadalomra. (Merrifield 2006, 70) Łukasz Stanek pedig egyebek mellett arra hívja fel a figyelmet, hogy a teljes urbanizációval együtt jár a központ és a periféria közötti dialektikus viszony kiéleződése a társadalom bármely léptékében, a várositól a globális dimenzióig. (Stanek 2011, 163)

Eredetileg 1970-ben publikált, *The Urban Revolution* című könyvét – melyet Schmid a kritikai városelmélet kezdőpontjaként határoz meg

³A hazai közönség számára hiánypótló volna egy átfogó biográfia és (hazai és nemzetközi) recepciótörténet magyar nyelven, jelen tanulmány keretei között azonban ennek pótlására nincs lehetőség, az csupán töredékes adalék lehet a Lefebvre-életmű magyar nyelvű feldolgozásához.

⁴ A heterotópia fogalmával Lefebvre-vel közel azonos időben Michel Foucault is foglalkozik, ő azonban máshonnan közelít a kérdéshez és máshogy definiálja a fogalmat. (Schmid 2022, 379–80; Foucault 2004)

(Schmid 2022, 133) – Lefebvre azzal a radikális hipotézissel kezdi, miszerint a társadalom immár teljesen urbanizálódott, ez a hipotézis pedig magában hordozza az urbánus társadalom definícióját: „Az urbánus társadalom olyan társadalom, amely a teljes urbanizáció folyamatának eredménye. Ez az urbanizáció ma virtuális, de a jövőben valóságossá válik.” (Lefebvre 2003, 1, kiemelés az eredetiben) E következtetést Lefebvre egy kétlépcsős történeti analízisből vonja le, mely során első lépésként a (nyugati) város történetét vizsgálja, rávilágítva arra, hogy a város különböző korokban eltérő jelentéssel és státusszal bír; ezt követően pedig ugyanezt a folyamatot elemzi a társadalom szemszögéből. E kettős analízisen keresztül mutatkozik meg Lefebvre számára az urbanizáció folyamatának dialektikája: „A társadalom industrializálódása urbanizációt eredményez, amely viszont magában hordoz egy potenciált, egy esélyt, egy lehetőséget: az »urbánus társadalom« kialakulását.” (Schmid 2022, 118–19, 138)

Az urbánus társadalom tehát az ipusodó társadalomból jön létre Lefebvre megközelítése szerint, az iparosodással járó urbanizáció társadalom-átalakító hatása következtében. Ez azonban nem egy automatikus folyamat: az urbanizáció magában hordozza az urbánus társadalom lehetőségét, de csak a társadalmi mozgalmak által vívott küzdelmek révén érhető el – az urbánus forradalom révén. (Schmid 2022, 119) Mindebből kirajzolódik az, ami jelen tanulmány bevezetőben már felvázolt hipotézisét meghatározza: az urbánus társadalom Lefebvre-i értelemben egy még-nem-létező, de a jelenben rejlő lehetőségekből potenciálisan létrejövő vízió – ily módon egyfajta spekulatív jövőkép, amely a spekulatív design értelmezési keretei között is vizsgálható. A következőkben e hipotézis alátámasztására első lépésként a konkrét utópia fogalmán keresztül azt vizsgálom, milyen értelemben tekinthető utópisztikusnak Lefebvre megközelítése.

KONKRÉT UTÓPIA

Az urbanitás Lefebvre által konceptualizált megjelenése újfajta tér-idő megjelenésével is együtt jár. Az ipusodó társadalom a szerző szerint homogenizálta a teret és az időt, az urbánus tér-idő ezzel szemben differenciált: „minden hely és minden pillanat csak egy egészben létezik, azokon az ellentmondásokon és ellentéteken keresztül, amelyek összekötik más helyekkel és pillanatokkal, és egyúttal megkülönböztetik tőlük.” (Lefebvre 2003, 37) Hogy megértsük e tulajdonságait az urbánus differenciált tér-időnek, három új fogalom, az izotópia, a heterotópia és az utópia bevezetésére van szükség. Lefebvre definíciója szerint az izotópia egy hely és minden ahhoz kapcsolódó tér, vagyis minden, ami az adott helyet ugyanazzá a helyé teszi. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy az izotópia része minden máshol lévő, de azzal azonos vagy ahhoz hasonló hely is. Ezzel szemben a heterotópia tere az, ami eltér, különbözik ettől az előbbi helytől.⁴ Más szóval az izotópia maga a hely, a heterotópia pedig mindaz, ami más ettől. Egy hely attól válik izotóppá, felismerhetővé,

elkülönülve más helyektől, hogy heterotópiák veszik körül, amelyekhez viszonyítva fedezhető fel az adott hely sajátossága. Vagyis az izotópia és a heterotópia mindig egymáshoz viszonyítva határozható meg.

Mindez azért releváns számunkra jelen írás szempontjából, mert az izotópia és a heterotópia mellett Lefebvre számára van egy „máshol, a nem-hely, amelynek nincs helye, és amely saját helyet keres magának” – az u-tópia, amely nem azonos az absztrakt imaginációkkal.⁵ Lefebvre egy példával illusztrálja ezt: Párizs térképéről nem olvasható le az u-tópia, mégis rajta van; az az egyszerre elképzelt és valós hely az, ahonnan a néző tekintete végigméri a várost. (Lefebvre 2003, 130) Az utópia tehát ebben a Lefebvre-i értelemben egy adott hely valós és elképzelt lehetőségeinek összessége, mindaz, amit egy hely virtuálisan magában hordoz, ami fizikailag nincs jelen, mégis hatással van rá – legyen az bármennyire is önellentmondásos. „Ez az utópia (valódi, konkrét)” – összegzi a szerző. (Lefebvre 2003, 39) Ebből az utópiafogalomból vezethető le az absztrakt és konkrét utópia közötti különbségtétel, mely végigkíséri Lefebvre írásait.

Mark Purcell, a Washingtoni Egyetem városkutatója tanulmányában arra mutat rá, hogy az urbanitás Lefebvre megközelítésében nem csupán az urbanizáció eredményét jelenti, hanem egy kapitalizmus utáni társadalmat, „amelyet a társadalmi kapcsolatok hálójába ágyazott lakosok közötti értelmes elköteleződés jellemez. Az urbánus világot tehát egy lehetséges világnak, egy eljövendő társadalomnak nevezhetjük.” (Purcell 2014, 151) Vagyis az urbánus világ egy utópia, azonban – mint láthattuk – ez az utópia nem valamifajta absztrakció, hanem konkrét utópia – u-tópia, az ellentmondások és paradoxonok tere –, amelynek kiindulópontja mindig a jelen társadalmi gyakorlataiban keresendő, a valóságban magában. (Lefebvre 2003, 38; Schmid 2022, 377) Lefebvre város- és térelméleti munkásságának célja, hogy hozzájáruljon e konkrét utópia létrejöttéhez. Ahogy a *Tér termelésében* fogalmaz:

Azzal, hogy egy másik tér, egy másfajta (társadalmi) élet és egy másfajta termelési mód tere felé igyekszik utat mutatni, ez a projekt a tudomány és az utópia, a valóság és az eszmeiség, az elképzelés és a megélés közötti szakadékot feszegeti. Arra törekszik, hogy ezeket az ellentéteket a „lehetséges” és a „lehetetlen” közötti dialektikus kapcsolat feltárásával legyőzze, mégpedig mind objektív, mind szubjektív értelemben. (Lefebvre 1991, 60)

A konkrét utópia fogalma a német marxista filozófus, Ernst Bloch munkásságában is megjelenik (Bloch 1995), és bár Schmid arra figyelmeztet, hogy Lefebvre nem tesz utalást Bloch szövegeire (Schmid 2022, 382), a két szerző gondolatainak párhuzamba állítása árnyalja a városról mint konkrét utópiáról alkotott képet. Chris Butler jogtudós, aki Lefebvre elméleteit a kritikai jogtudományok felől közelítve interpretálta, Bloch konkrét utópia fogalmát „a meglévő társadalmi tendenciák átalakításán alapuló, új jövőkre való céltudatos, anticipatív törekvésre” való utalásként

⁵A *Lefebvre-féle nem-hely fogalma nem összekeverendő Marc Augé nem-hely fogalmával – utóbbi közelebb áll ahhoz, amit Lefebvre izotópiaként definiál.* (v.ö.: Augé 2012)

⁶Az angol fordításban megjelent kézirat eredeti, francia címe Vers une architecture de la jouissance. A cím utalás Le Corbusier Vers une architecture (angolul: Towards an Architecture) című könyvére. (Magyarul lásd: Le Corbusier 1981) A jouissance gazdag jelentéstartammal bír, magában foglalja az örömet, az élvezetet, az értékletességet stb., ezért nehezen fordítható, magyarul talán az Élmény építészete felé lenne a legadekvátabb cím. (Lásd: Bononno 2014)

írja le, amely megkülönböztethető az absztrakt utópiától, amely egyfajta visszavonulást jelent a fantáziába és a vágyálmokba, anélkül, hogy a társadalmi viszonyok megváltoztatására vagy átalakítására irányuló akarat kísérné. Mint Butler rámutat, ez a megkülönböztetés hasonlít ahhoz, ahogy Lefebvre különbséget tesz absztrakt és konkrét utópia között, szembeállítva a mindennapi élet lehetőségeiből fakadó politikai és kulturális beavatkozásokkal azokkal, amelyek nem képesek megragadni ezeket a lehetőségeket és így nem szállnak szembe a status quoval. (Butler 2012, 135–36) Hasonló következtetésre jut Schmid is, aki szerint az utópia közvetlenül az urbánus gyakorlatokhoz köthető és célja a lehetetlen lehetséges irányba történő elmozdítása. (Schmid 2022, 378–80) Lefebvre szavaival:

Az urbánus (az urbánus társadalom rövidített formája) tehát nem egy megvalósult valóságként definiálható, amely időben a tényleges mögött helyezkedik el, hanem éppen ellenkezőleg, horizontként, világító virtualitásként. Ez a lehetséges, egy irány által meghatározott lehetőség, amely ennek az útnak a csúcspontjaként az urbánus felé halad. Ahhoz, hogy elérjük – más szóval, hogy megvalósítsuk –, először le kell győznünk vagy át kell törnünk az akadályokat, amelyek jelenleg lehetlenné teszik. (Lefebvre 2003, 17)

A konkrét utópia mibenléte talán Lefebvre sokáig kiadatlan munkáján keresztül érthető meg a legkézzelfoghatóbban, melyben a francia filozófus arra is rámutat, milyen szerepe van az építészetnek mindebben. A *Toward an Architecture of Enjoyment* címen⁶ megjelent könyvben a szerző arra figyelmeztet, hogy – bár ez a történelem folyamán nem volt mindig így – ma az absztrakt utópia a technokrata várostervezők víziója, azoké, akik a tökéletes város megvalósítását tűzték ki célul. (Lefebvre 2014, 148) Más szóval ez a status quo fenntartását és a jelen stratégiáinak jövőbe történő, változatlan kiterjesztését jelenti, mint arra Łukasz Stanek is rámutat a kötet előszavában. (Stanek 2014, xxxvi, xxxix) Ezzel szemben a konkrét utópia negatív: „Stratégiai hipotézisnek tekinti a mindennapok, a munka, a cseregazdaság tagadását. Tagadja az államot és a politika elsőbbségét is. Az élvezetből indul ki, és egy új tér megalkotására törekszik, amely csak egy építészeti projektre épülhet.” (Lefebvre 2014, 148; v.ö. Stanek 2014, xxxix)

Ilyen konkrét utópiára számos példát sorakoztat fel Lefebvre, jelen írás szempontjából talán a legrelevánsabb a holland építész, Constant Nieuwenhuys *New Babylon* című munkája, amely egyfajta korai spekulatív építészeti projektnek is tekinthető. A COBRA, majd az egy időben Lefebvre-vel is szorosan együttműködő Szituacionista Internacionálé tagjaként is alkotó Constant évtizedeken át dolgozott nagyszabású városvízióján, amely a szituacionisták városról alkotott elképzeléseit sűríti magába, megtestesítve azt az újraértelmezett urbánus teret, amilyen a Lefebvre által leírt konkrét utópia lehet. A *New Babylon* a funkcionista várostervezés kritikája, egy olyan globális városi hálózat víziója, ahol az automatizálás felszabadítja az embereket a kreativitás, a játék és a nomád életmód

gyakorlására. A projekt egy dinamikus, folyamatosan változó környezetet képz el, ahol az építész az emberi interakció és kifejezés keretét szolgálja. Mark Wigley építészettörténész Constant művét átfogóan elemző könyvében arra a következtetésre jut, hogy a *New Babylon* az építész és az urbanisztika radikális újragondolását képviseli, az emberi vágy és kreativitás felszabadítását hangsúlyozva. Wigley a hagyományos társadalmi struktúrák kritikájának tekinti, hiszen olyan adaptálható környezetet javasol, amely elősegíti a folyamatos játékot és interakciót, megkérdőjelezve a hagyományos városok statikus jellegét. (Wigley 1998)

Lefebvre számára azonban nem csak az effajta építészeti víziók jelentik a konkrét utópiát, hanem a város maga, amelyben ott rejlik a lehetősége annak a negatív létezmódnak, amely megtagadja a munka- és cseregazdaság-alapú jelenlegi állapotot. Ha elfogadjuk, hogy a város konkrét utópia, az urbánus társadalom pedig ennek megfelelően egy virtuális, potenciálisan létező jövőkép, akkor hogyan értelmezhető a városhoz való jog fogalma?

A VÁROSHOZ VALÓ JOG

A városhoz való jog 1967-es megfogalmazása óta egyfajta jelmondatává vált a várossal, városi társadalommal foglalkozó aktivista mozgalmaknak, jogvédő csoportoknak, agendájára tűzte többek között az UNESCO és a UN-HABITAT mint a tágabb emberi jogi kérdések egyik aspektusa. (UNESCO 2006; UN-HABITAT 2010) Hazai vonatkozású példa a hajléktalan és lakhatási szegénységben élő emberek jogaiért küzdő A Város Mindenkié csoport, amely elsősorban a lakhatás szemszögéből közelít a városhoz való joghoz, mely esetükben a lakhatáshoz való jogot jelenti. („A Város Mindenkié” é. n.) Nevük ugyanakkor egyértelmű utalás, hiszen, ha a város mindenkié, akkor mindenkinek joga van a városhoz. Schmid, aki átfogó Lefebvre-monográfiájában e fogalom utóéletét is részletesen vizsgálja a nemzetközi kontextusban, hangsúlyozza, hogy a „városhoz való jog” jelmondatként való elterjedése számos fontos kezdeményezést tett lehetővé, de egyúttal olyan irányba terelte a diskurzust, ami eltávolodott Lefebvre eredeti szándékától. (Schmid 2022, 233) A városhoz való jog Lefebvre számára az urbanizálódott társadalomhoz és így a városhoz, mint konkrét utópiához vezető praxis egyik alappillére, amely későbbi szövegeiben kiegészül és átalakul a centralitáshoz való joggal, a különbözőséghez való joggal, valamint a térhez való joggal. (Schmid 2022, 377) A '67-ben megjelent eredeti szöveg mindemellett egyfajta kiindulópontja Lefebvre város- és térelméletének, amely gondolatfoszlányok formájában már magában hordozza mindazt, ami a későbbi írásokban részletesebben kifejtésre és továbbgondolásra kerül. Most, hogy a szöveg immár magyar fordításban is elérhető, érdemes közelebről megvizsgálni, és a benne foglaltakat a tágabb életmű kontextusában értelmezni.

Mindenekelőtt fontos megjegyezni, hogy a magyar fordítás az 1967-ben, a *L'Homme et la société* című folyóiratban megjelent, *Le droit à la ville*

című szöveg alapján készült, amely a '67-ben még csak előkészületben lévő, azonos című könyv egyik fejezete. (Lefebvre 1967) A teljes könyv meglehetősen kései, 1996-os angol fordításával vált a nemzetközi urbanisztikai diskurzus meghatározó részévé, amikor is Lefebvre néhány további írásával egyben *Writings on Cities* címen jelent meg egy kötetben. (Lefebvre 1996) A következőkben a Café Bâbelben *A városhoz való jog* címen megjelent szövegre fókuszálva igyekszem értelmezni Lefebvre lehetséges urbánus világról alkotott vízióját. (Lefebvre 2023)

A szöveg a társadalmi szükségletek egymással ellentétes, ellentmondásos, egyúttal egymást kiegészítő antropológiai alapjainak számbavételével indul; egy relatíve hosszú felsorolással, melyben első olvasatra talán meglepő szükségletek kerülnek elő, a szerzőre jellemző dialektikus gondolkodásmód szerint ellentétpárokba rendezve. Ide tartozik

a biztonság és nyitottság iránti szükséglet, a bizonyosság és a kaland iránti szükséglet, a munka megszervezésének és a játéknak a szükséglete, a kiszámíthatóság és a váratlanság, az egység és a különbözőség, az elszigetelődés és a találkozás, a kereskedés és befektetés, a függetlenség (sőt magány) és a kommunikáció, az azonnaliság és a hosszú távú perspektíva szükséglete. (Lefebvre 2023, 118)

Már ennyiből is kiolvasható, hogy ha a város egy ideális világ, amely mindenben szükségletet képes kielégíteni, akkor a városhoz való jog önmagában hordozza azokat az ellentmondásokat, amelyek e kétélű szükségletek dialektikus viszonyából fakadnak. Lefebvre azonban tovább folytatja a sort, meglátása szerint az emberi szükségletekhez tartozik a látás, tapintás, hallás, ízlelés, vagyis a világ – vagy ha tetszik, a tér – érzékelése, és az, hogy „ezeket az észleleteket egy »világban« egyesítse” (Lefebvre 2023, 118) – mely meglátásban már felfedezhető a *Tér termelésében* kibontakoztatott érzékelt, elgondolt és megélt tér hármásából kirajzolódó dialektikus térelmélet, melyről a későbbiekben még lesz szó. (Lefebvre 1991, 38–39) E szükségletek ismertetése végén Lefebvre rámutat, hogy a sajátos városi szükségletek „a célszerűen tervezett terek, a szimultaneitás és a találkozás szinterei iránti szükségletet jelentik, ahol az eszmecsere nem a csereérték, az üzlet és a profit körül zajlik,” tehát az urbánus társadalom szükségletei egyfajta posztkapitalista városi létben tudnak kibontakozni – ahol ismételtelen a fentiekben részletezett konkrét utópiaként jelenik meg a város. (Lefebvre 2023, 118)

Ennek kibontakoztatásához van szükség a jelen tanulmány elején már felvillantott ambiciózus célkitűzésre, a város analitikus tudományára, melynek tárgya, a város befejezett valóságként felbomlóban van. Lefebvre e ponton vezeti be azt a kulcsfontosságú megfigyelést, mely szerint a város történelmi szerepe megváltozott az ipari társadalom hatására – mely megfigyelést aztán az *Urban Revolution*-ban fejtett ki mélyebben a fentiekben már ismertetett, kétlépcsős módon. Mint fogalmaz, „[a] történetileg kialakult város már nem él, nem jelenik meg a gyakorlatban. Nem több

olyan kulturális fogyasztási tárgynál, amelynek fogyasztói a turisták, és amely a látványosságokat és a festőiséget kereső esztétizálás tárgyává vált.” (Lefebvre 2023, 118) Olyan gondolatkör ez, amely alaptézise a Lefebvre-vel egy időben szoros kapcsolatot ápoló Guy Debord műveinek (lásd: Debord 2022), majd közel másfél évtizeddel később Jean Baudrillard szövegeiben újra megjelenik (lásd pl.: Baudrillard 1983), de felfedezhető Mark Fisher kapitalista realizmus koncepciójában is, mely mára a kortárs kultúrákritika egyik kulcsfogalmává vált (lásd: Fisher 2021) – hogy csak néhányat említsünk az elmúlt fél évszázad nagyhatású szerzői közül.

Amikor tehát Lefebvre a város felbomlásáról beszél, a történelmi város befejezett valóságát érti alatta, amely egy elmúlt társadalmi rendből megmaradt fizikai környezetként értelmezhető. Ugyanakkor „csíraformában és virtualitásként” már megfigyelhetőek jelei „egy olyan jövőbeli tárgynak, amelyet a felkelő nap fénye megvilágít” – fogalmaz rendkívül poétikusan Lefebvre. „Nem lehetséges a régi várost helyreállítani, kizárólag egy új város létrehozására van lehetőség, új alapokon, más léptékben, más körülmények között, egy másik társadalomban.” (Lefebvre 2023, 118–19) Radikális álláspont – olyannyira, hogy az ugyanebben az időszakban aktív olasz radikális építésszek is hasonló nézeteket vallottak: az Archizoom Associati *No-Stop City* című munkája például épp a történelmi város formai alapon történő megújításának kritikája, egyúttal annak az új posztfordista, fogyasztói társadalomnak a térbeli reprezentációja, amelyet a történelmi város és annak modernista továbbépítése elfed.⁷ (lásd pl.: Archizoom Associati 1971; Branzi 2008; Branzi és Cattaneo 2020)

A történetileg kialakult várossal együtt a régi humanizmus is halott Lefebvre szerint, „[m]umifikálódott és bebalzsamozott holtteste nehéz és bűzös terhet jelent,” amely többek között az emberléptékűség álarca mögé bújik, holott az urbanizáció mértéktelenségével kellene foglalkozni és egy világméretű „valamit” létrehozni. (Lefebvre 2023, 119) A néhány évvel később megfogalmazott radikális tézisnek az előszele ez: a társadalom teljes urbanizációja világméretű jelenség, amely a történelmi város krízisének problémájához, és egyúttal a lehetőségekkel teli urbánus világhoz vezet. A világméretű „valami,” amit létre kell hozni, az ideális urbánus társadalom, amelyben érvényesül a városhoz, a különbözőséghez, a centralitáshoz és a térhez való jog. A társadalom efféle megújulásához azonban az embernek is meg kell változnia.

Vagy elmozdulunk a régi „társas lény” és a régi város emberének, a városi lénynek az egyidejű meghaladása, a polivalens, poliszenzoriális városi ember felé, aki képes összetett és transzparens módon kapcsolódni a „világhoz”(saját környezetéhez és önmagához), vagy marad a nihilizmus. (Lefebvre 2023, 119)

A „városi társadalom embere” felé kell tehát elmozdulni, amely a szöveg létrejöttének idejében még csak virtuálisan létezik, hiszen „[a] városi élet még nem kezdődött el.” (Lefebvre 2023, 120) Újabb radikális kijelentés,

⁷ E hasonlóságok miatt izgalmas lenne az Archizoom és Henri Lefebvre munkásságának összehasonlító elemzése, ez azonban túlmutat jelen tanulmány keretein.

amely a 20. század második felében meglepően hat, a tágabb életmű kontextusában azonban logikus következtetés. A városi élet nem kezdődött el, hiszen az agrártársadalom városaiban nem az a fajta urbánus élet zajlott, amely az ipari társadalom átalakulása következtében, a történeti város válságával virtuálisan létrejött. A hagyományos város válsága együtt járt a hagyományos mezőgazdasági civilizáció világméretű válságával, a feladat pedig e kettős válság leküzdése azáltal, hogy „az új város létrehozásával létrehozzuk az új városi életet.” (Lefebvre 2023, 120)

Hogyan lehetséges ennek az új városnak a létrehozása? Új városi stratégiával, melyhez „mindenekelőtt fel kell számolni a mai társadalomban meglévő uralkodó stratégiákat és ideológiákat,” ezt követően pedig két javaslatot kell kidolgozni: a városreform politikai programját, valamint mélyreható várostervezési projekteket. (Lefebvre 2023, 123) Előbbiről e ponton meglehetősen szűkszavúan fogalmaz a szerző, annyi azonban bizonyos, hogy jellemzője, hogy nem a jelenlegi társadalom által meghatározott keretektől és lehetőségektől kell kiindulnia, ehelyett a megismerésből kell fakadnia. Jelen tanulmány szempontjából izgalmasabb azonban az utóbbi, mélyreható várostervezési projektekre való javaslat, amely szerint olyan modelleket kell alkotni, amelyek magukba foglalják a városi tér és idő különböző formáit, „függetlenül attól, hogy ezek megvalósíthatóak-e vagy sem, utópisztikusak-e vagy sem.” (Lefebvre 2023, 124) Mint azt hamarosan látni fogjuk, ez bátran nevezhető egyfajta spekulatív designstratégiának is. E röviden felvilágosított városi stratégiák az *Urban Revolution*ben bővebben is kifejtésre kerülnek, mint olyan gyakorlatok, amelyek az u-tópikus tér létrejöttéhez vezethetnek. (Lefebvre 2003, 135–50; Schmid 2022, 383) Schmid arra is rámutat, hogy Lefebvre ezeket az absztrakt, teoretikus stratégiákat konkrét építészeti gyakorlati javaslatként is továbbgondolja későbbi írásaiban, mint „ellen-projekt, ellen-terv, ellen-tér, az ellenkultúra tere, vagyis az utópikus alternatívakeresés különféle formái.” (Schmid 2022, 384) Mint láttuk, a *Towards and Architecture of Enjoyment* című szövegében a konkrét utópia fogalmának kiteljesedésével is ezt írja le, amelynek eszköze az építészet lehet. (Lefebvre 2014) Lefebvre megfogalmazásában a társadalmi tér többek között

a művészeti szférában eleve létező, de mindenekelőtt a térben önmagán kívülre „szállított” test igényeire reagáló művek és kisajátítások lehetőségeit tartalmazza, egy olyan testét, amely ellenállást tanúsítva egy másik tér projektjét indítja el (akár egy ellenkultúra terét, akár egy ellen-térét a ténylegesen létező „valódi” tér kezdetben utópisztikus alternatívájának értelmében). (Lefebvre 1991, 349)

E gondolatok csírája a *Városhoz való jogban* is megjelenik, amikor azt írja, hogy „a városi társadalom megvalósítására képes társadalmi erőre az a feladat hárul, hogy valóssá és hatékonyá tegye a művészet, a technika és a megismerés egységét (»szintézisét«),” az erre irányuló

elmékedés pedig „egyszerre lesz utópikus és realista, mégpedig azáltal, hogy meghaladja ezt a szembeállítást.” (Lefebvre 2023, 125)

A városhoz való jog tehát nem értelmezhető másként, mint „a megváltozott, megújított városi élethez való jog.” (Lefebvre 2023, 126) Lefebvre gondolatainak e szövegek közeli rekonstrukciója alapján kirajzolódik a jelen tanulmány hipotéziseként megfogalmazott állítás első fele, vagyis az, hogy Lefebvre számára az urbánus társadalom egy még-nem-létező, de a jelenben rejlő lehetőségekből potenciálisan létrejövő valóság. A következő lépésben mindezeket párhuzamba állítva a kortárs spekulatív design megközelítésével arra teszek kísérletet, hogy Lefebvre teoretikus projektjét egyfajta spekulatív vízióként értelmezzem, egyúttal rámutassak arra, hogy miként értelmezhető a spekulatív design Lefebvre térelméletén keresztül.

EGY SPEKULATÍV OLVASAT

Az elmúlt bő évtized nemzetközi designelméleti diskurzusában egyre szélesebb körben meghatározóvá váltak a hagyományos – értsd: modernista – designfelfogást meghaladó, kritikai, diszkurzív, ontológiai, pluriverzális elméleti és gyakorlati törekvések – melyek eredete persze jóval korábbra, minimum a '70-es évekre tehető. (Lásd pl.: Fry 2009; 2020; Escobar 2018; Yaneva és Zaera 2015; Tharp és Tharp 2018; Mareis, Greiner-Petter és Renner 2022) E tendenciák közé sorolható a spekulatív design is, melyhez olyan designgyakorlatok tartoznak, melyek célja a lehetséges jövők sokféleségének kiszélesítése. Mint azt a következőkben látni fogjuk, e megközelítés számos ponton mutat hasonlóságot a fentiekben bemutatott lefebvríanus városelmélettel.

A spekulatív design mára alapműnek tekinthető teoretikus manifestója Anthony Dunne és Fiona Raby eredetileg 2013-ban megjelent és a közelmúltban újrakiadott *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming* című kötete. A tervezőként is tevékenykedő szerzőpáros megközelítése szerint a spekulatív design azáltal, hogy teret ad a különböző alternatív létmódokról való párbeszédnek és inspirálja az emberek képzeletét, új perspektívákat képes nyitni az úgynevezett ördögi problémák megoldásának – vagyis a spekulatív design arról való spekuláció, hogy hogyan lehetnének másképp a dolgok. (Dunne és Raby 2024, 2) Dunne és Raby ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy nem az a kérdés, hogy hogyan kellene lenniük a dolgoknak, a spekulatív design által bemutatott jövőképek nem elérendő célok, hanem az imaginatív gondolkodás médiumai. Ezek a designspekulációk – vágyott, vagy épp elkerülendő jövőképek – „valahol a valóság és a lehetetlen között” helyezkednek el. Más szóval a designspekulációk nem mások, mint konkrét utópiák, melyek – mint a fentiekben Lefebvre nyomán láthattuk – a lehetséges és a lehetetlen között helyezkednek el, hogy a jelen valóságából kiindulva kiszélesítsék a jövő horizontját.

Tovább árnyalja a képet, ha megvizsgáljuk a Dunne és Raby által PPPP diagramnak nevezett modellt, amellyel a szerzőpáros azt igyekszik vizualizálni, hogy mit is jelent a valóság és a lehetetlen közötti lét, vagyis a spekulatív designnak milyen szerepe van abban, hogy milyen irányt vegyen a jövő. (Dunne és Raby 2024, 5; v.ö.: Voros 2017) A PPPP rövidítés az angol Probable (valószínű), Plausible (híhető), Possible (lehetséges) és Preferable (előnyben részesített) szavakból tevődik össze. Legtágabb horizontja a lehetséges jövőnek van, melyet a két designer valóban meglehetősen tágan értelmez, megközelítésük szerint csak a tudományos értelemben lehetetlen dolgok esnek a lehetséges mezején kívülre. „Minden más – politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális – változás nem lehetetlen, de néha nehéz elképzelni, hogyan jutnánk el innen odáig” – fogalmaznak a szerzők. (Dunne és Raby 2024, 4)

A lehetséges jövők tartományán belül húzódik a híhető jövők horizontja, olyan alternatív gazdasági vagy politikai jövőképeké, amelyek megtörténhetnek, bekövetkezésükre elhíhető szkenárió vázolható fel. A legszűkebb tartomány pedig a valószínű jövőjé, amely a híhető jövőképek közül a legnagyobb valószínűséggel megtörténik. Dunne és Raby szerint a legtöbb tervező ezen a valószínű tartományon belül gondolkodik. Van azonban egy negyedik tartomány, amely a valószínű és a híhető jövő metszetében található: az előnyben részesített jövő területe. A spekulatív design célja, hogy az előnyben részesített jövő horizontját minél inkább kitérítse a híhető jövőalternatívák irányába a valószínű jövő tartományából. A cél tehát nem a jövő előrejelzése, hanem „a design használatával mindenféle olyan lehetőséget megnyitni, amelyet meg lehet beszélni, vitatni és fel lehet használni arra, hogy közösen meghatározzuk egy adott embercsoport számára a kívánatos jövőt” – fogalmaz a szerzőpáros, majd hozzátézik:

Úgy véljük, hogy ha a társadalom minden szintjén többen spekulálunk, és alternatív forgatókönyveket vizsgálunk, a valóság képlékenyebbé válik, és bár a jövőt nem lehet megjósolni, segíthetünk olyan tényezőket létrehozni, amelyek növelik a kívánatosabb jövők bekövetkezésének valószínűségét. (Dunne és Raby 2024, 6)

A designspekulációk tehát a jelenből számtalan módon elképzelhető lehetséges jövők közül híhető alternatívákat kívánnak felmutatni, olyan alternatívákat, amelyek azon „defuturizált” (v.ö.: Fry 2020; Demos 2023) embercsoportok számára is kívánatosak lehetnek, akik számára a jelenből legvalószínűbbnek tűnő jövő nem preferálható. Nem megjósolni kívánják a jövőt, hanem olyan irányba mozdítani a jelent, hogy az minél elfogadhatóbb legyen.

Ehhez hasonló módon Lefebvre számára az urbánus társadalom egy olyan preferált jövőkép, amely nem egy már létrejött valóság, hanem a „lehetséges-lehetetlen,” amely ma még nem lehetséges, de a Lefebvre által leírt társadalmi-politikai küzdelmeken keresztül elérhető. (Schmid 2022, 165; Lefebvre 1996, 181; 2003, 17, 40, 179) Más szóval a Lefebvre által

leírt urbánus társadalom felfogható úgy, mint egy spekulatív projekt, amely a '60-as, '70-es évek jelenének társadalmi feszültségeit, átalakulásait egy valószínű, de kevesek számára preferálható jövő helyett egy alternatív, lehetséges jövő felé igyekezett elmozdítani. „Az urbánus egy lehetséges-lehetetlen, egy konkrét utópia, egy olyan utópia, amely nem a távoli jövőben vagy egy absztrakt téridőben található, hanem a mindennapi életben, az itt és mostban valósulhat meg” – foglalja össze Schmid Lefebvre elméletét. (Schmid 2022, xxxiv)

Felvetődhet a kérdés, hogy miért releváns mindez ma? Mit nyerünk azáltal, hogy Lefebvre térelméletének – nyilvánvalóan kissé anakronisztikus – spekulatív olvasatán keresztül rávilágítunk arra, hogy az urbánus társadalom Lefebvre számára egy lehetséges és kívánatos jövőkép, a városhoz való jog pedig felfogható úgy, mint e preferált jövőhöz való tartozáshoz való jog? A válasz kettős. A téma relevanciája megközelíthető a város problémáján keresztül – hiszen az könnyedén belátható, hogy az a városi társadalom, amelynek eljövételéről Lefebvre beszélt, nem érkezett el, annak ellenére, hogy a társadalom teljes urbanizációja bizonyos értelemben valóban végbement. Ez a belátás pedig számos új kérdést vet fel ennek okairól, arról, hogy mi történt az elmúlt fél évszázadban városainkkal és társadalmainkkal egyaránt – e kérdések megválaszolása azonban túlmutat jelen tanulmány keretein.

A másik megközelítés, amit a fenti kérdések lehetővé tesznek, az az eddigiekben felvázolt gondolatmenet megfordításának lehetősége. Ha Lefebvre városelmélete a mai felfogás szerint megközelíthető a spekulatív design szemüvegén keresztül, akkor Lefebvre teoretikus projektje alkalmas lehet arra, hogy segítségével azt vizsgáljuk, milyen módon képesek a különféle designspekulációk alternatív világok lehetőségét létrehozni – képesek-e elképzelni a kapitalizmus végét a világvége helyett. (v.ö.: Fisher 2021, 16; Jameson 2003, 76) *A tér termelésében* lefektetett megközelítés szerint a tér teljessége – lényegében a valóság – az elgondolt tér, vagyis a tér reprezentációi, az érzékelt tér, vagyis a térbeli gyakorlatok, valamint a megélt tér, vagyis a reprezentáció terei hármásának dialektikus viszonya mentén termelődik. (Lefebvre 1991, 38–39) E komplex szemlélet – melynek kibontására jelen tanulmány keretei között nincs lehetőség⁸ – alapján értelmezve az építészeti és designgyakorlatokat belátható, hogy a tervezők által elgondolt víziók, legyenek azok spekulatívak vagy megvalósításra szántak, mindenképp relációban állnak a valóság érzékelt és megélt rétegeivel.

Vizsgáljuk meg röviden egy konkrét kortárs példán keresztül mindezt. Az önmagát spekulatív építésztként definiáló Liam Young *Planet City* című munkája egy olyan várost vizionál, amely 10 milliárd embernek adhat otthont, mindössze egy átlagos amerikai állam területét elfoglalva a Föld felszínéből – ezáltal „visszaadva” a bolygó 99,98%-át a természetnek. Mindezt ma rendelkezésre álló technológiák segítségével, önellátó módon fenntartva – vagyis a 10 milliárd lakos ellátásához, igényei kielégítéséhez sem szükséges a városon kívüli erőforrásokhoz nyúlni. A mű nem egy

⁸ Összehasonlításképpen Schmid e téma értelmezésének közel 80 oldalt szentel saját kötetében. (Schmid 2022, 248–322)

⁹ A szó ökológiai, és nem gazdasági értelmében.

ideális jövőbeli állapotot mutat be – nem célja az alkotónak, hogy valóban egyetlen extrém sűrű városba tömörüljön az emberiség. A szándék ehelyett annak bemutatása, hogy a technológiai eszközök rendelkezésre állnak egy, a mainál jóval fenntarthatóbb⁹ élethez, amely teret enged a többi élőlény számára is. Ennek eléréséhez tehát nem technológiai, hanem társadalmi megújulásra van szükség. Külön érdekessége a projektnek Lefebvre elképzeléseivel és a korábban röviden ismertetett *New Babylon*nal párhuzamba hozva, hogy Young városvízióját egy rövidfilmen keresztül mutatja be, amelynek narratívája arra épít, hogy ha a bolygó teljes lakossága egyetlen városba összpontosul, akkor minden napra esik egy ünnep, így a városi lét egy folyamatos fesztivállá válik. Hosszasan lehetne elemezni, hogy mely aspektusai valósulnak meg e vízióban annak az urbánus létnek, amely virtuális lehetőségként a mai városban is benne rejlik, az azonban már ennyiből is látható, hogy bármennyire is extrém jövőképeknek tűnik, az a jelen valóságából, a jelen lehetőségeiből bontakozik ki, tehát konkrét utópia.

