

Tájsebek – Pilinszky János evangéliumi esztétikája a városépítészet perspektívájában

A 20. század traumái az európai városok szövetében is maradandó sérüléseket okoztak. A történeti városok tájképében feltáruló sebek kezelése a városépítészeti gondolkodás számára ma is kihívást jelent. A települési tér alakítói eltérő pozíciókból különböző koncepciókban és narratívákban kísérlik meg a térbeli és időbeli kontinuitás helyreállítását. Ezek a kísérletek gyakran csak a sebek elfedését, látszólagos helyreállítást eredményezik, miközben a hely atmoszférájában a torzulások, a szakadások és a törések továbbra is érzékelhetők maradnak. De el kell-e rejteni történelmi sebeinket, vagy épp a felvállalásuk és értelmezésük által válhat teljessé a város térbeli és időbeli folytonossága? A sérüléseink megértéséhez érdemes lehet az irodalmi térben hasonló kérdésekkel megküzdő Pilinszky János esztétikáját az építészet perspektívájából megvizsgálnunk. Pilinszky a traumatikus múlt feldolgozásához vezető utat a klasszikus és modern kánonok feltörésén keresztül, a szolidaritás formalizálatlan esztétikájában kereste. Vázlatos koncepcióját nem dolgozta ki részletesen, ugyanakkor lírája térbeliségével az irodalmon túlmutató értelmezésre ad lehetőséget. A tanulmányban Pilinszky esztétikáját a történeti városi térben narratívát kereső építészet kérdéseinek tükrében vizsgáljuk. Nagyvárosok 20. századi sérüléseit és rehabilitációit vizsgálva kutatjuk az építészet és az irodalom közti párhuzamok lehetőségeit.

A vizsgálat egy képzettársítási kísérlet, amelyet a kutató analitikus szemlélete helyett a tervező építész gondolkodását előtérbe helyezve szubjektív kérdések mentén közelít meg. A tájsebek értelmezési rétegei már régóta foglalkoztatnak, kezdetben nem kutatóként, hanem egy tervezési feladat keretében kezdtem el megfogalmazni a kérdéseket. Diplomatervem témájának ugyanis a vasfüggöny kollektív emlékezetben betöltött szerepét és táji lenyomatainak bemutatását választottam. A vizsgálat célterülete a Fertő tó környéke és az egykori „páneurópai piknik” helyszíne volt. Az emlékhely kialakítása kezdetben elég esetleges volt, a határon kopjafák, szoborcsoportok és emlékfák jelezték a rendszerváltás történetének egyik drámai helyszínét. Tervemben a szimbolikus elemek helyett a táj emlékezőképességére szerettem volna helyezni a hangsúlyt, és a vasfüggöny lenyomatait után kutattam. A műszaki határzár ugyanis nem a határon húzódott, hanem jóval beljebb, két-három kilométer mélységben építették fel, de ennek nyomát húsz évvel később már nem lehetett egyértelműen beazonosítani a helyszíni bejárás során. Épp ezért a légi fotókat vizsgálva próbáltam megtalálni a nyomát. Az online légi felvételeket közelről vizsgálva továbbra sem látszott semmiféle nyom, de amikor kellő távolságot vettem a térképtől, egyszer csak megjelent egy, a tájba vonalzóval bemetszett nyomvonal, amely még ma is jól kivehető volt. A természeti és táji adottságoktól függetlenül a határzár érzéketlenül vágta át a vidéket.

A tájhoz hasonlóan települési tereink is őrzik a kataklizmák nyomait. A kollektív emlékezet szimbolikus reprezentációi, emlékművei és figurális szoborkompozíciói mellett érdemes lehet a térbeli emlékezetben rejlő lehetőségeket is feltárni, mivel egy komplexebb és tárgyilagosabb réteget adják a történelem értelmezésének.

Az emlékezet szerepe Pilinszky János esztétikájában

A tájsebekben rejlő esztétikai értékek feltárásához érdemes a traumatikus emlékek irodalmi feldolgozásait párhuzamos értelmezésként megvizsgálni. Ebben a gondolat kísérletben az építészeti, térelméleti helyzeteket Pilinszky János evangéliumi esztétikájával állítom párhuzamba, Pilinszky számára ugyanis meghatározó élményt jelentett a világháború pusztításának tapasztalata, és a történelmi sérülések és traumák feldolgozását a művészeti cselekmények által kísérte meg. Alkotó munkásságában az emlékezés mint a megismétlés általi jóvátétel lehetősége fogalmazódik meg. Ez a látszólag paradox elgondolás a költő szakrális tér-idő szemléletéből is fakadt. Egy személyes interjújában így fogalmazza meg a „jövátehetetlen jóvátételére” tett kísérletét a költészet által:

„Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendős öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé. Az öregasszony körül kéthárom kisgyerek lépeget a salakos út jövátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával –, én hiszek abban, hogy jövátehetjük azt, ami megtörtént, s még hozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jövátehetetlen jóvátételét.”¹

