

A város dimenziói

A városi tér nem ragadható meg pusztán a geometria dimenzióival. Az építészetelméletben a tér fogalma az optikai észlelés tudományos vizsgálatának következményeként jelent meg a 19. század utolsó évtizedeiben, akkor, amikor az európai nagyvárosok magját körülfogó falak lerombolása végtelen perspektívákat nyitott a városi *flâneur* előtt. Később a tér kategóriája új dimenziókkal bővült. Henri Lefebvre francia filozófus triásza, az észlelt, elgondolt és megélt tér hármassága ennek a fejlődésnek a következménye. A várostervek, perspektívák és fényképek nem képesek a megélt teret ábrázolni. A tudatunkban kialakuló képben ismereteink, élményeink, az atmoszférikus elemek is szerepet játszanak, s ezt leginkább a művészet és az irodalom tudja leképezni. A városi élmény zenei minőségére utal Robert Musil megjegyzése Bécsről, mint olyan városról, amelynek „nagy, ritmikus lüktetése” sok ritmus interferenciájának eredménye. A tér „zenei” felfogása segíthet abban, hogy a bécsi Ringstrassét ne csak „egy korszak képeként” vagy „megkövült világtörténelemként” értelmezzük. A városi élet ritmusa összefonódik a városlakó életritmusával, aki már nem a „városképek” passzív szemlélője, hanem a város tér-idő szövetének aktív formálója.

„Az építészet bármely definíciójának előfeltétele a tér fogalmának elemzése és magyarázata” – jelentette ki Henri Lefebvre *La production de l'espace* című könyvében.¹ Lefebvre összekötötte a tér különböző jelentéseit, kapcsolatot teremtve a gondolat és a képzelet mentális tere, a város épített, érzékelhető tere és az építészeti tervek geometriai tere között. Az érzékelt tér, a percepció tere az a konkrét, anyagi szféra, amelyben mozgunk: a fizikai, empirikus tér, amelyet látunk, tapasztalunk, amelynek érezzük a szagát és halljuk a zajait. Az elgondolt vagy koncipiált tér annak kognitív dimenzióját, különböző ábrázolásait jelenti, például az építészeti tervrajzot vagy perspektívát. Ezekben képződnek le az érzékelt térben szerzett tapasztalatok. Ezek a terek alkotják a várostervezők és építészek munkaterületét is. Idetartoznak a még csak a tervezők elképzeléseiben, majd rajzaiban megjelenő, de a valóságban (még) nem létező terek, például a városutópiák is.

A megélt tér nem merül ki az anyagokban és ábrázolásokban, ez a tér mentális megjelenése. Egy katedrális belső tere nem csak a templomhajó lenyűgöző magasságával vagy a csipkeszerű kőfaragással hat ránk. Mindaz, amit a középkorról, a vallásról, annak rítusairól és szimbólumairól tudunk, közreműködik abban, hogy a tudatunkban, a képzeletünkben kialakuljon a tér képzete, amelyet leginkább a művészet képes közvetíteni.

Ez a három kategória nem három különböző térfajtát jelöl. Ugyanannak a térnek vannak érzékelt, ábrázolt és megélt aspektusai. E tanulmányban a harmadik dimenzióra, a megélt térre fogok koncentrálni, de fontosnak tartom a három aspektus közötti

¹ LEFEBVRE 1991.

összefüggés érzékeltetését, hiszen célom az, hogy bemutassam: a város „megélt terének” irodalmi, illetve általában művészeti megjelenítései erősen befolyásolják a város koncipiált terét, a várostervezői diszkurzust, s végeredményben a város percepcióját is.