Ha az alternatív, spekulatív jövőképek konkrét – és nem pedig absztrakt – utópiák, vagyis a jelen valóságából indulnak ki, ahogy azt Dunne és Raby állítja (Dunne és Raby 2024, 1–6), akkor dialektikus viszonyban állnak az érzékelt és megélt jelennel. Ez azonban önmagában nem garantálja azt, hogy e lehetséges, virtuálisan jelen lévő víziók – vagy az ezek által reprezentált preferált jövők – a megvalósulás útjára lépjenek – ami némiképp megválaszolja az előzőekben felvetett problémát, nevezetesen, hogy miért nem érkezett el az az urbánus társadalom, amelyet Lefebvre felvázolt. *A tér termelésében* ekképpen igyekszik eloszlatni a túlságosan idealisztikus reményeket egy új élet lehetősége kapcsán:

„Az új élet eszméje egyszerre reális és illuzórikus – és ezért se nem igaz, se nem hamis. Ami igaz, az az, hogy egy másik élet előfeltételei már megteremtődtek, és hogy ez a másik élet már a pakliban van. Ami hamis, az az a feltételezés, hogy az, hogy [valami] a pakliban van, és hogy [közvetlenül] a küszöbön áll, ugyanaz a dolog; hogy ami azonnal lehetséges, az szükségszerűen egy világra van attól, ami csak távoli lehetőség, vagy akár lehetetlenség. A tény az, hogy a tér, amely egy másik élet megvalósult előfeltételeit tartalmazza, ugyanaz, mint ami tiltja azt, amit ezek az előfeltételek lehetővé tesznek. ... A teljes forradalom – anyagi, gazdasági, társadalmi, politikai, pszichikai, kulturális, erotikus stb. – mintha már a jelenben is benne rejlene. Az élet megváltoztatásához azonban először a teret kell megváltoztatnunk.” (Lefebvre 1991, 189–90)

Végezetül fel kell tenni a kérdést: felfogható-e még ma is a város úgy, mint konkrét utópia? Benne rejlenek-e azok a lehetőségek, amelyeket Lefebvre látott? E kérdés objektív megválaszolása alaposabb vizsgálatot érdemelne, így e ponton az olvasóra marad, hogy gondolja ki saját (spekulatív) válaszát – de csak óvatosan, hiszen elgondolása dialektikus viszonyba lép a valósággal.

IRODALOM

„A Város Mindenkié.” é. n. A Város Mindenkié. Elérés 2024. június 15.
<https://avm.merce.hu/>.

Archizoom Associati. 1971. „No-Stop City Residential Parkings Climatic Universal System.” *Domus*, sz. 496, 48-55.

Augé, Marc. 2012. *Nem-helyek: bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Fordította Fáber Ágoston. Budapest: Múcsarnok.

Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. Fordította Paul Foss, Paul Patton, és Philip Beitchman. Foreign Agents Series. New York: Semiotext(e), Inc.

Bloch, Ernst. 1995. *The Principle of Hope*. Fordította Neville Plaice, Stephen Plaice, és Paul Knight. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge, Mass: MIT Press.

Bononno, Robert. 2014. „Translator’s Note.” In *Toward an Architecture of Enjoyment*, by Henri Lefebvre, szerkesztette Łukasz Stanek, fordította Robert Bononno, vii-x. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Branzi, Andrea. 2008. *No-stop city: Archizoom Associati*. Orléans: HYX.

Branzi, Andrea, és Elisa C. Cattaneo. 2020. *Andrea Branzi: E=mc2 the Project in the Age of Relativity*. New York: Actar Publishers.

Butler, Chris. 2012. *Henri Lefebvre: spatial politics, everyday life and the right to the city*. New York: Routledge.

Debord, Guy. 2022. *A spektákulum társadalma – Kommentárok a spektákulum társadalmához*. Fordította Erhardt Miklós. Bázi Könyvek, 1. Budapest: Open Books.

Demos, T. J. 2023. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. London: Sternberg Press.

Dunne, Anthony, és Fiona Raby. 2024. *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. Paperback Edition. Cambridge, Massachusetts London: MIT Press.

Elden, Stuart. 2006. *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible*. Repr. Continuum Studies in Philosophy. London: Continuum.

Escobar, Arturo. 2018. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. New Ecologies for the Twenty-First Century. Durham: Duke University press.

Fisher, Mark. 2021. *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?* Fordította Tillmann Ármin és Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág Kiadó Kft.

Foucault Michel. 2004. „Más terekről.” Fordította Erhardt Miklós. *Exindex*. <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>.

Fry, Tony. 2009. *Design Futuring: Sustainability, Ethics, and New Practice*. English ed. Oxford New York: Berg.

Fry, Tony. 2020. *Defuturing: A New Design Philosophy*. Radical Thinkers in Design. London: Bloomsbury Visual Arts.

Goonewardena, Kanishka, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, és Christian Schmid, szerk. 2008. *Space, difference, everyday life: Reading Henri Lefebvre*. New York: Routledge.

Harvey, David. 2013. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Paperback ed. London: Verso.

Jameson, Fredric. 2003. „Future City.” *New Left Review*, sz. 21 (június), 65–79.

Le Corbusier. 1981. *Új építészet felé*. Fordította Rozgonyi Ádám. Budapest: Corvina Kiadó.

Lefebvre, Henri. 1967. „Le droit à la ville.” *L'Homme et la société* 6 (1): 29–35. <https://doi.org/10.3406/homso.1967.1063>.

Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Fordította Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell Publishing.

Lefebvre, Henri. 1996. *Writings on Cities*. Szerkesztette Eleonore Kofman. Malden, Mass.: Blackwell.

Lefebvre, Henri. 2003. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lefebvre, Henri. 2007. „A tér termelése (Részletek).” In *A tér. Kritikai antológia*, szerkesztette Moravánszky Ákos és M. Gyöngy Katalin, 219–25. Építészetelmélet a 20. században. Budapest: Terc.

Lefebvre, Henri. 2014. *Toward an Architecture of Enjoyment*. Szerkesztette Łukasz Stanek. Fordította Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lefebvre, Henri. 2023. „A városhoz való jog.” Fordította Fáber Ágoston. *Café Babel*, sz. 84. (Tömeg), 116–26.

Mareis, Claudia, Moritz Greiner-Petter, és Michael Renner, szerk. 2022. *Critical by Design? Genealogies, Practices, Positions*. Design 57. Bielefeld: transcript.

Merrifield, Andy. 2006. *Henri Lefebvre: a critical introduction*. New York: Routledge.

Purcell, Mark. 2014. „Possible Worlds: Henri Lefebvre and the Right to the City.” *Journal of Urban Affairs* 36 (1): 141–54. <https://doi.org/10.1111/juaf.12034>.

Schmid, Christian. 2022. *Henri Lefebvre and the Theory of the Production of Space*. Fordította Zachary Murphy King. London; New York: Verso.

Soja, Edward W. 2011. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Radical Thinkers. London New York: Verso.

Stanek, Łukasz. 2011. *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*. Minneapolis [Minn.]: University of Minnesota Press.

Stanek, Łukasz 2014. „Introduction. A Manuscript Found in Saragosa: Toward an Architecture.” In *Toward an Architecture of Enjoyment*, by Henri Lefebvre, szerkesztette Łukasz Stanek, fordította Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stanek, Łukasz, Christian Schmid, és Moravánszky Ákos. 2014. *Urban Revolution Now: Henri Lefebvre in Social Research and Architecture*. Burlington: Ashgate.

Tharp, Bruce M., és Stephanie M. Tharp. 2018. *Discursive Design: Critical, Speculative, and Alternative Things*. Design Thinking, Design Theory. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

UNESCO. 2006. *International public debates: urban policies and the right to the city*. Párizs: UNESCO.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000146179>.

UN-HABITAT. 2010. *International public debates: Urban policies and the right to the city*. Rio de Janeiro: World Urban Forum, United Nations.

Voros, Joseph. 2017. „The Futures Cone, Use and History.” *The Voroscope* (blog). 2017. február 24. <https://thevoroscope.com/2017/02/24/the-futures-cone-use-and-history/>.

Wigley, Mark. 1998. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: oIo Publishers.

Yaneva, Albena, és Alejandro Zaera, szerk. 2015. *What Is Cosmopolitical Design? Design, Nature and the Built Environment*. Farnham Burlington, VT: Ashgate.

A NEMNÖVEKEDÉS ALAKÚ TÉR¹

A KÖZTÉRTERVEZÉS LEHETSÉGES ÚJ KÖRVONALAI

Jakabfi-Kovács Boglárka

ABSZTRAKT

A nemnövekedés koncepciójára támaszkodó építészeti modell keretezése nemcsak szükséges, de kívánatos, mi több: megvalósítható. Bár egyelőre nem áll rendelkezésre minden léptékre kiterjedő, konszenzuális építészeti, urbanisztikai és designstratégia, a működési feltételeket és módszertanokat körvonalazó számos kutatás bizonyítja, hogy a tudomány létrehozza a tudásanyagot, mely szükséges ahhoz, hogy a praktizáló tervezők számára is kézzelfoghatóvá váljon a nemnövekedés absztrakt fogalma. A tanulmány ehhez a folyamathoz kíván hozzátenni azáltal, hogy i) a nemnövekedés építészét értelmezési skálaként mutatja be, elhelyezve azt a nemépítészet, a radikális vagy konceptuális építészet, az építész nélküli építészet, a spekulatív építészet mezőjében, illetve ii) a nemnövekedés várostervezési elveinek és javaslatainak vizsgálatára a rendszerszemléletű megközelítést alkalmazza a nagy határfokú beavatkozási pontok feltérképezésének érdekében.

Kulcsszavak: #nemnovekedés, #urbanisztika, #skála, #rendszerszemlélet, #integrál térkép

https://doi.org/10.21096/disejno_2023_2j-kb

1. BEVEZETÉS

A nemnövekedés² politikai fogalma, társadalmi mozgalma és tudományos irodalma mind a növekedés kritikájából fakadó új társadalmi ajánlat, mely a termelés és fogyasztás csökkentése által növelné az emberi jóllétet és javítaná a környezeti feltételeket. (Schneider, Kallis és Martinez-Alier 2010, 209) Célja az alapvető emberi szükségletek kielégítése és a – hagyományos, anyagiakra fókuszáló jólét fogalmával szembeállított – jóllét elérése olyan módon, hogy a globális gazdaság ökológiai hatása fenntartható szintre csökken, és a nemzetek között arányosan oszlik el. Öndefiníciója alapján (Liegey, 2013) tehát négy területen kíván változást elérni: (i) a környezeti feltételek javítása, (ii) a gazdaság nemnövekedése a termelés és fogyasztás csökkentése által, (iii) a társadalmi igazságosság megteremtése és (iv) az alapvető emberi szükségletek kielégítése.

Mind a környezeti, mind a társadalmi krízis gyökerét a gazdaság növekedésében látja, ezért a nemnövekedés ajánlata minden területen gazdasági és politikai alapokon áll. Bár a tanulmány elsősorban a tudományos megközelítéssel foglalkozik, a politikai és mozgalmi háttér megnehezíti a tudományos megközelítést, mert a kortársak számára gyanússá teszi, hogy a koncepció egy társadalmi mozgalommal áll összefüggésben, sőt, komoly tudóshoz méltatlannak találják a közéleti szerepvállalást (Lányi 2020, 160). Tehetik ezt annál is inkább, mivel a nemnövekedés – bár hosszú múltra visszatekintő gazdasági, fizikai, etikai, művészeti és ökológiai mozgalmi eredmények következménye – nem alkot koherens modellt. A különböző diszciplínák viták és útkereső modellek segítségével igyekeznek kidolgozni a nemnövekedés feladatait és eszközeit.

A nemnövekedés téri aspektusaival foglalkozó tudományos munkák körvonalazzák azt az értelmezési mezőt, mely egyfelől kézzelfogható megoldásokat tartalmaz a várostervezést gyakorlók számára, másfelől a részleteket tekintve vitára hívja a szakma képviselőit. A tanulmány ehhez a folyamathoz kíván hozzájárulni azáltal, hogy a nemnövekedés építészetét a fogalmi tisztázás érdekében értelmezési skálaként mutatja be (megkülönböztetve azt nemépítéstől, radikális és konceptuális építészettől), valamint rendszerszemléleti megközelítésben vizsgálja a nemnövekedés kortárs urbanisztikai szakirodalmának ajánlatait a fent említett területeken.

¹ Schneller István „találkozás alakú tér” kifejezésének (2021, 4) parafrázisa.

² Szemantikai értelemben a magyar „nemnövekedés” a no-growth vagy a Serge Latouche által javasolt a-croissance/a-growth tükörfordítása (Latouche 2011, 21). Az 1970-es években megjelent publikációkban – The Entropy Law and the Economic Process (Georgescu-Roegen 1971), Limits to Growth, (Meadows et al 1972) – a degrowth vagy a no-growth szavak még a hanyatlás (decline) és a zsugorodás (diminishment) negatív konnotációit tartalmazták. Az 1980-as, 90-es években elterjedő fenntartható fejlődés politikai jelszava (Brundtland 1987) magával hozta ennek kritikáját is, és megjelentek a fejlődés meghaladását (post-development) hirdető hangok. A kétezres évek hozták a változást a nemnövekedés kifejezés jelentésében és asszociációiban. Az első nemnövekedés konferenciát 2008-ban tartották, ahol megegyeztek a „degrowth” alak használatában (Liegey és Nelson 2020; Degrowth Conferences 2008).

A tanulmány az alábbiak szerint épül fel. Tekintettel arra, hogy a nemnövekedés mennyire alulreprezentált a hazai design-szakirodalomban, e bevezetés után a tanulmány második fejezete röviden bemutatja a teória természettudományos hátterét, azaz a Föld véges eltartóképességének és így a végtelen növekedés lehetetlenségének fizikai bizonyítását, valamint a termelés és fogyasztás csökkentését tárgyaló gazdasági elméleteket. A harmadik fejezet tartalmazza a nemnövekedés koncepciójával rokonságot mutató építészettörténeti előzmények skáláját. A negyedik fejezet számba veszi a nemnövekedés elvein alapuló urbanisztikai ajánlatokat, megoldásokat és az erről folyó kortárs vitákat, beleértve a fenntartható fejlődés doktrínájában foglalt célkitűzések kritikáját. A 4.1. alfejezet bemutatja a nemnövekedés várostervezési elveinek és javaslatainak rendszerszemléletű megközelítését. Az ötödik fejezet az összefoglalás.

Egy új paradigma természetesen új, közös nyelvezetet igényel, és ez különösen igaz a különböző diszciplínák határán mozgó, mozgalmi eredetű nemnövekedés esetében. Ezért a továbbiakban az új jelentéreteget kapott fogalmak esetében a tanulmány a 2020-ban megjelent *Exploring Degrowth* (Liegey és Nelson 2020) című könyv szójegyzékére támaszkodik.

2. A NEMNÖVEKEDÉS GYÖKEREI

A nemnövekedés koncepciója (nevezzük akár ökológiai politikának, környezeti etikának, radikális mozgalomnak, önkéntes egyszerűségnek, entrópia-elméletnek, tartós állapotú gazdaságnak vagy ökológiai közgazdaságnak) a gondolkodók és tettere kész emberek azon felismeréséből fakad, hogy a jó emberi élet nem érhető el a természet (benne az ember) legyőzése árán, a cél nem lehet a javak öncélú szaporítása, az ebből következő társadalmi-ökológiai válságnak pedig a termelés és fogyasztás jelenlegi rendszerén belül nincsen megoldása (*Declaration on Degrowth* 2008). Az ipari társadalmak kialakulása óta számtalan javaslat született a társadalomtudományok, a természettudományok, a művészet, az etika területén arra a kérdésre, hogy „hogyan szabaduljunk meg az emberiséget megnyomorító növekedéstől” (Lányi 2020, 102). Lányi András mellett érvel, hogy a felhalmozódott tudásnak köszönhetően ez ma már nem technikai kérdés (hiszen az ehhez szükséges környezetkímélő technológiák rendelkezésünkre állnak), nem közgazdasági kérdés (mivel a nemnövekedés gazdaságtana bebizonyította, hogy a természeti erőforrások csökkenő igénybevétele nem akadály, hanem feltétele a társadalmi fejlődésnek), és nem is etikai kérdés (mert a nemnövekedés stratégiái felszabadítanak a technológiai rendszereknek kiszolgáltatott fogyasztásfüggő életforma alól), hanem politikai kérdés, azaz közügy. A válasz pedig a mindenkor következetes decentralizáció, a lokalizáció, az autonóm közösségek támogatása (Lányi 2020, 102–103). A tanulmány e fogalmak téri aspektusaival foglalkozik.

2.1. A bolygó eltartóképességének határai

A nemnövekedés legújabb kori elméletének kidolgozása a különböző tudományágakban már elkezdődött, és bár még messze nem beszélhetünk koherens modellről vagy meghatározó paradigmáról, az irányzat képviselői egyetértenek abban, hogy a nemnövekedés – vagy ahhoz hasonló berendezkedés – elkerülhetetlen (lásd Dombi és Málovics 2015, 217), tehát vagy önként és tervezett módon valósítjuk meg vagy belesodródunk.

Az elmélet gyökereit képviselői egészen a termodinamika második főtételét³ megalkotó Nicolas L. S. Carnot-ig vezetik vissza (Latouche 2011, 17), újabb kori referenciapontként pedig Nicholas Georgescu-Roegen román származású fizikus munkássága áll. Georgescu-Roegen *A növekedés határai* (Meadows et al. 1972) szerzőivel párhuzamosan igyekezett fizikai törvények alapján bizonyítani, hogy a főáramú közgazdaság doktrínájával ellentétben a gazdaság nem a természeti erőforrásoktól független rendszer. Tekintettel arra, hogy a meadowsi életmű szélesebb körben ismert, ezúttal Georgescu-Roegen 1971-ben publikált elméletét ([1971] 2002) ismertetem.

Az entrópia törvénye szerint minden zárt rendszer (akár élő rendszer) rendezettségét fokozatosan rendezetlenségbe fordul, azaz megnövekszik benne a kötött energia mennyisége, és ez a folyamat – külső, *alacsony entrópiájú* energia hozzáadása nélkül – visszafordíthatatlan. A szabad és a kötött energia fogalmai azt hivatottak jelölni, hogy míg az előbbi esetében az ember számára könnyen hő- vagy mechanikai munkaerővé változtatható anyagokról van szó (például szénről), addig utóbbi a rendezetlenségbe szétszóródott energia, mely az ember számára hozzáférhetetlen (például a tengerek hőenergiája). Georgescu-Roegen azt állította, hogy a termodinamika nézőpontjából az anyag és az energia alacsony entrópiájú állapotban (értékes természeti erőforrások) lép be a gazdasági folyamatba, és magas entrópiájú állapotban (hulladék) hagyja el azt. Ebből következőleg (és az anyagmegmaradás törvénye alapján) a gazdasági folyamat kizárólag olyan minőségi változást jelent, mely során újabb és újabb alacsony entrópiájú energia bevonásával állítunk elő bármit. Röviden: minél magasabb fokú a gazdasági fejlődés, annál nagyobbak kell lennie az éves alacsony entrópiájú energia kimerítésének, és ezáltal annál rövidebb lesz az emberi faj várható élettartama.

Továbbá megállapította, hogy mivel az újrahasznosítás minden esetben sokkal nagyobb adag új, alacsony entrópiájú energia bevonását igényli, mint az újrahasznosított dolog entrópiájában bekövetkezett csökkenés, így ezek a folyamatok csakis akkor lesznek gazdaságosak, amikor az ember képes lesz a szabad energia másik (nem a földi ásványkészletben álló) változatát, vagyis a Nap termonukleáris energiáját hasznosítani (Georgescu-Roegen, [1971] 2002). Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy bár Georgescu-Roegen lényeglátóan jósolta meg

³ „A természetben lezajló folyamatok többsége mindig egy irányban folyik, fordított irányban magától nem megy végbe [...]. Az ilyen folyamatokat irreverzibilisnek [...] nevezzük.” (Budó 2004) Az ökológiai tudományok gyakran hivatkoznak a fenti tételre az ökoszisztéma átbillenési pontjával (tipping point) kapcsolatban. A környezeti folyamatok csak egy pontig szimulálhatóak, de bizonyos (számításonként eltérő) globális átlaghőmérséklet elérése vagy természeti esemény bekövetkezése (például az Észak-atlanti áramlat leállása) esetén a folyamatok irreverzibilisek és beláthatatlannak lesznek.

⁴ Az ökológiai közgazdaságtan transzdiszciplináris tudományterület, amely a jelenkor kihívásaival foglalkozik, azzal a céllal, hogy a gazdasági tevékenységek irányításán keresztül elérje az emberi jóllétet, az ökológiai fenntarthatóságot és a társadalmi igazságosságot (újabban „szociális ökológiai közgazdaságtan” néven is ismert). (Liegey és Nelson 2020).

a jövő energiapolitikájának fókuszát, azzal a sajnálatos jelenséggel nem számolt, hogy a megújuló erőforrások – ezidáig – nem a felhasznált energia kiváltását jelentik, csupán addicionálisan jelennek meg (European Environment Agency).

2.2. A termelés és fogyasztás csökkentése

A növekedés kritikussai már a hetvenes évek elején felhívták rá a figyelmet, hogy az erőforrások végeessége nem teszi lehetővé a folyamatos gazdasági növekedést (Meadows et al. 1972), sőt, hosszú távon kevesebb haszonnal jár, mint nyereséggel, hiszen a monetáris gyarapodás hajszolása soha nem látott társadalmi egyenlőtlenségekhez, a természeti környezet degradációjához vezet. A legújabb kori kapitalizmus- illetve növekedéskritikusok az ezredforduló óta foglalkoznak a nemnövekedés – elsősorban gazdasági – lehetőségeivel (Kallis 2017; Hickel 2020), és a környezet-gazdaságtan és az ökológiai közgazdaságtan⁴ területére helyezik az elmélet előzményeit.

Utóbbi terület egyik úttörőjének tekinthető a Bentham-tanítvány John Stuart Mill, aki a tartós állapotú gazdaság (steady state economy) előfutáraként 1848-ban megjelent könyvében amellelt érvelt, hogy a tőke és a népesség tartós állapota nemhogy gátja az emberi fejlődésnek, de éppen ellenkezőleg: amint nem a vagyon gyarapítása köti le szellemi kapacitásainkat, több tér nyílik a társadalmi, erkölcsi haladás számára. Ezáltal az ipari fejlődés hatása az lesz, ami a rendeltetése: a munkaidő megrövidítése (Mill 1848).

Az ökológiai közgazdászok Polányi Károly óta elutasítják a társadalmi összefüggésektől mentes gazdasági folyamatok létezését. A *nagy átalakulás* című munkájában Polányi kifejti, hogy a nyereséggel nem az emberi természet alapvető jellegzetessége, és nem oka, hanem következménye a tőkés gazdaságnak. Bizonyítja, hogy a termelés két legfontosabb összetevője (az emberi munkavégző képesség és a természeti források) képtelen követni a kereslet-kínálat ingadozását, mivel nem értékesítés céljából létezik, hanem az élet rendje szerint (Polányi [1944] 2004). A piaci árak nem tükrözik a veszendőbe ment nyersanyagforrások, a megmérgezett talajok és vizek értékét, ugyanakkor erről nem az árak tehetnek, hanem az, hogy a természet nem képes áruként viselkedni (Lányi 2020, 37).

Georgescu-Roegen tanítványa, Herman Daly vetette fel, hogy a vállalatgazdaságban ismert optimális méret koncepcióját ki kell terjeszteni a nemzetgazdaságra, sőt a világgazdaságra is (Daly 1973, 1996; Lányi 2000). A koncepció a nemnövekedés központi gondolatává vált. Daly elsőként dolgozott ki olyan gazdasági modellt, amely a gazdaság átmenő áramának (throughput) növekedése nélkül képes növekvő jóllétet biztosítani (Dombi és Málovics 2015, 202).

Ami a nemnövekedés gazdaságának monetáris koncepcióját illeti, két kortárs elmélet verseng egymással. A pénz mennyiségi elmélete

(vagy: MMT – modern monetáris elmélet) John Maynard Keynest idézve azt állítja, hogy „[a]mit meg tudunk csinálni, azt meg is tudjuk finanszírozni” (idézi Pogátsa 2023, 202), azaz a közjót szolgáló termékekre és szolgáltatásokra az állam – nagyon fegyelmezett költségvetési politika mellett – képes pénzt teremteni inflációs veszély nélkül. Ugyanakkor felvetődhet a kérdés, hogy ha a nagytőke által foglyul ejtett állam a jelenlegi költségvetést sem (vagy csak részben) fordítja a társadalom javára, akkor mi a biztosíték rá, hogy szinte korlátlan pénznek felelős gazdája lesz?

A másik koncepció a jövedelmi plafonnal kiegészített feltétel nélküli alapjuttatás (FNA), melynek célja az egyenlőtlenségek csökkentése és a méltó élet lehetőségének megteremtése mindenki számára. Az elmélet kidolgozóit azt állítják, hogy

ezzel a jövedelmi formával a gazdasági és társadalmi integráció többé nem a munkavállalói státusz függvénye lenne, így végre előtérbe kerülhetnek egyéb egyéni és kollektív önkifejezési módok is. Egy olyan társadalmat lehetne felépíteni, amelyben a jelenleg ránk kényszerített munkavégzési formák helyett magunk választhatjuk meg a tevékenységeinket és szabadon alakíthatjuk őket, ami magával vonná a „harmadik szektor” megerősödését is (a kereskedelem szféráján teljesen kívül eső egyesületi, családi, politikai, kulturális tevékenységek fellendülését, illetve a ház körüli tevékenységek értékének növekedését). (Liegey et al. 2013, 33)

Az utópikusnak ható elmélet azért különösen figyelemre méltó, mert a társadalom és a gazdaság szinte minden területére kiterjedően számba veszi következményeit. Attól függetlenül, hogy mennyi esély van a megvalósulására, ereje éppen abban áll, hogy pozitív jövőképet (tehát valóban utópiát) vízionál, azaz felszabadítja a gondolkodást.⁵

3. A NEMNÖVEKEDÉS ÉPÍTÉSZETE

A nemnövekedés építészete Giorgos Kallis (2011) megközelítése alapján ernyőfogalomként értelmezhető, mely magában foglalja az építészetfilozófia és az építészeti oktatás kritikáját, az építésügy intézményi kritikáját, állításokat fogalmaz meg az építészet morális célkitűzéseiről és konkrét javaslatokat tesz a megvalósíthatósággal kapcsolatban. Mindezek kidolgozása multidiszciplináris, sőt diszciplínákon túlmutató feladat, hiszen éppúgy része a társadalmi bevonás, mint az aktivizmus. E tanulmány amellett érvel, hogy a nemnövekedés építészete nem azonos a – főleg hazai szakzsargonban elterjedt – nemépítés fogalommal, hanem értelmezési skála, mely éppúgy magában foglalja építészet-történeti előzményeit, mint a legfrissebb szakirodalom tapogatózó modelljeit (1. ábra).

⁵ „A képzelet dekolonializálása” a nemnövekedés központi fogalma és célkitűzése, amely egyrészt provokatív szlogenként, másrészt gondolatok és elméletek sokdimenziós mátrixaként jelenik meg. Arra a folyamatra utal, amely során a növekedésselvel kapcsolatos fogalmak és hiedelmek lebontása révén utat nyitunk a fenntartható és kívánatos életmódok, valamint társadalmi modellek felé (Liegey és Nelson 2020).

3.1. Építészettörténeti előzmények: Vegyes lépték

A huszadik század derekán megjelenő rendszerkritikus csoportok, háborúellenes tüntetések, a szexuális forradalom, a polgárjogi- és feminista mozgalmak értékei megjelentek a művészetekben, így az építészetben is. Egyre nagyobb nyilvánosságot kapott a nagyvárosokba vándorló tömegek nyomora, nyilvánvalóvá vált a high-end építészet és a társadalmi szükségletek között tátongó űr (Frampton 2009, 378).

A tervezők egy része az értékvesztés, az atomháborús fenyegetettség, az űrkorszak, a túlradó termelés és fogyasztás jelenségeire radikális elméleti munkákkal reflektált, és minthogy az ökológiai és civilizációs krízis azóta csak még szélsőségesebb irányt vett, ezek a konceptuális projektek a nemnövekedés téri aspektusainak vizsgálata szempontjából érvényes referenciapontként szolgálhatnak. A következőkben a radikális, avantgárd építészet és teória néhány kiemelkedő képviselőjének munkássága és a nemnövekedés építészetének kritériumai kerülnek összevetésre. A vizsgálat szempontja nem a történeti kontextus, hanem a nemnövekedés elveinek való megfeleltethetőség.

Richard Buckminster Fuller 1927-ben készítette el a Dymaxion-ház első változatát, mely vízmentes wc-jével, mobil ciszternájával és gravitációs légtechnikájával az első kísérlet volt az autonóm, önellátó ház megvalósítására. 1932-ben a gazdasági válság hatására megürült felhőkarcolók irodáinak szükségsszállássá alakítását indítványozta (Frampton 2009, 316), mely ötlet különleges aktualitással bír a ma is sorozatban épülő, ám az ingatlanspekuláció miatt üresen álló amerikai toronyházak és a lakhatási válság összefésében (Schmied 2021). *Operating Manual for Spaceship Earth* ([1969] 2020) című könyvében Buckminster-Fuller megoldási javaslatokat fogalmaz meg az automatizáció okozta munkanélküliséggel kapcsolatban, kritizálja a nem megújuló erőforrások folyamatos kitermelését, a környezet szennyezését, és megkérdőjelezi, hogy a materiális javak mérőszámai az emberi jóllétet tükröznék.

Hasonló értékek alapján, mégis egészen más megoldásokat javasol Yona Friedman az 1956-os *L'Architecture mobile* című kiáltványában. A folyton változó, rugalmas és mobil életnek teret adó raszteres infrastruktúra lehetőséget biztosít a szabad otthonteremtésnek, az építéshez való jogot kiterjeszti a legszélesebb társadalmi rétegek számára. *La Ville spatiale* (térbeli város) tervében az épületek a lehető legkisebb felülettel érinthetik a talajt, a lakóegységek szabadon javíthatóak és mozgathatóak és reagálnak a változó igényekre. Elképzelései szerint maga a fogadószervezet se nem meghatározó, se nem meghatározott (Friedman [1970] 1958). 2011-ben a magyar származású Friedman életművét bemutató kiállítás nyílt a budapesti Ludwig Múzeumban *Yona Friedman. Architecture Without Building. A nemépítés gyakorlata* címmel, melyhez a múzeum az alábbi idézetet tette közzé:

Túl sokat építünk. Túlépítettük a Földet, anélkül, hogy mindenki számára megfelelő hajlékot biztosítottunk volna. Ez a túlépítés (csakúgy, mint a túltervezés és a túlzásba vitt mezőgazdasági művelés) környezeti katasztrófához vezet. Mindez nem az építészek szakmai hibája, hanem részben az építészeti félreértelmezéséből ered. Az építészet nem egyszerűen az építés művészete: sokkal inkább a tér rendezéséé. (Ludwig Múzeum 2011)

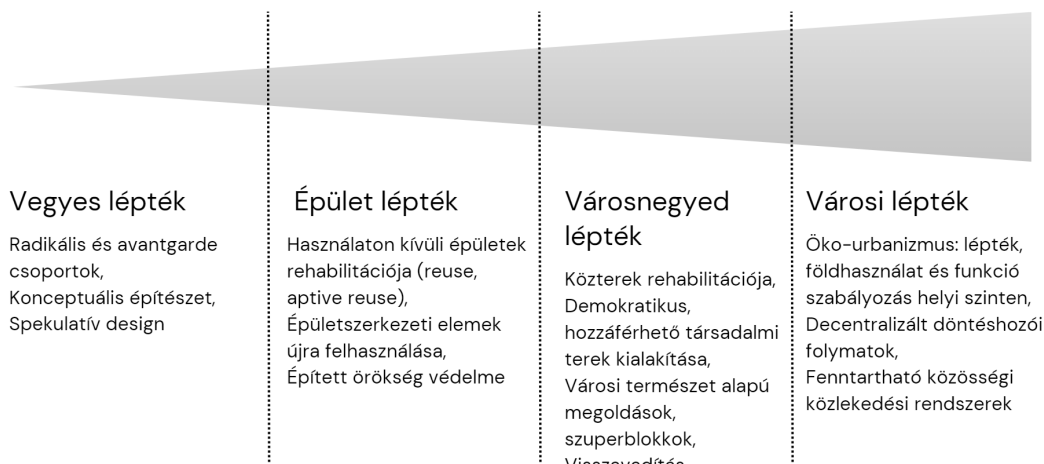
A kiállítás minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a nemnövekedés építészetét a nemépítés szóval azonosítsák. Azonban ahogy a fenti idézet (és persze maga az életmű) is rámutat, a nemépítés (vagy akár az anti-építészet) nem a nulla cselekvést jelenti. Ellenkezőleg, a tér rendezésének szükségességére utal.

Szintén techno-optimista, de futurizmusellenes és békés utópiákat vázolt fel az olasz Superstudio csoport. Termékek és hulladékok nélküli világot képzeltek el, melyben nincs szükség építészetre, csak a szellem manifesztációjára (Frampton 2009, 378). Az alapító Adolfo Natalini 1971-ben arról írt, hogy amíg a design csak újabb ürügy a fogyasztásra, amíg az építészet csupán a tulajdonlás törvénybe iktatása, amíg a városstervezés a társadalmi igazságtalanság formába öntése, addig nincs szükség se designra, se építészetre – azok tényleges feladata, hogy a valós szükségleteket elégítse ki (Didero 2017, 290). A Superstudio radikális antiépítészete tehát nem magát az építést utasítja el, hanem korának feltételrendszerét, és ebben a minőségében szinte maradéktalanul megfeleltethető a nemnövekedés építészetének kortárs elveivel (1. ábra). A csoport több alkalommal szerepelt együtt kiállításokon (Hulesch 2023) más konceptuális építészekkel, köztük Peter Eisenmanal, az Archigrammal és az Archizoommal. Míg az utóbbi az építészeti radikális demokratizálását hirdette, és még a képalakítást is megtagadta, addig az Archigram csoportnak nagyon is konkrét elképzelése volt az eljövendő világról. Bár a csoport megkerülhetetlen az avantgárd építészetet tekintve, jelen összevetés kritériumainak nem felel meg. Az Archigram techno-optimista, flexibilis építészete egyértelmű rokonságot mutat Fuller és Friedman terveivel, ugyanakkor ideológiai háttere a tudományos-fantasztikus, disztópikus projektek készítésére ösztönözte tagjait. A rendkívül erőforrás-igényes, bonyolult rendszerek olyan embertelenül nyomasztó tereket hoztak létre, melyek semmilyen állítást nem fogalmaztak meg a jólétről vagy az ember természetéhez fűződő viszonyáról (Frampton 2009, 368–71).

A nemnövekedés építészetének fontos referencia pontja Bernard Rudofsky *Architecture Without Architects* (1969) című könyve, mely a formális építészeti oktatástól és intézményektől függetlenül kialakult, anonim, tradicionális építészeti formákat és technikákat tárgyalja. A könyv nagy hangsúlyt fektet a változatos éghajlati és kulturális kontextusban megjelenő népi építészeti gazdagságának és annak fenntartható, gyakorlati megoldásainak bemutatására.

I. ÁBRA. A nemnövekedés építészeteinek skálája. Forrás: Fuller (1969); Friedman és Orazi (2015); Didero (2017); Rudofsky (1969); Frampton (2009); De Castro Mazzaro et al. (2023); Kallis (2017); Lehtinen (2018); Nelson és Schneider (2019); Xue (2020, 2022); Lehtinen (2018); Kallis (2011). Saját ábra.

Bár nem történeti előzmény, a konceptuális építészet következményének tekinthető a Liam Young ausztrál építész és filmrendező által képviselt spekulatív építészet és design fiction. Filmjei a technológiai fejlődés és a városi jövőkép komplexitását és következményeit vizsgálják, kritikus szemlélettel reflektálva a társadalmi, környezeti és etikai kérdésekre. Műveiben gyakran utópisztikus vagy disztópikus narratívákon keresztül hívja fel a figyelmet az ember és gép közti interakciók, valamint a fenntarthatóság és a városi életforma jövőbeni kihívásaira. The Great Endeavor (2023) című, disztópikusnak ható rövidfilmje olyan pozitív jövőképet vázol fel, melyben a világ nemzeti igazságos keretek között valósítja meg a planetáris léptékű széndioxid-elnyelő gépek telepítését. A technooptimista felhang ellenére Young nagy hangsúlyt fektet a társadalmi egyenlőség és a tradicionális értékek bemutatására.



4. A NEMNÖVEKEDÉS VÁROSI LÉPTÉKBEN

Látható világunkat (beleértve az épített és a természeti környezetet is) elvek, értékrendek, hitek és félelmek alakítják. Egy adott kor adott társadalmának – ráadásul többnyire csupán legszűkebb rétegének – mélyen gyökerező meggyőződése áll a templomok emelése mögött éppúgy, mint a folyószabályozás, az erdő- és nádasirtás mögött, vagy az inkluzív közintézmények és a klímaadaptív város kialakítása mögött. Társadalmunkról a különböző társulások adnak hírt, melyek fizikai megnyilvánulásai (ha úgy tetszik: eseményei) a közterek. A társadalom nem egyének csoportja, hanem rendszer, hiszen az alkotóelemek között kapcsolat van, és működésük valamilyen célt szolgál (Meadows 2008). Ez a folyton változó viszonyrendszer határozza meg működését. A vá-

ros ennek megfelelően nem csupán épületek összessége, sőt éppen az épületek között kialakult közterek (kapcsolatok) miatt nevezhetjük városnak. A szükségszerű megközelíthetőség igénye útkereszteződéseket, teresedéseket hozott létre, és ez az infrastrukturális hálózat társadalmi térré vált. Bizonyos szakaszai és csomópontjai kiemelt szerepet kaptak, tervezhetővé és tervezendővé váltak.