A traumatikus emlékek feldolgozására tett kísérletek Pilinszky János életművében szorosan összekapcsolódnak az általa felvázolt „evangéliumi esztétika” értelmezésével. A költő elsősorban saját líráján, illetve más szerzők film- és képzőművészeti alkotásain keresztül vizsgálta az evangéliumi esztétika értelmezésének lehetőségeit. Pilinszky esztétikáját nem dolgozta ki részletesen, és többször utalt is rá, hogy szándékosan hagyja nyitva az értelmezés keretét. Az esztétikai koncepció fragmentumait több rövidebb esszéjében fedezhetjük fel. Az első kísérletek a koncepció megfogalmazására az 1960-as évek elején jelentek meg a *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* (1961) és az *Egy naplóbejegyzés* (1962) című műveiben, majd az 1970-es években több alkalommal is utalt szemléletmódjának alakulására a *„teremtő képzelet” sorsa korunkban* (1970), a *Válasz* (1973), a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (1976), valamint a *Csönd és szemlélődés* (1977) című művekben. Pilinszky részletesen nem dolgozta ki esztétikáját, *Tűnődés az evangéliumi esztétikáról*² című írásában így vezette be formálódó koncepcióját:

¹ Pilinszky János összegyűjtött művei. *Beszélgetések* 1994: 25.

² PILINSZKY 1961.

„Sokszor eszembe jutott már, hogy van egy íratlan keresztény esztétika, amit leginkább »evangéliumi esztétikának« lehetne nevezni. Hulláma végigvonul az európai irodalomban, hat napjainkban is. Van aztán többek között egy másik művészeti-esztétikai vonal is, amit klasszikusnak nevezhetnénk, s amely időről időre megszűli a maga kánonjait. Az evangéliumi azonban megfogalmazhatatlan. Lényegében Jézus személyéhez kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával és szeretettel megvizsgálni egy elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot.”³

Pilinszky az evangéliumi esztétikáját az általa „klasszikusnak” nevezett, kanonizált esztétikai rendszerekkel állítja szembe. A formalizált és épp ezért szükségszerűen zárt szépség eszmények érvényességét korláatosnak látja, helyette az evangéliumi tanításból fakadó formalizálatlan, ebből adódóan pedig nyitott, kortól, társadalmi berendezkedéstől és helytől független megközelítésmódot keresi.

„Ez a jézusi »hatás« az európai művészetben az igazság egyfajta szeretve-szenvedélyes keresése, mely hajlandó akár a mű »szépségét« is föláldozni. Az elébe került szívvel – legyen az Karamazov Iván, Anna Karenina – tökéletesen egyedül kíván maradni, mintha a világon rajtuk kívül semmi egyéb nem volna. A »jézusi pillantás« számára megszűnik minden külső kötelezettség, egyedül a megvizsgált szív lüktet. Ha a »klasszikus vonala« az irodalomnak arányainak mértékével gyönyörködött, a »jézusi vonal« közvetlenségével. A keresztény művész nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősenek, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férközni hozzá. A klasszikus művész maszkot visel, a keresztény mezítelen; a klasszikus művész mester, a keresztény szamaritánus.”⁴

A „klasszikus” szépséget öncél helyett az alkotó folyamat során akár fel is áldozható eszménynek tartja, amely nem a szépség tagadását, hanem a formalizált kánonok eszköz szerepét hangsúlyozza. Az evangéliumi szépség épp a formalizált ideák feláldozásán keresztül válhat még kifejezőbbé. Az alkotó saját formai ideáinak feladásán keresztül tud csak igazán közel kerülni az ábrázolandó történethez. Pilinszky tehát a formailag idealizált megközelítések helyett a sérülések egyedi, személyes megértésén és feltárásán keresztül találja meg a szeretet közvetítésének lehetőségét. Megközelítése a társadalmi traumáink tájsebeinek megértéséhez is közelebb vihet minket.

„Lappangva ez az »evangéliumi vonás« sok európai műben jelen van, s olykor megrázó erővel realizálódik. Jézus óta minden művész kissé hiúnak érezheti magát, s legjobb esetben az igazság közvetítőjének, tolmácsának, kit azonban így is el-elragad a tolmácsolás szertartása, öncélú remeklése. Először Tolsztojnál ragadott meg a lelkiismeretnek ez a válsága, s utójára Döblinről olvastam hasonlót. A keresztény művész számára ugyanis előbb-utóbb a művészet nem lehet öncélúan a legfontosabb. S ahogy az európai irodalom jelen útja mutatja, a »klasszikus szépség vonala« máris egyetemesen járhatatlannak bizonyult. Számos előjele van annak, hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és az irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utójára az Evangélium foglalkozik vele.”⁵

³ PILINSZKY 1961.

⁴ PILINSZKY 1961.

⁵ PILINSZKY 1961.

Pilinszky esztétikáját Hankovszky Tamás részletesen feldolgozta doktori értekezésében,⁶ és egy másik publikációjában Pilinszky időkonceptiójának is a korábbi értelmezésektől eltérő, szakrális olvasatát adta, rámutatva annak keresztény teológiai megalapozottságára is.⁷ Az esztétika fókuszában az áldozatra történő emlékezés jelenik meg, ami a katolikus liturgia cselekményével állítható párhuzamba. Az alkotói folyamat empatikus cselekvés, melynek célja nem a sebek elfedése, hanem megérintése, megtapasztalása: „Amikor Auschwitzban – harmincfokos hidegben – egy akna mélyén megpillantottam a mászás hajkupacokat, egy vitrinben az összezilált szemüvegeket, a folyosón a bélyeg nagyságú fényképeket s az egyik falon a világ legszomorúbb fényképét: egy görbült hátú öregasszonyt három kisgyerekekkel – a negyedik zsebre dugott kézzel, korához illően hátra-maradva követte a gázkamrába igyekvőket – miért gondoltam őt sebedre?”⁸

A sérülések közvetlen megérintésének vágya, múlt és jelen összekapcsolása időkonceptiójában is megjelenik, a művészeti alkotással, akárcsak a szakrális liturgia során a közösség, a múltbéli események terébe szeretne ismét belépni. A művészetnek „a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett.”⁹ A múltbéli események lírai megidézése nem a művészet öncélú formai, alkotói törekvése, a cselekmények megtapasztalásával a katarzis, a feloldás és feloldozás lehetőségét keresi.