Az érzékelt tér: a város terének percepciója

A perspektíváról szóló reneszánsz értekezésekben még hiába keressük a tér fogalmát. A tér kategóriája, bár a filozófiában és a fizikában az ókor óta jelen volt, elvontsága miatt sokáig alkalmatlannak tűnt a város és az építészet értelmezésére. Még a kora újkori építészek sem beszéltek a térről terveik kapcsán. Az építészeti diskurzusban a tér fogalmának megjelenése az észlelés fiziológiája kutatási eredményeinek hatására ment végbe a 19. század utolsó évtizedeiben. 1856–1867 között jelentek meg Hermann von Helmholtz német orvos *Handbuch der Physiologischen Optik (A fiziológiai optika kézikönyve)* című kötetei – vagyis abban az időszakban, amikor Európa nagyvárosaiban kezdtek lerombolni a várost körülfogó erődfalakat, és a város kinyílt a külső perifériák felé.² A tér optikai érzékelésére először Helmholtz a szem fiziológiájával és a látás folyamatával kapcsolatos vizsgálatai irányították a figyelmet. A szerző különbséget tett a látás fizikája és fiziológiája között. Komplex módon elemezte a szem anatómiáját és működését, az elsődleges optikai benyomásokat és az észlelés pszichológiáját, például az olyan jelenségeket, mint a szédülés. Ez óriási hatással volt a későbbiekre. 1879-ben Wilhelm Wundt, Hermann von Helmholtz tanítványa az első laboratóriumot a pszichológiai észlelés kutatására a lipcei egyetemen állította fel.

A 19. század városépítései hamarosan felhasználták ezt az új tudományos elméletet. Hermann Maertens német építész 1877-ben megjelentette *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik (Az optikai lépték, avagy az esztétikai látás elmélete és gyakorlata a képzőművészetben, a fiziológiai optika alapján)* című könyvét, már a címben hivatkozva Helmholtz felismeréseire.³ Maertens elsősorban azt vizsgálta, hogy a járókelő hogyan érzékeli az utca szintjéről a házak homlokzatát, részleteit, párkányaik tagolását, s milyenek egy kényelmesen szemlélhető utcakép arányai.

A város terének érzékelése nem pusztán az optikai dimenziót jelenti, hanem a szem mellett a többi érzékszerv is hozzájárul. A város akusztikai terét illetően a modern kor drámai változásokat hozott a tekintetben, hogy az emberek mit hallottak és azt hogyan értékelték. Amit hallottak, az egy új, műszaki zaj volt: a villamosok, autók és építőgépek zaja. Ami először zavaró, agresszív jelenség volt, később a város hangulatának fontos részévé vált – gondoljunk csak Bartók *Csodálatos mandarinjának* kezdő, nagyváros-hangfestésére.

² HELMHOLTZ 1856–1867.

³ MAERTENS 1877.

Az elgondolt tér: a nagyváros mint műalkotás

A látás fiziológiája kidolgozásának egyik következménye a megnyílt városi tér pszichológiai következményeinek felismerése volt. Helmholtz kézikönyve első kötetének megjelenése után két évvel, 1858 márciusában megkezdődött a bécsi városi erődfalak bontása a Rotenturmtornál. A városfalak lebontása szó szerint teret nyitott a városlakó előtt, s az építések egy része lelkesen üdvözölte a nagy perspektívát, míg mások traumáról és félelmekről beszéltek. Az osztrák építész, Otto Wagner az első csoportba tartozott. *Die Baukunst unserer Zeit* című könyvében (1914) hangsúlyozta, hogy a városlakók optikai érzékelését a széles utca teljesen átalakította. A modern szem „elvesztette az intim léptéket, megszokta a kevésbé változatos képeket, a hosszabb egyenes útvonalakat, a kiterjedtebb területeket, a nagyobb tömegeket”. Wagner számára a bécsi Ringstrasse nagy íve és az egyenes útvonalak a modern, ökonomikus gondolkodás győzelmét jelzik: „Gyakran szóba került az egyenes vonal fontossága a modern építészetben. Számtalan ok indokolja a lehető legnagyobb mértékű felhasználásukat [...] már csak azért is, mert a sietősebbek a legkisebb, időigényes kerülőút miatt is bosszankodnak. Az elmúlt néhány évtized jelszava: »Az idő pénz«.”⁴