Bár földrajzi és történeti szempontból jelentős eltérések figyelhetők meg, az 1970-es évek neoliberais fordulata következtében a főáramú várostervezés növekedésközpontúvá és növekedésfüggővé vált (Xue 2022, 408). A magánszektor által realizált ingatlanfejlesztések növekvő számával párhuzamosan a várostervezést jelentősen befolyásolja a profitorientált beruházóktól való függőségi viszony, következképpen a városfejlesztés maga is versenyalapúvá és növekedésközpontúvá vált (Rydin 2013). Tekintettel arra, hogy ez a folyamat különböző léptékben, de globálisan elterjedt, a továbbiakban a nyíltan vagy rejtetten növekedésközpontú várostervezést azonosítom a főáramú várostervezéssel.

Ahogy a gazdasági növekedés ígérete az átlagos életszínvonal növekedése, úgy a főáramú városfejlesztés hívószava is az innovatív és fenntartható város. A kritikai szakirodalom egy jelentős része azt mutatja be, hogy a növekedésen alapuló, ortodox városfejlesztés mind társadalmi, mind környezeti szempontból súlyos károkat okozott, tekintettel a növekvő mértékű társadalmi egyenlőtlenségekre, (Anguelovski et al. 2018; Peck 2012; Liegey 2013; Xue 2015, 2022) és a természet fokozódó degradációjára. A számtalan nemzetközi konferencia (COP 1–29), egyezmény (Stockholm 1972, Rio 1992, Kioto 1997, Párizs 2015) és intézmény (Intergovernmental Panel on Climate Change 1988) ellenére valódi széndioxid-csökkenés csak a 2008-as gazdasági világválság (Kallis 2011) és a Covid-19 okozta leállás során volt észlelhető, átmeneti jelleggel.

Ezért a nemnövekedés nemcsak a fennálló kapitalista rendszerrel, de a fenntartható fejlődés intézményével is szembehelyezkedik, mivel a fenntartható fejlődés doktrínájában megalapozott városfejlesztési modellek túlnyomó többségükben sikertelennek bizonyultak, hiszen mind a természeti károk, mind a társadalmi egyenlőtlenségek növekedtek (IPCC 2023). Ennek oka – a nemnövekedés téri aspektusaival foglalkozó tudományos munkák állítása szerint (Kallis 2017; Lehtinen 2018; Nelson és Schneider 2019) –, hogy ezek a modellek a növekedés paradigmáján belül jöttek létre. Állításuk szerint a növekedés kényszerpályája szükségszerűen meghatározza az urbanisztikai fejlesztéseket, és nemcsak aláássa a fenntartható tervek mögött meghúzódó értékrendet, de – azt kihasználva – a növekedés szolgálatába állítja a törekvéseket (While et al. 2004). Ezt hivatottak bizonyítani azok a példák, melyek bemutatják, hogy a fenntartható városfejlesztési stratégiában foglalt fokozott városi sűrűség, a zöld infrastruktúra növelése dzsentrifkációhoz és növekvő fogyasztáshoz vezet (Anguelovski et al. 2018; Rigolon és Németh 2020; Xue 2022), ahogyan az látható lesz a következő fejezetekben.

A fenntartható fejlődés – paradox – fogalma már politikai jelszóvá válása (Brundtland 1987) előtt számtalan kritikát kapott (Georgescu-Roegen 1971; Meadows 1972; Illich 1977; Lányi 2010), az ENSZ mégis erre alapozva alkotta meg tizenhöz célkitűzését (SDG: Sustainable Development Goal, lásd UN Habitat) és az ebből kifejtett fenntartható városfejlesztési keretrendszert (USDG: Urban Sustainable Development Goal). Az átgondolt rendszerszemléletet tükröző, morálisan megalapozott tizenhat célkitűzés mellett tetten érhető a fent említett befolyás (8. SDG: Méltányos munka és gazdasági növekedés), vagy ahogy Latouche írja „a fenntarthatóság álarca mögé bújtatott növekedés” (2011, 107).

A nemnövekedés és a fenntartható fejlődés célkitűzéseiben látványosan több a közös vonás, mint az eltérés. A fogyasztás csökkentése, a helyi termelők támogatása, a szén-hidrogének helyett a megújuló erőforrások használata, a körkörös gazdaságra való áttérés és az inkluzív, igazságos társadalmi terek növelése olyan közös nevezők, melyeket, noha különböző hangsúllyal, mindkét irányzat támogat. Részleges az átfedés a helyi autonómia kérdésében: míg az USDG az urbanisztikai folyamatok döntéshozásában való civil részvételt (participation) emeli ki, addig a nemnövekedés elve a döntéshozatal decentralizációját, ezáltal pedig a közösség által irányított (community-driven) köztéri tervezést javasolja. Ugyanakkor mindez az egyezés csupán felszíni, mivel az USDG-k célja az ökológiai és épített környezeti fenntarthatósággal párhuzamosan megvalósított gazdasági növekedés. A nemnövekedés szerzői ennek fizikai lehetetlenségére (Meadows et al. 1972; Bailey et al. 2010; Jackson 2009), sőt cinikusságára hívják fel a figyelmet (Lehtinen 2018, 10).

Az ezredforduló óta jelentős szakirodalom foglalkozik a nemnövekedés építészetének kidolgozásával és a megvalósíthatósággal, ugyanakkor az urbanisztika szempontjából ennél jóval frissebb irányzatról beszélhetünk. A nemnövekedés lakhatási viszonyaival foglalkozó Routledge tanulmánykötet 2019-ben jelent meg (Nelson és Schneider 2019), míg a nemnövekedésen alapuló várostervezés céljait, elveit, eszközeit körvonalazó, 2022-ben megjelent tanulmánykötet a témára mint hiányzó vitára hivatkozik (Xue és Keblowsky 2022, 397). A már publikált tanulmányok és esettanulmányok alapján tehát részletesebb képet kapunk a nemnövekedés építészetének spektrumáról és feltételrendszeréről.

Vita tárgyát képezi, hogy szükség van-e univerzálisan használható elvekre vagy a nemnövekedés ereje esetleg éppen heterogenitásban, helyspecifikusságában áll-e. A nemnövekedés téri aspektusaival foglalkozó szerzők számára ez nem csupán eldöntendő kérdés, hanem az urbanisztikai vonatkozásokat alapvetően befolyásoló ideológiai vita. Felismerve, hogy a városok jelentős mértékben járulnak hozzá a globális gazdasági, társadalmi és környezeti válsághoz, a nemnövekedés

főáramú irodalma alapvetően anti-urbánus attitűdöt képvisel, és az olyan kisléptékű, alulról jövő kezdeményezéseket részesíti előnyben, mint a közösségi kertek (Anguelovski 2014) vagy az alternatív lakhatási formák (Nelson 2018).

Xue ezzel szemben azzal érvel (2022), hogy ez az egyoldalú keretezés megakadályozza, hogy a városra mint transzformatív társadalmi térre tekintsünk, továbbá figyelmen kívül hagyja annak fizikai realitását, hogy a bolygó fele már jelenleg is városokban él, és ez az arány várhatóan jelentősen növekedni fog. Példaként említi, hogy a nemnövekedés szerzői által ideálisnak tekintett öko-falu vízió ugyan megfelel a nemnövekedés önellátást és autonómiát hirdető elveinek, ugyanakkor globális léptékben alkalmazva súlyos környezeti károkat okozna a közlekedés, a lakhatás és a földhasználat tekintetében (2014a). A szerzők egy része tehát amellett érvel, hogy a nemnövekedés várostervezése minden léptégre kiterjedő stratégiát igényel (Lehtinen 2018), mely nem hagyja figyelmen kívül a léptékváltásból fakadó ellentmondásokat és a város társadalomformáló hatását.

Tekintettel arra, hogy a nemnövekedés urbanisztikája friss irányzatnak tekinthető és alulreprezentált a szakirodalomban, a dolgozat nagy mértékben támaszkodik Xue (2014a, 2015, 2022) és Naess (2016, 2019) munkásságára, akik jelentős mértékben hozzájárultak a terület tudományos artikulációjához.

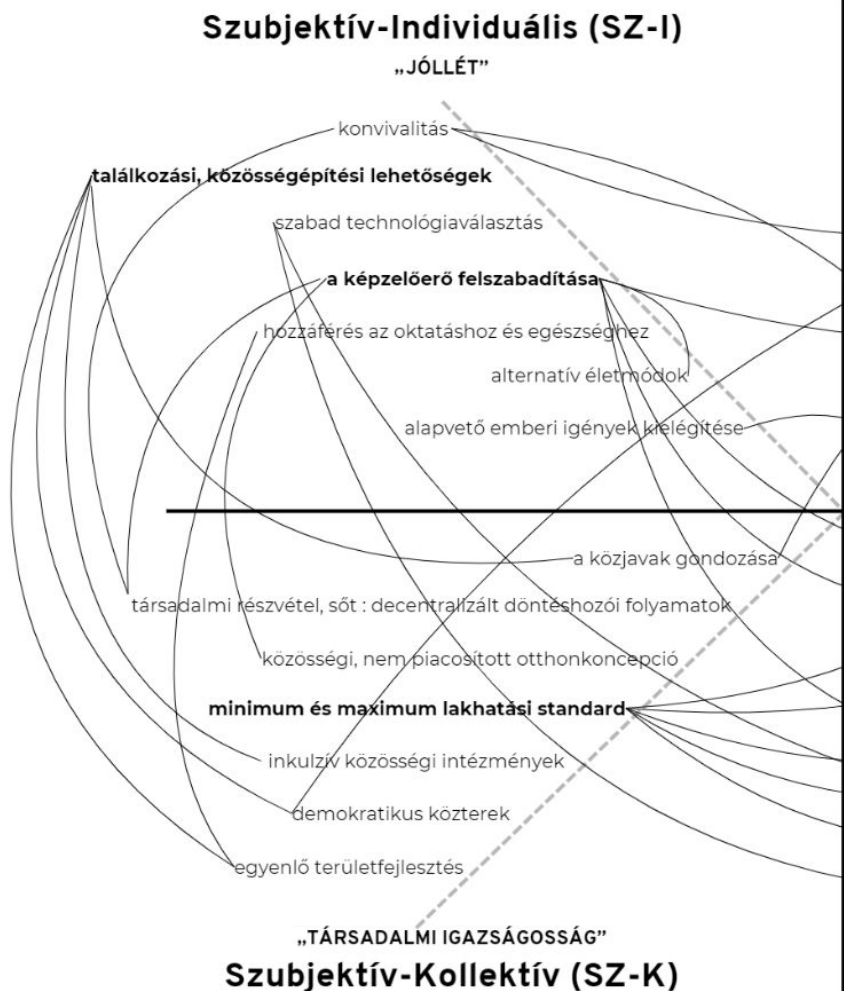
4.1. A nemnövekedés várostervezési elveinek és javaslatainak rendszerszemléletű megközelítése

A különböző urbanisztikai fejlesztéseket a mindenkori gazdaságpolitika értékrendje határozza és tervezi meg, és ez az értékrend leolvasható köztereinkről. A rendszerszemlélet által is használt eszköz, a jéghegy-modell (Senge 1990) rámutat, hogy a csúcson megjelenő események fő mozgatórugója a mélyben fekvő értékrendek hálózata. Ha a jéghegy csúcsa a látható világunk, akkor mit árulnak el társadalmunkról, közös értékeinkről és az élővilághoz fűződő viszonyunkról a köztereink?

A jéghegy csúcán a látható események állnak, ez alatt helyezkednek el az azokat alakító mintázatok, trendek, melyeket a rendszerek működése, viselkedése hoz létre. Mégsem a rendszer a kiindulópont, ahogy azt gyakran halljuk „jól vagy rosszul működő rendszerek” esetében, hanem az azokat létrehozó mentális modellek. A sor természetesen bármeddig folytatható az eredők időbeli keresése során. Sőt, olykor a jéghegy csúcsa is visszahat a mélyben fekvő rétegekre, ahogy az látható olyan meghatározó események kapcsán, mint a háborúk és természeti katasztrófák hatása több generáció gondolkodására. A rendszerszemléletű kutatás tehát az érzékszerveinkkel megtapasztalható jelenségek okát a mélyen fekvő mentális modellek hálózatában, azok kölcsönhatásaiban keresi.

A rendszerek nem „rosszul” működnek, hanem az értékrend alapján kialakított feltételrendszereknek megfelelően. A rendszerszemléletű vizsgálat nagy előnye, hogy a jelenségek ok-okozati viszonyát előjel nélkül értékeli. Ha például egy városban az uralkodó szemléletmód kilencven éven át a gépjárműveket szolgáló infrastruktúra fejlesztését prioritizálja, akkor ott radikálisan megnő a hősziget-hatás és a légszennyezettség. Ezek nem mellékhatások, hanem – különböző valószínűségű – következmények (Hardin 1986), csakúgy, mint a sűrű buszjáratok, az évi többezer személyi sérülés, a gyors mentőszolgálat vagy a személyautók exponenciálisan növekvő száma. A rendszer tökéletesen működik, még akkor is, ha egyes következményekkel nem tudunk vagy nem akartunk számolni.

2. ÁBRA. A nemnövekedés téri aspektusainak integrálszemléleti ábrája. Forrás: Xue (2020, 2022); Naess (2016); Nass és Xue (2016); Naess et al. (2019) Mete és Xue (2020); Brenner et al. (2012); Chertkovskaya és Paulsson (2022); Ferreira Schönfeld (2020); Lányi A. (2020); Lehtinen (2018); Martínez-Alier (2010); Kallis (2011); Németh et al. (2021); Rydén (2013); Wächter (2013). Saját ábra.



Amennyiben eltérő eredmények a kívánatosak, a rendszerszemlélet ajánlata a nagy hatásfokú pontokon (leverage points) való beavatkozás. (Meadows 2008, 145) A beavatkozási pontok vizsgálatának eszköze a térképezés, melyhez az integrálmélet⁶ módszertanát alkalmazom. Az integrálmélet rendszerező ábrájának (integral map) négy alap aspektusa megfeleltethető a nemnövekedés célkitűzéseinek. Urbanisztikai vonatkozásokban a nemnövekedés szerzői állításokat fogalmazznak meg az egyéni jóllét (SZ-I), a természethez fűződő viszony (O-I), a társadalmi igazságosság (SZ-K) és a termelés és fogyasztás rendszereinek (O-K) negyedeiben (2. ábra). Az alfejezetekben ezek részletes bemutatása következik.

⁶ Az integrálmélet Ken Wilber leíró elmélete, mely alapján minden jelenség (The Theory of Everything, 2000) leírható egy kétten-gyelyes (szubjektív-objektív és individuális-kollektív) derékszögű koordinátarendszerben. Az így létrejövő négy kvadránsban az adott jelenség négy fő aspektusa mutatható ki. Azaz a létező dolgok – bármily komplexek is – aspektusai tovább nem redukálhatóak. A jobb felső kvadránsba az empirikus módszerekkel leírható jelenségek kerülnek, míg az érzelmek a belső tapasztalathoz tartoznak, objektív módszerekkel nem leírhatóak, ezért a bal felső negyedbe tartoznak. A kulturális negyed belső jelentésekre, értékekre és azonosulási mintákra vonatkozik, amelyekkel a velünk egy közösségbe tartozókkal együtt magunknak vallunk (bal alsó negyed). Ezzel szemben a társadalmi aspektus az adott világkép anyagi alapjaira vonatkozik. Tehát minden objektív, konkrét jelenség, különös tekintettel a gazdasági és technológiai rendszerekre, intézményekre és épített környezetre. Az integrálszemléletű megközelítést számos diszciplína alkalmazza, például a szervezetfejlesztés (Laloux 2016), a fenntartható építészetelmélet (DeKay 2006). Az integrálszemléletet mint módszertant alkalmazom a rendszerszemléletű design vizsgálatához és alkalmazásához.



4.1.1. A környezeti aspektus negyede (O-I)

Jelenleg a teljes bolygó lakosságának több mint a fele él városokban, a század közepére ez az arány várhatóan 70%-ra emelkedik. A világ szén-dioxid-kibocsátásának mintegy 70%-áért a városok a felelősek (International Energy Agency 2019). Az egyes országok esetében természetesen rendkívül nagy különbségek mutatkoznak, azonban minél fejlettebb egy ország, annál nagyobb arányú az urbanizáció – és így a kibocsátás mértéke is (UN 2018). Ezért a városok környezetre gyakorolt káros hatásának csökkentése kiemelt helyen szerepel a nemnövekedés urbanisztikájában.

A nemnövekedés társadalomképe a Föld eltartóképességének határait tiszteletben tartó társadalom, és mint ilyen, legfontosabb célja jelentős mértékben csökkenteni káros ökológiai hatását. A környezettudatos tervezés természetesen évtizedek óta fejlődő diszciplína, mellyel a nemnövekedés átfedésben áll, hiszen a közlekedés és szállítás, illetve a háztartások energiafogyasztásának csökkentését, a természetes és mezőgazdasági területek védelmét mindkét irányzat széleskörben elfogadott elveknek tekinti (Xue 2022), ám az ezek megvalósításához vezető eszközöket a nemnövekedés képviselői megkérdőjelezik (Köves és Bajmóczy 2022).

A leginkább vitatott koncepció a proximitás elve, mely a különböző stratégiákban „kompakt város,” „sétáló város,” „15 perces város” neveken szerepel, és legfontosabb célkitűzése a városi sűrűség fokozása. A sűrűn lakott területek képesek fenntartani szolgáltatások sokaságát, mely által csökken a gépjármű használat és megnő a közösségi- és biciklis közlekedés (Németh 2009). A koncepció tartalmazza továbbá a többlakásos társasházak és a munkahelyek városközpontokhoz közeli telepítését, minek köszönhetően a városszéli szabad földterületek beépítetlenül maradhatnak vagy megújuló energiatermelésre használhatóak (Wächter 2013).

Nem tagadva annak környezeti szempontból előnyös hatását, a proximitás elvét kritizáló szerzők óvatosságra intenek. A városok belső területein ugyanis a magas fogyasztási szint – főként a nagyobb jólét miatt – visszafordítja az új lakásokból származó energiahatékonysági előnyöket – állítja a több finn város összehasonlító elemzését bemutató tanulmány (Ottelin, Heinonen, Junnila 2015). Xue arra hívja fel a figyelmet, hogy a kompakt város elve olyan kiegészítéseket javasol, melyek a növekvő fogyasztást célozzák.

A környezeti negyed (O-I) legtöbb más tényezővel összefüggésben álló elemei a – fogyasztást is célzó – proximitás elve és az állami tulajdonú területek beépíthetőségének limitálása. A feldolgozott szakirodalom alapján ezek a beavatkozási pontok rendelkeznek a legnagyobb hatásfokkal a városi biodiverzitás fenntartása, a térrablás mérséklése, a levegő- és talajszennyezettség megállítása szempontjából.

4.1.2. A termelés és fogyasztás rendszereinek negyede (O-K)

A nemnövekedés célja mindenekelőtt és minden területen az energia és az anyag átmenő áramának csökkentése (Daly 1996). Ennek elérésére a nemnövekedés urbanisztikai szakirodalma elsősorban korlátozó

intézkedések bevezetését javasolja, tekintettel arra, hogy a városok a globális GDP 80%-át termelik meg (International Energy Agency 2019).

A városi épített környezet egyrésztől biztosítja a kapitalista berendezkedés fizikai feltételeit, másrésztől annak kézzelfogható reprezentációi is (Xue 2022). A város a termelés (gyárak, irodák) és a fogyasztás helyszíne (piacok, bevásárlóközpontok), a cserefolyamatok infrastruktúrája (utak, vasutak, repülőterek, kikötők) és a tőkefelhalmozásból származó ingatlanberuházás versenypályája. Utóbbi nemcsak a megapoliszok belvárosában tömegesen szaporodó – de üresen álló – toronyházak építését okozza (Schmied 2021), de a városközponttól távolabb fekvő, volt ipari területek barnamezős fejlesztését is. A fejlesztés gyakran nemzetközi befektetők bevonásával történik és jellemzően monofunkciós irodaparkok vagy lakóparkok profit- tehát területmaximalizált építését jelenti. Ahogy a belvárosi kompakt város kialakítása vagy a városi zöldítés, úgy a barnamezős fejlesztések is az adott terület dzsentifikációjához, ilyen módon fogyasztásnövekedéshez vezetnek (Lehtinen 2018; Rigolon és Németh 2019).

A nemnövekedés szerzőinek korlátozó javaslatai között szerepel az egy főre jutó beépített- és lakóterület csökkentése, építési embargó a barnamezős beruházások, a szabadon álló családi házak és a repülőterek tekintetében. Utóbbi a közlekedéssel kapcsolatos megoldások egyik legradikálisabb eleme, melyen felül az autóutak átszervezése a tömegközlekedés javára is szerepel. Országos léptékben a nemzetközi befektetőknek és vállalatoknak eladható magán- vagy köz- vagy állami területek korlátozását és az állami területek beépíthetőségének limitálását javasolják (Naess et al. 2019c; Mete és Xue 2020; Xue 2020, 2022).

A termelési és fogyasztási rendszerek negyedének (O-K) vizsgálata során a különböző típusú építési embargók, valamint a nemzetközi befektetőknek eladható területek korlátozása és az állami területek beépíthetőségének limitálása bizonyult a leghatékonyabb eszközöknek az energia és anyag áramának csökkentése szempontjából. Utóbbi a környezeti negyedben is kiemelten szerepelt, amiből következtethetünk az ökológiai és gazdasági rendszerek összefüggéseire, másfelől a tervezés döntéshozásra gyakorolt (folyamat jellegű, politikai) befolyásának jelentőségére.

4.1.3. A társadalmi igazságosság és a jóllét negyedei (SZ-K és SZ-I)

A társadalmi igazságossággal kapcsolatban fontos kiemelni, hogy jelen tanulmány kizárólag a globális Észak, azaz a nyugati típusú társadalmak előtt álló feladatokat tárgyalja. Ennek oka, hogy a fejlett országoknak messze magasabb a fogyasztása és kibocsátása (és történelmi felelőssége), mint a globális Dél országainak, melyek lakóinak a méltó emberi élethez szükséges alapvető feltételek eléréséhez éppen növelni kell a fogyasztásukat.

⁷ Fejlődés: Arra a fejlődési koncepcióra utal, aminek jegyében a nyugati országok felhatalmazva érzik magukat a megítélésük szerint a fejlődés alacsonyabb fokán álló, „fejlődő”-nek nevezett országok gyarmatosítására, rájuk kényszerítve saját világméretű és növekedés-függő gondolatvilágukat (Liegey, Nelson 2020).

A társadalmi igazságosság és az egyéni jóllét negyedei (Sz-K és Sz-I) egymással szoros összefüggésben állnak, ezért a fejezet együtt tárgyalja a két aspektust. A fogyasztói társadalomban – ahol a fogyasztó az ember színönimája – a termelést a versenyképesség, a profitmaximalizálás és a hatékonyság jellemzi, míg a fogyasztás olyan szükségletek kielégítésére irányul, melyek kizárólag áruként szerezhetőek be és eredménye az örömtelen pazarlás (Lányi 2020, 31–32).

Ezért meg kell különböztetni a *jóllét* gazdasági fogalmát a jóllét egyéni és társadalmi fogalmától. Míg előbbi a javak és szolgáltatások birtoklásának mennyiségi dimenzióira vonatkozik, és GDP-ben (Gross Domestic Product) kifejezett adatként arra szolgál, hogy bemutassa egy gazdaság fejlettségét⁷ és versenyképességét (és semmit nem mond e gazdaság természetére vagy társadalomra gyakorolt hatásáról), addig a *jóllét* mentális állapot, és az élettől való megelégedettséget jelenti.

Ez pedig a jó lét definiálását teszi szükségessé, melyhez a nemnövekedés a környezeti etikát hívja segítségül. A minden bizonnyal az öko-etikától kölcsönzött gondolatot talán a nemnövekedés tételmondataként is értelmezhetjük: nem csak azért kell a növekedést leállítani, mert az *szükséges* (környezeti okokból), hanem azért is, mert ez a *kívánatos* (társadalmi szempontból). Az ökológiai etikát az ipari és technológiai társadalom által véghez vitt tisztítás kézzelfogható tapasztalata hívta életre. Bár az állatoknak okozott szenvedésről már egészen korai értekezések is napvilágot láttak, a huszadik század felismerése, hogy az ember által okozott természeti degradáció az ember létfeltételeit veszélyezteti. Így az etika számára megkerülhetlenné vált, hogy állításokat fogalmazzon meg ember és természet viszonyáról.

Ivan Illich szerint a fogyasztói társadalom által diktált minden szükséglet az egyenlőtlenség új dimenzióit nyitja meg a tehetősek és a szegények között, és az e szükségletek kielégítésére tett erőfeszítések közben az emberek elveszítik önállóságukat a számukra korábban kielégítő megélhetést biztosító tudással együtt (Illich 1977), kiszolgáltatottá válnak a specializált technológiának. Márpedig jónak nem akkor találjuk életünket, ha a szellemi és fizikai erőfeszítésektől technikai szolgáltatások (Jean Baudrillard szerint „protézisek”) mentesítenek bennünket, hanem éppen akkor, ha gyakorolhatjuk képességeinket (Lányi 2020, 33). A jó életről alkotott elképzeléseink megújításra szorulnak, mert a kielégítő munka és a tartalmas emberi kapcsolatok társadalmi terei részben megszűntek, részben virtuálisakká váltak.

A nemnövekedés városi viszonylatban kiemelten kezeli mind a társadalmi igazságosságot (és téri demokráciát), mind az egyéni jóllétet és a valódi emberi szükségletek kielégítését, melyek kizárólag a társadalmi szükségletekkel kölcsönhatásban értelmezhetőek: a létfenntartáshoz szükséges alapvető feltételek mellett a méltósággal teli élet kritériumait is tartalmazza, azaz a szabadságot, az egészséges környezetet, lakhatást és étkezést, az oktatáshoz való hozzáférést, az értelemmel teli munkát

(amely során gyakorolhatjuk képességeinket) és a társadalmi csoport általi elismerést és elfogadást. A környezeti etika által a normális élethez való jog visszakövetelésének nevezett (Lányi 2020) folyamat téri reprezentációi olyan konvivális eszközöket⁸ (Illich 1977) tartalmaznak, melyek a gazdasági racionalitáson túlmutatóan képesek a társadalmi, környezeti és kulturális integrációt elősegíteni.

A város a társadalmi igazságosság és igazságtalanság, egyenlőség és egyenlőtlenség téri reprezentációja, melynek tervezése (ami politikai, folyamat jellegű) és alakítása (ami térbeli, fizikai jellegű) nagy mértékben befolyásolja az alapvető szükségletekhez és szolgáltatásokhoz való hozzáférést. A közterek – olvashatóságukon keresztül – árulkodnak az azokat létrehozók értékrendjéről, így a szegregáció vagy akár a dzsentrifkáció-jelenthetik (és jelentik) a téri-társadalmi egyenlőség figyelmen kívül hagyását.

A társadalmi negyed a fentiek kollektív értékekre vetített megfelelőit tartalmazza, azaz demokratikus és inkluzív közterek és közintézmények alapítását és ezek területi szempontból egyenlő fejlesztését (Xue 2022), piaci logikától mentes közösségi formák alapítását, például alternatív és közösségi lakhatási megoldásokat (Martínez Alonso 2022). Továbbá – a feltétel nélküli alapjövedelemhez hasonlóan – minimum és maximum lakhatási standard bevezetését és a meglévő tágas lakások átalakítását és megosztását (Mete, Xue 2020). Utóbbi esetben ugyan a *sharing* közösséget és önkéntességet sugalló szavát használja a szerzőpáros, de kelet-közép-európai viszonylatban nem tekinthetünk el a szó negatív konnotációjától, melyek a leválasztott lakások és kiutalt lakóhelyek gyakorlatát idézik.

A vizsgálat meglepő tanulsága, hogy az egyéni jóllét negyedének (Sz-I) két nagy hatásfokú beavatkozási pontja – a találkozási lehetőségek és a képzelőerő felszabadítása – nem korrelál tükörképével, a társadalmi igazságosság negyedének (Sz-K) kiemelt tényezőjével, a minimum és maximum lakhatási standarddal. Ennek oka lehet az egyéni és a közösségi igények tervezhetőségének merőben különböző természete.

A tervezés eredendően ideologikus és az ideák a jó életről szólnak (Xue 2022). Amikor a főáramú várostervezés az élet (minden formájának) normatív értékét relativizálva a piaci törvényszerűségek szolgálatába áll, figyelmen kívül hagyja a tervezés valódi célját, tudniillik az „*ép-ítést*, mely nem valami merőben újnak az előállítását, éppen ellenkezőleg, folyamatos gondoskodás a meglévő épségének fenntartásáról (Lányi 2020, 67).”

A tervezői felelősség morálisan elfogadható célkitűzést jelent, azt az eltökéltséget, mellyel az okok és következmények közötti összefüggéseket feltárni igyekszik, annak tudatában, hogy a rendszerek komplexitása miatt nem ismerheti beavatkozásának valamennyi következményét, ezért a lehető legnagyobb körültekintéssel kell eljárnia. Tervezői szempontból talán a legfontosabb útmutatás, hogy a természet önértéke arra kell sarkalljon minket, hogy az élővilággal – szellemi képességeinkhez mérten – körültekintően járjunk el, függetlenül attól, hogy ez számunkra fájdalmas vagy felfogható (Hale-t idézi Lányi 2020, 169).

⁸ *Illich konviválisnak nevezi azt a társadalmat, amelyikben a modern technológiák nem a rendszer kiváltságosait, hanem a politikailag egymástól függő egyéneket szolgálják autonómiájuk és kreativitásuk biztosítása érdekében. (Lásd Liegey és Nelson 2020).*

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány célja kettős: egyfelől a nemnövekedés urbanisztikai vonatkozásainak láthatóbbá tétele a magyar design-szakirodalomban, másfelől a terület körvonalazásához és definiálásához való hozzájárulás. Először röviden bemutatam a nemnövekedés koncepciójának hátterét. A fogalmi tisztázás és értelmezési mező tágítása érdekében amellet érveltem, hogy az építészettörténeti előzmények néhány máig jelentős hatást gyakorló példája a nemnövekedés építészetének skálájaként értelmezhető. A téri aspektusokat tárgyaló kortárs elveket és vitákat a nemnövekedés általános célkitűzéseivel összhangban, rendszerszemléleti megközelítésben vizsgáltam.

A nemnövekedés támogatói egyetértenek a gazdasági növekedés hegemon paradigmájának tagadásában, elutasítják az élő és élettelen világ pusztán instrumentális érték alapján való figyelembevételét, valamint szembeszállnak az individualizmussal és a globalizmussal. Ennek eredményeként egy olyan társadalomért küzdenek, amely az ökológiai határokon belül igazságos és demokratikus módon működik és előtérbe helyezi az emberi jóllétet. Mindazonáltal, a közös cél ellenére, a nemnövekedés eredete összetett és transzdiszciplináris, hiszen különféle víziókat és társadalmi mozgalmakat ölel fel (Xue 2022).

IRODALOM

Anguelovski, Isabelle, James Connolly, J. T. James, Laia Masip, Laia és Hamil Pearsall. „Assessing green gentrification in historically disenfranchised neighborhoods: a longitudinal and spatial analysis of Barcelona.” *Urban Geography* 39 (3): 458–91, <https://doi.org/10.1080/02723638.2017.1349987>

Bailey, Ian, Rob Hopkins, és Geoff Wilson. 2010. „Some Things Old, Some Things New: The Spatial Representations and Politics of Change of the Peak Oil Relocalisation Movement.” *Geoforum* 41 (4): 595–605. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2009.08.007>

Brenner, Neil, Peter Marcuse és Margit Mayer, szerk. 2011. *Cities for People, Not For Profit. Critical Urban Theory and the Right to the City*. London: Routledge.

Brundtland, H. Gro. 1987. „The Brundtland report.” *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Brundtland-Report>

Budó Ágoston. 2004. *Kísérleti fizika I*. Budapest: Nemzedékek Tudása Tankönyvkiadó.

Chertkovskaya, Ekaterina. és Alexander Paulsson. 2022. “The End of the Line: Envisioning Degrowth and Ecosocial Justice in the Resistance to the Trolleybus Dismantlement in Moscow.” *Local Environment* 27 (4): 440 – 58. <https://doi.org/10.1080/13549839.2021.1884667>

Daly, Herman Edward. 1973. *Toward a Steady-State Economy*. San Francisco: Freeman.

Daly, Herman Edward. 1996. *Beyond Growth: The Economics of Sustainable Development*. Boston: Beacon Press.

De Castro Mazzaro, Alejandro, Ritu George Kaliaden, Wolfgang Wende és Markus Egermann. 2023. „Beyond Urban Eco-Modernism: How Can Degrowth-Aligned Spatial Practisec Enhance Urban Sustainability Transformations.” *Urban Studies* 60 (7): 1–12. <https://doi.org/10.1177/00420980221148107>

Declaration on Degrowth. 2008. <https://www.simplicitycollective.com/DeclarationOnDegrowth.pdf>

„Degrowth Conferences.” 2008. <https://degrowth.info/en/conferences>

DeKay, Mark. 2006. *Integral Sustainable Design*. Washington, DC: Earthscan.

Didero, Maria Cristina. 2017. *SuperDesign. Italian Radical Design 1965–75*. New York: Monacelli Press.

Dombi és Málovics. 2015. A növekedésen túl – egy új irányzat hozzájárulása a fenntarthatósági vitához. *Közgazdasági Szemle*, 2., 200–221.

- European Environment Agency. 2023. *Share of Energy Consumption*. 10. <https://www.eea.europa.eu/en/analysis/indicators/share-of-energy-consumption-from>
- Frampton, Kenneth. 2009. *A modern építészet kritikai története*. Fordította M. György Katalin et al. Budapest: Terc.
- Friedman, Yona. (1958) 1970. *L'Architecture Mobile*. Párizs: Casterman.
- Friedman, Yona és Manuel Orazi. 2015. Yona Friedman. *The Dilution of Architecture*. Szerkesztette Nader Seraj. Zürich: Park Books.
- Fuller, R. Buckminster. (1969) 2020. *Operating Manual for Spaceship Earth*. Szerkesztette Jaime Snyder. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Georgescu-Roegen, Nicholas (1971) 2002. „Az entrópia törvénye és a gazdasági probléma.” Fordította Kacsuk Zoltán. *Kovács* 6 (1-4): 19–31.
- Hardin, Garret. 1986. *Filters Against Folly: How To Survive Despite Economists, Ecologists, and the Merely Eloquent*. London: Penguin Books.
- Hickel, Jason. 2020. *Less is More: How Degrowth Will Save the World*. London: William Heinemann.
- Hulesch Máté. 2023. „Anyagtalan architektúrák. Az építészet médiumának radikális újragondolása.” *Építészfórum* <https://epiteszforum.hu/anyagtalan-architekturak-immaterialis-epiteszet>
- IPCC. 2023. *Sixth Assessment Report*. https://www.ipcc.ch/report/ar6/syr/downloads/report/IPCC_AR6_SYR_FullVolume.pdf
- Illich, Ivan. 1984. „Laikusok forradalma. Energia és igazságosság.” In *Ökológiai kapcsolatok*, szerkesztette Endreffy Zoltán és Kodolányi Gyula. MEK [eredetileg: Budapest: Népművelési Intézet]. <https://mek.oszk.hu/02200/02278/html/07.htm>
- Illich, Ivan. 1977. „Toward a History of Needs.” In *Bevezetés az ökoilozófiába*, szerkesztette Lányi András. 33. oldal. Budapest: L'Harmattan.
- Jackson, Tim. 2009. *Prosperity Without Growth: Economics for a Finite Planet*. London: Routledge.
- Jan, Gehl. 2014. *Élhető városok*. Fordította: Bogdán Ágnes, Kertész Judit és Sulyok Viktória. Budapest: Terc.
- Jordán Ferenc. 2023. *Az ember vége, a természet esélye*. Budapest: Open Books
- Kallis, Giorgos. 2011. „In Defence of Degrowth.” *Ecological Economics* 70 (5): 873–80. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2010.12.007>.
- Kallis, Giorgos. 2017. *In Defence of Degrowth. Opinions and Manifestos*. Szerkesztette Aaron Vansintjan. h. n. Uneven Earth Press.
- Köves, Alexandra és Zoltán Bajmócy. 2021. „The End of Business-as-Usual? – A Critical Review of the Air Transport Industry’s

Climate Strategy for 2050 from the Perspectives of Degrowth, *Sustainable Production and Consumption*. 29: 228–38.
<https://doi.org/10.1016/j.spc.2021.10.010>

Kuslits Béla. 2012. „Serge Latouche: A Nemnövekedés diszkrét bája. Kuslits Béla könyvismertetése.” *Kovács* 16 (1–4): 103–109.

Laloux, Frederic. 2016. *A jövő szervezetei*. Budapest: Aquilone.

Lányi András. 2007. *A fenntartható társadalom*. Budapest: L'Harmattan.

Lányi András. szerk. 2000. *Természet és szabadság*. Budapest: Osiris.

Lányi András. 2020. *Bevezetés az ökofilozófiába*, Budapest: L'Harmattan.

Latouche, Serge. 2011. *A nemnövekedés diszkrét bája*. Szombathely: Savaria University Press.

Lehtinen, Ari Aukusti 2018. Degrowth in city planning. *Fennia* 196 (1): 43–57. <https://doi.org/10.11143/fennia.65443>

Liegey, Vincent, Stéphane Madelaine, Christophe Ondet és Anne-Isabelle Veillot. 2013. „Jólét gazdasági növekedés nélkül. A Nemnövekedés felé. Kiáltvány a Feltétel Nélküli Alapjuttatásért (FNA). A fenntartható és élhető társadalomba vezető békés, demokratikus átmenetért.” Fordította Balogh-Sárközy Zsuzsanna. *Eszmélet* 100 [melléklet]: 1–99.

Liegey, Vincent és Anita Nelson 2020. *Exploring Degrowth. An Introduction to the Degrowth Movement*. London: Pluto Press.

