

Az emlékezet alakzatai

DLA doktori értekezés

GYÜRKI-KISS PÁL

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem | Budapest
Doktori Iskola | Építőművészet Program
témavezető | Pazár Béla DLA
társ-témavezető | Marián Balázs DLA

2022

Az emlékezet alakzatai

DLA doktori értekezés

GYÜRKI-KISS PÁL

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem | Budapest
Doktori Iskola | Építőművészet Program
témavezető | Pazár Béla DLA
társ-témavezető | Marián Balázs DLA

2022

Tartalom

1 ELŐSZÓ	6
2 BEVEZETÉS	8
3 EMLÉKEZETMODELLEK	17
4 METSZETEK	31
5 MESTERMŰ	66
6 TÉZISEK	102
7 THESES	103
8 BIBLIOGRÁFIA	104
9 ÖNÉLETRAJZ	110
10 NYILATKOZAT	112
IMPRESSZUM	113

1 | Előszó

Amikor 2001-ben életemben először Berlinben jártam, egy idő után sokkal jobban kezdett érdekelni az egykori berlini Fal, mintsem az építési lázban égő város híres, építészeti szaksajtót bejáró óriásberuházásai. A régi nyomvonal mentén haladva, napokat eltöltve „nyomoztam” a kevés materiális emlék után, és euforikus érzéssel töltött el, ha ráleltem egy-egy rejtett fragmentumra. A Fal fizikai eltűnésével létrejött folyamatosan változó urbanisztikai hiány is sajátos élményt nyújtott. Ez a negatív tér, a Fal egykor többsávos rendszerének köztes zónája, a terra incognita a legváltozatosabb helyeken kanyargott a városszövetben, a metropolisz pedig térről-térre, szakasról-szakaszra eltérően viszonyult hozzá.

Izgalmas volt azt is megfigyelni, hogy a Fal emlékezetét még mennyire nem uralta a hivatalos emlékezetpolitika, hanem különböző emlékezni kívánó társadalmi csoportok versengtek a kisajátításáért; saját narratíváik mentén birtokba vették, és kollektív emlékezetük akcióterévé alakították a fal egyes szakaszait, maradványait. Tér, építészet, város, társadalom, emlékezet felettébb komplex összefonódásának leckéje volt ez. Azóta kevés kihagyással úgy adódott, hogy évről-évre visszatérek Berlinbe, és mind a mai napig figyelem az egykori Fal azóta is tartó metamorfózisát, az emlékezet eme egyedülálló térbeli médiumát és topográfiáját.

Egy másik releváns élményem is Berlinből származik, amikor jó egy évtizeddel később először láthattam a David Chipperfield irányításával újjátervezett Neues Museum-ot. Túlzás nélkül állíthatom, pozitív értelemben „megrázó” volt az élmény: rétegzettség, komplexitás, reflektált múlt és kortárs jelen lenyűgöző sűrűségben van jelen az újjáépített múzeumban. Esszenciális mű, amely túlmutat önmagán, abszolút lényegit fogalmaz meg magáról az építészetről, építészet és múlt, építészet és idő kapcsolatáról.

Az építészet és emlékezet összefüggései persze jóval szerteágazóbbak, mélyebbek és régebbi keletűek, mint a kiragadott példák mutatják. Mindenesetre a fenti élmények hatására érdeklődésem az emlékezet - befogadhatatlanul tágasnak tetsző - témaköre felé fordult, amelyről azonban gyakran azt éreztem, hogy - talán az építészeti praxisunkra oly jellemző újdonság- és korszerűségelvárás miatt - nem eléggé „kortárs”.

A 2000-es évek eleje óta azonban nagyon sok minden megváltozott körülöttünk. A globális klímaválság mint egzisztenciális fenyegetés, a gazdasági recesszió, egy eddig stabilnak hitt berendezkedés megroppanása a jövőképet sötétre festette, azt ma sokkal inkább fenyegetőnek, mintsem reménytelinek éljük meg. Ebben a helyzetben az építészeti figyelem eddig előre vetülő fókusza is megosztott lett, a múlt legalább olyan fontos referenciává vált (újra), mint a jövő. Az adaptív újrahasznosítások, a rekonstrukciók gyakorlatai, a meglévő építészeti állomány intenzívebb megőrzésének, továbbépíthetőségének megkerülhetetlen belátása - immáron a fenntarthatóság gondolatának részeként is - élesen mutatják mindezt.