„[M]inden állapotunk, anélkül hogy változtatnánk rajta, döntő átalakulás, metamorfózis lehetőségét rejtí magában. Még hozzá: minél nyomorúságosabb, annál döntőbb átalakulását. »Boldogok, akik sírnak« – ez nemcsak vallásos igazság, de esztétikai norma is, minden nagy művészet alaptörvénye. Fölismerése annak, hogy számunkra mindenkor a változhatatlan kínálja a legfőbb változás lehetőségét, az egyedül döntő és reális fordulatot – a dolgok rejtett szívében.”¹⁰

Pilinszky evangéliumi esztétikája vallásos világképén alapszik, ugyanakkor a művészeti cselekmények általa felvázolt dramaturgiája, a történelmi emlékek kontemplatív megtapasztalása és a traumák művészet általi feldolgozása a vallási dogmákon és művészeti ágakon túlmutató, nyitott továbbértelmezést tesz lehetővé.

A tájsebek városépítészeti értelmezése

Városaink térbeli szövetének sérüléseit a közbeszédben gyakran tájsebekként említjük. A tájseb kifejezés azért is pontos, mert a városi táj perspektívájára irányítja a figyelmünket. Ez a perspektíva nem az egyes építészeti alkotásokra, hanem az alkotásokból felépülő összképre helyezi a hangsúlyt. És ebben a perspektívában különösen fontos a városi táj

⁶ HANKOVSKY 2011.

⁷ HANKOVSKY 2006: 22–35.

⁸ *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 1993: 294–295.

⁹ *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 1993: 292.

¹⁰ HANKOVSKY 2006: 22–35.

térbeli és időbeli folytonossága, amely folytonosságban a tájsebek mint térbeli és időbeli szakadások jelennek meg. De valóban szakadást jelentenek-e, vagy épp a történelmi kontinuitás zálogai és a közösségi emlékezet részei?

A városi táj fogalma az UNESCO 2011-es bécsi memoranduma által bevezetett „történelmi települési táj” koncepciójában is megjelenik.¹¹ A tájképi nézőpont az egyes műemléki alkotások helyett kitágítja a nézőpontot, és a környezeti összefüggésekre helyezi a hangsúlyt. Mindez egyszerre jelenti az építészeti alkotásokon túlmutató, tágabb városépítészeti perspektíva alkalmazását és az örökség sokrétű társadalmi, kulturális, ökológiai kontextusának a figyelembevételét. A történelmi emlékek újszerű perspektívája a múlt kipreparálása helyett az emlékezet rétegeit a város élő organizmusa részének tekinti. A vízióban a múltbéli alkotások védelme mellett a jelen társadalom és az ökológia kérdései is megjelennek. A memorandum hangsúlyozza az eltérő társadalmi narratívák szerepét az örökségkezelésben, és a helyi társadalom, civil aktivitások bevonását szorgalmazza. A hagyományos felülről lefelé építkező társadalmi és intézményi struktúrák helyett többszereplős térben szemléli az örökség értelmezéseit és a hagyományos intézményi struktúrák mellett a helyi civil társadalomra is építve alulról felfelé építi fel a települési táj dinamikus változó képét.

Múlt és jelen összekapcsolódásával ugyanakkor előtérbe kerül a rétegek közti kontinuitás problémája is. A történelmi települési táj koncepcióját elsősorban az olyan védett történelmi városrészekre dolgozták ki, amelyek történelmi értékei egyértelműen definiáltak, jellemzően egy adott korszak monolitikus öröksége. Ezekben a helyzetekben a városi táj esztétikáját a történelmi korszak ideája alapozza meg, és a kortárs rétegek egyfajta továbbértelmezést, párbeszédet jelentenek. Kérdés ugyanakkor, mit lehet kezdeni az olyan összetett helyzetekkel, amelyekben sérülések, törések jelennek meg a történelmi városképben. Részei lehetnek-e a sérülések, a tájsebek is a történelmi települési tájnak? Van-e hozzá esztétikai apparátusunk, amellyel az esztétikáját értelmezni tudjuk?

Ahhoz, hogy elemezni tudjuk a tájképet, meg kell ismernünk a képet alkotó elemek rendszerét. A városi táj morfológiájának rendszerezésére Meggyesi Tamás tett kísérletet *Városépítészeti alaktan* című könyvében.¹² A városi szövet elemeit rendszerezve nem csupán egy tipológiát ad, de egy olyan átfogó rendszerelméleti megközelítést, amelynek kulcskérdése a városi tér alkotó és befogadó általi értelmezése. Egyszerre alkotásmódszertan és az észlelő nézőpontjából értelmezett esztétika. Alkotáselméleti szintézisében az analóg alkotási modellek alkalmazását vizsgálja, és konklúziójában a „város mint színház” analógiáját fogalmazza meg. Ez az analógia azért is érdekes, mert a városi teret egyfajta olyan dinamikus színpadképként értelmezi, amely a bejárhatósága révén folyamatosan alakul, és az élménysorával dramaturgiai folyamatot hoz létre a szemlélőben. Ez a dramaturgiai folyamat pedig a történelmi térben az emlékezés rétegeiből építkezik, és ezáltal a városi tér kontemplatív bejárása lehetőséget ad a múlt befogadására, feldolgozására is.