Ludwig Múzeum. 2011. „Yona Friedman. Architecture Without Building. A nemépítés gyakorlata.” https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/yona-friedman-architecture-without-building-nemepites-gyakorlata?fbclid=IwAR3qVu_suy82-9Mr6fjQDw8b46gvjUOcJ6-6HRnxzpnMZwd5rBnBRMZJ_g

Martínez-Alier, Joan, Unai Pascual, Franck-Dominique Vivien és Edwin Zaccai. 2010. „Sustainable De-Growth: Mapping the Context, Criticisms and Future Prospects of an Emergent Paradigm.” *Ecological Economics*. 69 (9): 1741–47. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2010.04.017>.

Martínez Alonso, L. 2022. “Barcelona’s Housing Policy Under Austerity Urbanism: A Contribution to the Debate on Degrowth and Urban Planning.” *Local Environment* 27 (4): 487–501.
<https://doi.org/10.1080/13549839.2021.1931075>

Meadows, Donella. 2008. *Thinking in Systems. A Primer*. London: Sustainability Institute

Meadows, Donella, Jorgen Randers és Dennis Meadows. 2004. *Limits to Growth. A 30-Year Update*. Vermont: Chelsea Green Publishing.

Mete, Silvia és Ji Xue. 2020. „Future Housing Development Integrating Environmental Sustainability and Social Justice: Two Contrasting Scenarios.” *Progress in Planning* 151: 100504
<https://doi.org/10.1016/j.progress.2020.100504>

Mill, John Stuart. 1848. *Of the Stationary State. Principles of Political Economy*, 4. kötet London: John Parker.

Naess, Petter. 2016. „Built Environment, Causality and Urban Planning.” *Planning Theory & Practice* 17 (1): 52–71. <https://doi.org/10.1177/0885412217707031>

Naess, Petter és Jin Xue. 2016. „Housing Standards, Environmental Sustainability, and Social Welfare.” In *Crisis Systems: A Critical Realist and Environmental Critique of Economics and the Economy*. Szerkesztette Petter Naess és Leigh Price., 130–48. Oxon: Routledge.

Naess, Petter, Inger-Lise Saglie és Tim Richardson. 2019. „Urban Sustainability: Is Densification Sufficient?” *European Planning Studies* 28 (1): 146–65. <https://doi.org/10.1080/09654313.2019.1604633>

Nelson, Anitra és François Schneider, szerk. 2019. *Housing for Degrowth. Principles, Models, Challenges and Opportunities*. London: Routledge.

Németh Jeremy. 2009. „Defining a Public: The Management of Privately Owned Public Space.” *Urban Studies* 46 (11): 2463–90.

Ottelin, Juudit, Jukka Heinonen és Seppo Junnila. 2015. “New Energy Efficient Housing has Reduced Carbon Footprints in Outer but not in Inner Urban Areas.” *Environmental Science & Technology* 49 (16): 9574–83. <https://doi.org/10.1021/acs.est.5b02140>

Peck, Jamie. 2012. „Austerity Urbanism: American Cities Under Extreme Economy.” *City* 16 (6): 626–55. DOI 10.1080/13604813.2012.734071

Pogátsa Zoltán. 2023. *Fenntartható gazdaság vagy társadalmi összeomlás*. Budapest: Kossuth.

Polányi Károly. (1944) 2004. *A nagy átalakulás. Korunk gazdasági és politikai gyökerei*. Budapest: Napvilág Kiadó.

Rigolon, Alessandro, és Jeremy Németh. 2020. “Green Gentrification or ‘Just Green Enough’: Do Park Location, Size and Function Affect Whether a Place Gentrifies or not?” *Urban Studies* 57 (2): 402–20. <https://doi.org/10.1177/00420980198493>

Rudofsky, Bernard. 1969. *Architecture Without Architects*. New York: Doubleday and Co.

Rydin, Yvonne. 2013. *The Future of Planning: Beyond Growth Dependence*. Bristol: Policy Press.

San Román, Álvaro és Yoan Molinero-Gerbeau. 2023. „Anthropocene, Capitalocene or Westernocene? On the Ideological Foundations of the Current Climate Crisis.” *Capitalism, Nature, Socialism* 34 (4): 39–57. <https://doi.org/10.1080/10455752.2023.2189131>

Schmied, A. 2021. *Private Views: A High-Rise Panorama of Manhattan*. Szerzői kiadás.

Schneider, François, Giorgos Kallis és Joan Martinez Alier. 2010. "Crisis or opportunity? Economic degrowth for social equity and ecological sustainability. Introduction to this special issue." *Journal of Cleaner Production* 18 (6): 511–18. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2010.01.014>

Schneller István. 2005. *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest: TERC.

Schneller István. 2021. „Előszó.” Szövényi Anna. *Budapesti terek* c. könyvéhez, 4. oldal. Budapest: Terc.

Senge, Peter M. 1990. *The Fifth Discipline*. New York: Doubleday/Currency.

UN Habitat. „The 17 Sustainable Development Goals.” Megtekintve 2024. 01. 30. <https://data.unhabitat.org/pages/sdgs>

Wächter, Petra. 2013. "The Impacts of Spatial Planning on Degrowth." *Sustainability* 5 (3): 1067–79. <https://doi.org/10.3390/su5031067>

While, Aidan, Andrew E. G. Jonas, és David Gibbs, 2004. „The Environment and the Entrepreneurial City: Searching for the Urban 'Sustainability Fix' in Manchester and Leeds." *International Journal of Urban and Regional Research* 28 (3): 549–69. <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2004.00535.x>

Wilber, Ken. 2000. *The Theory of Everything*. Boston: Shabhalá.

Wilber, Ken. 2009. *A működő szellem rövid története*. Fordította Orzós Ágnes. Budapest: Ursus Libris.

Xue, Jin. 2014. "Is eco-Village/Urban Village the Future of a Degrowth Society? An Urban Planner's Perspective." *Ecological Economics* 105: 130–38. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2014.06.003>

Xue, Jin. 2015. "Sustainable Housing Development: Decoupling or Degrowth? A Comparative Study of Copenhagen and Hangzhou." *Environment and Planning C* 33 (3): 620–639. <https://doi.org/10.1068/c12305>

Xue, Jin. 2022. „Urban Planning and Degrowth: A Missing Dialogue." *Local Environment* 27 (4): 404–22. DOI:10.1080/13549839.2020.1867840.

Xue, Jin és Wojciech Kębłowski. 2022. „Spatialising Degrowth, Degrowing Urban Planning". *Local Environment* 27 (4): 397–403, DOI: 10.1080/13549839.2022.2066642

Young, Liam. The Great Endeavor. 2023. liamyoung.org, május 30. <https://liamyoung.org/projects/the-great-endeavor>

VÁROS ÉS HOMOK

Hámori Péter

ABSZTRAKT

A 0-1 és 0-4 mm szemcseméretű folyami homok az édesvíz után a leggyakrabban, legkimerítőbben használt nyersanyag a Földön, egyéni fejadagunk 18 kilogramm naponta. Ebből készítünk fogkrémet, tisztítószert, kijelzőt, üveget, vasbetont, úthálózatot, épületeket és városokat; folyami homokot bányászunk az Ós-Duna medréből, a Mekong folyó lakott partjairól és a Földközi tenger aljáról, erősen kimerítve ezzel az adott hely territoriális, ökológiai és társadalmi adottságait.

Ebben a cikkben a homokot mint szűrőlencsét használva vizsgálom a város életét és metabolizmusát, rámutatva arra, hogy a város kiterjedése túlmutat azon a térbeli-időbeli komplexitáson, amelyben a klasszikus építészeti-urbanisztikai diszciplína szemléli azt. Egy város összeszövődő ellátási hálózatokból és azok metabolizmusából áll, ebből következően a várossal való gondolkodás, annak tervezése transzszkaláris megközelítést igényel. Szingapúr víz felé terjeszkedő városához hozzátartoznak a maláj és ausztrál homokbányák az ott élők társadalmi és környezeti feltételeinek változásával együtt. Az észak-kiskunsági folyami homok-bányák a folyószabályozásokkal és élőhely-degradációkkal a családtámogatási konstrukciók mentén ugyanúgy Budapest részét képezik, mint annak bármelyik belterületi városrésze.

Amellett érvelek, hogy az urbanizáció politikai eszköz; a totális politika, végső soron totális design korszakában az ökológiai válságokra adható egyetlen válasz a stratégiai visszavonulás vagy rewilding.

#homok, #táj, #működési táj, #áldozati táj, #vadon

https://doi.org/10.21096/diseigno_2023_2hp

(1)

Vegyünk fel egy tetszőleges pontot a térben, majd vizsgáljuk annak hálózati szerepét!

(2) – HELYMEGJELŐLÉS

Legyen ez a pont a $47^{\circ}12'09.7''N$ $19^{\circ}08'21.5''E$!

Ez a pont Bugyi nagyközség közigazgatási határán belül található, beépítésre nem szánt külterületen, beágyazódik az észak-kiskunsági, helyenként szikes pusztai, helyenként turjános tájba – semmiféleképpen sem mondanánk rá, hogy városi tájról beszélünk, inkább használnánk a falusi, de még inkább a természeti környezet megnevezést.

A $47^{\circ}12'09.7''N$ $19^{\circ}08'21.5''E$ pont egy 950.000 m² kiterjedésű, egybefüggő vízfelület egyik belső pontja. Ez a vízfelület, az AIP534 – Öregállás V. tó, ipari kavicsbányászat eredményeként létrejött mesterséges tó. A víztömegben számottevő élővilág a még mindig folyamatban lévő bányászati tevékenység miatt nem tudott kialakulni. Partvonalai egyenes vonalvezetésűek, tagolatlanok, átmeneti növényzát helyett a bányászat kezdetekor letermelt, bányászati szempontból értéktelen meddőanyag veszi körbe. A tó szegélyei hirtelen mélyülnek, az első 1 méteren kialakított keskeny padka után a bányászati módszerek miatt 3 métert ugrik a mederszél, amely fokozatosan mélyül a tó középrésze felé, a választott pontunkon elérve a 10–15 méter mélységet.

Az AIP534 tóban sódert bányásznak, 0 és 32 mm közötti szemátmérrővel. Az osztályozás után különböző termékek állnak elő, 0–32 mm szemcseméretű, kvázi ömlesztett natúr bányakavicsból kezdve a szűkebb frakciókra osztott 16–32, 8–16, 4–8 mm-es mosott, osztályozott kavicsokon át, a legfinomabb, 0-4, illetve 0-1 mm-es szemcseméretű, mosott, osztályozott folyami homokig. Ez utóbbi az egyik legértékesebb termék, amit ezen a ponton bányászati tevékenységgel elő lehet állítani: a folyami homok, az édesvíz után, a modern civilizáció második leggyakrabban és legkimerítőbben használt nyersanyaga a Földön (Gelencsér 2023). Évente 50 milliárd tonna homok és aprósóder tömeget termelünk ki, amely, hogy eggyel érzékletesebben nézzük, fejenként 18 kilogramm elhasznált nyersanyagot jelent naponta minden földi lakos számára. Ezt a mennyiséget a legkülönbözőbb célokra használjuk: ebből készítünk fogkrémet, tisztítószert, számítógép chipet,

érintőképernyőt, ablaküveget, épületvakolatot, vasbetonszerkezetet, úthálózatot vagy településeket.

Hogy ezen a ponton miért olyan fontos a homok, miért alakult ki a talaj szerkezeti homokdominanciája, és miért található meg a homok mindkét, egymástól eltérő geometriai tulajdonságú típusa, a futóhomok és a folyami homok, ahhoz a terület hidrológia- és geológiatörténetét hívhatjuk segítségül: a 200–1500 méter mélyen fekvő Kárpát-medencei röghegység-aljzatra az Ős-Duna nyugatra vándorlásával folyóvízi lerakódások és szél általi áthalmozások során lösz, homok, kavics és agyag ülepedett, amelyek ma a talaj felső 100–120 méteres rétegét képezik. Erre a talajra épülve Bugyi határában fátlan növénytakaró, mozaikosan elterülő homoki gyepek és vizes, turjános laposterületek alakultak ki, amelyek könnyű terepet jelentettek eleinte a gyepek használatok általi legeltetésére, később azok beszántásával mezőgazdasági termelés végzésére (Molnár 2019).

Az alábbiakban azt fogom tárgyalni, hogy a $47^{\circ}12'09.7''N$ $19^{\circ}08'21.5''E$ -n évezredek alatt leülepedett, évszázadokon át termelésbe vont, majd az utóbbi harminc évben kitermelt folyami és futóhomok hogyan köti be ezt a természeti környezetet regionális, országos és bolygószintű urbanizációs folyamatokba, hogyan veszi ki részét egy 0–1 mm szemcseméretű ásvány a város metabolizmusából, s válik ezáltal önmaga is városalakító tényezővé. Kérdésem tehát, hogy vajon ebből a perspektívából tekintve valóban egy természeti környezetként írhatjuk le a kiválasztott pontunkat, vagy inkább az ember által az urbanizáció során kontroll alá hajtott működési tájként (Brenner és Katsikis 2020), netán a fosszilis kapitalizmus tüzelte urbanizáció során létrejött áldozati tájként (Klein 2016)?

(3) – HOMOK, A TÁJ ELEME

A kijelölt pontot vizsgálva, a hely tizennyolcadik századi, feudalizmus kori tájképét tekintem a város felépülése (értsd: totális urbanizáció) szempontjából nullpontnak. Ebben a korban a település viszonylag elszigetelt volt, a faluba vezető földutak a talajvíz emelkedésétől függően időszakosan használhatatlanok voltak. Mária Terézia korában a település földbirtokosa a Belezna család, amely az 1767-es úrbéri rendelet után fokozatosan alakította ki saját nagybirtokát, úrbéri viszonyban tartva a település lakosságát. A jobbágyságot érintő termény- és pénzadó, továbbá a robot és az iga a Bugyi külterületén elterülő, megművelt mezőgazdasági területeket érintette, melynek kiterjedését az első katonai felmérési térképről ismerjük – a $47^{\circ}12'09.7''N$ $19^{\circ}08'21.5''E$ pontot a felmérés szántónak jelöli. Az ebben a homokrétegben megtermelt termények és az azon tartott állatok helyben maradtak, és főként a Belezna úrbéri közösséget szolgálták ki (Czagányi 2000a). Ez az elszigetelt állapot a nullpont, amely körül még nem alakultak ki azon hálózatok,

amelyek két évszázaddal később a régiót a közép-magyarországi, majd közép-európai élelmiszerellátási hálózat egyik alappontjává emelik. A Brenner-féle működési táj innen épül fel.

A tizenkilencedik század második fele több mindenben változást hozott: az 1849-es jobbágyfelszabadítással sokan jutottak saját földhöz, amelynek következtében valamelyest visszaállt a multikulturális kisparaszti parcellarendszer; az iparosodás elindulásával megnőtt Pest és Buda népessége, és az addig a városfalon kívüli szántók helyén lakóházak épültek (Ekler 2018), amelyek kiszorították az élelmiszertermelést a főváros későbbi belterületéről.¹ Mindezek mellett pedig elindult a dunai folyószabályozás és az észak-kiskunsági régió táji szintű vízlecsapolása, amelynek fő célja a megnövekedő élelmezési igények kiszolgálására előteremteni a táji feltételeket.

A homoknak, mezőgazdasági művelés szempontjából, három fő tulajdonsága van: egyrészt könnyen művelhető, laza, folyékony struktúrájú, másrészt jó vízelvezetőképessége miatt kimondottan alkalmas olyan növények (például gyökérszőlőségek) termesztésére, amelyeknek fontos a jó talajszellőzés, harmadrészt a szervesanyag-tartalma igen alacsony, 2% körüli, ezért folyamatosan trágyázni kell.

Ezen tulajdonságok alapján a homok-dominanciájú Dél Pest megyei régió vált Magyarország egyik – a főváros szempontjából kiemelt – burgonyatermesztő vidékévé. Az egyik legolcsóbb szénhidrátforrást itt lehetett biztosítani az ugrásszerűen növekvő lakosság számára. Bugyi nagyközség tevékenysége, munkakultúrája és hétköznapi összefonódtak a krumplival.

A 20. századi szocialista berendezkedés, a rendszerváltás utáni piacgazdaság, majd a szabad európai piac is már működési tájként tekint erre a régióra, a nagybirtoki rendszer újraélesztésével és a monokultúrás növénytermesztés felfuttatásával. Az idecsatornázott tőke, a vidékfejlesztési stratégiák miatt a település szerepe túlmutat azon, hogy az itt élőket egy körülhatárolható fizikai területen elszállásolja. Innentől kezdve nem csupán egy olyan hely, amelynek térbeli kiterjedése és időbeli történetisége van, hanem a metropolisz élelmezési hálózatán keresztül a régió, a város metabolizmusának részévé válik, egy hierarchikusan szerveződő hálózat alkatrészévé. A Budapesti Nagyban Piac 1991-es megnyitásával, melynek területválasztásánál (M5-ös autópálya és Mo-ás körgyűrű csomópontja) szem előtt tartották a Dél Pest megyei őstermelők mobilizálását is (Budapesti Nagyban Piac é. n.), új dimenzióba kerül a termelési táj tőkefelhalmozó potenciálja. A növénytermesztésre közlekedési és kereskedelmi infrastruktúrák épülnek, a terméshozam maximalizálása (és a homokos talaj kedvezőtlen biokémiai tulajdonságai) miatt már a vegyipar nemzetközi nyersanyagforgató hálózata is kiszolgálja ezt a területet.

A mezőgazdasági termelés tere már majdnem elérte a helyben kihasználható maximális kiterjedést, a külterület megtelt természet

¹ A folyamat leolvasható az első, második és harmadik katonai felmérési térképről. További adalék, hogy Budapest 1930-ban megépíti a Nagyvásártelepet az Összekötő vasúti híd pesti hídfőjénél, mivel a Központi Vásárcsarnok már nem tudta kiszolgálni a fővárosi keresletet (a helyben termelés helyett a beszállítói élelmiszerellátás fejlődött).

növényekkel és úthálózattal, helyenként, a természetvédelem kiállása miatt, mutatóban megmaradó védett madár élőhelyekkel, a rendszerváltás környékén azonban elindult ezzel párhuzamosan egy új folyamat is, amely radikálisan átalakította az észak-kiskunsági tájat: a kavicsbányászat.

(4) – HOMOK, A TÁJTÓL ELSZAKADT ANYAG

1996. június 7-én az egyik legnagyobb európai építőanyag-ipari vállalat Bugyin adta át második magyarországi gyárát, amely száraz és vizes kiszerezésben gyárt vakolatot, esztrichet, ragasztókat és fugázóanyagokat. A helységválasztás nem véletlen, a feldolgozóipar az infrastrukturális költségek csökkentése miatt ráépül a nyersanyagbányászat helyszínére, jelen esetben arra a Dél Pest megyei régióra, ahol Magyarország egyik jelentős folyamihomok-lelőhelye található. A vakolatgyártót további cégek követték, később megjelentek a betongyártó cégek telephelyei is a külterületi részeken, egy-egy meglévő, vagy maguk által indított kavicsbányához települve.

Az előállított termékek egyik legfontosabb alapanyaga a 0–1 és a 0–4 mm frakciójú folyami homok. Szemben a talaj felső rétegeiben a szél által formált gömbölyű homokszemcsékkel (amelyet futóhomoknak vagy bányahomoknak nevezünk), a folyami homok szemcséi a vízi közegben történt morzsolódás, ütődés, törés miatt szabálytalanok, érdesek, élesek, ezáltal kiválóan tapadnak egymáshoz, így biztosítva a felhasználásával létrejött új anyag kedvező szilárdságtani jellemzőit.

Ha a folyami homokot 95%-osan tömörítjük nagyobb frakciójú kavicssal, akkor épületek és közlekedési felületek alapszerkezetének feltöltőanyagát kapjuk. Ebben az esetben mindenféle kémiai reakció kihasználása nélkül, csak az alkotóelem érdességét, élességét felhasználva állítunk elő egy masszív, teherhordásra alkalmas szerkezetet. A lehetőségek sokkal szélesebb tárháza nyílik ki abban az esetben, ha beemeljük a kémiai kölcsönhatásokat is az anyagalkotásba. A mész és víz keverékehez homok adalékanyagot adva kapjuk a vakolatot, amelyet az ókori civilizációk óta használunk építőanyagként. A forradalmi változást a portlandcement kifejlesztése hozta el az építőiparban és az építészeti tervezésben is. A huszadik század szinte teljes építészettörténete szól a beton keverékének (portlandcement, víz és homok) innovációjáról, felszabadítva az építészeti formálást az addig alkalmazott hagyományos építőanyagok által diktált formai kötöttségekből. Hat méternél nagyobb áthidalások, felhőkarcolók, hosszabban konzolozott szerkezetek, valamint a függőleges-vízszintes rendszertől eltérő épülethéjak fejlődését nézhetjük végig a moderntől a posztmodernen át a dekonstrukció számos irányzatában.

Az 1713 °C olvadásponton technológiailag folyékony halmazállapotba került homok az üveg, a homokból kinyert félvezető pedig a szilícium,

amely a kommunikációs társadalmunk legegységibb alkotórészét, a számítógépes chipet alkotja – mindkét anyag alapjaiban határozza meg mindennapos felhasználói élményeinket.

Ahhoz, hogy ezek az anyagok előálljanak, a homokot el kell távolítani eredeti helyéről, és külső helyszíneken kell feldolgozni, majd felhasználni. Szemben a mezőgazdasággal ez olyan termelési módot jelent, amely kevesebb emberi fizikai munkát igényel, sokkal inkább gépesített folyamatokból áll, így a befektetett tőkét is intenzívebben és gyorsabban képes visszatéríteni, hasznot termelni. Brenner bolygósztintú urbanizmus elmélete szerinti működési tájként kell értelmeznünk emiatt az észak-kiskunsági tájat, és mindazon egyéb helyeket, ahol folyamihomok-bányászat történik a világban. Ez szolgálja ki az épített környezetünk, településeink növekedését, és környezetünk további skáláit: kommunikációs, kulturális és gazdasági tevékenységeink elemi alkotórésze a tájból elszállított homok.

Az építőipar folyamatos bővülése egyre nagyobb környezeti terhet rak a termelési helyszínek élőhelyeire, súlyos szocio-ökológiai károkat előidézve. A kavicsbányák több millió négyzetméternyi felülete olyan hatalmas párolgófelületet jelent, amelyre korábban nem volt példa a régióban. A talajból az erőltetett párolgás során távozó víz szívóhatása több tíz kilométer távolságban érezteti hatását, elvonva a talajvizet a régióból.² A folyószabályozások idején kiépített lecsapoló infrastruktúrával együtt ez drasztikusan kiszárítja az évszázadokkal korábban még mindenütt turjános, vad természeti környezetet, természet növény- és állatfaj élőhelyének pusztulását idézve elő ezáltal. Erős környezeti hatása van továbbá a homokot és kavicsot szállító közúti forgalomnak is. A települések külterületén növekvő, azt egyre inkább fragmentáló úthálózaton a tíz tonnánál nagyobb teherbírású nehézgépjárművek által okozott mikrorezgések a nyomcsávban tömörítik a talajt, elvonva onnan az oxigént. A belterületeken ugyanezen hatások miatt a főút menti épületek falai repednek, jelentős méretű a zaj- és porszennyezés, amely erősen kikezdi a helyben élők egészséges környezethez fűződő jogát.

A településeinket, modern civilizációnkat ellátó fosszilisenergia- és bányászati termékek sosem léteznek, sosem létezhetnek áldozati tájak és áldozati szereplők nélkül (Klein 2016). Szükség van a kamionbalesetben elhunyt emberekre, a fertőzött tüdőkre, az omladozó házakra és eltűnt természetes élőhelyekre, hogy a homok mint civilizációépítő nyersanyag előálljon és eljusson a megfelelő feldolgozási helyére. Az áldozati táj a háttország (hinterland) – működési táj (operational landscape) – áldozati táj (sacrifice zone) hármas rendszerben az egyik legsötétebb része, a perifériája annak a bolygósztintú városnak, amelyet építünk. Ennek létrehozása, fenntartása és újratemelése képezi a tökefelhalmozás egymást követő ciklusainak biztosítását (Brenner és Katsikis 2022).

² Dukay Igor természetvédelmi mérnök, kisvízfolyások komplex vizsgálatával foglalkozó szakértő szóbeli közlése.

³ *Andrásfalvy Bertalannál (2009) nagy hangsúlyt kap az úrbéri rendelet, mint a degradálódó ökológiai rendszerű Alföld tragédiájának egyik első és nagyhatású politikai okozója.*

⁴ *„...iparkodjunk például a Tisza völgyét kertté átalakítani! Mintha bizony nád és zombék közt virulhatna szelídebb virág, vagy megfordítva, fejlődező civilizatio utjában nem állna rüpök és betyár! Csupa neveltség! / A nemzetnek javulni kell. Ekkor fog, de csak ekkor javulni hazánk is, előbb nem [...] Ámde valljon általában véve miképp javulhat nemzet? Egyedül progressio által. Mi megint célszerű törvényeknek s főképp a nevelésnek lehet eredménye.” (Széchenyi 1846, 28)*

⁵ *Heinrich Ditz bajor agrárgazdasági szakember az Ungarische Landwirtschaft című művében ad átfogó képet a korabeli hazai mezőgazdasági állapotokról. „Magyarország az átmenet nélküli ellentétek országa. Vagy széttagolt parasztbirtok, vagy hercegségi birtokok színhelye. A középbirtok gyenge vagy hiányzik. [...] Az érdekek közelítése ezáltal nagyon megnehezül. [...] Még ma is alig látni mást, mint egyik gabonaföldet a másik után. Közben alig valami változatosság: kevés ipari növény és kevés takarmány. És a gabonanövények között is csak egyik vagy másik faj van túlsúlyban. A búza uralja a legnagyobb területet.” (Ditz 1867)*

⁶ *Bár a magyar Ideiglenes Nemzeti Kormány 1945. március 15-i földreformjával*

(5) – POLITIKAI KONSTRUKCIÓK

Bár organikus folyamatként értelmezhetjük mind a homokra és burgonyára épülő élelmiszerellátás-hálózat, mind a folyami-homokbányászatra épülő épület- és tárgyalkotási iparágak fejlődését, érdekes elidőzni ezen folyamatok egyéb, tér- és időbelitől eltérő skáláin is. A 47°12'09.7"N 19°08'21.5"E-t érintő tájalakító változások az ökológiai rendszerben, a geomorfológiai átalakulásban mind-mind a társadalmi jólétet és a nemzetgazdasági növekedést biztosító politikai döntések következményei.

A feudális rendszerben meghatározott urbanizációs nullponttól végignézve a következő fordulópontok emelhetőek ki:

— A terület biológiai diverzitását elsőként csorbító döntés a nagybirtokosság kialakulását elősegítő 1767-es úrbéri rendelet,³ amellyel Mária Terézia rendezte a jobbágyokat sújtó terheket, lehetőséget adva ezáltal a földesuraknak birtokaik centralizációjára és növelésére.

— Az 1849-es jobbágyfelszabadítást követően a korábbi földesurakat szolgálандó, állami szinten döntöttek a legeltetésbe és termelésbe bevont ártéri területek lecsapolásáról és a folyószabályozásokról.⁴ A jobbágyfelszabadítással ugyanis megszűntek a földesuraknak járó juttatások, ők így kénytelenek voltak tovább növelni a legelőiket, s ezt csakis az ártéri területek rovására lehetett megtenni. A birtokrendszer polarizáltsága erősödött, és ebből adódóan a mezőgazdasági termelés minősége csökkent.⁵

— Iparosodási folyamatok és ennek következtében Budapest főváros térbeli terjeszkedése, a vizsgált területünk további expanzív, termelésbe vonó folyamatai.

— A paraszti kollektivizálódás és téeszesezés kényszerítése a szocialista időszakban, a biodiverzitás-romboló nagybirtok rendszer aránytalan erősítése.⁶ Bugyinak ráadásul példamutató szerepet szántak a folyamatban Alsónémedivel együtt: ez a két település rendelkezett a járásban „a legnagyobb mezőgazdasággal,” itt „a legjobb a termelési kultúra, a legkulturáltabb parasztok” lakják; „[e] két község átszervezése” nagy hatással lesz a járás többi községére” (Czagányi 2000b, 728).

— Az 1990-es rendszerváltás és a szabadpiachoz csatlakozó őstermelői bázis gyarapodása. A téesz és telefongyár rendszerváltás utáni csődje rengeteg családot hozott anyagilag nehéz helyzetbe, 1990 és 1999 között 1214-en váltották ki az őstermelői igazolványukat, jövedelemkiegészítési célból.

— A 2000-es évek kormányzati döntései az építőipar gazdasági húzóágazattá emelésére: az állami beruházások által megindult építőipari termelés fontos alapanyaga a sóder, amelynek kitermeléséhez egyre nagyobb arányban válnak meg a helyi gazdák földjeiktől, és adják el bányászati tevékenységére.

— A 2010 utáni kormányok családpolitikai döntései, új lakóépületek építésének CSOK általi, aránytalanul kiemelkedő támogatása: a család-

támogatási rendszerek kiemelten díjazták az új, szabadonálló családi házak építését három gyerek esetében (a lakások, felújítások nagyságrendekkel kisebb támogatást kapnak). Az így továbblendülő hazai építőipar még több sóder- és homokellátmányra kényszerül, amelynek közúti forgalma a térségben társadalmi és egészségügyi problémákhoz vezet (Átlátszó 2019).

Láthatjuk, hogy a fenti gazdasági változások és politikai döntések hogyan vonták be fokozatosan a vizsgált területünket a településközi hálózatok működtetésébe, hogyan vált a tőke folyamatos visszaáramlásával a felszíni futóhomok és a felszín alatti folyami homok az emberek százezreit magába tömörítő közép-magyarországi régió metabolizmusát kiszolgáló tényezővé. A társadalmi jólétet és a hatalmi struktúrák fenntartását célzó politikai döntések végrehajtási sorozatában folyamatosan növekszik az ember által kontroll alá hajtott környezet mérete. Az élő munkaerő által alakított tájat felváltja a gépek, berendezések és infrastruktúrák által vezérelt táj, amellyel a vidéki régiók a tőkefelhalmozás árnyékában társadalmi és kulturális értelemben is kiüresednek, hatalmas ökológiai és szociális károkat elszenvedve.

A kavics- és homokbányászat következtében Bugyi nagyközségben a lakók által megélt környezeti és egészségügyi károk nem elszigetelt problémák. Ugyanezek az áldozati viszonyok alakulnak ki a Benelux államok területnyerő környezetpolitikája esetében Belgiumban az Északi-tenger 3600 m²-nyi partvonalán, Szingapúr terjeszkedő városállama kapcsán Malajziában a Port Klong és Perak előtti tengerszakaszokon, Vietnámban a Mekong és Da Dang folyók mentén, Indiában a Palar és Phalguni mentén, Pakisztánban Azad Kasmírban, Ausztráliában a Botany-öbölben, a stocktoni partmenti homokdűnéknél vagy Queensland területén, illetve Kína „Egy övezet, egy út” geopolitikai-stratégiai tervében afrikai és félperifériás európai országokban. Ezeknek a példáknak közös forrása, hogy folyami homokot használnak alapul: Belgium az építőipari igényeket kiszolgálóként vált szignifikáns szereplővé a tengeralatti homokbányászat iparágban, Hollandia ezen felül a vizes területek feltöltésére használ el kimagasló mennyiségű folyami homokot. Szingapúr városállama korlátozott bányászati alapanyagkészlete okán van rászorulva a folyami homok importra, amelyet a Mekong folyómedréből, az Andamán- és Dél-kínai-tengerből, illetve Ausztrália partmenti zónájából fedez, jelentősen rontva az ott élők egészséges életterekhez fűződő jogát.⁸ Beszakadó folyópartok, elsüllyedő tengerpartok (Don 2020), megroskadó házak, magas lég- és vízszennyezettség, fragmentált élőhelyek jellemzik ezeket az áldozati tájakat.

Akár belföldi, akár külföldi tájatalakítással járó beruházásról van szó, olyan gyakorlatokról beszélhetünk, amelyek település- és infrastruktúrafejlesztési projekteken keresztül fejtik ki hatásukat. Ezek olyan új kolonizációs folyamatok, amelyeknek az urbanizáció az eszköze.

„megszűnt a földesúri nagybirtok hegemóniája, a törpe- és kisbirtokok túlnyomó többsége jellemezte a mezőgazdasági birtokstruktúráját”, az 1950-es évek sztálini elveken alapuló agrárpolitikájával és a szövetkezetekbe kényszerített parasztsággal tovább élesedett a nagyüzemi monokultúras termelés és a háztáji parcellarendszer közötti feszültség (Oros 2002).

⁷ *A község átszervezése (értsd: teljes kollektivizálása) azért volt szükséges, mert a térségben „a tagság jövedelme alacsonyabb volt, mint az egy-két kat. holdon kertészkedő egyéni paraszté”, „a dolgozó parasztok boldogulása csak a nagyüzemi gazdálkodással biztosítható.” (Czagányi 2000b, 728)*

⁸ *Lásd továbbá Sim Chi Yin fotóművész Shifting Sands című, 2017 óta tartó (szingapúri, malajziai, kínai) kutatási projektjét és fotósorozatát.*

⁹ Sébastien Marot: *Taking the Country's Side* 2019-es Lisszaboni Építészeti Triennáléra megjelent kiállítása és könyve vezetí végig, hogy az építészeti megjelenése és a városfejlődés a mezőgazdaság kezdetétől, az egyes népcsoportok letelepedésétől számítandó.

¹⁰ Az építészeti transzskalaritásának fogalmát Andrés Jaque, az Office for Political Innovation alkotója vezetí be. „Egy olyan korban, amelyet az ökológia formál, az építészeti nem tekinthetjük többé valami kezdetének vagy tabula rasának. A materialitás nem értelmezhető anélkül, hogy ne vizsgálánánk azt a történetiséget, amelynek része, illetve azt, hogyan lesz elérhető, mozgatható, elosztható, árusítható, szabályozható, beépíthető, elbontható és visszaforgatható az anyag. Az építészeti materialitás társadalmi, ökoszisztematikus és klimatikus valóságokon működik, ezekkel fonódik össze. Ebből a perspektívából nézve, az építészeti nem tárgyközpontú, hanem relációs tevékenység. [...] Ragaszkodom ahhoz, hogy a transzskalaritás kifejezést használjam arra, ahogyan az építészeti – és rajta keresztül a társadalmak és ökoszisztémák – az idő és tér skáláin átívelve jön létre.” (saját fordítás – H. P.) (interjú Andrés Jaque-val 2023, 8-9)

¹¹ Az *African Speculations* kiállítás – kurátorok: Christopher Marcinkoski és Javier Arpa Fernández (2018) – száz új, spekulatív városépítési beruházást mutatott be az afrikai kontinensről, amelyek vagy az adott ország kormányának saját beruházásai (pl.: Ayat Zone 5–Addis Abbaba külterülete, Etiópia; Ciudad de la Paz–új főváros az esőerdő közepén Egyenlítői Guineában; Ville Nouvelle Tamensourt–2020-as állami beruházás Marrakesh külterületén, Marokkó; Tatu City–Nairobi, Kenya), vagy külföldi, városi léptékű tökébefektetések (lásd: kínai gát-,

(6) – A VÁROS A KONTROLL EMLÉKMŰE

Az emberi civilizáció kontrolljának emlékműve a város – az a város, amelyet a biztonságunk, társadalmi működésünk és kényelmünk biztosítása céljából építünk már a holocén kezdete óta. Védelmet építünk ki, lefedést, oldalfalat, szélzugot, hőszigetelt falakat emelünk extrém időjárás viszonyok és természeti jelenségek ellen, kerítések vadállatok és gyógyszeres pajzsot mikroszkopikus élőlények támadása ellen, területeket sajátítunk ki az éhezés elkerülése érdekében, ezerhektáros monokultúrákon és számítógép által vezérelt hidropóniákon termeljük meg ételmünket vagy ételmünk ételmét. Biztonságos környezetet alakítunk ki, házakat és településeket építünk, föld alatti infrastruktúrákat, ahol alhatunk, ahol megszállhatunk, dolgozhatunk és szórakozhatunk. Ezt a biztonságos környezetet védjük továbbá nemcsak mindenféle élő és élettelen dolog ellen, hanem más emberek ellen is. Védelmet építünk mindazok ellen, akik a csoportunk „mi” definícióját veszélyeztetik, mást gondolnak róla, kikezdi azt. Különböző hard (háború, harc) és soft (dzsentrifkáció, támogatási rendszerek) eszközökkel üldözünk embereket a város perifériájára, a biztonságos, kontroll alatt tartott homogén zónánk peremére.

És ez az üldözés, tervezett kiszorítás, vagy másként: tervezett felügyelet, végsősoron, egy nagyon pontosan végigvitt designfolyamat. Társadalmi és politikai konstrukciók alapján 11000 éve⁹ alakított tárgy- és folyamatkultúránkkal felügyeletet építettünk a geomorfológiai képződmények, természetes élőhelyek, élőlénytársulások felett, globális szinten egy érdek alá rendelve milliányi hálózat működését. Ezt nevezhetjük emberközpontú designnak, a centrumban magunkkal és a magunk körül kialakított felügyelt tájjal.

Ennek a felügyelt tájnak az egyik legalapvetőbb tárgyi alapanyaga a homok – minden egyes 0 és 1 mm szemcseméret közé eső homokdarab, amely az észak-kiskunsági, maláj, ausztrál vagy belga folyami homok-bányából kerül ki, részt vesz a mindenre kiterjedő felügyelet létrehozásában. Ezekből készülnek a használati tárgyak és épületek, a legapróbb chip alkotóelemek és a legnagyobb táji konstrukciók, továbbá azok a felhasználói élmények, amelyeket ezen használati tárgyak segítségével tervezünk meg. A totális design állapotot kiépült, a tervezői szakmák által lefedett érvényességi területek egyre szélesebbé és a róluk való gondolkodás transzskalárisá¹⁰ válik. A design szétválaszthatatlan a politikai szándékoktól és gazdasági berendezkedésektől, az urbanizációs folyamatok lényegében hosszútávú politikai beruházások, regionális, sőt kontinentális léptékű nemzetállami törekvések (Fernández és Marcinkoski 2018)¹¹ eszköze.