A múlt, történelem, emlékezet körüli gondolkodás tehát akarva-akaratlanul is ismét aktuális lett, ezen belül pedig az emlékezet és az építészet kapcsolata a korral szinkron módon vizsgálhatóvá vált - úgy is fogalmazhatnánk, hogy már nem kell a kérdéskör kortárs relevanciáját olyan nagyon fürkészni: a témához „hozzáért” a kor.

Mindenekelőtt szeretném megköszönni témavezetőimnek, Pazár Bélának és Marián Baláznak az értekezés elkészítésében nyújtott segítségüket. Hálával tartozom a MOME részéről Csomay Zsófia, Getto Tamás, Kovács Csaba és Veres Bálint értékes tanácsaiért és hozzászólásaiért, Gáspár Júlia fáradhatatlan közreműködése pedig nélkülözhetetlennek bizonyult.

2007-2010 között a MOME Doktori Iskola hallgatója voltam, s ebből az időszakból két, számomra nagyon fontos építészt szeretnék kiemelni: Janáky Istvánt, akinek félévi írásaimra érkezett kézírásos kommentárjait, gondolatfüzéreit ma is féltve őrzöm; illetve Turányi Gábort, aki láthatatlanul is nagyon sokat formált azon, ahogyan az egész témáról - de még inkább az építészetről - gondolkodom. Itt kell szót ejtenem Kerékgyártó Béláról is, aki soha mondott le arról, hogy ez az értekezés egyszer elkészüljön. Minden egyes találkozásunk alkalmával arról győzködött, hogy induljak el ezen az úton - igazán sajnálom, hogy Janáky István és Turányi Gábor mellett ő sem érthette már meg ezt a pillanatot.

Külön köszönet jár Dévényi Mártonnak, illetve az építészirodánk jelenlegi és volt kollégáinak, akikkel immár 15 éve gondolkodhatunk az építészetről közösen, és aminek eredményeképpen olyan munkák kerülhettek ki a Marp műhelyéből, mint a bemutatásra szánt mestermű. Végül - de nem utolsósorban - köszönök mindent a családomnak.

2 | Bevezetés

A görög mitológia szerint Mnemoszüné az emlékezés istennője, akinek Zeusszal való kapcsolatából született a kilenc múzsa, akik a mai fogalmaink szerint művészetként értett tevékenységek (költészet, zene, tánc, színház), és egyéb fontos szellemi foglalatosságok (csillagászat, filozófia, történetírás) ihletői, istennői. Ez alapján némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy minden fontos emberi alkotótevékenység, alkotás mögött ott munkál az emlékezet. Mindenesetre az a tény, hogy az antik mitológia ennyire fontosnak tartotta az emlékezetet, illetve az antik filozófia meddig jutott el a kérdés taglalásában, a témánk szempontjából jelzésértékű. Utóbbi kapcsán kiemelendő, hogy Platón és Arisztotelész emlékezetfelfogása évszázadokkal később is múlhatatlan forrásai, referenciapontjai lettek a témáról való gondolkodásnak, sőt, a filozófia az emlékezet fogalmának egyik legfontosabb értelmezői hagyományát teremtette meg.