Ez volt a grandiózus nagyvárostervek időszaka. Mint Otto Wagner Bécsben, úgy Daniel Burnham Chicago, Eliel Saarinen Helsinki, Hendrik Petrus Berlage Amsterdam bővítésére készített látványos, színes madárperspektívái jól mutatják a jövő nagyvárosának elképzelt új struktúráját, a modern *forma urbist*, amelybe beíródik a társadalom új, racionális, gazdaságcentrikus szerveződése, mint effektív, dinamikus gépezet. Mindez már a későbbi fordizmus előszele. Ugyanakkor megjelenik a hagyományos *civitas* felbomlásának kritikája is, a középkori város kézművességen alapuló közössége iránti nosztalgia. Wagner kortársa, Camillo Sitte, aki nagy hatású, a Monarchia városaiban tevékeny várostervező volt, elutasította a Wagner által szorgalmazott „modern rendszereket”. Azt állította, hogy a Ringstrasse nagy, nyitott terei patológus következményekkel járnak a városlakókra. Sitte szerint „[a] tériszony a legújabb, legmodernebb betegség [...]. Óriási, sivár és unalmas tereinken a hangulatos óvárosok lakóit sújtja a tértől való félelem divatos betegsége (Platzscheu).” Sitte a modern város előnyeit a régi város értékeivel javasolta ötvöztetni, ezért hajlandó volt elfogadni egyfajta skizofrén városi identitást, és a történelmi város zárt szerkezete legalább egy részének feláldozását a város érdekeiért. Ezt a modern életet a gazdasági eszmék diktálják: „A lakások széles tömege a munkának van szentelve, és itt megjelenhet a város hétköznapi öltözkében, de a néhány főtér és főutca vasárnapi ruhában jelenjen meg, a lakosok büszkeségére és örömére, felébresztve bennük az otthonosság érzését, s nagy és nemes érzelmeket gerjesszen a felnövekvő fiatalságban.” Hangsúlyozta, hogy a város tervezése nem „csupán mechanikus irodai munka”, hanem „jelentős, lélekkel teli műalkotás”, sőt „a valódi népművészet terméke, amely annál is jelentősebb, mivel korunkból hiányzik a művészetek összeolvadása egy nagy nemzeti összművészeti alkotás szolgálatában”.⁵

⁴ WAGNER 1914: 88.

⁵ SITTE 1889.

Sitte gondolatai később az Egyesült Királyságban nagy hatással voltak az úgynevezett *Townscape* irányzatra, amelyet az *Architectural Review* folyóirat indított el 1949-ben.⁶

A város tervezésének, a várossal kapcsolatos politikai döntéseknek állandó hivatkozási pontja a város „identitása”. Ezt az identitást sokan tartják valami rejtett, de megtalálható belső magnak, a város DNS-ének, amely meghatározza fejlődését, sorsának alakulását. Kevin Lynch amerikai építész városelemzései középpontjában a városkép és annak tudatunkban való megjelenése áll. *The Image of the City (A város képe)* című, 1960-ban megjelent könyvében a város kognitív, mentális képeinek vagy inkább mentális képeinek a feltérképezésével kísérletezik, amelyeket különböző lakói alkotnak róla. Erre a célra dolgozta ki a *cognitive mapping* (tudati térképészet) módszerét, amely a konkrét város-szerkezet és annak városlakók tudatában megjelenő képei közötti kapcsolatot vizsgálja.

A 19. század regényirodalmában a város átalakulása árnyaltan jelenik meg. A szépirodalom jobban tudta érzékeltetni a város dinamikus átalakulásának okait és következményeit, mint a műszaki vonatkozásokra összpontosító építészeti szakirodalom. Bécs példájával illusztráltam a városfalak lebontásának, a nagy perspektívák megnyílásának következményeit. Ez Párizsban már korábban megtörtént, III. Napóleon uralkodása alatt, amikor 1853 és 1870 között Georges Eugène Haussmann báró a francia főváros arculatát meghatározó nagyszabású városátalakítást irányította. Az évtizedekig tartó munkálatok során a zsúfolt és nyomorúságos középkori városrészeket lerombolták, s helyükön széles sugárutakat létesítettek. A Victor Hugo által *A párizsi Notre-Dame*-ben leírt „csodák udvara” helyén elegáns boulevard épült. Nem az egyes házak, az egyes emlékművek a város meghatározó elemei, hanem az útvonalak. Haussmann Párizsának a *flâneur* vagy *boulevardier* a jellegzetes figurája, aki nem egy *civitas* része, hanem szabadon mozgó, szétszórót figyelmű sétáló.