Ez a totális, emberközpontú állapot, bolygószintű város, felügyelt táj és kontroll teljesen ellentétes azonban a bioszférát létrehozó pluralitással, sokdimenziós világgal. A zajló globális változások (ökológiai válság, biodiverzitási összeomlás, klímakatasztrófa, társadalmi és politikai válságok nyomán átalakuló szocio-ökológiai állapotok) lényegi mozgatója ez az emberi kontroll, amely elvette a megfelelő nagyságú teret a természettől (Pettorelli, Durant és du Toit 2019), annak zavartalan működésétől (Jordán 2023), kiiktatva a természetes folyamatok reparatív funkcióját, és ezzel együtt az esélyt arra, hogy ezek a változások kezelhetőek maradjanak.

Felmerül a kérdés, hogy van-e még hely a városon kívül. Létezik-e bármilyen koncepció, amely vissza tud bontani valamennyi területet, hogy ezek a természetes folyamatok, bár lehet, hogy az eddigőtől eltérő formában, de újra működni tudjanak? Visszaállítható-e a dimenziók sokasága, létezik-e még valamiben pluralitás?

(7) – HELYEK A PERIFÉRIÁN TÚL

Séta Gizi, anyakönyvezett nevén Török Gizella, volt tsz-es kertészeti gyalogmunkás, a falu vad embere, mindenhol gyalog járt, s mivel nem a településen élt, hanem annak külső tanyavilágában, kilométerekre a kiépített áruszállítási úthálózattól, ezért minden egyes útja, sétája a gepes, ligetes, mezőgazdasági tájon át vezetett, a futóhomokon. Háza (menedéke) nem kormánytámogatásból épült, nem vett igénybe mindenki által használt tömegközlekedési eszközöket, nem voltak telekommunikációs készülékei, felbukkanása váratlan volt, nem rendszeres, megjelenése egyesekben viszolygó érzést váltott ki. Rendezetlen volt, piszkos és kiszámíthatatlan. Séta Gizi az a városon kívüli emberi szereplő, aki ellenpontot képes képezni a többségi társadalom által kontrollált világgal szemben. A mélyszegénység része ő, egy kivetett lény, animális szereplő, egy krasznahorkai-féle Estike-figura. Magában hordozza a gyerekmesékben megjelenő vad szereplő mitikusságát, a céltalanságot, az erdő sötét és kiszámíthatatlan működését.

A vadon,¹² legyen az akár egy rewilding során előállított új táj, vagy egy környezetesztétikai fogalom, egy olyan hely, amely a multidimenzionalitása révén nem rendelkezik kijelölt centrummal. A vadont nem az ember alakítja, a vadont a diverzitás kiismerhetetlen, szimbiotikus hálózatai hozzák létre és működtetik. Egy olyan folyamatos mozgásban lévő rendszer, amelynek látszólagos anarchiáját lebontó szervezetek, fotoszintetizáló egyedek, növény- és mindenevők holobionta hálózatai alkotják.

energiaellátás-infrastruktúra, kikötő-, vasút-, víz- és csatornainfrastruktúra építési projektjei egyes országokban). A kiválasztott projektek közös jellemzője, hogy annak ellenére, hogy a kontinensen óriási szükség lenne városfejlesztési munkálatokra, ezek a beruházások, a látszat ellenére, nem a szükséges társadalmi csoportokat célozzák meg, hanem nagyrészt pénzügyi spekulációk és kontinentális szintű befolyásszerzést célzó beruházások Kína számára.

¹² Az angol rewilding szakirodalomban a magyar vadon szót két szó is lefedi: a wilderness és a wildness, és ezek jelentésben eltérnek egymástól. A wilderness egy társadalmi konstrukciót jelöl, a nyugati kultúra felvilágosodás korabeli kartezianus fogalmát, amely szerint ember és természet (lélek és test, kultúra és természet, én és más) alapvetően különbözik egymástól, szétválasztandó. A wilderness azt a természetet jelöli, amely nem elérhető, az embertől különböző, attól függetlenül, önállóan működik, és amely iránt vágyakozni lehet (nemzeti parkok, mocsarak, őserdők, hatalmas kiterjedésű hegyes erdei környezetek). Ezzel szemben a wildness egy természeti autonómiát jelöl, egy olyan struktúrát, amelyet nem-emberi szereplők alakítanak. A wilderness kizárólagosságával szemben a wildness relációt jelöl egymással kapcsolódó egyedek között (köztük az emberrel is). Ennek értelmében, a wildness fogalma alapján felépített rewilding terek végtelen spektrumán mehet végbe, amely a jelenlegi urbanizált kontextusunkban új tervezői stratégiákat vehet fel (Ward 2019). A magyar vadon szó használatakor e wildness fogalmat használom.

¹³ Prior és Brady környezetesztétikai kutatásában taglalja, hogy a rewilding koncepciója mentén elkezdett ökológiai restauráció során az emberi kontrollt vonjuk ki azokról a kulturális tájakról, amelyeket eddig valamilyen termelési zónának használtunk. Ha ez megtörténik, akkor ezekben a környezetekben elkezdnek megjelenni holtfák, reguláztalan cserjések, bomló állati tetemek, tűzkárok, áradások és földcsuszamlások kezeletlen területei, a halál, a bomlás és a dögevés magára hagyott sebei. Az ijesztővel való találkozás emellett félelmet és szorongást is kiválthat a befogadóból, amely jelentősen módosíthatja a szemlélő esztétikai észlelését (lásd: a szörnyűség szépsége). E folyamatok tervezhetetlenek, kiszámíthatatlanok.

A vadon minden, ami az ember által felépített kontrollált környezet nem: egy veszélyes, természeti elemeknek kitett terület, nincsen benne kényelem, ezzel szemben inkább egy állandó testi és szellemi ingerhalmaz (Prior és Brady 2017).¹³ Ha létezik hely a városon kívül, ha létezik koncepció, amely vissza tud bontani területeket a teljes emberi kontrollból, akkor az – úgy gondolom – a vadonban található.

Tovább haladva az eddigi gondolatfolyamon, tehát, ha elfogadom, hogy a 0-1 mm szemcsemérettel rendelkező homokszem nem csupán egy idő- és térbeliséggel rendelkező ásványi darab a föld mélyéről kibányászva, hanem további skálákon értelmezhető gazdasági és még inkább politikai ágens, amely a totális politika, végsősoron totális design egyik cselekvője, akkor a város lebontását, visszahúzását célzó törekvésnek is alapvetően politikai programnak kell lennie.

LEGYEN EZ A VADON POLITIKÁJA!

Ennek a programnak új középpontokat kell találnia, amely középpontok egymással szimbiózisban gyakorolják a kontrollt, nem egyedül. Ennek a programnak a perifériát kell megcéloznia, ugyanis korunk civilizációs válsága a középpont válságáról szól, a modern társadalom tiszta, higiénikus rendjéről. Ennek a programnak új kapcsolatot kell kialakítani a homokkal, az extraktivista kizsákmányolás helyett a környezeti regenerációt zászlajára tűzve, ezáltal drasztikusan csökkentve az újonnan beemelt nyersanyagok mennyiségét. Ennek a politikának lehet jelképe a rendezetlenség és a tervezetlenség, Séta Gizi és a teljes környezete, amellyel együtt élt: a felvállalt autonómia, a lassúság, a természeti elemekkel való együttélés, a multiszenzorialitás teljes megélése és a vadon mitológiája.

IRODALOM

Andrásfalvy Bertalan. 2009. „A gazdálkodás következtében végbement földfelszínváltozások vizsgálata a Kárpát-medencében.” In *Antropogén ökológiai változások a Kárpát-medencében*, szerkesztette Andrásfalvy Bertalan és Vargyas Gábor, 9–20. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

Átlátszó. 2019. „A választások után felpöröghet a kavics- és sóderbányászat, megkönnyítik az engedélyezést.” Utolsó letöltés: 2024. 11. 11. <https://atlatszo.hu/kozpenz/2019/09/12/a-valasztasok-utan-felporoghet-a-kavics-es-soderbanyaszat-megkonnyitik-az-engedelyezest/>

Brenner, Neil és Katsikis, Nikos. 2020. „Operational Landscapes: Hinterlands of Capitalocene” *Architectural Design /AD 90*, no. 1 (2020) 22-31

Brenner, Neil és Katsikis, Nikos. 2022. „Planetary Urbanization and Operational Landscapes.” in *Circular Metabolism Podcast*, 51. adás (2022. 06. 01.) <https://www.circularmetabolism.com/p/planetary-urbanization-and-operational-0b3>

Budapesti Nagyban Piac. n.d. „30 éves a piac” Utolsó letöltés: 2024. 11.09. <https://nagybani.hu/cikkek/hirek/30-eves-a-piac>

Czagányi László. 2000a. *Bugyi község története I.* Bugyi Nagyközség Önkormányzata.

Czagányi László. 2000b. *Bugyi község története II.* Bugyi Nagyközség Önkormányzata.

Ditz, Heinrich. 1869. *A magyar mezőgazdaság – Népgazdasági tudósítás a kir. bajor Közmunka és Kereskedelmi Államminisztérium részére.* Fordította Halász Gábor. Pest: Aigner Lajos.

Don, Khai. 2020. „Outrage: Scars of Sand Mining.” *The Architectural Review*. október 22. <https://www.architectural-review.com/essays/outrage/outrage-scars-of-sand-mining>

Ekler Dezső. 2018. „Madách út vagy szerves városfejlődés.” In *Tértörténetek – Válogatott írások*, 11–32 Budapest: L'Harmattan Kiadó

Fernández, Javier Arpa, és Christopher Marcinkoski. 2018. *African Speculations* kiállítás. München: Gallery Munich

Gelencsér, András. 2023. *Ábrándok bűvöletében – A fenntartható fejlődés korlátai.* Budapest: Akadémiai Kiadó

Jaque, Andrés. „An Architecture of Transscularity: AN in conversation with Andrés Jaque.” Interjú Jack Murphy által. *The Architect's Newspaper*. (2023. 01. 19.) Utolsó letöltés: 2024. 11. 11. <https://www.archpaper.com/2023/01/an-in-conversation-with-andres-jaque/>

Jordán, Ferenc. 2023. *Az ember vége az természet esélye – Helyünk a földi ökoszisztémában.* Budapest: Open Books

Molnár, Ábel Péter. 2019. *A Turjánvidék Natura 2000 terület déli részének tájtörténeti elemzése*, 8-18. Budapest: Duna–Ipoly Nemzeti Park Igazgatóság

Klein, Naomi. 2016. „Let Them Drown - The Violence of othering in a Warming World” *London Review of Books* Vol 38. No. 11. (2016)
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n11/naomi-klein/let-them-drown>

Oros, Iván. 2002. „A birtokszerkezet Magyarországon”, *Statisztikai Szemle*, 80, no 7 (2002 július): 674-697

Pettorelli, Nathalie, M. Durant, Sarah és T. du Toit, Johan. 2019. „Rewilding: a captivating, controversial, twenty-first-century concept to address ecological degradation in a changing world.” In *Rewilding*, szerk.: Pettorelli, Nathalie, M. Durant, Sarah és T. du Toit, Johan, 1-11. Ecological Reviews. Cambridge: Cambridge University Press

Prior, Jonathan és Brady, Emily. 2017. „Environmental Aesthetics and Rewilding.” *Environmental Values* 26: 31-51 doi: 10.3197/096327117X14809634978519

Széchenyi István, gr. 1846. *Eszmetöredékek - különösen a Tisza-völgy rendezését illetőleg*. Pest: Trattner és Károlyi

Ward, Kim. 2019. „For wilderness or wildness? Decolonising rewilding” In *Rewilding*, szerk.: Pettorelli, Nathalie, M. Durant, Sarah és T. du Toit, Johan, 34-54. Ecological Reviews. Cambridge: Cambridge University Press



ARKHÉ-TECH-TÚRA: A VÁROS MINT KOZMOLÓGIAI INTERVENCIÓ

Kulcsár Géza

ABSZTRAKT

Város és természet, város és vadon dichotómiái mögött a teremtés, a kozmosz alapproblémája húzódik meg – a világ létéhez és az ember világban-létéhez szükséges szeparációk, le- és elhatárolások, illetve materiális és kulturális építési projektumok implementációk, azaz elsősorban morfológiai és topográfiai kérdések. Az ember itt léte egy szférikus kozmoszba ágyazott négyszöges kertből indul, és a tökéletes város kocka alakú terébe tart (melyet, makacs kozmopolitikusságból, mégis oly gyakran körnek festenek egészen az újkor kezdetéig). A kör és a négyzet mint kettős kozmológia alapforma hagyománya (lásd még: a kör négyszögesítése) a zsidó-kereszténység umbilicus mundiája, Jeruzsálem kapcsán is megjelenik: a Mennyei Jeruzsálem ikonográfiája ugyanakkor lesz az „interdiszciplináris teológiában” építészeti és társadalomelméleti spekuláció tárgya, amikor az utópia képzetének szigorú platonizmusa átadja a helyét a tökéletes közösség megépíthetőségének, röviden: a modernizmusnak. A történelem jelenleg is tapasztalható állítólagos vége (a közelgő eszkaton?) mintha a visszatérés jegyében állna: a városépítés legkésőbb a hatvanas évek kritikai radikalizmusától kezdve elvirtualizálódik: a Plug-In City (Archigram) vagy a No Stop City (Archizoom) nemigen olvasható másként, mint a várostervezés kozmológiai intervenciójaként. Ez persze összefügg a konvencionális, materiális tervezési-építési-lakozási praxis beavatkozási gyakorlatával, amely a köztér és közjó diskurzusa és térgyakorlata mentén implicite szintén egy tradicionális, héjas kozmológiát tétel, az emberléptékűtől (városi köztér) az istenléptékűig (Föld, világ). A posztmodern kollázsok, spekulatív városvíziók és a technológiai innovációk homogén totalitásában a futurizmusok és posztutópiák egybeesnek az ósvárossal, a platóni-timaioszi khórából, a minőségeket és formát megelőző, archetipikus architektúrából, primordiális világszövevből épült Atlantisszal.

#várostervezés, #városfal, #kozmológia, #modernizmus, #khóra

https://doi.org/10.21096/diseño_2023_2kg

Hányféleképpen mondható el, hányféleképpen mondtuk már el, hogy kozmosz és polisz egy... de mit is állítunk? Hogy egyek, hogy egylényegűek, hogy egymással analóg, netán reciprok viszonyban állnak, hogy egymásba ágyazódnak? Mindenesetre minduntalan róluk beszélünk - ők pedig egymásról.

Kozmosz és polisz is teljességgel a világban van - ez a precíz megfogalmazás, teljességgel a világban, kétféle módon is (mely modalitások viszonya talán megismétli magának a két létezőnek a viszonyát): úgy is, mint teljes fedésben a világgal (ez a mód úgy is leírható: a kozmosz a város tükrében szemlélve), de úgy is, mint a teljesség világban való kifejeződése, ezen (ön)kifejező(őd)és receptákuluma (ez pedig a város a kozmosz tükrében).

Receptákulum – Platónnál a khóra. Az a titokzatos, vagy inkább titoktalanságában szinte meghatározhatatlan anyag előtti anyag, amely nem a Hermész-hívek *prima materiája*, semmi rákövetkezőnek nem ős- vagy előképe, hanem sokkal inkább valami anyaggal szemközt álló, a transzcendens és az immanens között rekedt pre-egzisztencia, amibe a demiurgosz pecsétviaszként nyomja bele a világ formáit, melyek így anyagiasulhatnak (?).

A város tulajdonképpen nem más, mint ez a zárójelbe tett kérdőjel az előző bekezdés végén. Horizontálisan lehatárolt, sőt, ez a határoltág létezésének karakterisztikus jegyeként jelentkezik; felfelé és lefelé ugyanakkor tökéletesen nyitott, míg magjában meghatározatlan-meghatározhatatlan).

Az építészet *qua* kérdése a tér és a fal viszonyában ragadható meg. A fal, azaz az építés primordiális formája (mind fenomenológiai, mind praxeológiai értelemben) tulajdonképpen a városalapítás kudarcának beismerése, ezen beismerés, helyesebben ezen kozmikus antropológiai hasadás emlékműve. Ez a felismerés máris olyan alapvető városelméleti kontemplációra kényszerít minket, amely megkérdőjelezi a város egyetemes fenoménjének a házak együtt-látásával, azoknak (és esetleg közteségeiknek) kollektív felszínével való azonosítását, alternatívaként felvetve a falaknak nem a konkrét-aktuális konfigurációjával, hanem magából a fal ideájából fakadó tériség létének és élményének eredeti város(i)ságát. (Nota bene: az iménti első, konvencionális városképben házak helyett akár homlokzatokat is mondhatnánk, ha megengedünk – és szerintem meg kell engednünk – egy olyan homlokzatképet és -fogalmat, ahol a homlokzatot figyelő és ezáltal megkonstruáló perspektíva szabadon választható, és az utcáról az ellenkultúra – kultúra alatt itt teret, a szemköztiségen pedig konkrét topológiai viszonyt értve – hátsó udvarába költözhet.)

¹ Lásd <https://www.themappamundi.co.uk/mappa-mundi/>

Romulus nagysága nem az örök város, a *caput mundi*, az urbánus impérium (vagy imperiális urbánus) feltalálásában rejlik, hanem abban a heroizmusban, hogy a kozmoszba kódolt kudarc teljes tudatában is *falak nélkül*, pusztán a föld szimbolikus (hiszen szimbólum az, ami meghasadt – lásd majd később) megjelölésével próbál *egyszerre* meg-alapítani várost, vallást és kultúrát, melyek között a távolság talán nem páronként – város és kultúra, kultusz és kultúra – hanem elsősorban triadikusan a legkisebb (lásd akár Bourdieu mezőit, más szóval tereit).

Róma alapításával a *caput mundi*, a világ feje, a fő-város jön létre. Ez a kép felveti, hogy az urbanomorf kozmosznak, illetve a kozmopolisznak (ezeket tekinthetjük homológ képeknek, de akár diametrális ellentéteknek is!) talán vannak további testrészei is. Például a köldöke, Jeruzsálem, *umbilicus mundi*. A *mappamundi*, a középkori világtérkép zsánere ezt az allegorikus urbánus viszonyt korának exegetikus-szimbolikus kartográfiájának, világ-képének szellemében mutatja meg. A többféle értelemben is a *mappamundi* zsáner csúcspontjának tekinthető herefordi világtérképen¹ Róma kastélyként, a maga előkelő architektúrális összetettségében jelenik meg, mellette felirat: „Roma caput mundi / tenet orbis frena rotundi” (a felirat sorokra választása tőlem származik, szerintem a felirat rímelni szándékozik, tovább fokozva az Urbs aurájának arisztokratikus jellegét). Szabad fordításban: „Róma, világfő / kezében a földkerekek-gyeplő.” Annak a városnak tehát, amelynek a civilizáció, a társadalom, a technika, a színház és mozi és italmérés a tere és következménye, ennek a városnak a rendeltetése kezdettől fogva irányító jellegű. Sőt, mi más is lehetne mindez, ha nem önkontroll – hiszen éppen maga a városi lét az, ami a közkeletű (premodern) narratívák szerint eloldja a teremtett embert a természet, a kert tökéletes eredetiségétől, amit a rosszul zabolázott tervező akarat folyton a viszály, a renyhesség, a vétek fészkévé tesz.

A térkép közepén ugyanakkor nem Róma áll, hanem Jeruzsálem, ráadásul a lakozás helyénél sokkal magasztosabb toposzt, a keresztre feszítés helyét jelölve. Ekképpen a földi Jeruzsálem tulajdonképpen nem is város, hanem receptákulum (khóra) – a minőségtelen hely, amelynek rendeltetése (kontrasztban a Rómáról mondottakkal) a tökéletes, apokaliptikus Új Jeruzsálem befogadása majdan azon órában, amikor az leszáll az égből – és ez az óra itt van, hogy a tárgyhoz méltón evangéliumi fordulattal éljünk.

Az óra mindig itt van – ezt jelenti ki Krisztus, és az eszmetörténet modernista fordulata. A felismerés lényege: ha az utópia megépítésének órája itt van, akkor rajta! A késő középkor és kora újkor reprezentációs szokásait kronologikusan szemlélve a szemünk láttára válik a világtérkép diagrammatikus kozmológiai traktátusból navigációs eszközzé, a városábrázolás az egyetemes, absztrakt jelölőből geográfiai-turisztikai *vistává* – és a biblikus topográfia építészeti valósággá. A szentviktori iskola szellemi programmá emeli, hogy az érzéki valóság, a *realia* tapasztalati

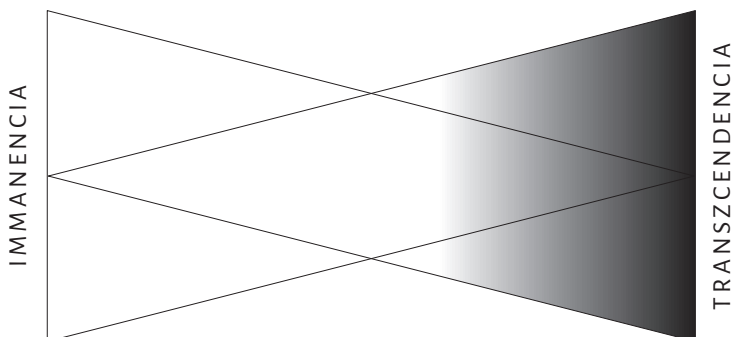
kontemplációja (mely attitűd aztán az empirizmus és a szcientifizmus köntösében nyeri el kiemelt eszmetörténeti pozícióját) vezet el az intellektust a transzcendens valóság szemléletéhez. Állítólag maga Szentviktori Hugó is festett világtérképeket, és tanított egzegéizist (bibliamagyarázatot) topografikus diagrammok mentén – tanítványa, Richárd pedig odáig ment, hogy Ezékiel látomásának városát építészeti tervek formájában adta vissza, miközben kortársuk, Joachim da Fiore a Jelenésekhez fűzött vizuális kommentárjában tulajdonképpen megtervezte Új Jeruzsálem szentjeinek (mindannyiunknak) szállását – tudniillik architektúráisan, alaprajzi szinten. Ez hát az első (spontán) kozmológiai intervenció – az apokalipszisba szédülő, kiliasztikus történeti idő dik-tátumának felcserélése a modern topográfiára és designra, azaz arra, hogy bármikor, bármekkora léptékben készek legyünk megismételni a teremtést. A modernizmus az örök *ex nihilo* állapota.

Olyan ez, mintha tetszőlegesen messzire vissza tudnánk menni a világtörténetben, és mindenütt csak lappangó modernizmusokat találunk (ha keressük őket). De mi is akkor lényegileg ez a hírhedt modernista fordulat, és azonosítható-e az időben?

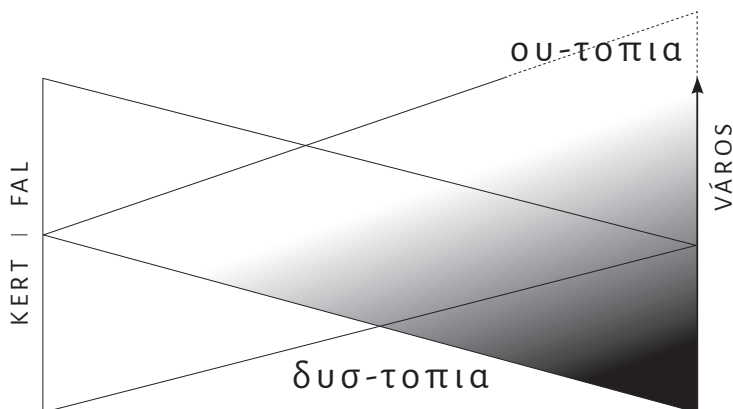
Mondják, hogy Kantban érhető tetten az episztemológia kopernikuszi fordulata, amennyiben az érzetekre omniszciens fényérzékeny rétegeként (megintcsak: egyfajta khóráként) reagáló szubjektumot tette meg a világ és a tudás alapjául (és e kettő a modernizmusban majdnem egybeesik). A világtérkép kopernikuszi fordulata *per se* viszont furcsa módon nem Copernicus munkájában jelentkezik, hanem a humanizmus *media aetas*ában, ahol majdnem hogy helyesebb lenne *köztes* kort mondani.

Cusanus a *Figura paradigmatica* segítségével néhány vonalban össze tudta foglalni ezt a köztességet, minden metafizika és világtérkép teljes széttartását és teljes egységét (a híres *coincidentia oppositorum*). A rajz egyszerre tételezi Isten és ember reciprocitását és egymásra vetíthetőségét, ugyanakkor az észlelet, a perspektíva, a viszonylagosság realitását is – még ha az a totális és végső egybeesésben, az Isten és ember kölcsönös kontemplációjának közös enyészpontjában oldódik is fel.

Az eredeti *figura* (imaginációt segítő diagram a *sejtés*ről mint episztemológiai kategóriáról szóló traktátushoz) lényegileg körülbelül ezt fejezi ki:



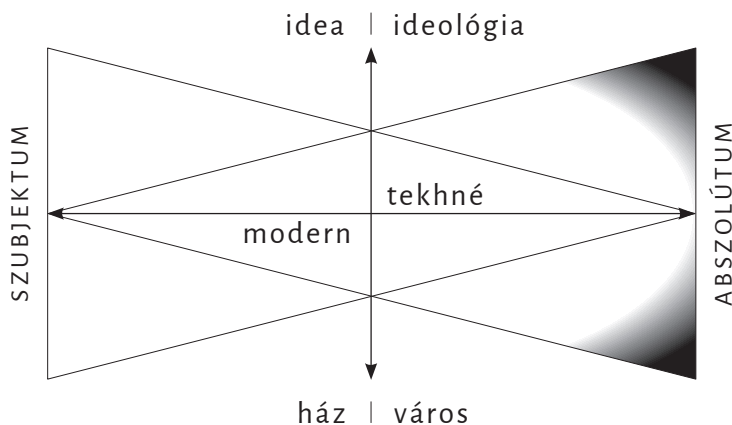
Az építés *mint* kozmológiai intervenció viszonylatában, metatopográfiai olvasatban ugyanezt a paradigmát körülbelül így olvashatjuk:



Az építés immanens realitása (melynek térbeli alapeleme a fal, időbeli eredője pedig a kert, mely még természeti, de már szabályos) a városon keresztül nyílik meg, mind önmaga transzcendens meghaladására, mind az utópia és disztópia apokaliptikus kettősére. Ez a felnyílás a modernitás.

Ezt a mintát szemlélve az építész, a romulusi-cusanusi térfoglalási-térkontemplációs gyakorlatok után, talán végre újra szilárd talajon (!) érezheti magát. De csak addig, amíg nem szembesül a kérdéssel, hogy az *ex nihilo* építkezésben végső soron a ház, vagy a város modernitásáról van-e szó – ez tudniillik nem pusztán lépték, illetve mereológia kérdése, sokkal inkább a kozmológiai (ontológiai) hasadások egy újabb példánya (visszatérése, ha platóni-nietzschei módon dolgozunk, és ebben az általános metafizikai jelenségben folyton az egyetlen *fiat*-indukálta hasadás – az Egy és a Sok között – történeti reprodukálódását látjuk). És ha berzenkedik is a platóni (timaioszi) részünk, azt is be kell látnunk: nem mindegy, hogy ez az elképzelt általános építészeti szubjektum, aki a modernitást imaginálja, látta-e a huszadik századot.

Ha igen, képzeletében elsődlegesen egy formavilág jelenik meg, sőt, potenciálisan több, látszatra egymásnak feszülő formavilág (lásd: „klasszikus,” „érett” „kései,” tetszőleges politikai-társadalmi ideológiához igazodó modernizmusok, vagy akár a Bauhaus). Ha van is itt bármilyen közös platform, az valahogy mindenképpen a geometriával áll összefüggésben. (A geometria primátusa több forrásból fakadhat, melyek egymást még erősíthetik is: egyrészt magának a formának a *design* elveiből fakadó hangsúlyozásából, másrészt – *via negativa* – az ornemens bűnének elhagyásából, de akár, enyhe körkörösséggel, a modernista technológiai gyakorlatból is). Nem pedig, ahogy az gyakran tűnik, az anyaghoz vagy magához a materialitáshoz való viszonyból. Legkésőbb ezen a ponton szót kell ejtenünk tekhné és modernitás viszonyulásáról – egymáshoz és magunkhoz.



Az alkotás és az építés kollektív, mesterségbeli és formálási aktusa, amit itt tekhné néven foglalunk össze, a modernitással mint az alkotást kontextualizáló szemléletmóddal együtt feszül az egyén (szubjektum) és az egyetemes, kozmikus, kollektív állapot (abszolútum) között, és ez a feszültség két irányba csapódik le: az abszolútum által kiváltott erőhatások felfelé, az eszmei, nem-materiális sík felé viszik, ahol ideákban (például az utópia ideájában) és ezekhez tartozó agendákban, azaz ideológiákban csapódik le, míg az anyagban, a föld felszínén épületek, házak épülnek belőle, amelyek városokká állnak össze, ahol aztán ezekhez a házakhoz (még ha formai báziskomponenseik teljesen egyetemesek is) és a köztességeikhez (hagyományosan: a közterekhez) funkciók rendelődnek.

Mi van, ha a ház, a templom, a város mégsem a védelem és a birtoklás antropológiai állandóinak technikai realizációja, hanem az égbé törés totális *horizontális* gyakorlata? Mi van, ha a tekhnében az elsődleges mozzanat mégsem a tapintás, hanem a teremtés restaurációja, az anyag globális konfigurációjának folyamatos tökéletesítése Isten országának képére és hasonlatosságára? Ez az arkhé-tektúra, a kezdetépítés.

A szellem hanyatlásának linearitását, az egyetemes nivellációt tételezni kívánó eszmetörténész felvetheti, hogy a tekhné (mint az alkotás ideájához közelebb álló absztrakt létszféra) valamikor a modernitás hajnalán technológiává alacsonyodott. Etimológiai szempontból egy ilyen érvelés egyik alapjául az a megfigyelés szolgálhatna, hogy a szaporodó-lógiák éppen az új tudományok diszciplinárizmusába aláhanyatló szabad, egyetemes szellem dionüszoszi-oziriszi önfeldarabolásának terminológiai indikátorai.

Azonban semmivel nem kevésbé érvényes az a megközelítés (ehhez persze a technológiát ténylegesen kortársibb, az időben korábbi technikai praxisoktól eltérő, azokról leválasztható gyakorlatként kell tekintenünk), ami a technológiát a tekhné *logizálódásaként*, azaz az anyag és érzéklet valóságától, a khóra demiurgoszi formálásának csak halvány és korlátolt imitációjaként értelmezhető alkotói gyakorlatától

való eloldódásként értelmezi. Innen nem csak a digitalitás következik viszonylag közvetlenül, de például az építés mint lényegileg szimbolikus (és nem mint lényegileg társadalomformáló) valóság is.

Ábránd volt hát, hogy az építés forrásánál a ház kozmológiai és antropológiai szükségszerűségként áll. A teremtés paradoxonját („miért van inkább valami, mint semmi?”) a ház *mint* ötlet fejezi ki legközvetlenebbül. Ebben rejlik annak a felszínen merőben történeti ténynek a magyarázata, hogy amikor a tértervezési praxis istenigazából modernné válik, érdeklődése azon nyomban a város felé fordul.

Az építés immateriális vetülete kapcsán nehéz megkülönböztetni a szimbolikusot a virtuálistól. Szimbolikus az, ami összetartozik, de valahogy mégis külön van – Heideggernél a görögök üzenetet hitelesítő gyűrűje, aminek a két felét össze kell illeszteni. A szimbolikus gyakran jelenik meg úgy a köz-imaginációban, mint a vertikális hasadásnak nem annyira hitelesítője, sokkal inkább feloldója, amennyiben valamely titokzatos égi (ízlés szerint: platóni) minőség földi reprezentánisa volna a szimbólum. (Így a hagyományos esztétika, melyet mára szinte mindenki elutasítani igyekszik, de melynek fenti paradigmáját igazán elvetni – és nem csak újra és újra körüljárni-kerülgetni – még senkinek nem sikerült.) A szimbólum funkciója elsősorban hitelesítő, azaz tulajdonképpen ellenőrző („*Roma tenet frena*”): felügyeli a rendet, mind a kozmoszt, mind a panoptikumot – és ebbe a feszültségbe természetesen belehasad. Hát ezért a szeparáció, a fal és a tető az építés kozmológiai alapelemei.

A szimbólum tehát nem lehet az, amit keresünk: az utópia letéteményese. A történelem – nem mint esemény, hanem mint narratíva – kozmológiai intervencióért kiált, mert a kultúra, a civilizáció, a *Dasein* közösségi utópiáját a jó ház ideájában nem találta meg.

Felvetettük, hogy a virtualitásnak is szava és szerepe lehet. Első ránézésre olyasmi ez, amit keresünk: állomás, közelítés, eredetileg valamely (ideális) létező *virtusával*, erényeivel, (pozitív, előnyös) tulajdonságaival felruházott. Ez a felfelé nyíló virtualitás – ami az eszmetörténetben tulajdonképpen kihasználatlan maradt. Amikor a virtuálistól beszélünk, szinte mindig a negatívumra gondolunk, azt gondoljuk el benne, ami a valamihez képest a nem-az. (Itt az ismeretlen objektumra való rámutatás paradoxonját talán leginkább a hindu metafizika fényében érthetjük meg, ahol a tárgy távolmaradásában oldódik fel a szubjektum és objektum, ha tetszik: az egyéni és az abszolút lélek dichotómiája.)

Tehát az olyan térszervezési paradigmákban, mint a szocialista lakótelep-építészet, az épülettömb nem annyiban virtuális, hogy nem létezik, hanem annyiban, hogy nem ház. Esetleg szimbólum: egy meg nem épült utópia emlékműve. A benne való lakozás minősége az egyén szempontjából teljesen mellékes, egyedül az utópiapolgárok (vö.: a szentek totális közössége az Új Jeruzsálemben) metaindividuális tömege

felől értékelhető. (Az egyéni komfort ígérete sem az egyéné, annak nem anyja, esetleg tárgya, de még inkább mechanikus alkotóeleme - a szervezőelv a planetáris infrastruktúra uniformitása.)

Mi lehet az építészeti modernizmus *par excellence*? Tulajdonképpen maga az utópizmus. Nem is annyira hit vagy ideológia kérdése ez, mintsem (afféle apofatikus praxisként) a kultúra mint az időben folyton akkumulálódó fizikai és metafizikai, anyagi és ideális komplexum elutasítása, sőt, a mindig egyszeri most jegyében való eltörlése – annak a jegyében, hogy ebből a törlésből, ebből a kultúrális kenőziszból automatikusan, sőt, automatizáltan egy, a kozmikusan-éppen-adotthoz, a világtényezőkhöz tökéletesen igazított világállapot fakadjon. Mert hát ez az utópia, ami ekképpen ténylegesen és közvetlenül az eltörlés helyéből, a nemhelyből (*ou*-toposz – nem pedig, vagy nem elsősorban Augé anti-térélménye) levezethetővé válik.

Az egyetemes modernizmus gyűjt, felsorakoztat és épít, mert szemét az utópiára szegezi (melyet ugyanakkor nem mer lényegileg nemlegesnek, *ou*-nak tételezni – ebben különbözik a megváltásmetafizikáktól, amelyek jellemzően vallási formákba öltözve jelennek meg a kultúra színpadán). De ebben a szellemiségben, metanarratívában kódolva van saját bukása: előbb vagy utóbb meg kell, meg kellett kérdőjeleznie saját építési princípiumait is. Ha kivonjuk az építészetből a jövő felé építkezést, abból csak az introspekció marad

Az úgynevezett spekulatív (tulajdonképpen introspekulatív) építészeti modernizmus belviszályának, identitáskriszisének történeti megtestesülése. Legkésőbb a hatvanas évek második felétől kezdve (de valójában már sokkal korábban is megesett ilyesmi) olyan imaginatív térértelmezési kísérletek kezdtek el az építészeti terv rangjára lépni, melyeknek már semmiféle kézzelfogható viszonya nem volt a ház tekhnéjével. Annál több a lakozás egyetemes mintáival, és a várossal mint kozmológiai intervencióval.

Lehet-e egyáltalán várost építeni? A város inkább csak *épül*. Tulajdonképpen kizárólag szimbolikusan, virtuálisan, spekulatíván tervezhető. Amikor az építés valósága kifulladás, mert a lakozás, mint a térjelölés, a fal, a padló és a tető princípumai már nem vonatkoznak az aktuális antropológiai valóságra, akkor teljeseedik ki a várostervezés, mint minden diszciplínának legtűnékenyebbje (és ezzel valójában a diszciplínának korának végének hírnöke), amelynek tárgya minden esetben platonikus, akkor is, ha teljes új városok, városrészek kijelölésével, afféle romulusi gesztussal operál (Dunaújváros, Avas, Havanna... és a tervezővállalat mint kollektív Romulus?!), és akkor is, ha megépíthetetlen városképeket, calvinói értelemben vett láthatatlan városokat vizionál, ahol a pusztákonceptualizmus lép az építészeti praxis helyébe. Fontos, hogy az urbanogónia kapcsán nem a megépíthetőség az elsődleges kritérium, ami az úgynevezett valódi várostervezést elválasztja annak spekulatív *pendant*-jától.