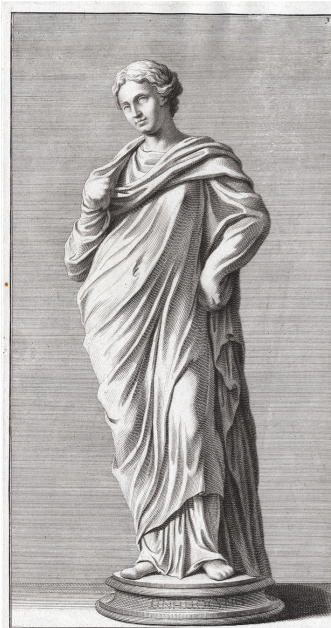
Az építészetbölcselet a története folyamán már ritkábban foglalkozott az emlékezet kategóriájával, de ennek kézenfekvő oka is van: a filozófiai, vagy a szépről és a művészetről folytatott évezredek diskurzusokhoz képest jóval kisebb a hagyományanyaga. Az, hogy az emlékezet nem volt központi kategória az építészetelmélet-történetben, még nem jelenti azt, hogy ne lett volna soha vizsgálódásának tárgya. Sőt, az emlékezet témájának felbukkanása az építészeti diskurzusokban mindig is szimptomatikus kortünet volt¹, és nem véletlen, hogy a történeti gondolkodás kialakulásával párhuzamosan sokasodtak meg az emlékezettel kapcsolatos megfontolások is.

John Ruskin az *Építészet hét lámpása* című híres művében, amely a hét építészeti „erényről” szól, a hatodik fejezetet (az építészetnek iránymutatásul szolgáló hatodik „lámpást”) az emlékezetnek szentelte. „Élhetünk nélküle, imádkozhatjuk az istent nélküle, de nem emlékezhettek nélküle [az építészet nélkül - Gy.K.P.]”² - írja 1849-ben megjelent tanulmányában. Álláspontja szerint az emberi felejtést két dolog győzheti le: a költészet és az építészet, de az építészet annyival több az előbbihez képest, hogy nem csak azt sűríti magába, amit az elődeink korábban gondoltak vagy éreztek, hanem amit a két kezükkel megcsináltak, az erejükkel

megvalósítottak, a szemükkel láttak. Az építészet tehát mind a szellemi, mind a fizikai világ korábbi rendjére emlékeztet, így nem meglepő, hogy igazi tökéletességre akkor tesz szert egy közösségi- vagy lakóépület, ha „*emlékezőrővé vagy emlékeztetővé*”³ válik. Ruskin egyben felhívja a figyelmet az építészeti emlékek történetiségének fontosságára is, az építészet időstruktúráját a múlt-jelen-jövő kontinuumában helyezi el, és e mentén rendelkezik arról, hogy amit örököltünk, azt - felelősségünk tudatában - a legjobb állapotban megőrizve kell továbbadnunk a jövő generációinak. Mindezek után az sem meglepő, hogy a korszak sajátosan helyreállító, stílustisztító, restauráló gyakorlatával szemben is a leghatározottabban állást foglal: számára a restaurálás „*hazugság az elejétől a végéig.*”⁴

Ruskin építészettel és emlékezettel kapcsolatos felfogása Marcel Proustra is nagy hatást gyakorolt, aki a XX. század elején írta meg az akaratlan, önkéntelen emlékezés „emlékművét”, *Az eltűnt idő nyomában* című monumentális regényfolyamot. A mű minden különösebb vita nélkül a század egyik legfontosabb irodalmi alkotása, amelynek itthoni recepciója is páratlan, Babits Mihálytól Szerb Antalra és a nyugatosokra át Nádas Péterig mutatható ki a befolyása. Proust - Ruskin hatása alatt - először szövegeiben, majd valóságosan is végigutazta azokat a helyeket, meglátogatta azokat a katedrálisokat, ahol az angol író a gótika emléke után kutatott. „*Az emlékezet utazásai ezek*”⁵ - írja Hans Belting, s nem véletlen, hogy később Proust saját művét is egy - felejtéssel szemben épülő - katedrálishoz hasonlította, amelyben a személyes emlékek és élmények adják az építőköveket.⁶ Proust Ruskin nyomában haladva tudatában volt az építészet emlékeztető erejének, de a tudatos emlékeztetés bizonytalanságát érezve inkább a spontán felidézésben hisz: „*Így van ez a múltunkkal is. Kárba vesztett fáradtsággal próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőlködése hasztalan. A múlt értelmünk birodalmán és hatósugarán kívüli bújjik meg, valamely kézzelfogható tárgyban (abban az érzetben, amelyet ez a fizikai tárgy kelt), ahol nem is gyanítjuk. Az már a vakszerencsén múlik, hogy rábukkanunk-e [...].*”⁸

Mnemoszüné, a múzsák anyja



MNEMOSINE

Dea Mnarum mater. Sicut ant in aribus Barbaris Romae.