¹¹ SONKOLY 2017.

¹² MEGGYESI 2005.

Meggyesi a „város mint színház” analógia kidolgozásánál Sebastiano Serlio 16. századi olasz építész és építészetteoretikus díszletképeire és rajzaira hivatkozik, amelyek a „tragikus”, a „komikus” és a „szatirikus” színházértelmezéseket ábrázolják. Serlio a római színház három alaptípusát az általa lefordított Vitruvius elméleti műveiből veszi át és dolgozza tovább. A színházi dramaturgiát és a színpadszerű téralakítást összekötő fogalmak Meggyesi számára egy városépítészeti esztétika megalapozását teszik lehetővé. Koncepciójában ugyanis nem az egyes épület, hanem az épületek sorozatából kialakuló városi térélmény dramatizálása adja meg az esztétikai perspektívát. A városi tér mint színház kortárs értelmezésénél már a 20. század második felében alkotó angol rendező, Peter Brook *Az üres tér* című munkájára hivatkozik.¹³

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”¹⁴

Brook művében a holt, a szent, a nyers és a közvetlen színház kategóriáit definiálja, amelyek révén saját korát is kritizálja: „Azért nem értjük meg a katarzist, mert azonossá vált egyfajta érzelmi gőzfürdővel. Azért nem értjük meg a tragédiát, mert összekeveredett a hősök hősködésével. Mágiát akarunk, de összekeverjük a hókuszpókusszal, és reménytelenül összekutyultuk a szerelmet a nemiséggel, a szépséget az esztétizálással.”¹⁵

Mindezt Meggyesi a városi tér értelmezése és kortárs kritikájára fordítja át, így összegzi a „város mint színház” analógiáját: „Úgy tűnik ugyanis, hogy városainkból éppen az igazi katarzis, a valódi érzések, az igazi hősök, a hiteles varázslat és a játék, valamint a valódi szépség hiányoznak.”¹⁶

A városi tájkép dramatizálása, a bejárás során térben és időben kibomló nézőpontok sorozata az emlékezet számára is perspektívát kínál. A városi tér kontemplatív meg tapasztalása alkalmas lehet a múlt emlékeinek feltárására és az észlelés során kirajzolódó dramaturgia által – Pilinszky lírájához hasonlóan – kísérletet lehet tenni traumatikus élmények feldolgozására. Az alábbiakban a közelmúlt olyan városépítészeti helyzeteit és rehabilitációra tett kísérleteit ismerhetjük meg, ahol lehetőség van a történeti városi táj sebeinek észlelésére és az emlékezet térbeli lenyomatainak meg tapasztalására.

Tájsebek értelmezései

Az üres tér emlékezete? – A terror topográfija Berlinben

A tájsebek értelmezéséhez érdemes közelebbről is megvizsgálni két európai nagyváros, Berlin és Budapest 20. századi sérüléseit. Mindkét város szövete egyaránt traumatikus

¹³ BROOK 1999.

¹⁴ BROOK 1999.

¹⁵ BROOK 1999.

¹⁶ MEGGYESI 2005.

emlékeket hordoz. A II. világháború jelentős károkat okozott a történeti városrészekben, a városrehabilitáció pedig a műltfeldolgozással és az ideológiai olvasatokkal is összekapcsolódott. Ugyanakkor a 20. században nemcsak a II. világháború okozott maradandó sérüléseket. A hosszú évtizedekig kettévágott Berlin városszövetében még ma is felfedezhető a fal lenyomata, miközben Budapesten az 1956-os forradalom és szabadságharc leverésének nyomait őrzik a város térfalai. Épp ezért a budapesti helyszínek elemzése előtt érdemes lehet egy berlini példa, a *Topographie des Terrors* (A terror topográfiája) értelmezése körül felmerült kérdéseket megismernünk, amelyek további szempontokat adhatnak a tájsebek kezeléséhez.

Az emlékezet térbelisége különös erővel jelenik meg Berlinben. A történeti városszövet háborús sérülései és az újjáépítés rétegei a mai napig egyfajta kiterjesztett emléktérként értelmezhetők. A történeti szövet pusztulásához paradox módon nemcsak a háború, hanem a háború utáni műltfeldolgozás is hozzájárult. A békekötést követő években a háborúban elpusztult vagy a sérülések miatt szükségszerűen bontandó épületek számánál jelentősen nagyobb arányban bontották el a műlt épületeit.¹⁷ Az ideológiai meghasonlásból adódóan ugyanis a műlt térbeli kereteit, kulisszáit is el szeretnék volna tüntetni. Később a már megosztott városban a műlt értelmezései is elváltak egymástól, és csak a rendszerváltást követően nyílt lehetőség az emlékezet narratíváinak összehangolására – nemcsak a történetírásban, de a városi téralakításban is.