Platón állama elsősorban ideológia (a saját filozófiájának értelmében) és nem reformjavaslat. Morus Tamás zsánerteremtő *Utópiája* expliciten nemtopografikus és nemszociografikus, irányultságában leginkább kritikai, azaz spekulatív (ha ezt a szót, eredetéhez közel, tükrözésként, reflexióként olvassuk). És hiába köszönt be közben a valódi újkor és terebélyesedik társadalmi valósággá a modernizmus, ugyanígy a platóni iskola követője és adója az Új Atlantisz és Campanella Napvárosa is, bár már határhelyzetben a realista-materiális szocialista utópiák (Fourier-iskola) megjelenése felé vezető úton. Sőt, ha az utópia fogalmát az ideális városra mint topográfiai valóságra szűkítjük, akkor már a kora újkorban is találunk javaslatokat, sőt megépített urbánus valóságokat, például a velencei, tökéletesnek szánt formájú erődvárosokat (a leghíresebb Palmanova).

Az építészeti modernizmusnak a két világháború között felvetett programjai (melyekre már utaltunk) jobbára a második világháború után fordulnak le totális építési projektekbe. Le Corbusier megépíti a *Cité radieuse*-t (nevében nem kevés platóni reminiscenciát hordozva) és Csandígarh városát. Tange Kenzó valóban szerette volna modulárisan beépíteni a Tokiói-öbölt, vagy egy omnipotens modernista gesztussal újraalapítani a szinte megsemmisült Szkopjét.

Ezzel egyidőben, ettől kezdve legalább ekkora lendülettel jelen van ugyanakkor a bizonyos értelemben a platóni-morusi *ou*-topikus örökséget a szocialista vízióval (amely ténylegesen építene, csak nem elsősorban házanyagot, hanem társadalomszövetet) szintetizáló kritikai-spekulatív (anti-)építészeti iskola is, amelynek gondolat kísérletei (a fentiek fényében nem meglepő módon) elsősorban a város formai jegyein keresztül artikulálódnak. A Superstudio, az Archigram, az Archizoom kollektíva tagjai, vagy akár legutóbb Liam Young, semmiféle valós igényt nem artikulálnak a terveik megvalósítására vonatkozóan – de ez a különbségtétel valójában teljesen mindegy, ha a történet, a civilizáció felől szemléljük. A végső város architektonikus képei mind zátonyra futnak, a létező, történeti város falai előtt.

Szót kell ejtenünk a transzcendens és immanens utópizmus másik szintetizációs lehetőségéről, amely, szemben a radikális-spekulatív építészet dedikáltan immateriális karakterével, megvalósulási közegeként nem a pusztá konceptualizmust, hanem ennek ellenkezőjét, a térben jelenlévő anyagi realitást választja – és ebből következően csak referenciában tud ideális, ideologikus lenni. Mit jelent ez valójában? Már meg sem lepődünk: olyan beavatkozásokat, amelyek léptékükben ugyan nem városiak (hogyan is lehetnének, mikor a város fizikailag átfoghatatlan, majdnem-nemlétező?), de programjukban és irányultságukban az ideális város mint utópikus alakzat apokaliptikus valóságára játszanak rá. Ez a megközelítés az urbanisztikát elsősorban emberléptékű, közösségi ideológiájú intervenciók organikus együtteseként képzelel el (nem világos ugyanakkor, ez a közösség még azonos-e az eredeti *civitas*-szal).

Tulajdonképpen az intervenció szónak ebben a közegben használatos értelmezése tágult, némi virtualizálódás és általánosodás után, jelen tanulmányban egy általános, kozmikus léptékű városmetaforává – egyúttal újabb apropót szolgáltatva lépték és anyagiség alapmotívumainak expozíciójára.

Ezen a ponton meglepő konklúzióba botlunk: immanens és transzcendens szeparáció, szubjektív és abszolút tekhné, modernista ideológia és modernista morfológia fentiekben felvázolt kaleidoszkopikus rendszerét legadekvátábban éppen ez, a kis léptékű, naiv és jellemzően városi terekre, azaz nem a házobjektumokra, hanem azok köztességeire fókuszáló, magában is sokféleképpen köztes beavatkozás testesíti meg. Egy pad, egy tetszőleges genealógiájú utcafelület járdává való kisajátítása, egy néhány deszkányi faanyagba kódolt, alaptalan feltételezés a generációs szakadék, vagy akár a fajok, az emberi és a nem emberi közötti ontológiai szakadék téri mibenlétéről, sőt, teresítési lehetőségéről. És ebben az emberkézben átfogható anyaghalmazban, levetkőzve saját esetiségét, ott van az egész város.

A tökéletes város: a mindenkori történeti város, annak egyszerre minden formájában és formátlanságában – a kert és az Új Jeruzsálem közé ékelődött kozmológiai intervenció.

ATMOSZFÉRIKUS SÉTÁK

Dobos Bence László

ABSZTRAKT

Egy belső tér vagy egy épület kapcsán gyakran beszélünk arról, hogy az rendelkezik bizonyos atmoszférával. Habár a fogalom sokszor megfoghatatlan és homályos, mégis része a mindennapi tapasztalatnak. De mi a helyzet egy utcával, egy városrészrel, vagy akár egy egész várossal? A város atmoszférája egy mindenki számára elérhető fenomén, amelyen egyaránt osztoznak a városlakók és a turisták. A város használói nem csak passzív befogadói az városi atmoszférának, hanem közösen hozzák létre, aktívan alakítják azt. A sokféle tényező összjátékában fontos szerepet tölt be a városi szintéren kibontakozó élet. A város atmoszférája mindenütt és minden pillanatban jelenlévő háttérminőségként manifesztálódik. Mindenkori léptéke a saját megélt-testünk. A testi jelenlét és a sétálás aktusán keresztül jön létre a városi atmoszférikus táj, amelyben az illatok, hangok, épületsziluettek mind mozgásra és cselekvésre invitálnak. Az atmoszférákat nem pusztán a mozgás által érzékeljük, hanem azáltal is, ahogy áthaladunk a városon. A városi textúrák, anyagminőségek és taktilis tapasztalatok mind a lassú áthaladás által érhetőek el. A sétálás atmoszférikus értelemben benne tart a városban, azaz a mozgás által a városban lüktető élet részévé válhatunk. Éppen annyira érzékeljük a környezet részének az atmoszférát, mint amennyire mi magunk is részt veszünk a létrejöttében. A város ritmusát, lüktetését kevésbé tudjuk mérni, mint inkább érezni, megélni.

#atmoszféra, #élhetőség, #Gernot Böhme, #hangoltság, #érezkelési táj

https://doi.org/10.21096/diseгно_2023_2db

A városok felismerhetők a járásukról, akárcsak az emberek.

—Robert Musil

ATMOSZFÉRIKUS PARADIGMA

A hangulat a huszadik század végéig periférikus témának számított mind a filozófia, mind a tudományok szempontjából. A logikus gondolkodás számára a hangulat nehezen hozzáférhető és erősen szubjektív, irracionális és intenzíven változó, sokszor előjelet váltó tényező, ebből következik, hogy a tapasztalat nehezen megragadható összetevője. Az emberi tapasztalás modellje sokáig a „camera obscura” vagy a „nyitott ablak” volt, amelyen keresztül sokkal inkább passzív módon figyeljük meg a világot, érzékszerveinken keresztül, a környezetből érkező ingereket, mint adatokat elemezve. Ennek eredményeként az érzelmi szféra szerepe és jelentősége sokáig háttérbe szorult, miközben az érzelmi hangoltság a külső és belső világunk folyamatos tranzakciójának lényegi eleme.

A német filozófia – erősen támaszkodva a francia fenomenológiai hagyományokra, többek közt Merleau-Pontyra, Lévinasra, Derridára – az *atmoszféra* fogalmi ernyője alatt létrehozta saját elméleti koncepcióját, amelyben a hangulatok és az érzelmek kiemelt szerephez jutottak. Hermann Schmitz *új fenomenológiájának* (Schmitz 1964–1980) alapfogalmává tette az atmoszférát, Gernot Böhme pedig azt átvéve és továbbfejlesztve megalkotta az *atmoszféra esztétikáját* (Böhme 1995A), amelyben egyesül ontológia, térelmélet és esztétika. Ennek következményeként ma már atmoszférikus fordulatról beszélünk a bölcsészet-, társadalom- és empirikus kultúratudományokban. A legtöbb területen elmozdulás figyelhető meg a vizuálisról az aurális felé, amiben a „ritmus” a „rezonancia” és a (heideggeri eredetű) „hangoltság” kulcsfogalmakká válnak. (Griffero 2019, 12)

Az atmoszféra koncepciója – a nyugati dualista felfogással szemben – egy átmeneti megoldást, úgynevezett köztes fenomént javasol, ami egyszerre van jelen a befogadó és a befogadott oldalán: az észlelő és észlelt közös valósága. Az objektum és szubjektum között azonban nem egy harmadik entitás, hanem az *és*, egy prototipikus, köztes fenomén az, ami azonnal megjelenik, ha a percepció két pólusa egyszerre van jelen. Felfüggeszti a köztem és a világ között lévő határozott különbségtételt.

Diffúz és homályos, problémás és fogalmilag nehezen megragadható az atmoszféra koncepciója. Térbe „kiömlött” érzések, „határ és hely nélküliek, kiáradtak, azaz nem lokalizálhatóak, érzelmi mozgatóerők, a hangulatok térbeli hordozói” (Böhme [2013], 2017b, 20). Tehát a hangulatom „nem egy privát belső állapot, hanem sokkal inkább a világ térbeli állapota.” (Griffero 2013, 1) Az atmoszférák térbeli fenomének, amelyek közvetítő, híd szerepet töltenek be külső és belső világom között, egyszerre az esztétikai tapasztalat tárgyai és annak aktív alakítói.

Az atmoszférák az észlelés elsődleges tárgyai, így a percepció azonnali és totális formái. Egyszerre, egy pillanat alatt, szimultán módon kapunk benyomást az adott térről, vagyis az magába foglalja mindazt a heterogenitást és kaotikus sokféleséget, ami alakítja. Az atmoszférákkal való találkozás olyan, mint egy másik emberről „első benyomástszerezni” (Zumthor [2006] 2018, 11). Az atmoszféra olyan „önkéntelen élettapasztalat,” amely érzelmi, motivációs és érték alapú összetevőkkel teli globális válaszként funkcionál. (Griffero 2014, 29)

VÁROSI ATMOSZFÉRÁK

A város atmoszférája alatt azt értjük, ami mindennapi és magától értetődő a lakosok számára, amit a “helyiek életvitelükkel és életmódjukkal folyamatosan produkálnak, de amit az idegen, mint jellemzőt vesz észre először” (Böhme 2017a, 128), hiszen az első benyomás mindig atmoszférikus. A városi valóság szubjektív tapasztalata, amelyen a város lakossága osztozik, egyúttal mégis valami objektívnek, a város minőségének élük meg. (Böhme 2017a, 133) Ha megpróbáljuk részleteiben megérteni, kiderül, hogy különböző faktorok összetett konstellációja: “geográfiai-klimatikus helyzet, történeti és társadalmi-gazdasági állapot, építészeti-infrastrukturális minőség, érték kifejeződés, nyelv, táplálkozás, gasztronómia stb.” (Griffero 2013, 2).

A vásárcsarnokok jó példái lehetnek egy városi atmoszférája összesűrűsödésének. A sokféle faktor kaotikus egyvelege itt egyszerre van jelen, és erős identitással rendelkező atmoszférákat hoz létre. Gondoljunk a Barcelona belvárosában lévő Santa Caterina piacra vagy a Helsinki kikötőjében lévő öreg vásárcsarnokra. A vásárcsarnokok és piacok izgalmas fél-köztér jellegük miatt képesek kültér és beltér, privát és publikus terek között egyensúlyozni. Mindkét helyszínen megjelennek a helyi alapanyagok és ételek, amelyek erősen összekapcsolódnak az éghajlattal, illatuk és ízük már kulturális jegeket is hordoz; a csarnokban zajló élet, az ország társadalmi és szociális helyzetéről tudósít. Végül ott van maga a csarnoképület, ami az építészetten keresztül sok más tényezőre utal: aktuális fizikai állapotától kezdve, az építés idején és az anyaghasználaton át, egészen a városban elfoglalt helyéig.

A városi atmoszférák összekötik a várost és a használókat. A fenomén összekapcsolja a két felet, és elárul valamit a köztük lévő kapcsolatról, mivel „a város atmoszférája éppen az a mód, ahogy az élet kibontakozik a városban” (Böhme 2017a, 128). Ez a mód az atmoszféra, vagyis a város

és a használók közötti rezonancia milyensége, a hangoltság minősége. Kulcsfogalmi a *biztonság* (Gehl [2010] 2014, 91-1 04) és az ismerőség (Griffero 2013, 2–5). Egy város élhetősége nagyban függ attól, hogy mennyire tudunk otthonosan mozogni benne fizikai-érzéki és érzelmi (affektív) értelemben. Hasonló a saját otthonunkhoz, ahol sokszor úgy közlekedünk, tevékenykedünk, hogy nem kell tudatosan odafigyelnünk az útvonalunkra. Nem is igazán tudjuk, hogy merre megyünk, és hol vannak a bútorok. Az otthonos városban bátran eltvedhetünk, elidőzhetünk a folyóparton, leülhetünk egy fa árnyékos tövébe, vagy megihatunk egy kávé a főtéren. Zivatar idején is tudjuk, hogy merre találunk biztonságos menedéket, ahogyan azt is, hogyan juthatunk haza a leggyorsabban.

Elsőként az építészet (Wigley 1998; Zumthor 2018; Böhme 2006, 2017b), de leginkább a városépítészet (Thibaud és Siret 2012; Thibaud 2015; Griffero 2013, 2014; Kazig 2017) ismerte fel az atmoszféra jelentőségét, főként azért, hogy „megmérje”, az épületek, utcák, a közlekedés milyen hatással vannak az emberek megélt testi terére és érzelmileg az emberek életminőségére, s így a városok érzéki és érzelmi minőségei mérhetővé válnak. Olyan módja ez a városi terek leírásának, amely fenomenológiai indíttatású, tehát a megfigyelő nézőpontja válik fontossá, egyes szám első személyben.¹ Ez a megközelítés feszültségben áll a modernizmus víziójával a városról, mint gépezetről (Gehl 2014 [2010], X) és a „modern várostervezés progresszív anesztetizálódásával,” amonotónia, természetellenesség, harmóniamentesség tekintetében (Griffero 2014, 89).

ATMOSZFÉRIKUS SZIGETEK

A városi szövet nemcsak fizikai, érzéki és téri értelemben tagolódik kisebb egységekre, hanem atmoszférikus értelemben is szigetekre bomlik. Ezek a szigetek sok esetben függetlenek a konkrét zónáktól, térfalaktól, szegélyektől, természeti határoktól. Az atmoszféra „határolófelület nélküli” (surfaceless) (Schmitz 2014, 14) térbeli fenoménjellege lehetővé teszi, hogy viszonylag független legyen a dolgoktól, a fizikai valóságtól.

Atmoszférikus szigetként értelmezhetőek mindazok a területek, amelyek erős karakterrel rendelkeznek, és esztétikai és érzéki értelemben viszonylag homogének. Allyen atmoszférikus szigetek a természet által uralt területek, mint a közparkok, kertek, ligetek vagy a folyópartok, tópartok, árterek. Az ilyen városszerkezetben elhelyezkedő urbanizált természet képes sajátos és erős érzelmi hangoltságot kialakítani a befogadóknak, mivel kontrasztban áll az épített városi terekkel. A fák nyáron árnyékot adnak, és megszürik a város zaját, a természet ciklikusságát és megújulását közvetítik. Másodsorban a város történeti területei is tekinthetőek önálló atmoszférikus szigeteknek, saját karakterrel rendelkeznek, amit éppen a történeti jelleg határoz meg. A látogatók számára a történelmi városmag meghatározó élményt nyújt, mind építészeti, mind városépítészeti, mind kulturális szempontból. Ezeken túl a járműforgalom is értelmezhető atmoszférikus szigetként, hiszen a

¹ A *neuro- és kognitív tudományok, főként a környezetpszichológia hasonló módszerrel közelítenek a városi terek és emberek tranzakciójának kutatásához, azonban egyes szám harmadik személyben, külső megfigyelőként. külső megfigyelőként. A megfigyelt személy belső perspektívája kevésbé érvényesül, mivel szubjektív megélésének, érzelmi világának nem-diszkurzív és pre-reflexív jellege gátolja a külső megfigyelő számára a totális megértést és a situáció affektív elemeinek leírását.*

főutak és az autóforgalom kihatározza a városból egy területet, ami nemcsak a közlekedés szempontjából, hanem akusztikai értelemben is egy sajátos zóna. A járdák, közúti zebrák a járókelők számára biztonságos zónák, amik a járművektől védik őket. A gyalogosok veszélyeztetett városhasználók, vendégek a saját városukban. A helyiek számára az intenzív járműforgalom gyengíti a városi otthonosság és ismerősség érzetét.

A város sokféle atmoszférikus szigetre osztható, attól függően, hogy mekkora léptékben vizsgáljuk. Egészen apró, mikroszituációban jelenthet egy kényelmes padot, rejtett kilátópontot vagy hűvös teraszt. Nagyobb méretben egy kanyargós utcát, nyüzsgő teret vagy középkori városrészt. A város atmoszférata tapasztalata tehát nem homogén és nem azonos minden helyen, ugyanis nem tudatos és mindent átfogó megértés eredménye. Nem az egész felől közelít a város megértéséhez és a részletek irányába, hanem a részek, vagyis az atmoszférikus szigetek felől. A kiindulópont a befogadó és az ő perspektívája, innen bomlik ki a város atmoszférikus horizontja. Azonban ez nem azt jelenti, hogy a város megtapasztalása töredékes, hiányos lenne. A városi atmoszférata tapasztalat mindig teljes egész, önmagában komplex és komplett. Habár az atmoszférikus szigetek saját karakterrel és minőségekkel rendelkeznek, mégis sugallnak valamit az egész város szempontjából. Ha a befogadó számára elsődlegesek az atmoszférák, és a városi minőségek általuk válnak megélt tapasztalatokká, akkor a városépítészet számára is fontos tervezési szemponttá kell válniuk.

ÉRZÉKELÉSI TÁJ

Az atmoszféra koncepciója rehabilitálja a hangulatok jelentőségét a tapasztalásban, azonban ez nem zárja ki az érzéki minőségek szerepét. A városra – az utcákra, házakra, parkokra stb. – ráfeszülő bőr anyagbeli jelenléte nélkülözhetetlen összetevő a városi atmoszférák szempontjából. Az érzékeink által vagyunk kapcsolatban a fizikai világgal, „a dolgok azért tudják kommunikálni felénk minőségeiket, mert ugyanolyan minőségekkel rendelkeznek, mint mi magunk (súly, keménység stb.)” (Griffero 2020, 99). Az érzéki-érzelmi bevonódás – és ezáltal az esztétikai tapasztalat – így válik teljessé.

Ebből a szempontból a város tekinthető érzékelési tájnak (*sensescape*), ahol érzékeink együttműködve letapogatják a város bőrét és minden egyes mozzanatát. Ehhez szükséges a befogadó érzékenysége az anyagok érzelmi (affektív) értékei iránt. Habár az érzékelés minden esetben multiszenzoriális – egy egységként működik a szenzoriális rendszer –, ez a vizsgálat szempontjából túl összetett és bonyolult lenne, ezért érdemes elemeire bontani. Az összérzékelési modellből különféle érzékelési komponensek emelhetőek ki, amelyek fontos szerepet játszanak a városi atmoszféra létrejöttében: szaglás, hallás és tapintás (látás).

A szaglási vagy olfaktorikus táj kellemes illatokhoz vagy kellemetlen szagélményekhez kapcsolódik. Az illatok azért is fontos részét képezik a városi atmoszférának, mert teljesen körbevesznek minket, nem tudunk szabadulni

a hatásuk alól. Képesek teljes mértékben áthangolni a környezetet és ezáltal saját hangulatunkat, ugyanakkor „az illatok lehetővé teszik számunkra, hogy azonosítsunk helyeket, és önmagunkat azonosítsuk helyek által” (Böhme 2017, 125). Elhanyagolt, mégis jelentős téma az illatok és szagok világa, és sokszor azok elfedése, vagy megszüntetése a cél, azonban „egy szagok nélküli város” – írja Böhme – „olyan, mint egy jellem nélküli ember” (2017, 126).

Hallási vagy akusztikai táj, amit a gyalogosok hangja és a járművek zaja jelentősen meghatároz. Az épületekből kiszűrődő zene, utcabál, az aluljáróban játszó utcazenész, egy szirénázó rendőrautó vagy éjszaka egy apró nesz az utcán egy pillanat alatt áthangolhatja érzelmi állapotunkat. Az időjárás szintén jelentős tényező, gondoljunk a zuhogó eső megnyugtató morajlására vagy a villámlás intenzív dörgésére. A madarak csiripelése segít elmerülni a kellemes atmoszférákban, de a kutyaugatás képes lehet azonnal kizökkenteni. Az adott városban beszélt nyelv, tempója, temperamentuma és hangzásvilága önmagában karakterképző elem. Ha úgy utazunk a budapesti metrón, hogy kizárólag francia turisták vesznek körbe, egészen más az atmoszfératapasztalatunk.

Végül a tapintási vagy taktilis tájról beszélhetünk, amely sokkal kiterjedtebb horizontot képez, mint az előző kettő, ugyanis szorosan összekapcsolódik a vizualitással. Ennek oka, hogy az atmoszféra „nem közvetlenül a reprezentatív-okuláris-távoli érzékelés, hanem a mozgásban lévő és szinesztetikus percepció számára hozzáférhető” (Griffero 2013, 1), azaz nem közvetlenül tapasztalható vizuális ingerek útján; a látás csak támogatja a taktilis érzéket. A városok, városképek taktilis megtapasztalása nem közvetlenül a tapintás által érhető el, hanem indirekt módon a látáson keresztül. (Diaconu 2011, 16) A látás és a tapintás összekapcsolódik egymással, szinesztetikus megfelelés van közöttük. A taktilis minőségek látványa előhívja belőlünk a felület valós tapintásának élményét. A taktilis városi esztétika arra utal, hogy a „városképek képesek kellemes fizikai és szomatikus élményt előidézni testileg a befogadóban.” (Diaconu 2011, 14) A taktilis mező magában hordozza a bőr mint a teljes testet beborító érzékszerv minden lehetséges aspektusát, beleértve a tapintást, a hő-, a nyomás- és a fájdalom érzetet, a propiocepciót, valamint a kinestetikus érzéket. A taktilitással átítatott látás által képesek vagyunk a városban anyagminőségeket és textúrákat azonosítani; az égbolton kirajzolódó épületsziluettek hangulatokat, a homlokzatokon megjelenő repedések és rések érzelmi reakciót váltanak ki bennünk; a régi épületeken megjelenő patina – Diaconunál minden anyagi, természeti, történeti nyom –, „pozitív esztétikai ágenssé konvertálja az időt” (Diaconu 2011, 28) és a történelmiség érzetét kelti.

SÉTA A VÁROSBAN

A város atmoszférája egy mindenütt jelenlévő minőségként manifesztálódik, és ahhoz, hogy kapcsolódni tudjunk az érzéki és érzelmi minőségekhez, a befogadó oldalán szükséges egy felfogó felület, amely lehetővé teszi a rezonancia létrejöttét. Az emberi test ez az eszköz, a műszerek műszere.

² A megélt test az atmoszférákhoz kapcsolódni képes szubjektív fenomén, a megfigyelő számára belülről elérhető entitás. Ritkán esik egybe a fizikai test határaival, és a megélt test érzetei sosem köthetők egyértelműen egy bizonyos testrészhez vagy szervhez (pl.: éhség, fáradtság, szerelem).

³ Ez annyival árnyalható, hogy kutatások igazolták: a gyalogosok tempója korrelál a város méretével, valamint életkortól és nemtől függő tényező. (Wirtz és Ries 1992, 1) Az időjárás is befolyásolja, nyáron lassabban, télen gyorsabban sétálunk a város utcáin. (Gehl 2014 [2010], 120)

Küszöbhelyzetben van a kint és a bent között, egyaránt kapcsolódik az objektumhoz és szubjektumhoz. Azonban nem csak a fizikai test (*material-anatomic body, Körper*) vonatkozásában, hanem a – schustermani szóma-fogalommal is párhuzamba állítható – „megélt test” (*felt-body, Leib*) (Schmitz 2014, 16) viszonyában is.² A fizikai és a megélt test együttes működése szükséges ahhoz, hogy a bevonódás létrejöhesse. A megélt test rezonál az atmoszférára, amit a város sugároz magából. A test és a környezet láthatatlanul összefonódik.

A testi jelenlétén keresztül jön létre a városi atmoszférikus táj, amiben az utcák, illatok, hangok, épület sziluettek, homlokzatok mind mozgásra és cselekvésre invitálnak. A város felfedezése csak mozgás által lehetséges, ami főként taktilis és kinetikus cselekvés. Az élmények és tapasztalatok megélése az atmoszférikus szigeteken és érzékelési tájakon való áthaladás által jön létre. De miféle mozgás lehet a legalkalmasabb erre a feladatra?

Az atmoszférákat nem pusztán a mozgás által érzékeljük, hanem az által is, ahogyan áthaladunk a városon. A mozgás sebessége kulcsfontosságú. Más a várostapasztalata egy repülőgépen utazónak, aki letekint a magasból, egy autósna, aki gyorsan áthalad a városrészen vagy dugóban ül, de még biciklizés közben is más típusú minőségekre figyelünk. A sétálás atmoszférikus értelemben benne tart a városban, azaz a mozgás által a városban létkető élet részévé válhatunk. Sebessége az emberi test saját arányaihoz igazított, minden érzékünk kapacitása számára ideális, „az 5 km/h sebességgel érzékelhető városi táj az a hely, ahol az emberek a várost testközlelől élhetik át.” (Gehl [2010] 2014, 118)³ A városi textúrák, anyagminőségek és taktilis tapasztalatok mind a lassú áthaladás által érhetőek el. (Diaconu 2011, 24–25) A város ritmusát, létketését mérni kevésbé, inkább érezni, megélni.

Sokféle okból kifolyólag sétálhatunk: vallásos indíttatásból, testmozgás gyanánt, politikai tüntetés miatt, városnézés okán, munkába menet, baráti találkozóra igyekezve, de minden különösebb ok nélkül is sétálhatunk, kószálhatunk, ahogy a *flâneur* teszi. A járókeelő sajátos, mégis hétköznapi módon lép kapcsolatba a környezetével. A sétálás legalább annyira megszokott és észrevétlenül történő tevékenység, mint a légzés. Sétálni könnyű, bármikor megállhatunk, irányt változtathatunk, gyorsíthatunk vagy lassíthatunk, akár vissza is fordulhatunk minden különösebb nehézség nélkül. A sétálás a legjobb módja annak, hogy olvasni tudjuk az utcákat, tereket, sikátorokat, buszmegállókat, metrókat, aluljárókat, parkokat, épületeket, kapualjakat, összességében az atmoszférákat. A város tempója és létketése adja karakterét, határozza meg dialektusát. Számomra saját lépteim tempója adja a város ütemét, ezáltal részévé válok a pulzálásnak, amely mindenki számára olvasható. Saját kinetikus jelenlétem is a város atmoszférájának a részévé válik. Éppen annyira érzékeljük a környezet részének az atmoszférát, mint amennyire mi magunk is részt veszünk a létrejöttében. A város atmoszférája egy kölcsönös oda-vissza utalás, folyamatos egymásra reflektálás. Az atmoszféra „nem egyszerűen azoknak a dolgoknak az eredménye, melyek létrehozják, hanem résztvevője annak is, ahogyan a világ, amelynek része, létrejön.” (Sumartojo és Pink 2019, 6)

A mozgásban lévő sétáló számára minden pillanatban új látványok nyílnak meg a városban, folyamatosan előtűnő és enyésző perspektívák kísérik útját. Mindeközben nem csak a pusztán vizuális mező változik, hanem azzal összefonódva a taktilis dimenzió, és mindezt kiegészíti az akusztikus és olfaktorikus mező. A teljes multiszenzoriális rendszer minden pillanatban „a semmiből jön, a semmibe tart, a folytonos érzézés által van itt.” (Lingis [1996] 2021, 184). A városi atmoszféra tapasztalata nem más, mint egy „progresszív, időleges szintézis vagy átmeneti színopszis” (Lingis [1996] 2021, 57). A város atmoszférájának folyamatos átmenetisége és pillanatnyi jelene jól reprezentálja, hogy az „atmoszférák a szigorúan vett dolgokkal szembe, eltűnnek és előtűnnek, anélkül, hogy megkérdezhetnénk magunktól, hol és hogyan léteznek, amikor nem érzékeljük őket” (Griffero 2021, 89).

Mivel a város atmoszférája a sétálás aktusán keresztül tapasztalható meg leginkább, ezért a város sétálhatósága kulcskérdés, és szorosan összekapcsolódik a város élhetőségével. (Klaniczay, 2024, 2) A sétálhatóság jelenti az emberi dimenziót és arányosságot, egyúttal lehetővé teszi a város minőségi dimenziójának birtokbavételét, ezzel megerősítve a biztonság és otthonosság érzetét.

ÖSSZEFOGLALÁS

A hangulat beemelése a filozófia és a tudományok területére elvezetett az úgynevezett atmoszférikus fordulathoz, melynek segítségével mérhetővé váltak a városi minőségek. A városi terek és események befogadó felőli feltérképezése újszerű megközelítéseket hozhat az olyan városépítészeti számára, amelyben a hétköznapi tevékenységek is rendelkeznek esztétikai értékkel. Az otthonos és ismerős városban jó biciklizni, ücsörögni, találkozni, sétálni, lenni. (Gehl [2010] 2014, 118–91)

Az atmoszférikus szigetek és érzékelési tájak segítenek megérteni és vizsgálhatóvá tenni az atmoszférák diffúz és fogalmilag nehezen megragadható karakterét. Akusztikai, olfaktorikus, taktilis és vizuális értelemben a városi táj értelmezhetővé válik, és komplexitása ellenére vizsgálhatóvá, ami reflexióra ad lehetőséget. A megfigyelő megélt-testi terén keresztül a hangulat is fontos tényezővé válik a városi tapasztalat során.

A séta mint kinetikus és egyben taktilis cselekvés alapvető a városi atmoszféra olvashatósága szempontjából. Az épületek és utcák anyagiséga és fizikai jelenléte ezáltal válik mélységeiben megismerhetővé. A test számára a sétálás sebessége és a szemmagasság horizontja támogatja az érzéki élmények befogadását és az érzelmi hangoltság létrejöttét, ez jelenti az arányosságot és az emberi dimenziót. A város atmoszférája: a használók és a város összjátéka, a köztük lévő rezonancia minősége, megélt élmény, érzéki-érzelmi hangoltság. A város tempója és lépteim ritmusa közösen hozzák létre a város egyedi atmoszféráját.

IRODALOM

- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot. 2006. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink. DOI: 10.30965/9783846756515
- Böhme, Gernot. 2017a. *The Aesthetics of Atmospheres, Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces*. New York: Routledge.
- Böhme, Gernot. (2013) 2017b. *Atmospheric Architectures, The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury Academic.
- Diaconu, Mădălina. 2011. „Matter, Movement, Memory, Footnotes to an Urban Tactile Design.” In *Senses and the City: An Interdisciplinary Approach to Urban Sense-scapes*, szerkesztette Mădălina Diaconu, Eva Heuberger, Ruth Mateus-Berr és Lukas Marcel Vosicky, 14–32. Berlin: LIT Verlag Münster.
- Gehl, Jan. (2010) 2014. *Élhető Városok*. Fordította Bogdán Ágnes, Kertész Judit, Sulyok Viktória. Budapest: Terc.
- Griffero, Tonino. 2013. The atmospheric “skin” of the city. *Ambiances Architecturales et Urbaines / Direction Générale des Patrimoines, DAPA, MCC*. <http://ambiances.revues.org>
- Griffero, Tonino. 2014. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. London: Routledge.
- Griffero, Tonino. 2020. *Places, Affordances, Atmospheres, Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces*. London: Routledge.
- Kazig, Rainer, Damien Masson és Rachel Thomas. 2017. „Atmospheres and Mobility: an Introduction. *Mobile Culture Studies - The Journal, University of Graz, Austria*., *Atmospheres and Mobilities* 3: 7–20. <http://unipub.uni-graz.at/mcsj>
- Klanciczay János. 2024. „The Urban Walking Tour as an Experience-Based Methodology for Built Environment Education in Budapest.” *Periodica Polytechnica Architecture*. <https://doi.org/10.3311/PPAr.23235>
- Lingis, Alphonso. (1996) 2021. *Az érzékenység értelme*. Fordította Szabó Nóra. Budapest: Typotex.
- Schmitz, Hermann. 2019. „Atmospheric Spaces,” In *Atmospheres and Aesthetics, A Plural Perspective*, szerkesztette Tonino Griffero és Marco Tedeschini, fordította Martin Bastert, 63–76. Cham: Palgrave Macmillan
- Schmitz, Hermann. 1964–1980. *System der Philosophie*. Bon: Bouvier.
- Schmitz, Hermann. 2014. *Atmosphären*. Freiburg: Verlag Karl Alber. DOI: 10.5771/9783495860441

Sumartojo, Shanti és Sarah Pink. 2019. *Atmospheres and the Experiential World: Theory and Methods*. New York: Routledge.

Thibaud, Jean-Paul és Daniel Siret. 2012. *Ambiances in action, (Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances)*. Montreal: Ambiances International Network.

Thibaud, Jean-Paul. 2015. „The backstage of urban ambiances: When atmospheres pervade everyday experience.” In *Emotion, Space and Society*, Volume 15, 39-45. Elsevier

Wigley, Mark. 1998. The Architecture of Atmosphere. In: *Daidalos* 68/1998, 18-27.

Zumthor, Peter. (2006) 2018. *Atmospheres, Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser.

EGY MÚLT NÉLKÜLI VÁROS EMLÉKEZETE

BRAZÍLIAVÁROS A TÖRTÉNELEM ÉS A KULTÚRA TÜKRÉBEN

Bánki Éva

ABSZTRAKT

Brazíliaváros története visszanyúl a tizenötödik–tizenhatodik századi messianisztikus reményekig, melyek a kontinensnyi „új” ország szívébe telepítendő főváros több évszázados tervezésében is testet öltöttek. Az új hatalmi központ Brazília belsejében szakít Európa urbanisztikai hagyományával, és mégis egyfajta új Rómaként áll élére a keresztény újjászületésnek, a nyugat új felvirágzásának. Hogyan fonódnak össze Brazíliaváros építészeti arculatában a Lúcio Costa-féle városrendezési elvek, a Római Birodalom (felszín alatt kitapintható) építészeti örökségével? Hogy formálták a városképet és persze a város mitológiáját a „tökéletes városokkal” kapcsolatos, ókori és reneszánsz eredetű elképzelések és a misztikus jövendölések? Hogy jelképezhet egy kommunista várost egy fantasztikus katedrális? Milyen műveket ihletett az „utópia bukása,” a nyomornegyedek megjelenése, a bűnözés? Hogy jelenik meg a „föld alatti város” mítosza a brazil hard boiled-irodalomban? Brazíliavárost rendes összekötő utak híján nem lehet gyalog bejárni, hagyományos módon megtapasztalni az ezotéria, a város misztikus kisugárzása és persze legendás élnetlensége a brazilok számára mégis összetéveszthetetlené teszi a brazíliavárosi atmoszférát.

#Brazília, #Brazíliaváros, #misztika, #modernizmus, #irodalmi város

https://doi.org/10.21096/diseigno_2023_2be

Ki álmodta meg Brazíliavárost? Nem is könnyű erre a kérdésre válaszolni.

Egy portugál szolgálatban álló olasz kartográfus térképén már 1751-ben feltűnt egy, a brazil fennsík középpontjába tervezett nagyváros, az Új Lisszabon (Fontana 2004). Ez az új főváros – noha megalapítása a térkép tanúsága szerint már a portugál kormányt, Pombal márkit is foglalkoztatta – persze két évszázadon át ábránd maradt. Pedig a brazil függetlenségi-nemzeti erőket is lelkesítette az új főváros gondolata, még José Bonifácio, a „brazil függetlenség atyja” is az új főváros megalapítása mellett kardoskodott.

Brazília 1891-es első köztársasági alkotmánya már ki is mondta, hogy a fővárost az ország belső területeire kell áthelyezni. 1922-ben le is rakták a tervezett főváros alapkövét, aztán egy későbbi bizottságban próbáltak döntésre jutni az új főváros nevérol. Sokáig a Vera Cruz név tűnt befutónak (Bánki 2023).

A két név, Vera Cruz és Brasília visszaröpít minket Brazília titokzatos „megtalálásának” korára, a tizenötödik század legvégére, a tizenhatodik század kezdetére. Valószínűsíthető, hogy a portugálok már Kolumbusz előtt, véletlenül (talán Afrika partjairól vagy az Azori-szigetekről elsodródva) rátaláltak Brazíliára, és ezért ítélhette az 1494-es Tordesillasi szerződés a kontinensnyi országot Portugáliának.” (Bánki 2024) Az országot „hivatalosan” az 1500-ös Cabral-expedíció fedezte fel, ennek költői tehetségű krónikása, Pero Vaz Caminha érzékletesen írja le levelében (idézi Prado 1965) milyenek is látták a portugálok Brazíliát – mely természetesen nem vetekedhetett a jövődő birodalom gyöngyszemének, Indiának lenyűgöző gazdagságával és kereskedelmi lehetőségeivel. Pero Vaz Caminha békés, ártatlan bennszülöttekkel és szín pompás madarakkal teli paradicsomként, egyfajta boldogságszigetként látta ezt a földet. Brazília egyik első, hivatalos neve, az igaz(i), vagyis Szent Kereszt – Vera Cruz – földje is a spirituális reménységre utal.