1 Forty 2000:206

2 Ruskin 1903 [1849]:224

3 „memorial or monumental” (Uő 1903 [1849]:225)

4 „Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end.” (Uő 1903 [1849]:244)

5 Belting 2001:107

6 Uő 2001:99

7 Forty 2000:214

8 Proust 2017:50-51

Ruskin megfontolásainak szellemi hagyományát folytatva Alois Riegl már egy komplex elméletet dolgozott ki a modern műemlékkultuszról szóló, 1903-as tanulmányában⁹, amelyben egy összetett értékrendszert állított fel. Ebben megkülönböztet többek között *emlékértékeket* (Erinnerungswerte) is, amellyel explicit azt deklarálja, hogy az emberi emlékezet számára az épített örökség fontos entitás, azaz az építészetre mint emlékeztető objektumra tekint. A kategória további finomításával (*régiségérték, történeti érték, szándékolt emlékérték*) olyan nehezen körülírható jelenségeket is kezel, mint egy emlék történelmi tanúságtétele, az idő múlásának tapasztalható jeleként felfogott kopás, patina, vagy a régi épületek által kiváltott hangulat. Riegl belátta továbbá, hogy a *műemlékértékek* (Denkmalswerte) nem a művek létrehozása pillanatában jönnek létre, hanem az utódgenerációk ruházzák fel ezzel a képzetrel, vagyis az érték a mindenkori kortárs társadalmi recepció folyamatának terméke.¹⁰

Ha nem az építészetbölcselet narratívái irányából közelítünk az építészet és az emlékezet kérdéséhez, hanem a hétköznapiak belátásai felől, akkor is valószínűleg bárki fel tudna sorolni legalább pár olyan építészeti alkotást, amely aktív viszonyt feltételez a két ágens között. A legtöbb ember számára feltehetően - minden különösebb teória ismerete nélkül - nyilvánvaló, hogy például az emlékművek, a múzeumok, a templomok valamilyen módon az emberi emlékezet regisztereihez szólnak.

De nem csak az építészet kiemelkedő alkotásai, vagy egyes épülettípusok szolgálják az emlékezetet. Amikor egy történelem viharaitól megkímélt, jó állapotban fennmaradt középkori városrészben sétálunk, a házak, az utcák, a terek együttesen egyfajta időhídként jelennek meg számunkra. „...a tájak és az épületek kifejezik az idővel és az időmúlással kapcsolatos tapasztalatunkat a múlt és a jövő polaritásai között. [...] a végtelennek tetsző idő folyását pedig elviselhetővé teszik azzal, hogy emberi léptéket adnak az idő múlásának.”¹¹ Miközben tudjuk, hogy a mából soha nem élhető át mindaz, amit és ahogyan a középkor embere valójában tapasztalhatott - ez kulturális antropológiai nonszensz lenne -, a ránk maradt építészeti örökség mégis valamilyen mélyen közvetít egy olyan korról, amelytől akár több évszázad választ el bennünket. Az építészet e helyütt - a formákba, anyagokba, arányokba, térstruktúrákba inherensen zárt idő révén - egy egykori életvilág emlékezetét őrzi. „Így



Időhíd | Rothenburg ma és 1890-ben

⁹ Riegl 1998

¹⁰ Moravánszky 2006:12

¹¹ Pallasmaa 2008:189

a sors ama művészet alkotásaival nem adja nekünk világukat is, [...] hanem a valóság emlékét csupán.» - idézi Hegelt Hans-Georg Gadamer.¹²

A fentebb említett középkori városrészlet bárki által megtapasztalható, és különösebb előzetes tudás nélkül is átélhető példájához képest persze léteznek jóval rejtettebb történeti emlékek is. Az olaszországi Luccában található Piazza dell’Anfiteatro egy i.e. 1-2. századi ókori amfiteátrum, a római Piazza Navona pedig egy szintén ókori aréna emlékét rögzíti sajátos lóversenypálya-formájú morfológiája révén. Egyfajta akaratlan - Riegl terminológiájával élve *szándékolatlan* - építészeti nyomrögzítés ez, amely révén az egykori ókori városi elemek emléke jelentős időintervallumot átfogva megőrződött.