Az újraegyesített város hamar az emlékezetpolitikai kérdések fókuszába került. Az emlékhelyek kiválasztásánál és megformálásánál egyaránt megjelent az áldozatokról való megemlékezés (a Peter Eisenman építész által tervezett holokauszt-emlékhely) és a tettesekre való emlékeztetés (a *Topographie des Terrors* emlékhelye) narratíváinak kérdése, miközben az a kérdés is megfogalmazódott, lehet-e közös emlékhelye a különböző oldalak áldozatainak (a Neue Wache épülete az Unter den Linden sugárúton). Az egyik első nagyobb léptékű emlékhely a *Topographie des Terrors* területét értelmezte volna újra.¹⁸ A Niederkirchner Strasse mellett fekvő elhagyatott terület az SS és a Gestapo főhadiszállása volt, és a közelben építették fel Hitler bunkerét is. Bár az épületben csak egy kisebb börtönt alakítottak ki, így az atrocitások nem ezen a területen történtek elsősorban, a döntéshozatal mégis ezek között a falak között történt. Az épület a háború során megrongálódott ugyan, de nem pusztult el, a későbbi bontást – a felejtési akarás jegyében – csak a háború után rendelték el. Hosszú évtizedekig egy üres telekként jelent meg Nyugat-Berlin látképében, ráadásul a terület határán építették fel a berlini falat, amely így tovább erősítette a használaton kívüli, perifériális helyzetét. A felejtési akarás időszakát az 1960-as évek második felében színre lépő fiatal generáció kérdései váltották fel. Nyugat-Németországban elindult a műltfeldolgozás, amely kezdetben még inkább a történészi vizsgálatokat helyezte előtérbe, a helyszínek feltárására csak később került sor. Az 1980-as években helyi civil kezdeményezés keretében kezdték el kiásni az egykori SS-főhadiszállás maradványait. A pincszint feltárását követően egyszerű

¹⁷ KERÉKGYÁRTÓ 2008.

¹⁸ A *Topographie des Terrors* tervpályázatához és a későbbi vitákhoz részletesebben lásd WETTSTEIN 2012.

faszerkezetű védőtetőket hoztak létre, amelyek alatt egy történelmi kiállítást alakítottak ki. A hely elsősorban a tettesekre való emlékeztetés és a szembenézés, feldolgozás emlékhelyévé vált.

A német állam, a berlini városvezetés és a területet gondozó intézmény összefogásával 1993-ban nemzetközi építészeti tervpályázatot írtak ki, amelyet a svájci származású Peter Zumthor nyert meg. A tervpályázat szövege a *Lernort* és *Denkort* (tanuláshely és befogadáshely) fogalmát helyezte előtérbe, és egy ideiglenes, *shelter* jellegű beavatkozást javasolt. Peter Zumthor győztes terve tartózkodott az erős narrációktól, és a hely topográfiáját szerette volna az észlelés középpontjába helyezni. Tervében a sűrűn rakott monumentális vasbeton keretek sorozatából felépülő hosszú épületsáv egy narratívamentes formát alakított ki. A talajba fúródó fésűszerű pillérsor között – épített padló hiányában – a terület természetes felszíne hullámzott keresztül. A szerkezet a civilek által korábban épített ideiglenes szerkezetek karakterét vitte tovább. A tervező az emlékezés folyamatát a hely kontemplatív befogadása felől közelítette meg, szerint minden más mesterkélt értelmezés csak távolságot eredményezett volna a szemlélőben. „Az új épület nyugalmat és nyitottságot fog árasztani, így segítve majd az emlékezést, a végiggondolást és a beleérzést, de egyben a sebek nyitva tartását is.”¹⁹

Zumthor számára tehát a traumatikus sebeket hordozó városi tér jelent meg az emlékezés fókuszában, még ha ez a hallgatag koncepció a populárisabb olvasatokat kedvelő látogatók számára nehezebben is volt befogadható. De épp ez volt az alkotó célja, nem akarta magyarázatokkal és értelmezésekkel elfedni a helyszín érzékeléséből fakadó drámai szembenézés lehetőségét, ahogy erre a Zumthor életművével foglalkozó építészkritikus, Hans-Joachim Müller is felhívta a figyelmet:

„Zumthor nem az emlékezés színhelyét akarta létrehozni, ahol a test és a tudat magára maradvá egymásnak esik. Építészete radikális jellegével alapjaiban megrendítette volna az emlékezés hivatalos rituáléjának gyakorlatát. A látogatónak még mindig könnyebb megbízhatóan egy didaktikus megközelítésű épülettel, a falakon lévő magyarázó feliratokkal, a megbízható útjelző vonalakkal, melyek mentén végigjárható a kiállítás, mint egy oszlopokkal és rámpákkal kialakított helyiségben bolyongani, amely nem kínál semmiféle támpontot az értelmezéshez, s amelynek valójában az égvilágon semmi értelme sincsen.”²⁰

A terv megvalósítása ugyanakkor elhúzódott, végül 2004-ben az épület már megépített elemeit is elbontották. Ennek oka elsősorban az építetők és az építész közt kialakult vita volt, amelynek feloldására nem találtak végül megoldást. A svájci építész ugyanis nem szerette volna a pályázaton győztes koncepcióját módosítani, miközben a több szereplőből, az állam, a város és az intézmény képviselőiből álló beruházói oldal egymásnak is ellentmondó igényeket fogalmazott meg. A szerkezeti és finansziális természetű problémákon túl az üzemeltető intézmény muzeológiai szempontjait sem kívánta befogadni a tervező. A múzeum ugyanis nem elégedett meg a narrációmentes tér koncepciójával, a belső térben hagyományos múzeumot és dokumentációs központot szeretett volna

¹⁹ ZUMTHOR 1997.