A 19–20. századi realista regényirodalom a nagyvárossal mint a nagy társadalmi transzformáció színhelyével foglalkozott. Az Haussmann báró által átformált Párizs egyik korai irodalmi megjelenítése Émile Zola *La curée (A zsákmány)* című regényében, a Rougon-Makart-ciklus második kötetében található. A regény arról szól, hogyan tudta Párizsban egy új osztály lelkiismeretlenül kiaknázni a politikai viszonyok megváltozásával, III. Napóleon uralmával adódó lehetőségeket, és mindez erkölcsi romláshoz vezetett.⁷ Az új útrendszer kiirtotta a szegénynegyedeket, illetve a szegényeket a periferiára száműzte. A lázongások letörésére, a katonaság mozgására a kaszárnnyákból az új *boulevard*-rendszer nagyon alkalmasnak látszott.

A 19. századi várostervezés nyelve egységességre törekszik, pontos, leíró, általánosító-rendszerező szándék vezérli. Középpontjában a város mint objektum áll, amelyet objektív kategóriák szerint vizsgál, bevonva olyan tudásformákat, mint a földrajz, a statisztika, a gazdaság, az orvostudomány (higiénia) vagy – mint láttuk – a pszichológia. Ugyanakkor igyekszik elkerülni a nehezen racionalizálható, szimbolikus dimenziót: a vágyakat és álmokat.

⁶ MORAVÁNSZKY 2012.

⁷ ZOLA 1893.

August Endell német építész, a szecesszió egyik legkorábbi képviselője 1908-ban megjelent, *Die Schönheit der grossen Stadt (A nagyváros szépsége)* című könyve a városi atmoszférák egész tárházát kínálja. Fejezeteinek címe sokat elárul: *A város mint természet, A zajok városa, A város mint táj, A napok fátyla (köd, eső, alkony)* vagy *A város mint élőlény*. Lényeges, hogy Endell nem állítja szembe a várost a természettel, hanem mint sajátos természeti környezetet írja le, amely pusztán a racionális tervezés módszereivel nem ragadható meg. Így például a berlini városi magasvasút vas hídszerkezetén átszűrődő napsugarak, a hűvös légáramlat, mind hozzájárulnak a nagyváros mint műalkotás képéhez.⁸

A megélt tér: a tér ábrázolása az irodalomban

Az identitással bíró teret az építészetelmélet helynek nevezi, s ez a fogalom segít megérteni a „megélt tér” kérdését. Az ember világban-lakását Heidegger úgy írja le, mint beilleszkedést egy „négyességbe”, amelynek elemei „a föld, az ég, az istenek és a halandók”. A hely (*Ort*) az, ahol e világot strukturáló elemek áthatják egymást. Hogy mi egy épített műalkotás jelentősége, arra Heidegger a híd sokat idézett leírásával világít rá. A híd változtatja a földrajzi térség egy pontját helyé. A hely mint a tér kitüntetett pontja nem létezett a híd mint alkotás megépítése előtt.⁹ Christian Norberg-Schulz vagy Gaston Bachelard számára bizonyos helyek, mint a *genius loci* lakhelyei, például a gyermekkor helyei, feltétlenül fontosak számunkra.¹⁰ A normandiai Combrayt, egy (elképzelt) városkát, Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című művében a gyermek rendkívüli érzékenységevel írja le, bemutatva, hogy az érzékelő-emlékező személy tudatában hogyan jelennek meg azok a jellegzetes helyek, amelyek a külvilág terét alkotják.¹¹

A francia etnológus Marc Augé írásaiban elemzi, hogy városainkat ma egyre inkább a közlekedés és a fogyasztás terei, kamerákkal ellenőrzött bevásárlóközpontok, repülőterek és szállodahallok határozzák meg. Ezek a terek mindenki számára nyitottak, és az ismerős nemzetközi üzletláncok, cégjelzések jelenléte még bizonyos „otthonosságot” is sugall.¹² Viszont e tereket olyan gondosan megtisztították minden időre és történelemre utaló vagy a konkrét helyre utaló jeltől, hogy joggal nevezhetők „nem helyeknek”. Szerkezetük, határaik, ellenőrzésük és formaviláguk lényegében mindenütt egyforma, semmiben sem különbözik egymástól, ezért hat Augé jellemzése meggyőzően.