A fentiekén túl talán az is könnyen belátható, hogy személyes emlékezetünk milyen sok szállal kötődik az épített környezethez, azaz az egyéni emlékezet milyen sok ponton ver horgonyt az épített világban. Elég, ha az otthonunkra gondolunk, ahol felnőttünk, vagy azokra a település(ek)re, ahol eddig éltünk. Erős felidéző képességgel bírnak mindazok a helyek-terek is, amelyeket utazásaink során felkerestünk, és amelyek a kitüntetett életeseményeinket építészeti keretezték. Milliányi egyéni emlékekkel telítettek az építészet alkotásai, s ez alól a legbanálisabbak sem kivételek. „Az épületek és a városok képessé tesznek minket rá, hogy a valóság formátlán áramlását elrendezhessük, felfoghassuk és emlékezetünkben raktározhassuk. Végző soron, hogy felismerjük és megjegyezzük, kik is vagyunk.”¹³

Az építészet által raktározott emlékek (is) gyakran önkéntelenül idéződnek meg, akaratunktól függetlenül, és leginkább érzéki tapasztalatok hívják elő. Nem csoda, hiszen az emlékezésben nem csak az agyunkkal, hanem teljes testünkkel és minden érzékszervünkkel részt veszünk. „...az identitás és az emlékezet megjelenítése és szervezése révén az építészet a legalapvetőbb létkérdésekkel foglalkozik. Minden tapasztalat tartalmazza a felidézést, a visszaemlékezés és az összevetés aktusát. A testi emlékezet alapvető szerepet játszik abban, ahogyan valamely helyre vagy térre visszaemlékszünk. Az összes várost, ahol jártunk, az összes helyet, amit megismertünk, átruházzuk testünk megtetsült emlékezetére.”¹⁴

Pallasmaa egy másik tanulmányában arról ír, hogy a nagyapja farmján eltöltött gyermekkorából őrzött emlékei olyan

¹² Gadamer a múltbéli műalkotások megértése kapcsán, létrejöttük „eredeti feltételeinek” lehetséges rekonstrukciójával kapcsolatban idézi Hegelt (Gadamer 1984:128).

¹³ Pallasmaa 2018:103

¹⁴ Uő 2018:103-104



Piazza dell’Anfiteatro | Lucca

emléktöredékek kollázsa, amelyet inkább illatok, fényviszonyok, az intimitás és a védettség érzete határoznak meg, mintsem pontos és teljes vizuális képzetek. „A szemem elfelejtette, amit egyszer látott, de a testem még mindig emlékezik.”¹⁵ Ez tömören és líraian fogalmazza meg ugyanazt, amiről a konstruktív emlékezet-felfogások az emlékezet ún. mechanikus modelljének - amely szerint az emlékezés pusztán valamiféle fényképszerű előhívása lenne a múltbeli élménynek - meghaladása kapcsán hosszasan értekeztek.¹⁶ Az emlékezést kiváltó ok lehet akár egy sokszor megfogott kilincs újratapintása, a viaszolt tölgyfa lépcső tompa fénye, a tálalószekrény olajfestésének illata (Zumthor), vagy akár egy madelaine sütemény (Proust) - bármi, ami aztán komplex emlékezési folyamatot indít el.

Ugyanakkor talán az is evidens lehet számunkra, hogy számtalan társadalmi csoportosulás, közösség tagjaiként (család, iskola, munkahely, nemzet stb.) is őrzi emlékeket. Ezek az emlékezetközösségek által hordozott emlékek adott esetben szintén kötődhetnek terekhez, helyekhez, tájakhoz, épületekhez. A privát és egy kollektívum tagjaként birtokolt emlékeink kölcsönösen oda-vissza függenek egymástól, a közös emlékkonstrukciók visszahatnak az egyéni emlékekre, és az egyéni szint befolyásolja a kollektív szintet.