Ám végül nem a bibliai ihletésű Vera Cruz lett az új főváros hivatalos neve. A Brasília (magyarul Brazíliaváros) név nyilvánvalóbb módon képes az ország „brazilságát” hivatott érzékeltetni. Ám ez a név sem mentes a spirituális utalásoktól. Az 1380-as úgynevezett katalán térképen már szerepel egy Brazil nevű sziget (Rákóczi 2006, 74–75) amelynek a felfedezését a hagyomány a földi paradicsomot kereső Szent Brandán utazásaihoz köti. Kevésbé valószínű, hogy a középkori ír szerzetesek ténylegesen is eljutottak Brazíliába, hihetőbb, hogy a portugálok egy

¹ Nyilván más latin-amerikai országok is szenvedtek, szenvednek a gyarmatosítás okozta folyamatos frusztrációtól. A brazilos feszélyezettségre és szégyenérzetre a modern brazil nemzeti öntudatot meghatározó Gilberto Freyre is gyakran utal, lásd Bánki 2014.

² A 2023-as Velencei Építészeti Biennálé brazil pavilonja részben az ürességnek e mítoszára fókuszált, bemutatva a későbbi Brazíliaváros területén élő őshonos közösség történetét. (A szerk.)

középkori mesés útleírásban szereplő misztikus sziget nevét adták egy gyönyörű – de gazdaságilag sokáig értéktelennek tartott – földdarabnak. A nevek jól érzékeltetik Brazília, a későbbi „jövő országának” 16. században elkezdődő mítoszát.

A gyarmatosításra amolyan szégyenbélyegként tekintő braziloknak¹ a huszadik században már égető szükségük volt egy, az ország brazilságát, misztikus fontosságát, (Siqueira 2002) legendás ártatlanságát kifejező új fővárosra. A turisták által annyira csodált, part menti nagyvárosokat ugyanis csak az európai minták gyarmati múltra emlékeztető utánzatainak tekintették.

Ám az új főváros megalapítása esetében a gazdasági számításokról sem feledkezhetünk meg. A városalapítók a mindaddig hasznavehetetlen, üres pusztának tartott fennsík, a Planalto betelepülését, a gazdasági erőforrások átcsoportosulását, tehát amolyan belső honfoglalást remélték az új főváros megalapításától.² Bár Brazíliaváros építését hamarosan óriási pénzügyi csőd követte, a gazdasági-pénzügyi remények hosszú távon azért teljesültek: a brazil mezőgazdaság utóbbi évtizedekben tapasztalható fellendülése elképzelhetetlen lett volna a főváros áthelyezése nélkül.

De mi lehet a mintája egy, az európai előképekkel szakítani akaró városnak? Egyáltalán szükség van-e egy kommunista álmvárosnak előképekre? Ahogy az is kérdés, mitől nevezhető egy város „kommunistának”? Az építői meggyőződésétől, az építészeti előképeitől vagy az általa sugalmazni próbált életformától? A Brazíliavárost megalapító, a baloldali eszméssel átítatott (de nem kommunista) Juscelino Kubitschek államelnök Lúcio Costát bízta meg a városkép kialakításával és a kommunista építész, az ifjú Oscar Niemeyert nem a fővárosi középületek megtervezésével. Az 1960. április 21-én felavatott, rekordsebességgel megépült Brazíliaváros tehát egy roppant ambiciózus államelnök és néhány építész közös álma.

Ám modernitás ide, utópia oda, természetesen az új brazil főváros sem ex nihilo született. A brazil főváros a nyugati kereszténység „fővárosára,” Rómára utal vissza. A Lúcio Costa építész által megálmodott Plano Piloto, a sokakat repülőgépre vagy keresztre emlékeztető látványos városterv is az olasz reneszánsz (vagy a Mussolini-féle) „tökéletes városokra” jellemző (lásd Hajnóczy 1994; Földényi 2018) rendet, áttekinthetőséget, szabályosságot sugall. Ami nem is véletlen: Brazíliaváros (mint ahogy tulajdonképpen Brazília) már születése pillanatában Róma és a nyugati kereszténység beteljesítőjeként tekintett önmagára. Brazíliaváros a rendezett sugárútjaival és monumentális középületeivel az „örök várost” idézi meg.

E monumentális középületek tervezője, Oscar Niemeyer a modern építészet is képes volt egyfajta nemzeti építészetté átformálni. Brazíliavárost már a gömbök és a gyakran alkalmazott hullámformák is jellegzetesen brazilossá teszik, megkülönböztetve ezzel a többi, vasbetonból emelt modernista (vagy épp szocialista) paneldzsungeltól.

De a gömbben vagy a hullámvonalban mért is kéne valami par excellence brazil sajátosságot látnunk? Hiszen ezek a formák akár az európai barokkból is ismerősek lehetnek mindenkinek. A hullámot és a gömbformát Niemeyer interpretációi teszik brazillá, aki számtalan interjújában kifejtette, hogy őt a természet – mindenekelőtt a tenger – és a brazil nők formái ihlették. A hullám- és a hurok-forma – Niemeyer amolyan alkotói védjegye – visszaköszön önéletrajza címében is, amit „az idő kanyarulatai”-nak fordíthatnánk (Niemeyer 1999). Felvethető, hogy Niemeyer nem ténylegesen meglévő brazilos motívumokat használt fel, hanem saját kedves formáit fogadtatta el brazilosként a közönségével. Ilyen interpretációs bravúrra persze csak egy karizmatikus, a saját hazájában félistenként tisztelt művész lehetett képes. A nagy építésznek nemcsak elvhűségében (más modernista építészekkel ellentétben ő soha nem tervezett diktátoroknak), hanem életerejében (99 évesen nősült utoljára, 104 évesen halt meg), alkotói termékenységében (100 esztendő volt, mikor elnyerte utolsó megbízását) is volt valami lenyűgözően titáni. Niemeyer minden tekintetben alkalmas volt arra, hogy mint a modern építészeti szupersztárja átformálja Brazília építészeti arculatát.

A magát egész életében hithű kommunistának valló építész brazíliavárosi középületei közül a katedrális (Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida) a legismertebb. Ez a csodálatos, tizenhat, bumeráng formájú toronnyal ellátott, töviskoszorúra vagy egy fensíkon lebegő, óriási virágkehelyre emlékeztető épület nem is próbál utalni a hagyományos egyházi építészetre, de Latin-Amerikában hagyományt teremtett (Bánki 2023). Bár a centrális templomépületeknek vannak latin-amerikai előképeik (Juvenal Moya Cadena több kolumbiai templomépülete vagy a Félix Candela és Enrique de la Mora tervezte mexikóvárosi Capilla de Nuestra Señora de la Soledad), de legtöbb követőre – Európában is – a Niemeyer-féle Catedral Metropolitana talált (Bánki 2023). A tizenhatos szám, a lecsupaszított kehelyforma, a parabola-szerkezet azóta is számos misztikus vagy kevésbé misztikus spekuláció tárgya (Fracalossi 2013).

Ez az egyszerűségében is lenyűgöző, a latin-amerikai katolicizmus „különutasságát” is hangsúlyozó, csupa-beton székesegyház amúgy nem Brazíliaváros első szakrális épülete. A főváros legelső temploma az Ermida de dom Bosco, egy kicsi, geometrikus alaprajzú kápolna. Brazília védőszentje, a torinói dom Bosco (a nevét mi is portugálosan írjuk) életében nem tette a lábát Latin-Amerika földjére. Ám az egyik leghíresebb látomásában megpillantotta a brazil fennsík, a Planalto helyén az új Kánaánt, és a fennsík szívében az Új Jeruzsálemet, a remény fővárosát, az emberiség jövőendő spirituális központját (lásd Magnoli 1997; Mendes 1995). Dom Bosco próféciája megalapozta a „Brazília, a jövő országa” optimista koncepcióját – ez a címe Stefan Zweig 1941-es regényes útleírásának is – és a brazilok, egyáltalán a latin-amerikai különutasság üdvtörténeti koncepcióját. Nem véletlen, hogy Brazíliaváros, a dom Bosco megálmodta Új Jeruzsálem azóta is számos kinyilatkoztatás színhelye, megannyi szekta bölcsője.

³ Az August Comte pozitivistá filozófustól átvett „Rend és Haladás” (Ordem e Progresso) jelszó 1889 óta szerepel a brazil zászlón; bővebb formájával együtt – „a szerelem mint elv, a rend mint alap és a haladás mint cél” – *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l’humanité című munkája első kötetének belső címlapján olvasható (Comte [1851–81] 1967).*

A sokáig gyéren lakott, bazaltos lávafolyamok által szabdalta Planalto misztikus előtörténete nélkül tulajdonképpen érthetetlen, hogy szimbolizálhatnak szakrális terek egy kommunista utópia vagy a pozitivista ihletésű Rend és a Haladás (ezek voltak Kubitschek elnök nagyratörő jelszavai³) nevében fogant nagyvárost. Hogy hogyan lehet „misztikus kisugárzása” egy egyik pillanatról a másikra felhúzott panelrengetegnek, melynek legtöbb lakója száműzöttnek és elveszettnek érzi magát az irdatlan és már-már átláthatatlan betondzsungelben.

A brazil „tökéletes város” egy új életformát, a latin-amerikai habitustól sokáig idegen munka- és időbeosztást is megpróbált a lakóira erőltetni. Lúcio Costa két-három különböző kategóriájú, egyforma lakásokból álló blokkokat és szuperblokkokat (vagyis városnegyedeket) tervezett, hogy ezzel segítse az azonos lakóterületeken osztozó felső- és középosztálybeliek integrációját. A szeparált blokkok között többnyire csak autóval lehet közlekedni. Az új főváros tehát – ellentétben Rómával, a nagy előképpel – nem polisz, nem egy eleven politikai és kulturális közösség élettere, ahol a lakók akár arcról, véletlenszerűen találkozva is megismer(het)ik a másikat. (Bursztyn és Araújo 1997, 27–31)

A várostervezők, Oscar Niemeyer és Lúcio Costa álma szerint a főváros lakói a munkaidő kezdetekor a lakószektorokból kocsival átvonulnak a munkaszektorukba, vagyis a kormányzati negyedbe, munkájuk végeztével bevásárolnak a kereskedelmi szektorokban, majd békésen hazautóznak a lakónegyedeikbe. A hétfégi bulikról a gondosan elkerített szórakoztatószelet gondoskodik. A Rio de Janeiróból a futurisztikus, új fővárosba kényszerített kormányzati tisztviselők természetesen sokáig irtóztak a panelrengetegtől, a megkérdésük nélkül rájuk erőltetett falanszterszerű életformától: Sok tisztviselő éveken át szinte minden jövedelmét arra költötte, hogy hétfégenként hazarepüljön a tengerpartra. Mert az otthont még hosszú ideig az elhagyott, régi főváros, Rio de Janeiro jelentette. Costa és Niemeyer természetesen azt szerette volna, hogy osztályhelyzettől függetlenül mindenki egyformán élvezhesse az általuk megteremtett rendet és biztonságot, hogy Brazíliaváros egy békés társadalmi mozgalom révén alakítsa át az egész társadalmat. A társadalmi integrációt megkönnyítendő terveztek oly egyforma lakásokat. Ám már a hatvanas évek elején több tízezer nincstelen zúdult az új fővárosba, amely a maga tágas és kényelmes lakásaival még a biztos állással rendelkező proletároknak is megfizethetetlen volt; jellemző, hogy a főváros kiszolgáló személyzete (sofőrök, cselédek, eladók) mindig is a szektorok közé épült, az eredeti várostervet, úgymond, elcsúfító szatellitvárosokból járt be dolgozni. Ilyen értelemben az új főváros grandiózus kudarcnak is tekinthető. Egyes vélemények szerint minden brazil városnál nagyobbak Brazíliavárosban a társadalmi különbségek. (Folhappress 2009) A társadalmi válságot tükrözi, hogy a favelásodás és bűnözés visszaszorításában sem sikerült utópiát teremteni.

Az Ígéret földje, a Planalto persze a népi vallásosságban, az egész országban oly nagy szerepet játszó új és új szinkretista szektákban és kultuszokban ma is fontos szerepet játszik. A főváros mellett található a Hajnal völgye (Vale do Amanhecer), egy brazil alapítású, világszerte rengeteg hívet számláló, szinkretista ufó-vallás anyatemploma, ahova a világ minden kontinenséről özönlenek a gyógyulni vágyók és útkeresők – ők többnyire mind gazdag turisták, nem a favelák reményt és igazságot szomjazó nincstelenjei. (Ferreira 2018) De a szegények is megtalálhatják a megváltást a favelákban évről évre szaporodó szektákban. (Siqueira 20002, 177–97)

A kapitalizmusellenes törekvések egész Latin-Amerikában gyakran jelennek meg vallási köntösben. Ezek az új, sokszor forradalmi vallásos mozgalmak – miképp azt a brazil Glauber Rocha klasszikusában, az 1964-es *Az Isten és Ördög a Nap földjén* (Deus e o Diabo na Terra do Sol) is láthatjuk – ritkán tisztázzák a hivatalos egyházhoz való viszonyukat,⁴ nekünk, a felekezeti határok tiszteletében felnőtt kelet-közép-európaiaknak az lehet az érzésünk, a vallás, a vallásos szimbolika amolyan lingua franca egész Latin-Amerikában, melyet mindenféle megkötöttség vagy különösebb elkötelezettség nélkül bárki bárhol használhat. Igen, még bűnözőcsoportok is, mint ahogy a Brazíliaaváros drogkereskedelmét, a Ceilândiában, a főváros egyik szatellitvárosában szerveződött, a drogkereskedelmet irányító Sol Nascente (Felkelő nap) közösség.

Az „Új Jeruzsálem” társadalmilag elkülönülő szektorait nem az ide-oda sétafikáló emberek, hanem a város minden szegletét átjáró remény és bűnözés, hit és bűn köti össze. Ahogy a vallás, úgy a bűnözés sem írható le a mi történelmi és nyelvi előfeltevéseinkkel. Bizarr, hogy Brazíliában milyen sok sorozatgyilkos tekinti magát messiásnak, csodadoktornak, spirituális gyógyítónak, társadalmi forradalmárnak vagy – mint az állítása szerint több száz ember haláláért felelős Pedro Rodrigues Filho – a bűnözés esküdt ellenségének. (Leal 2023) Úgy tűnik, hogy Brazíliában a legkeményebb bűnözés is egyfajta spirituális térben válik láthatóvá vagy egy ilyen koordinátarendszer mentén értelmeződik.⁵ Ez akkor is igaz, ha a bűnözésnek természetesen itt is megvannak a gazdasági-társadalmi okai is.

Ha Brazíliaavárosban élsz, meg kell tanulnod félni és bezárkózni. Ez az élet, a folyamatos félelem és szorongás épp a városias nyitottság ellentéte.

Egy átlagos brazil kormánytisztviselő természetesen nem találkozik minden nap drogdealerekkel és bérgyilkosokkal. Reggel beszáll a kocsijába, és áthajt a kormányzati negyedbe. A favelákat csak a kocsija ablakából látja. (Már amennyiben nem rendel magának telefon helikoptert – Brazíliaavárosban ez is lehetséges.) Este hazadöcög vagy hazaröppen, majd kényelmesen bevásárol a saját zárt lakóparkja üzletében, esetleg megiszik egy kávé egy nyitott teraszos, de természetesen szigorúan védett kávéházban. A gyerekét nem érheti baj,

⁴ Rocha négy (anti)Krisztus-változatot is felvonultató filmje, A Föld kora (A Idade da Terra, 1980) egyik jelenete Niemeier brazíliaavárosi székesegyházánál játszódik – háttérben multicégek óriásreklámjaival –, de forgatott rövidfilmet Rocha a katedriális passióképeit készítő (ateista kommunistából katolikussá tért) festőművésszel, Di Cavalcanti temetéséről is (1976). Niemeier remekéből ezzel együtt (egyelőre) nem lett a brazil film és irodalom Notre Dame-ja. Vladimir Carvalho, a brazil filmművészet professzorának dokumentumfilmjein gyakran feltűnik, de csak mint a brazil nemzet kihívóan modernista, a Parlamentnél is reprezentatívabb emlékműve.

⁵ Ezt Kelet-Közép-Európában nehéz értelmezni. Bár mintha Tar Sándor a rendszerváltás utáni Magyarországon játszódo „bűnregényében,” a Szürke galambban eljátszana egy ilyen forgatókönyvvel. A regénybeli város lakóit boldogítani akaró, a feleslegessé vált családtagokat átprogramozott galambokkal kiirtó „galambos ember” (már maga az álnév is blaszfémia) mintha hasonlítana a társadalmat megváltani igyekvő „klasszikus” brazil sorozatgyilkosokra.

⁶ Főként ez különbözteti meg Brazíliavárost a középkor „álmvárosától,” Velencétől. Ott a gazdagok nem különültek élesen a szegényektől, Velencének nem voltak „elit negyedei,” még a Canal Grande környéke sem feltétlenül számított annak. A szegénység viszonylagos fogalom volt, hiszen még egy nincstelen is ugyanazokban a kulturális javakban gyönyörködhetett, mint a patríciusok (mindenki előtt nyitva álltak a templomok, Velence fő kiállító- és hangversenytermei), ráadásul a város ünnepeiben gond nélkül keveredhettek a szegények és a gazdagok. A kulturális javakon való osztozás nyilván hozzájárult a városállam egész Európában példátlan politikai stabilitásához. (Bánki 2020)

rá a zárt szektor gondosan kiválasztott adatai és óvónői vigyáznak. De tényleg nem érheti semmi baj? Meg lehet bízni egy szatellitvárosokból érkező portásban, takarítóban, dadusban? Mi van, ha ők is fegyvereket rejtegetnek az egyenruhájukban? A hajdani álmvárosból szép lassan az osztályharc és a társadalmi szorongás terepe lett. Mivel Brazíliaváros olyannyira futurisztikus, nincsenek is olyan közösségi terei (pl. utcák), ahol a különféle osztályba tartozók „véletlenül” összefuthatnának.

Vergiliusra lenne szükség, ha egymagunk be akarnánk járni a város összes bugyrát és nevezetességét.

Bár Brazíliaváros fennsíkon épült, nincsenek dombjai és emelkedői, azért a képzeletünkben mégiscsak egy függőleges, társadalmi és metafizikus emelkedőkkel tarkított városként, a dantei vízióhoz hasonló metafizikus toronyként jelenik meg. Ám sajnálatos, hogy Brazíliavárosnak még mindig nincs Dantéja. Olyan alkotója, aki egyetlen elbeszéléssé tudná sűríteni, egyetlen látomásba belefoglalni a város különböző és metafizikus színtereit. Egy utazó, aki egymaga – legalább képzeletben – bejárna a nyomorúságos favelákat, az ideiglenességet sugalló szatellitvárosokat, a ma már biztonsági cégekkel őrzött, méregdrága lakóparkokként üzemeltetett szektorokat, majd vetne egy pillantást a katedrálisra, az ország szédületes nagyságát és hatalmát reprezentáló Három Hatalom Terére és az alagsorokban megbúvó kis templomokra. Egy utazó, aki lehetővé tenné, hogy ezt a minden tekintetben rendkívüli várost a sajátunkként ismerjük fel – és ami ehhez elengedhetetlen, egyben lássuk minden zezugát.

Hiányoztak netán a város, egy ennyire sokféle jelentéssel terhelt város bemutatását megkönnyítő narratív minták? Meglehet, a brazil művészet fókuszában nem is az irodalom, hanem a zene, a tánc és a film áll. Ami azért meglehetősen különbözik az anyaországi, portugál civilizációtól, ahol a szóbeli kifejezés mindvégig meghatározó szerepet játszott. Brazíliában jellemzően nem egy fikciós mű, nem egy hősi elbeszélés, nem egy, a *Don Quijoté*hez hasonlóan bonyolult és összetett regény, hanem egy irodalmi eszközökkel megírt szociográfia, Gilberto Freyre példátlanul nagyhatású (nem melleleg a XX. századi történelemtudományt is átalakító) *Udvarház és szolgaszállása* (Casa-Grande e Senzala, 1933.) jelenti a nemzeti önszemlélet alapját (Bánki 2014). (Képzeljük csak el, hogy a magyar irodalomban nem a *János vitéz*, nem a *Toldi* vagy az *Iskola a határon*, hanem a *Puszták népe* kap hangsúlyos, kánonképző szerepet.) Ráadásul a brazil irodalom a hatvanas években nem lépett a latin-amerikai boom során fénykorát élő „csodás való,” a mágikus realista ábrázolásmód útjára (és ezzel elvesztette a lehetőséget, hogy a „világ színpadán” a többi latin-amerikai irodalomhoz hasonlóan látható legyen), hanem visszafordult Freyre korához, a harmincas-negyvenes évek realista-naturalista hagyományaihoz. (Schøllhammer 2009)

Ám Brazíliaváros metafizikus összetettsége nyilvánvalóan nem ragadható meg pusztán szociografikus eszközökkel. Emellett az is

valószínűsíthetjük, hogy a kortárs brazil elbeszélő irodalomra ma oly jellemző rövid forma (a mininovellák divatja), egyáltalán a minimalista és brutalista látásmód nem alkalmas egy múlt nélküli, de rengeteg mitikus jelentéssel terhelt (megáldott vagy megbélyegzett) város bemutatására (Resende és Finazzi-Agrò 2014; Santiago 2002; Sússekind, 1985). Természetesen ismerünk krimiket és fantasyket, apokaliptikus víziókat, amelyeknek ez a fantasztikus város szolgál díszletül, de ezek a brazíliavárosi életnek csak egy-egy szegmensét képesek megragadni.

A brazil irodalomra nagy hatással volt a portugál José Saramago világ-híres disztópiája, a *Vakság* ([1995] 1998). (A 2008-as japán-kanadai-brazil koprodukcióban készült, Fernando Meirelles által rendezett filmváltozatot egyébként Brazíliában, São Paulóban forgatták.) Ebben a történetben egyik pillanatról a másikra nyilvánvaló lesz, hogy a szereplők nem urai a saját világuknak: képtelenek átlátni a sorsukat és városukat. Noha a polgárai számára szintúgy „átláthatatlan” Brazíliavárosról mindeddig kevés irodalmi igényű disztópia született, a műfaj Saramago-regényből is ismerős elemei felbukkannak Daniel Barros 2019-es, *Canto Escuro* (Sötét sarok) című, Brazíliavárosban játszódó, egy hatalmas (földön túli?, föld alatti?) összeesküvést megőrökítő *hard boiled*jában.

Az írók által meglehetősen mostohán kezelt Brazíliaváros alapítása óta pályázik a brazil film fővárosának címére is. Az 1965 óta évente megrendezett Festival de Brasília do Cinema Brasileiro mára a brazil filmek legrangosabb seregszemléje lett. Ám meglepő módon kevés játékfilmes ábrázolja a fővárost grandiózus ökoszisztémaként, a maga elképesztő összetettségében. A nagy kivétel a fiatalon elhunyt Afonso Brazza, aki kultikussá lett, úgynevezett brutalista krimijeiben mutatja be a város tereinek szédítő változatosságát, a modernista szobrok és épületek közt csatangoló gazdagok világát (ahol a ragyogó nap mindig megcsillan a nők szőke haján) és a favelák szívszorítóan sötét és dühös világát. A *Brasília Sotteranea*, a földalatti város természetesen csak metafora, Brasíliában nincsenek emelkedők vagy pincerendszerek, ám a Brazza-filmek „kinyitják” vagy átlényegítik a város topográfiaját.

Dante poklában nemcsak a testi-lelki szenvedések, a büntudat, az időperspektíva elvesztése (a bezártság a saját szenvedélyeinkbe) jelent folyamatos kínt, hanem az, hogy fogalmunk sincs, mi történik a földön vagy akár a másik bugyorban. Minden tekintetben el vagyunk szigetelve másoktól – ennél szorongatóbb élethelyzetet alig képzelhetünk el. Cavalcante dei Cavalcanti a Pokol 10. énekében megpróbálja az „utazót” kifaggatni, hogy fia, Guido (Dante hajdani barátja és alkotótársa) az élők között van-e: és „sírva mondá: »Ha e vak tömlőcjet / így végigjárni biztat büszke lelked / hol van fiam s mért nem jön szinte véled?«” (*Isteni színjáték*, Pokol, X. ének, 58–60.)

Az olasz cieco carcere (vak tömlőc) talán azt az intellektuális állapotot, azt az állandósult, Saramago *Vakság*ából is ismerős szorongást is rögzíti, mikor képtelenek vagyunk kilátni a saját világunkból,

nincs eleven kapcsolatunk a többiekkel, és nincs olyan perspektívánk, ami alapján értelmezhetnénk a saját életünket. Jellemző, hogy a Pokolban Dante szenvedői többnyire nem egymással társalognak, hanem az „utazónak” felelgetnek, vagy mint Guido Cavalcanti apja, őt próbálják szóra bírni. A bugyrok között (és úgy tűnik, a bugyrokban sem) nincs semmiféle valódi kommunikáció.

Ilyen tekintetben hasonló Brazíliaváros és a Pokol lakóinak a helyzete, mindannyian foglyai egy sajátosan elrendezett térnek, ahol lehetőség másokkal kapcsolatba kerülni, a helyzetüket „átlátni.” Ez nem lehetett Niemeyer álma, aki a brazíliavárosi katedrálisban megalkotta Latin-Amerika leghíresebb centrális alaprajzú templomát, és az oltárt is azért tette körüljárhatóvá, hogy erősítse a laikus közösség, a hívek fontosságát. Niemeyer nyilván úgy tervezte, hogy szabadon keverednek, jönnek-mennek az oltár körül a hívek, és aktívan (legalábbis az európai liturgiánál aktívabban) részt vesznek a szentmise misztériumában. Ezt a Brazíliavárosban élők ma is tehetik a templomokban, de nem a zárt lakószektorokkal teli városban, ahol a nyomorúságos tömegközlekedés sem könnyíti meg a város felfedezését. Az elszigeteltségnek, a bezárt-ságnak számos arca van Brazíliavárosban.

A városavatásra született *Sinfonia de Alvorada* (Jobim és Moraes, 1960) első tétele a város alapítása előtti Planalto vidékeit belengő „ősi magányról” beszél. Az elmúlt hetven évben rengetegen költöztek a fennsíkra, és a magány és az elhagyatottság új értelmet nyert a hatalmas, ma is lázasan terjeszkedő városban és környékén. De pontosan *miféle* értelmet? – erre jelentős irodalmi művek vagy akár „nagy elbeszélések” nélkül nem könnyű megfelelni.

A Kubitschek elnök álmát megvalósító várostervezők valószínűleg egyáltalán nem számoltak a spontán társadalmi folyamatokkal, a szegénység tömegessé válásával és ami talán a legnagyobb baj, a mindennapi élet kiszámíthatatlanságával (ahogy a kiszámíthatatlanságra vágyó emberrel sem). A vonalzóval megrajzolt úthálózat és szektorokra osztott panelrengeteg túlon túl merevnek, rugalmatlannak bizonyult, hogy alkalmazkodjon a társadalmi változásokhoz és a legalapvetőbb emberi igényekhez. Így lett az André Malraux által 1959-es látogatásán „síkságra épült Akropolisznak,” (Malraux 1959) az emberi szellem és haladás emlékművének nevezett városból élehetetlen hely, *cieco carcere*, vagyis vak tömlőc, ahol – egyelőre még – semmilyen elbeszélés nem segít eligazodni.

Furcsa belegondolni, hogy Brazíliavárost egyetlen ember sem ismeri, ismerheti a maga teljességében, és ennek a gigantikus méretek (a várost immár több, mint hárommillió ember lakja) csak az egyik oka. Véleményem szerint a város átláthatatlansága (és persze átjárhatatlansága) lehet az egyik magyarázata a Planalto és benne Brazíliaváros annyit emlegetett „misztikus kisugárzásának.” A kommunista eszme (és várostervezés) csődje után a valláson, a spiritualitáson kívül nem létezik más univerzális pillantás.

A remény – és persze a félelem – könnyen átépíti egy lapos, lepényszerűen elnyúló, túlságosan is szervezett panelváros topográfiáját. Ahol utcák, közös terek és elbeszélések híján csak bűnök, jelek, ígéreték és látomások dzsungelében bolyonghatunk.

A tanulmány a KRE BTK „Magyarország és Latin Amerika. Kapcsolat és recepció a XIX–XX. században” (témaszám: 20729B800) című pályázatának keretében készült.

IRODALOM

- Bánki Éva. „»Elevenünkbe vág ez a múltba merülés« – A társadalomleírás esztétikuma: Gilberto Freyre, a szociográfus. *Orpheus Noster* 6 (1): 44–51.
- Bánki Éva. 2023. „Szakralitás és kommunista eszmeiség a brazil templomépítészletben.” *Orpheus Noster*. 15 (1): 71–83.
- Bánki Éva. 2020. *Telihold Velencében*, Budapest: Jelenkor.
- Bánki Éva. 2024. „Új világ felé.” *Helikon* 35 (886): 12–13.
- Comte, August. (1851–81) 1967. *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l’humanité* I–III. kötet. Reprint. Osnabrück: Otto Zeller.
- Daniel Barros. 2019. *Canto Escuro*. Guaratinguetá: Penalux.
- Bursztyn, Marcel és Carlos Henrique Araújo. 1997. *Da utopia à exclusão: vivendo nas ruas em Brasília*. Genf: Labor et Fides.
- Ferreira, Raphael. 2018. „Como Brasília se tornou também a »capital mística« do Brasil.” BBC, március 28. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43411162>
- Folhapress. 2009. „Brasília é a cidade mais desigual.” *Gazeta do Povo*, szeptember 9. <http://web.archive.org/web/20141216073341/http://www.gazetadopovo.com.br/economia/conteudo.phtml?id=925796&tit=Brasilia-e-a-cidade-mais-desigual>
- Fontana, Riccardo. 2004. *Francesco Tosi Colombina*. Brazíliaváros: Charbel.
- Fracalossi, Igor. 2013. „Clássicos da Arquitetura: Catedral de Brasília: Oscar Niemeyer.” *Archdaily*, július 22. <https://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer>
- Freyre, Gilberto. (1933) 1985. *Udvarház és szolgaszállás*. Budapest: Gondolat.
- Földényi F. László. 2018. *Az eleven halál terei*. Budapest: Jelenkor
- Hajnóczi Gábor. 1994. *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Jobim, Antonio Carlos és Vinicius da Moraes. 1960. *Sinfonia da Alvorada*, YouTube videó. <https://www.youtube.com/watch?v=2SCryVksaEk>
- Leal, Arthur. 2023. „Quem era o serial killer Pedrinho Matador, que confessou ter matado ‘mais de 100’ e foi assassinado a tiros em SP.” *O Globo*, március 5. <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/03/quem-e-o-serial-killer-pedrinho-matador-que-confessou-ter-matado-mais-de-100-e-foi-assassinado-a-tiros-em-sp.ghtml>

Magnoli, Demétrio. 1997. *O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil, 1808–1912*. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo.

Malraux, André. 1959. „Discours de Brasília, 25 août 1959.” Malraux.org. https://malraux.org/wp-content/uploads/2010/02/images_documents_brasilia.pdf

Meirelles, Fernando, r. 2008. *Blindness*. Focus Features International.

Mendes, Tiago. 1995. *Um sonho profético de Dom Bosco*. Católica. <https://ucb2.catolica.edu.br/portal/noticias/um-sonho-profetico-de-dom-bosco/>

Niemeyer, Oscar. 1999. *As Curvas do Tempo: Memórias*. São Paulo: Editora Revan

Prado, J. F. de Almeida. 1965. *Pero Vaz de Caminha – A Carta*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra

Rákóczi István. 2006. *Tengerek tengelye. Ibér terjeszkedés az Atlantikumban*. Budapest: Mundus Kiadó.

Resende, Beatriz és Ettore Finazzi-Agrò, szerk. 2014. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

Rocha, Glauber, r. 1980. *A Föld kora*. Embrafilme.

Rocha, Glauber. r. 1976. *Di Cavalcanti*.

Rocha, Glauber, r. 1964. *Isten és Ördög a Nap földjén*. Copacabana Filmes.

Santiago, Silviano. 2002. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco.

Saramago, José. (1995) 1998. *Vakság*. Fordította Pál Ferenc. Budapest: Európa Kiadó.

Schöllhammer, Karl Erik. 2009. *Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*.

Siqueira, Dies. 2002. „Novas religiosidades na capital do Brasil.” *Tempo Social* 14 (1): 177–97.

Süssekind, Flora. 1985. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Tar Sándor. 1996. *Szürke galamb*. Budapest: Magvető.

Underwood, David. 1994. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli.

Zweig, Stefan, 1941. *A jövő országa Brazília*. Fordította Halász Gyula. Budapest: Béta Irodalmi Rt.

ÁTMENETI VÁROS.

TARTÓS IDEIGLENES VÁROSI BEAVATKOZÁSOK HOLLANDIA NAGYVÁROSAIBAN

Barta Fruzsina és Horváth-Farkas Zsófia

ABSZTRAKT

Gyakorta foglalkozunk a múlt adottságaival vagy próbáljuk az ideális megoldást megtalálni a jövő kérdéseire, ebben a tanulmányban viszont arra fókuszálunk, hogy mi történik „mindeközben.” Amikor a megszokott sémák a hirtelen változások következtében felülíródnak, de még nem tiszta, hogy mi lesz helyette. Tervezni a „most”-ra, tudva, hogy nem tart sokáig, de elősegítve, hogy a változás pozitív legyen. A gyorsan megvalósítható és könnyen adaptálható, tartósan ideiglenes városi beavatkozások célzott városfejlesztési stratégiaként való alkalmazása épp ezt célozza. Bár a 10–15 évre tervezett beavatkozások egy város életében kifejezetten rövid időnek számítanak, egy-egy jól sikerült projekt felértékelheti az addig alul- vagy rosszul hasznosított területet, bevonva azt a város vérkeringésébe. Ez a módszer jelenik meg Hollandia nagyobb városai esetében is. Az óriási lakáshiánnyal küzdő, ugyanakkor szűkös területi adottságokkal rendelkező országban egyre több helyen kezdtek el fejlesztés alá vonni a nehezen beépíthető, befektetői szempontból kockázatosnak értékelt területeket. De hogyan vonhatóak be a város életébe újra az elnéptelenedett vagy kedvezőtlen városi negyedek? A választ a katalizátorszerű ideiglenes beavatkozások adhatják meg, amelyek szerepükkel újra funkcióval töltik meg ezeket a területeket. A tudatosan rövid távra tervezés egyrészt felkészít az egyre sűrűbben és dinamikusabban bekövetkező változásokra, másrészt teret biztosít a kísérletezésre. Ily módon a tervezési folyamat egyszerre lesz kötöttebb az idő és anyag által, ugyanakkor felszabadul a maradandóság nyomása alól. Az ideiglenességből adódóan olyan tervezési elvek alapján formált projektek ezek, amik magukba foglalják a későbbi bontást vagy áthelyezést. Az eszszé célja ezeket a különböző attitűdöket bemutatni és az általuk generált városi folyamatokat leírni.

#átmenetiség, #urbanizmus, #Hollandia, #meanwhile architecture, #fejlesztés

https://doi.org/10.21096/disegno_2023_2bf-hfzs

LAKHATÁSI VÁLSÁG – KRÍZISBŐL LEHETŐSÉG

2023 februárjában a BME Exploratív Építészeti Tanszékének doktórandszaiként szakmai tanulmányutat szerveztünk Hollandiába az elmúlt évek holland körforgásos gyakorlatainak helyszíni megismerése végett. Bár a körforgásos építészettel kapcsolatos tapasztalataink és megéléseink a helyszíni szemrevételezést követően felemásak voltak, az feltűnt, hogy sok számunkra érdekes kísérleti projekt egy átfogó városfejlesztési stratégia részeként, tíz–tizenöt éves élettartamú, ún. átmeneti projektként valósul meg,¹ már a kezdetektől tudva és arra kalkulálva, hogy a megjelölt időtáv lejártakor az építményeket elbontják, átadva a helyüket egy nagyobb befektetői fejlesztésnek. A felkeresett építészekkel – Török Bencével, a DOOR Architektan iroda senior tervezőjével és Hans Haminkkal, a De Architektan Cie partner építészével – folytatott beszélgetések során kiderült, hogy ez korántsem véletlen, hanem egyre tudatosabban alkalmazott városfejlesztési módszer, melynek lényege, hogy az önkormányzatok az alulértékelt, rossz potenciállal rendelkező területeket átmeneti jellegű félprivát-közösségi fejlesztésekkel igyekeznek újraírni, biztonságosabbá tenni, megismertetni, és megkedveltetni a lakossággal. Ez egyszermind felértékeli és helyzetbe hozza az addig alulhasznált, befektetői szempontból túl kockázatosnak ítélt területeket, másrészt az ideiglenesség felszabadít azon kötöttségeket egy része alól, melyek a tartós épületek esetében meghatározó tervezési szempontot jelentenek (jogszabályok, szerkezeti tartósság, víz és hőszigetelés, stb.), és kényelmes teret biztosít a kísérleti építészeti megoldások tesztelésére.

Az átmeneti projektek jelentőségével, és a felhagyott területek és a városi terek revitalizációjának kérdéskörével foglalkozik a 2022-ben a szlovák Milk csoport által megjelentetett *Meanwhile City* című könyv is (Marko és Lisa), amely ideiglenes projektek, rövid és középtávra tervezett városi beavatkozások tartós (hosszútávú) hatásait vizsgálja, „hogyan csináld” kézikönyv jelleggel. A könyv három része: szakértői interjúk, gyakorlati tanácsok és esettanulmányok. A harmadik rész egy jógyakorlatokra fókuszáló projektgyűjtemény, mely kategóriákba rendezve mutatja be, hogyan formálható az efemer építészet eszközeivel egy-egy hely identitása, és rávilágít, hogy a tudatosan tervezett átmeneti beavatkozások aktív közösségépítő és -formáló erővel bírnak.