Napjainkban az Augé által leírt városi „nem helyek” különös vonzást gyakorolnak a fotóművészekre, gondoljunk Andreas Gursky, Gabriele Basilico vagy Candida Höfer munkáira. Vajon ez erősíti vagy éppen cáfolja a francia etnográfus tézisét? Ki ítéli meg, hogy egy városi tér *hely-e*, vagy *nem hely*? Vajon nem varázsolhatja-e egy örömteli esemény, egy kellemes találkozás emlékeinkben meghitté akár a legsivárabb,

⁸ ENDELL 1908.

⁹ HEIDEGGER 1988.

¹⁰ NORBERG-SCHULZ 1980; BACHELARD 2011.

¹¹ PROUST 1969.

¹² AUGÉ 1994.

a legjelentéktelenebb várótermet is? Ugyanakkor nem kezdi-e ki az úgynevezett „emlékezetes helyek”, például a sokat emlegetett olasz városi terek autentikusságát turisztikai kiaknázásuk?

A francia regényíró Michel Houellebecq *A térkép és a táj* című regényében ironikusan mutatja be az akvitániai városka, Châtelus-le-Marcheix arculatát: „csinos, virágdiszes házak, amelyek Limoge tartomány hagyományos építőstílusának kifejezetten mániákus megőrzésével épültek. A főutcán az üzletek kirakataiban mindenütt regionális termékek, száz méteren három kávéház olcsó internettel. Az volt a benyomása, hogy Ko Phi Phi-ben vagy Saint Paul de Vence-ben van, és nem egy Creuse-i faluban.”¹³

Igy nem csoda, hogy a regény főhőse, egy fotóművész végül nem a városokról, hanem Franciaország turisztikai térképeiről készített fotóival válik a nemzetközi galériák sztárjává. Az identitás nélküli, „generikus város” a holland építész Rem Koolhaas neologizmusa, aki tanítványaival együtt kutatta a burjánzó megavárosok életét Amerikában, Kínában és Nigériában.

Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényének bevezetőjében az író Bécs megfigyeléséből vezeti le a modern város általános jellemzését:

„Ne tulajdonítsunk [...] különösebb fontosságot a város nevének. Mint minden nagyváros, csupa rendhagyóság volt ez is, csupa váltakozás, előretörés és lemaradás, dolgok és ügyek összecsapása, közöttük a csend feneketlen szakadécai, csupa úttörés és úttalanság, egyetlen nagy, ritmikus lüktetés és a ritmusok kibicsaklása, elcsúszása egymáson; és az egész egy hólyaghoz hasonlított, mely ott terpeszkedik, ott fő az edényben, ez az edény pedig házak, törvények, előírások és történelmi hagyományok tartós anyagából áll össze.”¹⁴

Nem arról van szó, hogy a városnak nincsenek sajátosságai, hanem arról, hogy az identitása nem stabil, folyamatosan változik. Csak a „ritmikus lüktetést” és a „ritmusok kibicsaklását”, a saját képzeletbeli várostérképünk felépítéséhez szükséges különbségeket érzékeljük, amely a történelmi pillanatot, de a sajátos helyzetünket is a szubjektum észleléseként rajzolja be a mentális térképre. Modern szubjektumként észre sem vesszük azokat az emlékműveket, amelyeket a városszövetben emlékeztető középpontokként, környezetüket strukturáló központként állítottak fel. Az emlékművek „kétségtelenül azért vannak felállítva, hogy megszempléjék őket, sőt, hogy felhívják magukra a figyelmet; de ugyanakkor mintegy impregnálva vannak a figyelem ellen, és a pillantások leperegnek róluk, mint vízcseppek a viaszosvászonon. A legjobb módja annak, hogy egy »nagy embert« elszüljesszünk a feledés tengerében, hogy emléktáblát akasztunk a nyakába” – írta Musil.¹⁵