A bevezetőben eddig elhangzottakból is talán kiderül, hogy többféle irányból gondolható el az építészet és az emlékezet viszonya. Hogyan lehetne mégis rendet rakni, eligazodni ebben a komplex kapcsolatrendszerben? Milyen természetű ez a kapcsolat, mely pontokon lehetne megragadni? Vannak-e szabályszerűségek, felismerhetőek-e mintázatok? Az építészet milyen módon tud az egyéni és a társadalmi emlékezet médiuma lenni? Hat-e, s ha igen, miként hat az emberi emlékezés folyamatára az építészet? A sok-sok kérdés mögött - ha úgy tetszik - valójában mindig egy esszenciális kérdés munkál: az építészet hogyan képes emlékeket őrizni és emlékeztetni?

A fenti kérdés *hogyan*-ja már feltételez egy működő relációt, azaz ab ovo abból indul ki, hogy az építészet és az emlékezet között kapcsolat áll fenn. Ennek a triviálisnak hangzó összefüggésnek a - jelen értekezés szempontjából evidenciaként kezelt - létezését azért rögzítem e helyütt, mert vannak szerzők, akik

15 Pallasmaa 2008:191

16 Pléh 2019:39

nem tagadják, viszont szkeptikusak e viszony vizsgálhatóságát vagy elméleti „termékenységét” illetően.¹⁷ Mások, a többség viszont nem osztja ezeket a kétségeket, az emlékezet és építészet viszonyát munkáiban folyamatosan tematizáló Kerékgyártó Béla álláspontja már egyértelmű: „Az emlékezet objektivációi és közvetítői között fontos szerepet tölt be az építészet, illetve tágabban az épített környezet.”¹⁸

Másutt, Pazár Béla megfogalmazásában: „A közös emlékezet megteremtésének és ápolásának feladata gyakorlati feladat, az építészet alapvető, hajlékteremtő rendeltetéséből következik. Igen egyszerűen fogalmazva, építeni mindenkor csak elődeinktől szerzett, megfelelő ismeretek birtokában tudunk és tudunk ma is, és az építés munkájával ezt a bölcsességet örökítjük, adjuk tovább, miközben módosítjuk is saját időnk gyakorlatának tapasztalataival. Az építés mindig az emberek *modus vivendi*-je, valamikor, valahol a természetben. A hogyan élünk, hogyan élünk, és hogyan fogunk élni kérdésre adott válasz, időről időre egy történeti helyen.”¹⁹

Az építészet legkülönfélébb léptékű és típusú alkotásai, a házak, a város, a táj önmagukban azonban még nem „emlékeznek” semmire. Az emlékek „helye” tulajdonképpen maga az ember, azaz végső soron mindig az egyén a kiindulási és végpontja az emlékezési folyamatnak, akkor is, ha annak kollektív formáiról beszélünk. Az emberi test és elme az, amely képes memóriájában az emlékeket elraktározni, illetve ennek végsége folytán azon kívüli tartományokba kihelyezni, eltárolni, majd felidézni onnan. Az elraktározás helye sok esetben - az anyagi tartóssága okán - építészeti mű vagy az épített környezet bármely eleme.

Az egyén által tárolt emléklenyomatokat, amelyek az emlék képszerű, de fragmentált magját jelentik, az előhívás során alkotjuk újra felidézett egészé. Az emlékek múlthoz való tartozását a fejlődésünk során sajátítjuk el a környezetünktől (szülőktől stb.), tehát azt a jelentéssel felruházott elsődleges vonatkoztatási keretet, amelyben értelmezni tudjuk a megidézett emléket, kívülről kapjuk. A felidézés során fontos még annak közege is, így az emlék újraalkotása során végső soron számos tényezőtől függ, hogy milyen lesz a megidézett emlék. Mind az egyéni, mind a társas közeg társadalmi elvárásokkal és jelentésekkel átszőtt, és azáltal is befolyásolt, hogy milyen kulturális eszközökön, hordozókon keresztül (jelképek, nyelv, tárgyak, de

17 Forty 2000:219

18 Kerékgyártó 2014:81

19 Pazár 2010

ide tartozik az építészet is) történik az emlék megformálása.²⁰ „Az emlékezet ilyen értelemben mindig kulturális tevékenység.”²¹ Az építészet tehát az egyéni-társadalmi-történeti emlékezet különböző alakzatainak médiumaként működik, és jelentéseit kulturális gyakorlatok - többek között az emlékezés - sorozatában kapja meg.