¹ Az „átmeneti” jelzőt az angol „meanwhile” terminus magyar megfelelőjeként használjuk. Közel azonos jelentéssel alkalmazzuk az ideiglenes és efemer jelzőket is. A három magyar fogalom pontos szétválasztása nehézkes, mert bár a beavatkozás időtartamát tekintve hordozhatnak árnyalatnyi különbségeket, úgy találtuk, hogy a beavatkozások tartós hatására nézve nem feltétlen van különbség abban, hogy a projekt egy-öt vagy tíz–tizenöt évre volt tervezve.

² A 2023 június 6-án a KÉK-ben rendezett bemutató videófelvétele: <https://www.youtube.com/watch?v=t4EVEZz6B7Y>

³ Az alábbiakhoz lásd az épület oldalát az iroda honlapján: <https://www.cepezed.nl/en/project/the-green-house/22172/>

A budapesti könyvbemutatón² Petra Marko, a könyv egyik szerzője úgy fogalmazott, hogy az átmeneti beavatkozások hatékony eszközök a karakteres, aktív helyek létrehozásához, a jövőbeli használók megszólításához, a közösségépítéshez, és a bizalomépítéshez az ingatlanfejlesztők, hatósági szereplők és a lakosság között. De éppúgy alkalmasak későbbi használati módok gyors tesztelésére, helyekkel kapcsolatos előítéletek megváltoztatására, vagy épp támogatás megszerzéséhez egy tervezett nagyobb volumenű átalakításhoz. Az ereje pedig abban rejlik, hogy az átmeneti projektek mozgatórugója a „csinálás,” a gyors megvalósítás a sokszor vég nélküli és terméketlen tervezgetés helyett.

A fenti attitűddel találkoztunk a már említett holland út során is. Az elmúlt években egyre nagyobb helyhiánnyal és fokozódó lakhatási válsággal küzdő Hollandia számára fundamentális kérdés, hogy miként vonja be parlagon heverő területeit sikeres fejlesztésekbe (lásd pl. Henley 2024). A 2008-as válság következtében a holland ingatlanpiacon megnövekedett az érdeklődés a saját tulajdonú lakások iránt, ami tovább növelte a lakásépítésbe fektetett tőke értékét. Így a bérlakások iránti kereslet hiába lett magas, az építésük nem volt kifizetődő. Ez a feszült ellentét mára már rendszerszintű problémákat okoz, hiszen az egyre több bevándorló lakásigényét a rendelkezésre álló és megfelelő árú ingatlanok nem elégítik ki. Amellett, hogy lassan egymillió új lakás építésére lenne szükség, a holland állam a beépíthető hely hiányával is küszködik. Ennek következtében arra kényszerültek, hogy olyan elhanyagolt területeket is számításba vegyenek, amelyeket korábban nem tartottak elég értékesnek. Ezek az helyszínek általában elhagyott gyárak, vasúti peremzónák, vagy elbontott épületek. Utunk során több ilyen helyet is meglátogattunk, és azt tapasztaltuk, hogy ez a katalizátor-szerep sok esetben működik: az addigi „nem-helyek” felkerülnek a lakosság mentális térképére, azokat elkezdik használni, sőt sokszor közkedvelt találkozási ponttá válnak.

A tanulmány további részében négy holland projektet mutatunk be, melyek értékelésekor visszautalunk a *Meanwhile City*ben megfogalmazott beavatkozási attitűdökre. Látható lesz, hogy bár a beavatkozások léptéke eltérő, az alapvető céljuk azonos: az efemer építészet eszközeivel felértékelni és élhetővé tenni az elhanyagolt vagy épp veszélyes területet. Egyúttal az is megfigyelhető, hogy az eszközkészletük a folyamat tudatossága révén hasonló, és gyakorta egybeesik a körforgásos építészet eszközeivel.

Cepezed: Green House, 2014³

Cél: Erős identitással rendelkező, aktív hely építése

Kulcsfogalmak: köztérhasználat serkentése, irodai övezet aktívvá tétele, bonthatóra tervezett épület, közösségformálás – meet in the middle

2014-ben kezdődött el az Utrechtben található, használaton kívüli Knoopkazerne épület helyére kerülő irodaház és közösségi épület tervezése. A szűkös területekkel rendelkező negyed minden négyzetméterére

szükség van, így az elbontott épület telke is gazdára vár. Az új befektetők megérkezéséig a helyet nem akarták üresen hagyni, ezért a Cepezed építésziroda olyan épületet tervezett ide, amit szükség esetén könnyen el lehet bontani. A központi pályaudvar melletti alapvetően magasházás környéknek nagy szüksége volt egy könnyen elérhető találkozópontra, ahol az irodai dolgozók kötetlenül tudnak időt eltölteni, megbeszéléseket lebonyolítani, ebédelni. A projekt építészeti megformálása során a korlátozott időtávra tervezés formálta a tervezői döntéseket. Azzal, hogy az építésziroda ideiglenes keretek között dolgozott, olyan eszközöket is kipróbálhattak, amelyekkel más projektekben nehezen tehetnének. A bonthatóságra tervezés volt az egyik ilyen szempont, azaz hogy az épületet a későbbiekben máshol újra fel lehessen építeni. A másik, hogy minimalizálják az új építőanyagok bekerülését és helyettük inkább használt elemeket használjanak. Az alapozás előregyártott betonból készült, a tartószerkezet újrafelhasználható acélból, könnyen bontható kapcsolatokkal, az üvegburkolat a korábban itt álló, elbontott irodaépületé volt, a padlóburkolat felbontott térkövekből áll, sőt, a belsőépítészeti elemeket is hasonló kritériumok mentén válogatták ki. Bár szinte minden beépített építőanyag újrahasznosított, ez a Green House megjelenésén egyáltalán nem látszik. Az ideiglenesség, az abból fakadó bonthatóra tervezés, valamint a közösségformáló hely megteremtése volt a projekt célja, és ezt maradéktalanul teljesítette is. (1. ábra)



1. ÁBRA. Green House, Utrecht, 2023, fotó: Szűcs Imre.

NÉZŐPONTVÁLTÁS – TARTÓS IDEIGLENESSÉG

Cságoty Ferenc *Tartósság* című könyvében (2014) az építészeti alkotás időbeli kiterjedésével foglalkozik, és arra figyelmeztet, hogy napjainkra az épületek tartóssága és anyagi értelemben vett időtállósága megkopni látszik, az épület is trendekre reagáló, ily módon gyorsan avuló és eldobható terméké válik, „mint egy divatjamúlt ruhadarab vagy egy elavult műszaki cikk” (115). Bár ez a veszély különösen igaz lehet az átmeneti projektek esetében, megfigyelhető, hogy a folyamat tudatosá tétele magával hoz egy újfajta, lazább, közvetlenebb megjelenést és esztétikai élményt, amely inkább gyökerezik a buhera-jelleg minőségének

⁴ Lásd az épület oldalát az iroda honlapján: <https://zus.cc/projects/luchtsingel-rotterdam>

emelésében, mint a hagyományos minőség csökkentésében. Mára ugyanakkor az is közhely, hogy egyedül a változás állandó, amelynek a dinamikája egyre gyorsul. Ha egy épület nem képes a funkcionális változásokat követni, akkor az élettartama radikálisan lecsökken, és tíz–tizenöt év alatt elhasználódik. Ez az intervallum azonban épp annyira hosszú idő, hogy már nem feltétlenül tekintjük ideiglenesnek, de pont annyira rövid, hogy egy ennyi idő alatt avuló épület elfogadhatatlanul nagy terhet ró a környezetre. Az efemer projektek sikerének egy része e dilemma támogatásában és feloldásában áll azáltal, hogy bár törekszik a szofisztikált és átgondolt megoldásokra, nem próbál konkurálni a hagyományos építészeti megjelenés kifinomultságával. A célja azonban minden esetben a környezet fizikai minőségének javítása. Mindeközben egyre dinamikusabb átalakulás figyelhető meg a városhasználat szintjén is. Jan Gehl *Élhető városok* című művében (2020) olyan városfejlesztési stratégiát sürget, melynek átfogó infrastrukturális fejlesztései a gyalogos és kerékpáros fejlesztéseken keresztül segítik elő az élhető, biztonságos, fenntartható és egészséges város kialakulását. Belátható ugyanakkor, hogy egy átfogó, nagy léptékű és költséges városfejlesztési projekt esetében tíz–tizenöt év rövid idő, a fejlesztés finansziális vagy épp politikai okokból könnyen elakad. Emiatt Gehl azt javasolja, hogy fordítsunk több figyelmet az emberi dimenzióra, aminek az átmeneti projektek remek példái, a jó minőségű, gyaloglást serkentő fizikai környezet megteremtésének eszközei.

Zus: Luchtsingel, 2015⁴

Cél: Gyalogos és biciklis forgalom serkentése

Kulcsfogalmak: városrehabilitáció, rendrakás, bonthatóra tervezett épület, közösségi finanszírozás, közösség bevonása

A tartós ideiglenesség koncepcióját a rotterdami Luchtsingel-projekt kapcsán ismertük meg. Lényege annak a felismerése, hogy egy város folyamatosan változik, formálódik, és ennek a változásnak nincs sem eleje, sem vége, nem zárható le. Ebből fakadóan csak tevőlegesen, demó projektek megvalósításával lehet a folyamatba bekapcsolódni, a változás irányára hatással lenni. Ugyanakkor azzal is tisztában kell lenni, hogy mire a kívánt változás bekövetkezik, a beavatkozás lehet, hogy idejélműlttá válik, így a véglegességre törekedni eleve kudarcra van ítélve. (Boxel és Koreman 2019)⁵

A Luchtsingel-projekt az alapvető infrastrukturális hiányok felismeréséből indult ki. A 390 méter hosszú, sárgára festett fahíd, amely a 20. századi városfejlődés nyomán a vasút és a főutak által radikálisan elszakított három kerületet kapcsol össze újra Rotterdam városközpontjában, egy a korábbi elhibázott városfejlesztési döntések nyomán kialakuló közlekedési hibát orvosol, és újra lehetővé teszi sok, más szempontból jó potenciállal rendelkező terület megközelítését, városi vérkeringésbe történő visszacsatolását. A rotterdami székelyű ZUS (Zones Urbaines

Sensibles) építésziroda javaslatai alapján létrehozott építmény az egyik első olyan nyilvános infrastruktúra, amelyet nagyrészt közösségi finanszírozás révén valósítottak meg. A híd egyik vége a Schieblock irodaépülete, amely a 2008-as világgazdasági válság nyomán törölt fejlesztések miatt üresen maradt, holott központi helyzetéből fakadóan jó helyszínnek ígérkezett a fiatal vállalkozói réteg és művészeti kezdeményezések támogatására létrejövő inkubátorháznak, mely így az átmeneti infrastruktúra miatt életképesé vált. 2012-ben pedig a Binder Groenprojectannel és a Rotterdam Milieucentrummal közösen a tetőn létrehozták Európa egyik első városi mezőgazdaságot szolgáló tetőkertjét, a DakAkkert. A másik végponton a híd a Hofplein egykori vasúti épületének tetejére csatlakozik, amely a korábban vasúti depóként működő Pompenburg parkkal együtt új városi parkká és találkozóhellyé alakulhatott, sokat lendítve az addigi köztérhasználaton. A megvalósítás során fontos észrevétel volt a hagyományos értelemben vett közösségi terek átalakulása, vagy még inkább hiánya. A legtöbb esetben (fél)privát terek bevonására kényszerültek, hogy a kialakuló átmeneti állapot az aktív használatot elősegítse, így az önkormányzati szerepvállalás még egy ilyen alulról szerveződő projekt esetében is kiemelten fontos. És épp ehhez köthető a projekt legnagyobb kudarca: a regeneráció időszaka után a terület újra elkezdett a korábbi elhanyagolt állapotba visszaesni, aminek a legfőbb oka a fejlesztői döntéshozók érdektelensége. Ugyanakkor az átmeneti beavatkozás nem hatástalan. Bár a vágycott fejlesztéseket nem hozta el, megmutatta, hogy az addig veszélyesnek tartott környék igenis élhetővé tehető, megnyitva a lehetőséget a továbblépés felé.



2. ÁBRA. *Luchtsingel, Rotterdam, 2023, fotó: Barta Fruzsina.*

KATALIZÁTOR-BEAVATKOZÁSOK – KÍSÉRLETI FENNTARTHATÓSÁG

Ahogy a fentiekből is kiderül, az átmeneti beavatkozások jellemzően hasonló eszközkészlettel operálnak, ugyanakkor meghatározó elemük a specifikus problémamegoldó indíttatásból fakadó lokalitás. A *Meanwhile City* című könyvben olvasható interjúkban, melyekben

⁵ Lásd az épület oldalát az iroda honlapján: <https://doorarchitecten.nl/pit-lab/>

többféle ingatlanpiaci szereplő számol be az ideiglenes projektekkel kapcsolatos tapasztalatairól, fontos visszatérő elem, hogy jellemzően nem a tervezési program, hanem sokkal inkább a projekt céljának egyértelmű meghatározása, a közösség bevonása a döntésekbe, és az ebben való konszenzus a siker kulcsa. Az újszerű használati módok és a jól működő időközi projektek téri megoldásai jellemzően nagyon specifikusan egy-egy hely, illetve közösség adottságaira és igényeire reflektálnak, a közhasználatú terek pedig jóízűen összeérhetnek a helyi kisközösségek privát tereivel, elhozva egy-egy addig gazdátlan vagy kihasználatlan hely virágzását. És bár a lokalitás minden projekt sajátja, az eredmény általában nem egyedi és megismételhetetlen. Mi több, a kísérleti attitűd mellett megfigyelhető, hogy az építészeti eszköztár fontos része a körforgásos gondolkodásmód és a fenntarthatósági törekvéseknek való megfelelés.

DOOR Architecten és Studio Valkenier: Tuin van Bret, 2017⁶

Cél: Változtasd meg a hely megítélését

Kulcsfogalmak: privát terület, új befektetés – irodák vagy lakások, ideiglenes, konténer, irodák, művészek, sörfőző, biztonságossá tétel

Az amszterdami Tuin van Bret egy olyan projekt, amely hűen tükrözi határozott időtartamra való tervezésének gondolatmenetét, és a körkörös építészetre való törekvéseket. Az önkormányzattól tíz évre bérbe vett terület egy elhagyatott vasúti lerakóhely volt, amelyet a jövőben nagyléptékű társasházi vagy irodafejlesztési tervek alapján szeretnének hasznosítani. A beruházás megindításáig tartó átmeneti időszakra azonban egy pályázat során egy építészekből és művészekből álló alkotóközösség kapta meg, azzal a céllal, hogy a sínek mellett egyrészt biztonságosabbá tegyék a gyalogos és biciklis közlekedést, másrészt, hogy ezáltal a gyors ütemben beépülő irodai és lakónegyedek számára népszerűvé tegyék a környéket. A DOOR Architecten építésziroda a Studio Valkenier irodával közösen olyan koncepciót talált ki, amely biztosítja a terület ideiglenes kihasználtságát. A tíz éves periódus miatt csak olyan építészeti megoldások jöhettek számításba, amelyeket az idő lejártával könnyen át tudnak helyezni egy másik akcióterületre. A fő szempontok között volt a környezeti terhelés minimalizálása, az upcycling és a bonthatóság. A pirosra festett hajókonténerekből felépített váz egységes képet ad a különböző használóknak – itt található Michael Poelmann művész műterme és a Hollandse School művészeti iskola workshoptere, a két építésziroda és még egy sörfőző is. Az acél konténereket mindenki saját ízlése szerint állíthatja össze és alakíthatja a belső tereket, a nyílászárókat és akár a homlokzati burkolatokat is. A DOOR iroda, amely más munkái során is nagy figyelmet fordítanak a fenntarthatósági elvekre, bontott nyílászárókat használt, a tetőszerkezet egy régi üvegház elemeit tartalmazza, napelemekkel együtt,

amelyek biztosítják az iroda áramellátását. A terület a beavatkozás után látszólagos fejlődésnek indult, ennek köszönhetően biztonságosabb lett a vasúti sínek melletti közlekedés, és az évek során egyre több új épület jelenik meg a környéken. A 10 év lejárta után, amennyiben nem újítja meg az önkormányzat a szerződést, úgy egy nagyobb befektetésnek adhat helyet ez a terület. A projekt nem csak azért fontos, mert az elhagyott terület biztonságosabbá vált, hanem közösségformáló szerepe is van, és felhívta a további befektetők figyelmét az adott helyre. (3. ábra)

⁶ Lásd az épület oldalát az iroda honlapján De Ceuvel - Space&Matter: <https://www.spaceandmatter.nl/work/de-ceuvel>



3. ÁBRA. Tuin van Bret, Amsterdam, 2023: Horváth-Farkas Zsófia.

Space&Matter és DELVA: De Ceuvel, 2012–2024⁷

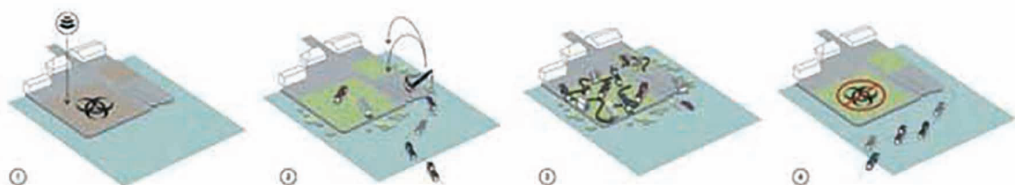
Cél: A vízpartok újrafelfedezése a városban

Kulcsfogalmak: privát terület, talajrehabilitáció, új befektetés, vízközelség, kikötő-negyed, szállások és szolgáltatás, iroda, kávézó

A szintén amszterdami Ceuvel projekt hasonló gondolatok alapján valósult meg, ebben az esetben a terület ideiglenes használata után egy nagyobb beruházás fog ide épülni. A régi hajógyár földterülete az ipari folyamatok miatt olyan mértékben szennyezett, hogy talajrehabilitáció nélkül nem képzelhető el semmilyen további fejlesztés. Az önkormányzati tulajdonban lévő telek használati jogát tíz évre a Space&Matter építésziroda és a DELVA tájépítész iroda által közösen tervezett projekt nyerte el, a legfenntarthatóbb megoldásokat felvonultató tervként. Az egész területre használaton kívüli lakóhajókat képzeltek el, amelyeket egy fa stég köt össze. A talajtól való elemelésnek igazán fontos szerepe van: a Wageningeni és a Genti Egyetem előzetes kutatásának segítségével a földet olyan speciális növényekkel ültették tele, amelyek kivonják a szennyeződést a talajból így biztosítva a talajregenerációt. Ezzel az elszórtan elhelyezett lakóhajókkal és a sűrű növényzettel igazán egyedi atmoszférát hoztak létre. A Studio Valkenier által tervezett kávézó és étterem, a Cafe de Ceuvel építésekor is nagy szerepe volt a fenntarthatóságnak. A régi kikötői oszlopok és számos anyagának beépítésével arra törekedtek, hogy csökkentsék a felesleges új építőanyagok használatát. A hely nem csak anyaghasználatában, hanem ételkínálatában is

a zero-waste elvek mentén üzemel és a fenntartható élelmiszer-ellátás mellett is kampányol. A helyiek körében egyre népszerűbb vízparti terület jövője kérdéses, hiszen a környék ingatlanfejlesztési tervei alapján itt is lakások vagy irodák fognak épülni. Szerencsére 2025 januárjáig haladékot kapott a Ceuvel az önkormányzattól, és a határidő lejártá után is félévente felülvizsgálják az ügyet. Lehet, hogy ez az ideiglenes projekt hosszabban is itt marad, mint ahogy tervezték? A projekt ékes példája annak, ahogy egy elhagyatott vízparti kikötő-területet hogyan lehet rehabilitálni kísérleti beavatkozásokkal és a közösség összefogásával, hogy aztán később adott esetben átadja a helyet egy újabb beruházásnak. (4. ábra)

4. ÁBRA. *Space&Matter: De Ceuvel, Space&Matter*



ZÁRSZÓ – REGENERÁLÓDÁS ÉS HARMÓNIA

A felsorolt átmeneti projektek reménykeltő képet mutatnak, mivel általuk könnyebbé tehető a felhagyott területek újrahasznosítása, és emellett katalizátorszereppel bírnak. Mozgásba hozzák és aktiválják azokat a városi területeket, amelyeket a használók elhanyagoltak és ezzel újra megszerettetik a helyet az itt lakókkal. Az újabb és újabb ideiglenes beavatkozások egyszerre mind egy inkrementális városfejlesztési folyamat részévé válnak. Az egyes elemek egymást erősítve egyszerre szólnak a városhasználó embereknek, ugyanakkor felfedezhető egyfajta harmóniakeresés is. A bemutatott esettanulmányokban legtöbbször nem csak a használó jár jól, azok a természeti környezet számára is regeneratív jelleggel bírnak, hiszen csökken a területen a káros anyag és értő gondoskodás mellett nő a zöldfelületek aránya is, ami még szorosabb átfedést mutat a fenntarthatósági törekvésekkel.

Fontos érték a közösség hez való visszatalálás, aminek során a korábban privát telkek publikussá válnak és így a városi élet szintére átkerül ezekbe a félprivát terekbe. Hasonló törekvéseket látunk Magyarországon, amikor a foghíjtelkeken megjelennek a közösségi kertek, vagy a nyári Duna-parti lezárásokkor, de a magyar szabályozás az ideiglenes beavatkozásokat még nem tudja olyan rugalmasan kezelni, mint ahogy a holland gyakorlatoknál láttuk. Mindemellett a módszer ígéretes, és reméljük, hogy hosszútávon itthon is egyre nagyobb teret kaphat.

IRODALOM

Boxel, Emma van és Kristian Koreman. 2019. *City of Permanent Temporality. Incomplete & Unfinished*. Rotterdam: Nai10 Publishers.

Cságoty Ferenc. 2014. *Tartósság*. Akadémiai Kiadó: Budapest.

Gehl, Jan. 2020. *Élhető városok*. Budapest: Terc Kiadó.

Henley, John. 2024. „»Everything’s Just... on Hold«: The Netherlands’ Next-Level Housing Crisis.” *The Guardian*, június 14.
<https://www.theguardian.com/news/article/2024/may/06/netherlands-amsterdam-next-level-housing-crisis>

Marko, Petra és Radim Lisa. 2022. *Meanwhile City. How Temporary Interventions Create Welcoming Places with a Strong Identity*. Pozsony: Milk.

A szerzőkről

Novák Veronika történész, az ELTE BTK Középkori tanszékének habilitált docense. Középkori és kora újkori városi társadalomtörténettel foglalkozik, francia városi, leginkább párizsi források (krónikák, peranyagok, irodalmi szövegek) alapján. Kutatási területei magukban foglalják a városi információáramlás (hivatalos tájékoztatás, rémhírek stb.), a városi térhasználat (mentális térképek, hétköznapi térhasználat, rítusok, pl. kivégzések és körmenetek, térbelisége) és az erőszak reprezentációinak témáit a 14–16. századok között. Kifejezetten érdekel a szimbolikus kommunikáció, a hétköznapi élet gyakorlatai, és mindezek narratív reprezentációja a különféle korabeli forrásműfajokban. Két könyve jelent meg: *Hírek, hatalom, társadalom. Információáramlás Párizsban a középkor végén.* (Budapest, Gondolat – Infonia, 2007); valamint *Utcák, szavak, emberek. A városi tér és használata Párizsban a középkor és a kora újkor határán* (Budapest, ELTE Eötvös kiadó, 2018). A magyar mellett angol és francia nyelven jelentek meg tanulmányai, tagja a Paris au Moyen Age szemináriumnak (CNRS IRHT – LAMOP), szerkesztője a *Hungarian Historical Review* folyóiratnak.

Borda Réka az ELTE romanisztika és a MOME design- és művészetelmélet alapszakán, majd a MOME designelmélet mesterszakán szerezte diplomáját. Jelenleg a MOME PhD képzésének hallgatója, kutatása a design fictionre fókuszál, azonban érdeklődési területe a gendered spaces, a kognitív narratológia, a narratív design és az internetesztétika témakörét is felöleli. A METU óraadó oktatója, valamint író, költő, szerkesztő. Versei, novellái többek között a *Jelenkor*, *Műút* és *Élet és Irodalom* hasábjain jelentek meg. Első kötetét 2017-ben adták ki *Hoax*, míg első regényét 2022-ben *Égig érő csalán* címen. 2023-ban Junior Szépiró-díjban részesült. Nemcsak kutatásaiban, hanem irodalmi munkásságában is kiemelt hangsúlyt fektet.

Ady Mária a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem design- és művészetelmélet alapszakán és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti- és Médiakutatási Intézetének esztétika mesterszakán szerzett diplomát. A lakótelepek reprezentációját vizsgáló Lakótelep-panelek c. disszertációját 2023-ban védte meg az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúratudományi Doktori Programján. Tanulmányai részeként a Sorbonne Nouvelle Paris III. Arts et Médias Doktori Iskolájában kutatóvendégfélév keretében. Dolgozott francia-angol-magyar fordítóként, a *Színház* és az *Élet és Irodalom* kritikusaként és műhelyvezetőként a Székény Színház Rakpart3 Ifjúsági Programjának

Íróműhelyében. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Fotótárának muzeológusaként Korniss Péter Huszonötödik Színházról készült felvételeivel és Koncz Zsuzsa művészi portréival foglalkozik.

Sirató Ildikó az irodalom- és a színháztudomány kutatója és oktatója Magyarországon és Európában több felsőoktatási intézményében, tudományos és művészetoktatási területeken egyaránt (ELTE BTK 1990–2005; ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola 2005–; MTE 1997–2010, 2017–; Pannon Egyetem 1994–1996, 2003–2018, Universität Wien 2016–). Doktori fokozatát 2005-ben szerezte. 2006–2021 között az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárának munkatársaként, a Színháztörténeti Tár vezetőjeként a legnagyobb hazai színháztörténeti forrásbázist kezelte. Kutatásai az európai nemzeti színházak történetére, dramaturgiai kutatásokra, a 19-20. század színház- és irodalomtörténetére koncentrálnak. Főbb kötetei: *galeria.hu. Az akttól a zsánerképig* (Horváth Andreával), 2018, *A magyar színház rövid története* 2017, *Nemzeti színházak Európában*, 2007, *Színház északi fényben. Észti és finn színháti magyar színpadon / Theatre in the Northern Light. Estonian and Finnish Drama on the Hungarian Stage*, 2005–2006.

Óry Júlia művészettörténész, kurátor 2010-ben diplomázott az ELTE Bölcsészkarán. Ugyanettől az évtől 2022-ig a FUGA Budapesti Építészeti Központ menedzsere és kurátora, 2021–2022 között művészeti vezetője volt. Több száz kulturális program és kiállítás szervezése, lebonyolítása mellett az intézmény online és nyomtatott megjelenéseit és kiadványait szerkesztette. Fontosabb kuratori kiállításai: *Bor és építészet* (2011), *Zalotay Elemér 80* (2012), *Bán Ferenc építésze* (2015), *Találkozások. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből* (2017) *Ziegelried. Zalotay Elemér lakóház-kísérlete* (2018), *Az építészeti tervrajz is műalkotás!* (2019), *Bálványos Levente: Fragile* (2022). Rendszeresen publikál az *Építészfórum.hun* és a *Magyar Építőművészetben*. A Rákóczy Gizella festőművész hagyatékát kezelő In-Spirál Művészeti Alapítvány kuratóriumi tagja (2018–). 2021-ben Molnár Péter-díjat, 2022-ben Ezüst Ácsceruza díjat kapott. 2022-től a budapesti Art Department galéria egyik kurátora (kiállítások 2023-ban: *Hajós utca 39. Nagy Bálint lakása és gyűjteménye; Demonstráló építészet*). A MOME Doktori Iskolájának hallgatója.

Hulesch Máté designkultúra-kutató, építészeti író, szerkesztő. Kezdetben építészeket tanult a BME-n, de érdeklődése hamar az elméleti diszciplínák irányába fordult, BA diplomáját a MOME Design- és Művészetelmélet alapképzésén szerezte 2017-ben. A diploma megszerzését követően

kis kihagyás után folytatta tanulmányait a holland Vrije Universiteit Amsterdam Humanities Research Master programján, Critical Studies in Art and Culture specializáción. Szakdolgozatában az antropocén diskurzus különböző narratíváinak térképezeteit vizsgálta az építészet és a képzőművészet határán mozgó példákon keresztül. Amszterdamból hazatérve 2020 őszén az Építészfórum szerkesztő-újságírójaként kezdett dolgozni, ahol elsősorban kortárs építészettel, az építészet fenntarthatóságának problematikájával, valamint elméleti témákkal foglalkozik, mely tevékenységéért 2022-ben Ezüst Ácsceruza díjban részesült. 2022 szeptembere óta a MOME Doktori Iskola PhD programjának doktorandusza, ahol a konceptuális, spekulatív, kritikai építészetet és design kutatja, és az Elméleti Intézet óraadójaként is tevékenykedik.

Jakabfi-Kovács Boglárka 2012-ben szerzett Építőművész MA diplomát a MOME-n, ahol 2020 óta a Doktori Iskola hallgatója (Építőművész DLA). Kutatási területe a rendszerszemléleten alapuló fenntartható designstratégia-építés, a nemnövekedés paradigmájának építészeti vonatkozásai, illetve a fentiek design-oktatásba integrálása. Óraadóként négy éve tart kurzusokat klímaadaptáció, adaptív reuse, játékosítás és rendszerszemléletű design témakörökben a MOME Építészeti Intézetében és a Budapest Metropolitan Egyetemen. 2021-ben ÚNKP, 2022-ben Erasmus ösztöndíjat nyert Dániába. A fenntartható design oktatásáról szóló cikkei az Építészfórum.hun jelentek meg, az építészeti tapasztalatról szóló esszéje a *Műút*ban olvasható. A Marp stúdióval közösen tervezett családi háza 2020-ban Év Háza fődíjat és Big See Awardot nyert. Alapító tagja a Lányi András vezette Ökológiai Filmműhelynek, ahol az ország vízgazdálkodási problémáiról forgatnak dokumentumfilmet. A Doktori Iskolában megalapította a Sustainable Systems kutatócsoportot, akikkel nemzetközi szimpóziumot szervez a nemnövekedés építészetének témakörében. A Cumulus 2024 Budapest konferencia track chairje.

Hámori Péter építész, gombaszakellenőr, az Ős-Duna meder felett elhelyezkedő észak-kiskunsági tájban nőtt fel, amely jelenleg Magyarország egyik legnagyobb folyami homok bányászati területe. Diplomáit a BME, illetve a Tokyo Institute of Technology építészmérnöki karán szerezte. 2015-ben Guba Sándorral megalapította a GUBAHÁMORI építészeti és urbanisztikai tervezőstúdiót. Munkájuk középpontjában a természetes és nem természetes élőhelyek kapcsolatának vizsgálata áll; többnyire a természet- és társadalomtudományok, valamint a képzőművészet területén dolgozó szakemberekkel együttműködve. 2021-ben a 17. Velencei Építészeti Biennálé Lengyel Pavilionjának meghívott alkotói voltak. 2022-ben a gödöllői Kútház épülete jelölt volt a nemzetközi Piranesi díjra. 2023-ban a Veszprém-Balaton 2023 EKF Balatorium programsorozatának résztvevői a PAD Alapítvány mellett. A szabadonbalatonnal együtt vég-

zett munkájuk „The Lake in Transition” címen 2024-ben bekerült a LINA European Architecture Platform 25 kiválasztott projektje közé. 2021-től a MOME Építészeti Intézetének külsős oktatója, az MA2 3. Tervezési stúdiót tanítja Molnár Beával, amelynek fókuszja az építészeti tervezési stratégiák kialakítása változó társadalmi és klimatikus viszonyokra.

Kulcsár Géza író, kutató, kurátor. Számítástudományi PhD fokozatot a darmstadti műszaki egyetemen, középkortudományi MA-t a CEU-n szerzett; az Urbanum Városkutatási Alapítvány alapítója, rendszeres kerekasztalok, olvasó- és vitakörök szervezője és résztvevője. Különböző területeken kutat és ír: művészet- és építészetelmélet, metafizika, teológia, rendszertervezés. Jelenlegi fő érdeklődése a városreprezentáció mint metaesztétikai probléma, a város ikonográfiájának története, különös tekintettel a kozmológiai és spirituális-religiózus inspirációkra; illetve a város és táj mint komplementer kontemplatív környezeti alakzatok fenomenológiai és ontológiai viszonyrendszere. A metaurbanizmus fogalmán keresztül az Urbanummal célja holisztikus, transzdiszciplináris városképek vizsgálata, szintetizálva az elméleti, gyakorlati-tervezési és esztétikai megközelítéseket. Rendszeresen publikál olyan művészeti, filozófiai és építészeti orgánumban, mint az *Új Művészet*, az *Artportal*, a *Balkon*, az *Ars Naturae*, az *Építészfórum.hu* és az *Octogon*. Kurátorként és közreműködőként kiállított többek között a Holokauszt Emlékközpontban, a székesfehérvári Csók Képtárban és a Miskolci Galériában.

Dobos Bence László 2013-ben építészmérnökként diplomázott a Debreceni Egyetemen, majd 2015-ben építőművészet mesterszakot végzett a MOME-n. 2015 óta az Archikon építésziroda munkatársa, ahol több budapesti épület tervezésében és létrejöttében részt vett (Palatinus Strandfürdő, Láng Művelődési Központ, Pesterzsébeti Fürdő). 2018- óta a MOME doktori iskolájában az építészeti és az esztétika kapcsolatával foglalkozik, ezen belül az atmoszféra a fő kutatási területe. Mivel úgy látja, az esztétikai dimenzió alulreprezentált az építészeti diskurzusokban, praxisban és oktatásban, fontosnak tartja a megfelelő arány megtalálását. 2019-ben kezdett tanítani a MOME Építészeti Intézetében a Kísérleti műhely keretében, amely a fizikai megtapasztalás és a saját megélt-test jelentőségére fókuszál.

Bánki Éva író, irodalomtörténész. A Károli Gáspár Református Egyetem világirodalom tanszékének docense, a kreatív írás-specializáció egyik vezetője, a KRE BTK Latin-Amerika-kutatócsoportjának tagja. Az ELTE BTK-t magyar-történelem szakon kezdte el, 1991-ben magyar-portugál szakon szerzett diplomát, 2000-ben pedig romanisztikából (világirodalomból) PhD-fokozatot. Éveken át megbízott előadóként az ELTE Portugál tanszékén is irodalmat oktatott. Számos fikciós mű (történelmi regény, verseskötet, családregegy fantasy, novelláskötet) mellett egy

városregény, a Szépíró-díjjal kitüntetett Telihold Velencében (Jelenkor Kiadó, 2019.) szerzője. Térey-ösztöndíjas, műveit a Jelenkor Kiadó gondozza. Szépirodalmi alkotásai portugál nyelven Brazíliában is megjelentek. Jelenleg a portugál felfedezésekről, így Brazíliáról is szóló, *Navigátor* című ifjúsági regényen dolgozik. Brazíliaváros eszme- és várostörténeti vonatkozásairól és egyáltalán a latin-amerikai szakrális építészetéről szóló, tudományos jellegű írásai az *Orpheus Noster* tudományos folyóiratban és a pozsonyi székhelyű *Irodalmi Szemlé*ben jelentek meg.

Barta Fruzsina budapesti építész. 2011-ben végzett a BME Építész-mérnöki karán, Tervezési szakirányon. Az irodai munka mellett 2012–14 között a GYIK Műhelyben gyermek térlátás-fejlesztő foglalkozásaiban vett részt, aminek a tapasztalatait később az egyetemen oktatóként is hasznosította. 2016–2018 között a ÉME Mesteriskola XXIV. ciklusának hallgatója volt, ahol számos tervpályázatban részt vett. Az évek során több építésziroda csapatát is erősítette. A Lab5 Építészirodában 5 évet töltött, ahol társasházak és irodaházak tervezésében részt vett, ezek közül a Gizella Loft emelkedik ki, amelynek projekt vezetője is volt. Jelenleg a Qvata Design építészirodában dolgozik lassan 3 éve, jellemzően középületek átalakításán. 2018-tól kezdődően külsős oktató a BME korábbi Ipartanszékén, ma Exploratív Tervezési Tanszéken, 2020 óta pedig a tanszék doktorandusza. A kutatási területe, amely több korábbi munkájához is kötődik, a meglévő épületek átalakítása és azon belül is a tudatos bontás és a fenntartható építészeti attitűdök kérdésköre.

Horváth-Farkas Zsófia budapesti építész. 2013-ban végzett a BME Építész-mérnöki karán. Kezdeti belsőépítészeti tapasztalatszerzés után 2016-tól férjével, Horváth Sándorral közösen irányítják a DEKON Építésziroda tervezési munkáit. Kiemelt munkájuk a bodajki és meszlényi kastély revitalizációjának tervezése, melynek kapcsán a vidéki kastélyok megmentésének lehetőségeiről írt tanulmányt. Az irodai munka mellett végzése óta külsős oktató a BME korábbi Ipartanszékén, ma Exploratív Tervezési Tanszéken, 2019 óta pedig a tanszék doktorandusza. A kutatási területe az alternatív közgazdaságtani megközelítések, mint a nemnövekedés és a körforgásos gazdaság építészeti gyakorlati lehetőségeinek a feltérképezése és rendszerbe foglalása. Mindig jobban vonzotta az épületek átalakítása, rendbetétele vagy kiegészítése, régi és új terek, felületek és részletek illeszkedésének tervezése, az értékmentő beavatkozások, mint teljesen új dolgok tervezése. Szeret lehetőséget látni ott, ahol mások csak hibákat vesznek észre, és ezt a szemléletet igyekszik átadni az oktatásban is.

DISEÑO_VII/02_VÁROSI RÁS