A 20. század folyamán Bécs irodalmi ábrázolásai egyértelmű perspektíaváltást mutatnak a „nem monumentális” periféria javára. A belváros, Robert Musil Kákániájának központja, pusztá üresség az 1945 után készült alkotásokon – fehér folt vagy lyuk

¹³ HOULLEBECQ 2015: 400.

¹⁴ MUSIL 1977. Első könyv, első rész. Bizonyos bevezetés. 1. Amelyből figyelemreméltóan nem következik semmi.

¹⁵ MUSIL 1962: 59.

a mentális térképen. Amint azt a 2015-ben, a Ringstrasse építésének 150. évfordulója alkalmából rendezett számos kiállítás és kiadvány bizonyítja, a szakirodalom, a történészek és művészettörténészek a Ringstrassét mint történelmi emlékművet persze nem felejtették el. A *Die Wiener Ringstrasse – Bild einer Epoche* című monumentális könyvsorozat már 1969 és 1981 között megpróbálta ezt a „műalkotást” több oldalról megvizsgálni. Az eredmény mégis statikusnak tűnt: a „korszak képe”, amelyben talán gyönyörködhetünk, de amelybe nem léphetünk be, mert a Ringstrasse kora nem a miénk. A kép határfelület az élet és a múlt között, nem tér, nincs mélységi dimenziója. A Ringstrasse a Habsburg Monarchia dokumentumaként a történetírás feladata marad, de a háború utáni irodalomból feltűnően hiányzik – úgy tűnik, a könyvsorozat valóban emléktáblává vált Musil értelmében, vagyis hozzájárult ahhoz, hogy a monumentális útvonal süllyedni kezdjen a „feledés tengerében”. A legújabb évtizedek osztrák irodalmában a bécsi Belvárosnak – úgy is, mint az Anschluss felvonulási helyszínének – szinte csak negatív konnotációja van: a Heldenplatz, a Judengasse és a Ruprechtsplatz a releváns történelmi toposzok. Friedrich Heer osztrák publicista esszéjében a Ringstrasse egy vakfolt a szerző mentális térképén: „Keresgélek magamban, de nem találok a Ringstrassét. Azt mondják, a látogatóknak még mindig nagyon tetszik.”¹⁶

A képhez kell a háttér, az épületek a képhez igazodnak: a Ringstrasse ma a turizmus helye, így nem autentikus hely, ahogy Ingeborg Bachmann szövegében megjelenik. Az író nő egy turistacsoport idegenvezetőjével mondatja:

„Gyorsan elhaladunk az Operaház előtt, ahol a világ legnagyobb ének-sikerei és bukásai történnek, és különösen gyorsan elhaladunk a Burgtheater mellett, ahol minden este Európa legrégebbi és leghíresebb drámáit adják elő. Az egyetem előtt a kalauz kifulladás, azt sietve a világ legrégebbi múzeumává nyilvánítja, és megkönnyebbülten mutat a Fogadalmi templomra, amely az első török ostromból való megmenekülés emlékére épült, a megvert törökök elmenekültek, csak a legjobb kávé és a híres bécsi Kipferl emlékeztet rájuk.”¹⁷

A Ringstrasse itt kapcsolódik össze a városi tér olyan érzékelési módjával, amelyben az idegenvezető és a turista giccsfiguraként való ábrázolása Bécs mentális térképének korrekcióját jelenti: az autentikus tér nem a Belváros, hanem a periféria. A Ringstrasse nyilvánvalóan fontos objektum ebben az összefüggésben. Friedrich Heer felteszi magának a kérdést már idézett esszéjében: „Annyira elfojtom magamban Bécsét, hogy még a Ringstrasse sem jelenik meg bennem?” Az emlékezés azért válik nehezzé és fájdalmassá, mert az írónak a várost akarata ellenére a Ringstrassét szemlélő turista szemszögéből kellene néznie: „Sok mindenre teljesen alkalmatlan vagyok, különösen alkalmatlan lennék idegenvezetőnek: nem mutathatom meg, amit nem látok.” Paradox módon a Ringstrasse vizuális élménye, amelyet a térérzékelés kutatásának kezdetihez társítottunk, annak tagadásába, láthatatlanságába billent.