²⁰ WETTSTEIN 2011: 41.

kialakítani. Végül 2006-ban új pályázatot írtak ki, amelyet a berlini székhelyű Ursula Wilms irodája nyert meg. Az új és a régi terv viszonyát plasztikusan kifejezi a helyi sajtóban a győztes pályaműre aggatott *Zumthor light* jelző. Kétségtelen, a terv szikár tömegkompozíciója és lamellaszerű homlokzatburkolata visszaidézte a zumthori koncepciót, ugyanakkor az eredeti terv kontemplatív karakterét teljesen figyelmen kívül hagyta. Az új tervpályázat egy dokumentációs központot irányzott elő, miközben a győztes terv irodaház-építészetre emlékeztető eszköztára kissé közönséges megjelenést adott az épületnek. Az új dokumentációs központ 2010-ben készült el, és bár az épület a megbízók funkcionális szempontjaira már megfelelő választ adott, az építkezés az emlékhely korábbi atmoszférájának megsemmisülésével járt együtt. A berlini esettanulmány tanulságai komplexek: a tájsebek bemutatása és a városépítészeti léptékű emlékhelyformálás a budapesti helyszínek esetében is vizsgálható kérdéseket fogalmaz meg.

A városi szövet emlékezete – modern beépítések Budapest történeti negyedeiben

Budapest belvárosában még ma is számtalan helyen felfedezhetők a háborús belövések és a sérülések közvetlen lenyomatai, miközben a közbeszédben a városszövetben történt bontások és az új, modern beépítések látványát egyaránt „tájsebekként” szokták említeni. A háborús évek után készített képek mindannyiunk számára érzékelhetővé teszik az ostrom során szerzett sérüléseket. Nemcsak fontos építészeti alkotások semmisültek meg, de ezáltal a városi térstruktúra is komoly veszteségeket szenvedett. Ugyanakkor a köztudatban talán kevésbé ismert, hogy nemcsak a háborúban, de az 1956-os forradalom és szabadságharc során is maradandó sérüléseket szenvedett a város.²¹ A történeti szövet rehabilitációja során beépített modern elemek a közemlékezetben nem jelennek meg emlékhelyként, miközben a harcoknak egy jól detektálható olvasatát adják.

A szabadságharc ütközőpontjai a város fontosabb csomópontjaiban alakultak ki. A budai oldalon a Széna térnél és a Körtérnél kísérelték meg feltartóztatni a szabadságharcosok a harckocsikkal előrenyomuló szovjet csapatokat. A Körtér ikonikus épülete a kör formájú *Gomba*, amely alá a szabadságharcosok egy tankot állítottak be, hogy a Fehérvári út felől érkező ellenséget megállítsák. A Körtér a forradalom emlékezetében ma is fontos helyszín. Az épület körül a padlósíkba készített, esővíz hatására láthatóvá váló idézet poétikus köztéri emlékműként jelenik meg. A szabadságharcnak ugyanakkor egy sokkal közvetlenebb lenyomata is megjelenik a környező városképben. A Bartók Béla út sarkán egy különös épület áll, amelynek csak a fél homlokzata tekinthető eredetinek, másik fele egy teljesen független modern protézisként jelenik meg. Az eredeti tervben szimmetrikus épületet Fischer József és Detoma Alfonz tervezte és építette 1906-ban. A gazdag homlokzati ornamentika neoromán és szecessziós jegyeket mutatott. Ma már csak a homlokzat egyharmada őrzi az eredeti karakterét, a rehabilitált épületszakasz pedig az 1956-os belövések emlékét őrzi. A ház ugyanis épp szemben áll a Fehérvári úttal, így az onnan érkező szovjet páncélosok céltáblájává vált. A homlokzat bal oldali

²¹ SIMON 2006: 199–206.

egyharmada kapott találatot, a középső kiemelt homlokzati szakasz pedig kiégett.²² A rehabilitáció során megnövelték az új épületrész szintszámát, és már nem az eredeti homlokzatot állították helyre, hanem egy semleges, kvázi modern síkfelületet. A protézis és a torzóként megmaradt épületszárny a harci cselekmények mementójaként jelenik meg a Körtér városképében.

Az egyes sérült épületek helyreállításán túl nagyobb léptékű és ebből adódóan komplexebb kihívást jelentett a pesti oldalon az Üllői út mentén lerombolt házak pótlása.²³ Az útvonal szintén fontos betörési pont volt a szovjet csapatok számára, a Corvin közti szabadságharcosok ellenállása ma is meghatározó eleme a forradalom emlékezetének. Az Üllői út mentén számos ház megsemmisült, amelyeket a szabadságharc leverése után gyors tempóban pótoltak, immár modern építészeti alkotásokkal. Ahogy azt a beépítést vizsgáló tanulmányában Tamáska Máté bemutatja, nemcsak a városkép mielőbbi helyreállítása volt a hatalom célja – ami a Ferihegyi repülőtérrel érkező nemzetközi küldöttségek útvonala szempontjából is kívánatos volt –, de az új lakóépületekkel a háború óta fennálló lakhatási válságot is szerették volna megoldani. Épp ezért az új lakóépületek nem a régi beépítést követték, hanem a korszerű lakásminőségeknek megfelelő elrendezést.²⁴ Az épületek és alkotói közül érdemes kiemelni az Üllői út 60–62. (tervező: Schall József, 1959) és az Üllői út 39–43., az úgynevezett Lottóház (tervező: Csics Miklós, 1959) épületét.