A Ringstrasse banalizálása, „feledésbe süllyedése” együtt jár a külvárosok és a periféria felfedezésével, sőt monumentalizálásával. A külvárost mint mágikus helyet többször

¹⁶ HEER 1995: 230.

¹⁷ BACHMANN 1978: 278.

is felfedezték, először az olasz neorealizmus rendezői, majd az úgynevezett „analóg építészet” képviselői, mint például Aldo Rossi. A bécsi periféria a dialektusköltészet helye. A külvárosok autenticitása azonban, akár dialektusban „Otagringnek” (Ottakring), akár „Flurizzduafnak” (Floridsdorf) nevezik ezeket, nem kevésbé inszenzírozott, mint a klasszikus turisztikai helyszíneké. Friedrich Achleitner, a bécsi dialektusnak a modern költészet számára való felfedezéséről szóló beszámolójából egyértelműen kitűnik, hogy a „külváros énekesei” nagyon is tisztában voltak szerepükkel ebben a folyamatban. Feladatuk az volt, hogy „közelebb kerüljenek a nyelv és a beszéd valóságához”, de anélkül, hogy a „mindennapi nyelv banalitásába billennénk”.¹⁸

Ahogy már említettük, a város tervezése, a várossal kapcsolatos politikai döntések állandó hivatkozási pontja a város identitása. Ez az identitás azonban valójában konstruált. Más-más identitáskép van a várostörténész, a tervező, a politikus vagy a turizmusért felelős tudatában, s napjainkban, amikor a „városmarketing” különösen fontos, ezt figyelembe kell venni. Az „irodalmi város”, vagyis az a kép, ami egy városról az irodalmi források hatására él bennünk, feltétlenül tovább színezi ezt az identitást. A várostervezők korábban száraz, pragmatikus, performatív leírásait színeezni kezdi ez a fajta, a percepciót tükröző, érzékletesebb, képekben gazdag, metaforákat használó beszédmód. A várostervezés nyelvébe nem közvetlenül dekódolható, interpretációt igénylő elemek kerülnek, egyfajta szubjektívizmus és többértelműség, amely a várostervezést nyitottabb, heterogénebb irányba tereli. A várostervezési diszkurzus megváltozik, újraserkesztődik, célpontjában nem a város mint műszaki objektum, hanem egy jóval komplexebb valóság áll, amelynek dinamikusan változó politikai, gazdasági, szociális és kulturális aspektusait nem könnyű leírni.

Lefebvre – bevezetőmben említett – elmélete szerint a város tehát nem pusztán téglaléből vagy betonból épül, hanem összetett emberi, szociális viszonyok eredménye. Ha ez így van, akkor az irodalom lényegesen hozzájárulhat ezeknek a viszonyoknak a megértéséhez, s ezzel közvetetten a város fejlesztésével kapcsolatos döntésekhez akkor is, ha egy novella vagy regény nem műszaki leírás, hanem „nyitott mű”, amelynek különböző olvasatai lehetnek, amelyekbe az olvasó személyisége, hangulata is belejátszik. A várostervezőnek ugyanúgy értelmeznie, olvasnia kell ezeket a forrásokat, mint a helyszínrajzot vagy a statisztikai-forgalmi adatokat. Minden terv „projekció”, lépés a jövő felé, de ennek a projektált jövőnek egyensúlyban kell lennie a múltból való tudással. Lefebvrenek az optikai észlelés elsődlegességére vonatkozó kritikája szorosan összekapcsolódik a francia (poszt)strukturizmus általános vizualitáskritikájával. Michel Foucault-nak az ellenőrzés és büntetés kérdésével foglalkozó munkái feltárják a hatalom mikroszkopikus struktúráit; a privilegizált szem és a megfigyelt test egymásrautaltságát.¹⁹

Ez a kritika felhívás a többi érzék rehabilitációjára, s ennek visszhangja nem maradt el az építészetelméletben. A szinesztézia a valóságos érzékelés összekapcsolódása egy valóságos inger nélkül egyidejűleg létrejövő másik érzéklettel. A szinesztézia több érzék együttműködésén alapul. Ma már számos építész kísérletezik azzal, hogy a látás

¹⁸ ACHLEITNER 1995: 49–51.

¹⁹ FOUCAULT 1990.

mellett a hallás, a tapintás, sőt a szaglás érzékei számára is ingereket, impulzusokat teremtsen műveiben. (Ennek egyik példája a svájci építész Peter Zumthor termafürdője a graubündeni Valsban.) De a szinesztézia értelmében olvashatunk akár a tér ízéről is. Az érzékek együttműködése, illetve együtt működtetése persze nem új ötlet, gondoljunk csak a katolikus liturgiára vagy a 19. század összművészeti alkotásaira. A *Gesamtkunstwerk* programját a zeneszerző Richard Wagner fogalmazta meg *A jövő műalkotása* című tanulmányában.²⁰

A politikai viszonyok, a helyek jelentősége, a történelem rétegei, a mindennapi élet drámái, a városi terek hangulata: azok élénksége vagy magányossága, a fiatalok vágyai, az idősök nosztalgijája mind-mind olyan erők, amelyek szerepet játszanak a város átalakulásában egy kívánt, tervezett vagy megálmodott jövő felé. S e jövőkép kialakításában az irodalom szerepe az, hogy a vágyakat összemérhessük az élet valóságával, a korábbi reményekkel és csalódásokkal.

Felhasznált irodalom

- ACHLEITNER, Friedrich (1995): Wir haben den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt. In REICHENBERGER, Richard (szerk.): *Vorfreude Wien. Literarische Warnungen 1945–1995*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- AUGÉ, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- BACHELARD, Gaston (2011): *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest: Atlantisz.
- BACHMANN, Ingeborg (1978): *Werke*. 2. kötet. München–Zürich: Piper.
- ENDELL, August (1908): *Die Schönheit der grossen Stadt*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- FOUCAULT, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés*. Ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára. Budapest: Gondolat.
- HEER, Friedrich (1995): Ringstraße. In REICHENBERGER, Richard (szerk.): *Vorfreude Wien. Literarische Warnungen 1945–1995*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- HEIDEGGER, Martin (1988): *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest: Európa.
- HELMHOLTZ, Hermann (1856–1867): *Handbuch der Physiologischen Optik*. Leipzig: Leopold Voss.
- HOULLEBECQ, Michel (2015): *Karte und Gebiet*. Köln: DuMont.
- LEFEBVRE, Henri (1991): *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- MAERTENS, Hermann (1877): *Der optische Maaßstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik*. Bonn: Cohen.
- MORAVÁNSZKY, Ákos (2012): The Optical Construction of Urban Space. Hermann Maertens, Camillo Sitte, and the Theories of Aesthetic Perception. *The Journal of Architecture*, 17(5), 655–666.
- MUSIL, Robert (1962): Denkmale. In MUSIL, Robert: *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburg: Rowohlt, 59–63.
- MUSIL, Robert (1977): *A tulajdonságok nélküli ember*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa.

²⁰ WAGNER 1850.

- NORBERG-SCHULZ, Christian (1980): *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- PROUST, Marcel (1969): *Az eltűnt idő nyomában. 1. kötet*: Swann. Ford. Gyergyai Albert. Budapest: Gondolat.
- SITTE, Camillo (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*. Wien: Graeser.
- WAGNER, Otto (1914): *Die Baukunst unserer Zeit: Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. Wien: Anton Schroll.
- WAGNER, Richard (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand.
- ZOLA, Émile (1893): *A zsákmány*. Ford. Tarnay Pál. Budapest: Milassin Vilmos.