A házak a korszak minőségi lakóépületeivé váltak, amelyeket a *Magyar Építőművészet* korabeli lapszáma is átfogó publikációban mutatott be.²⁵ Az építészettörténeti szerepükön túl azonban a kollektív emlékezet számára is fontos lenyomatot hordozhatnak, bár kétségtelenül ma még kevesen fedezik fel ezt az olvasatot. Budapest Főváros ugyanakkor 2023-ban felvette őket a helyi védettségre javasolt épületek listájára,²⁶ és ahogy azt Kovács Dániel, a lista összeállításában részt vevő szakértő megfogalmazta, egyértelmű volt, hogy az épületek nemcsak önmagukban, hanem a városszövetben betöltött helyzetükből adódóan is értéket képviselnek.²⁷ A modern foghíjbeépítések tehát nemcsak városépítészeti alkotásként, hanem egy útvonalra felfűzhető, városi léptékű emlékműként is értelmezhetők, amely a sebhelyek megjelölésével a történelem kontemplatív befogadását is lehetővé teszik.

A folytonosság helyreállítása? – Egymást követő rehabilitációk a budai várban

A fővárosi helyi védettségre javasolt épületeknek kiemelt célja a háború utáni modern építészeti alkotások védelme is. A korszak öröksége rendkívüli módon erodálódik és pusztul,

²² Az 1956-os belövésekről részletesen lásd az egykor.hu weboldalon szereplő leírást: <https://egykor.hu/budapest-xi—kerulet/korteri-fischer-detoma-hazak/3932>

²³ TAMÁSKA 2018.

²⁴ TAMÁSKA 2018.

²⁵ BENE 1959: 154–174.

²⁶ GARAI 2023.

²⁷ KOVÁCS 2023.

amit egyrészt a funkcionális és szerkezeti avulás, másrészt az elmúlt évek ideológiai színezetű vitái is eredményeznek. A történeti városszövetben megjelenő modern foghíjbeépítéseket ugyanis sokszor a történelmi kontinuitás megszakadásaként értelmezik, és az elmúlt években egyre több esetben döntöttek a bontás és a háború előtti épület rekonstrukciója mellett. A bontás és rekonstrukció döntéseit kísérő viták közül is kiemelkednek a budai vár átépítése kapcsán kialakuló közéleti diskurzusok, amelyek a napi sajtóban is egy írásos vitasorozatot indukáltak.²⁸

A II. világháborúban ostromgyűrűbe zárt budai vár rendkívül komoly károkat szenvedett el, és a helyreállítási munkálatok több évtizedig is elhúzódtak.²⁹ Számos jelentős beépítés csak az Üllői út már említett rehabilitációját követően valósult meg a budai várban. A háború okozta sérülések azonban a műemléki együttes korábban kevésbé ismert építési rétegeit is felszínre hozták. A századforduló historizáló homlokzatai alól középkori részletek kerültek elő. A rehabilitáció során épp ezért nem a háború előtti állapot helyreállítása, hanem a korszak műemlékvédelmi chartáit is figyelembe véve a modern építészet eszközeivel egy rétegzett történeti tér bemutatása volt a cél. Ebben a szemléletben különösen előtérbe került a polgár város léptékének átgondolása. A háború előtt ugyanis a jelentős középítkezések és a polgári lakóépületek növekvő száma miatt a várnegyed túlépítetté vált. Épp ezért a rehabilitáció során több épület szintszámát csökkentették, hogy a várnegyed középkori, kora újkori léptékét és atmoszféráját helyreállíthassák. Az elpusztult épületek helyén korszerű beépítéseket alakítottak ki, ugyanakkor igyekeztek az épületeket a történeti környezetbe illeszteni. A tervezők a háború utáni modern építészet adaptív irányzatait követve, a történeti mintázatok átértelmezésével keresték a hely folytonosságát. A számos értékes példa közül az alábbiakat érdemes kiemelni: a Fortuna utca 15. (építész: Farkasdy Zoltán, 1959), az Úri utca 36. – Tóth Árpád sétány (építész: Jánossy György, 1962–1963), a „Fehér Galamb” étterem épület (építész: Virág Csaba, 1967) és az Úri utca 30. (építész: Farkasdy Zoltán, 1970) alatt álló házak. Ezek egy új réteget alakítottak ki a budai vár összetett történeti terében. Ez a réteg mára már ugyanúgy a történelem részévé vált, és bár sokak számára idegen elemek az idealizált történeti városképhez képest, talán épp ezáltal töltik be szerepüket a kollektív emlékezetben. A várnegyedben azonban az elmúlt években új rehabilitációs program indult, amely a budai vár szimbolikus és reprezentatív szerepét kívánta megerősíteni, és az ezt kifejező történeti látképet „helyreállítani”. Az átfogó program a háború utáni rehabilitáció eredményei helyett a korábbi állapot visszaépítésére törekszik, ami több modern beépítés bontásához vezetett. Nagy vitát váltott ki az elektromos teherelosztó (építész: Virág Csaba, 1974–1979) és a diplomata lakóház (építész: Jánossy György és Laczkovics László 1979–1981) bontása. Helyükre a történeti teret visszaidéző homlokzatú házakat terveztek, kivitelezésük még folyamatban van. A háború előtti állapot visszaépítése kapcsán felmerül a kérdés: helyreállítható-e ezzel a történelem „folytonossága”? Vagy épp a szakadások, sebesülések által válik teljessé a történelem és az utókor számára is feldolgozhatóvá a traumatizált múlt.

²⁸ Vö. <https://telex.hu/cimke/muemlekvita>

²⁹ A budai vár háború utáni helyreállításához lásd FERKAI 2022.

Az emlékezet perspektívái: építészet és irodalom

„Az ember drámai lény. A jót és a rosszat úgy építi össze, mint hegy a köveket. Egyszerre jó és egyszerre rossz, és ezt a konfliktust fantasztikus drámai küzdelemben éli meg.”³⁰ Pilinszky sorai talán jó párhuzamot adhatnak az irodalom és az építészet történetiségével való munkára: a töredékesség és szakadások felvállalása által rajzolódhat csak ki a perspektíva egésze. Berlin és Budapest példái a városkép kontemplatív észlelésére irányítják a figyelmünket. Ha elfogadjuk Pilinszky szenvedélyes megközelítését és a kanonizált eszmények feltörésére tett drámai kísérleteit, akkor – őt követve – a települési táj sebeit sem elfedni kell, hanem a történelem fragmentumain keresztül kell megtalálni a térben és időben kirajzolódó dramaturgiát, keresve a megtisztulás, a katarzis lehetőségét. A kortárs építészet előtt épp ez a kihívás: hogyan lehet a töredékeket összeforrasztva új nézőpontokat találni a múlt feldolgozásához? A hiányok látszólagos elfedése helyett talán épp a tájsebek felvállalása vezethet el a tájkép egészének megváltásához.

Felhasznált irodalom

- BENE László (1959): Lakásépítkezések Budapesten. *Magyar Építőművészet*, 8(5–6), 154–174.
- BROOK, Peter (1999): *Az üres tér*. Budapest: Európa.
- FERKAI András (2022): A budai Várnegyed műemléki kutatása és helyreállítása 1945–1960. *Építés – Építészettudomány*, 50(3–4), 253–270.
- GARAI Péter (2023): „Az értékelés kánont teremt, amely folyamatosan finomodik” – beszélgetés a fővárosi helyi védelemről. *Építészfórum*, 2023. április 17. Online: <http://epiteszforum.hu/az-ertekeles-kanont-teremt-amely-folyamatosan-finomodik—beszelgetes-a-fovarosi-helyi-ve-delemrol>
- HANKOVSKY Tamás (2006): Pilinszky János „esztétikájának” időkonceptiójáról. In KOLOZSI Orsolya – URBANIK Tímea (szerk.): *Modern – magyar – irodalom – történet*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 22–35.
- HANKOVSKY Tamás (2011): *Pilinszky János evangéliumi esztétikája. Teremtő képzelet és meta-fizika*. Budapest: Kairosz.
- JANÁKY István (1999): *A hely*. Budapest: Terc.
- KERÉKGYÁRTÓ Béla (2008): *Berlin átváltozásai*. Budapest: Typotex.
- KOVÁCS Dániel (2023): Egy forradalom topográfiája: az Üllői út 1956 utáni foghíjbeépítése. *Építészfórum*, 2023. április 27. Online: www.epiteszforum.hu/egy-forradalom-topografija-a-az-ulloi-ut-1956-utani-foghijbeepitesei
- MEGGYESI Tamás (2005): *Városépítészeti alaktan*. Budapest: Terc.
- PILINSZKY János (1961): Tünődés az „evangéliumi esztétikáról”. *Új Ember*, 1961. december 3. 3. Pilinszky János összegyűjtött művei. *Tanulmányok, esszék, cikkek II.* (1993). (HAFNER Zoltán szerk.) Budapest: Századvég.
- Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések* (2004). (HAFNER Zoltán szerk.) Budapest: Századvég.
- PILINSZKY János – SCHAÁR Erzsébet (1975): *Tér és kapcsolat*. Budapest: Magvető.

³⁰ TÖRÖK 1983.

- SIMON Mariann (2006): Arculatváltás: budapesti foghíjbeépítések 1956 után. *Műemlékvédelem*, 50(5), 199–206.
- SONKOLY Gábor (2017): *Historical Urban Landscape*. New York: Palgrave Macmillan.
- TAMÁSKA Máté (2018): 1956 városképi emlékezete Budapesten. A Corvin köz és az Üllői út újjáépítése. *Építés – Építészettudomány*, 46(1–2), 33–55.
- TÖRÖK Endre szerk. (1983): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest: Magvető.
- WETTSTEIN Domonkos (2011): Űr és jelenlét. Építészeti kísérletek a berlini Topographie des Terrors területén. *Magyar Építőművészet – Utóirat*, 11(6), 37–44.
- WETTSTEIN Domonkos (2012): Az emlékezés tere. Viták a berlini nemzetiszocialista központ utóéletéről. *Valóság*, 55(8), 95–102.
- WINKLER Gábor (2004): Történeti városok helyreállításának kezdetei (Győr, Sopron, Mosonmagyaróvár). *Műemlékvédelem*, 48(2), 70–81.
- ZUMTHOR, Peter (1997): The Body of Architecture. *A+U. Architecture and Urbanism*, (316), 3–8.