Ha már az emlékezetről beszélünk, természetesen ennek dialektikus párjáról, a felejtésről is szó kell ejtenünk. „Mindenkültség emlékezés és felejtés kölcsönhatásán alapszik. A felejtés ugyanis nem jelenti automatikusan az emlékezet jóvátehetetlen kihunyását, hanem lappangó és lényegében újjáéleszthető emlékezetet generál”²², s ez természetesen a témánk szempontjából is releváns belátás. Az emlékezés-felejtés dinamikájának különböző, az építészetre vonatkoztatottan értelmezhető aspektusairól a későbbi fejezetekben lesz szó.

Összességében - jelen értekezés egyik fő mondanivalóját megelőlegezve - megállapíthatjuk, hogy az építészet és az emlékezet kiterjedt összefüggései mélyen gyökereznek és sokszínűek, amelyekben az épített környezet eltérő műfajú és léptékű elemei mellett az emlékezet különböző alakzatait is megfigyelhetjük. A kapcsolatok történetileg is változó képet mutatnak, noha léteznek évezredek óta lényegében változatlan elvek mentén szerveződő mintázatúak is. Az összefüggések megértését nagyban befolyásolja az is, hogy az emlékezet mely értelmezői hagyomány megközelítését, kontextusát vesszük figyelembe az adott vizsgált viszonyban. Éppen ezért a különböző fogalmakat és eltérő jelentéstartományait igyekszem minduntalan megkülönböztetni, azaz az értekezésben nem *egy emlékezetről*, pontosabban nem egy univerzális, „közös nevezőre hozott” szinkretista emlékezet-fogalomról esik szó. A cél éppen ellenkező: a részletek, a különbségek feltárása.

Mindez rávilágít arra a tágabb kérdésre, hogy az építészet és az emlékezet alapfogalmai milyen értelemben jelennek meg a későbbiekben. E rendkívül tág kategóriákat nem érdemes és nem igazán lehet univerzálisan definiálni, e helyett inkább a különböző vizsgált viszonyulásokban *in situ* megtermelt eltérő értelmezésekre, koncepciókra, jelentéstartományokra fordítom a figyelmemet. Mindemellett a dolgozat fejezeteiben felbukkanó megközelítések, példák mégiscsak kijelölnek az építészet

²⁰ Keszei 2010:7-8

²¹ Uő 2010:8

²² Müller-Funk 2015:76

kapcsán egy diffúz kontúrral bíró értelmezési mezőt. Ebben az építészet olyan egyetemes emberi gyakorlatként tűnik fel, amelynek nyomán egy adott történeti helyen és időben létrejött az épített környezet, annak sokszínű, változatos léptékű és műfajú elemeivel (ház, város, táj, stb.) együtt. Az emberi közreműködés alatt ugyanakkor nem csak az építés „létrehozó” tevékenységét értem, hanem a rombolás, az elbontás, az enyészetté levés ellenirányú folyamatait is, azaz az építés és pusztulás dinamikus kettősét együtt tételezem. Igaz ritkábban, de a fizikain túli imaginárius - leginkább idea, terv, vízió formájában létező - építészeti világok is szerepet kaphatnak a vizsgálódások során.

Az emlékezet kapcsán különböző diszciplínák, értelmezői hagyományok fogalmai kerülnek előtérbe. Mindazonáltal fontos megjegyezni, hogy részben az értekezés lehatárolása, másrészt a témához termékenyen viszonyuló karaktere miatt a *társadalmi konstrukciónak* tekintett emlékezet játssza a fő szerepet a dolgozatban, a terminust is ennek értelmében használom a legtöbbször. Ez a döntés azt is jelenti egyben, hogy a neurobiológiai, kognitív pszichológiai emlékezet-fogalmak javarészt kívül esnek a vizsgálódásom körein.

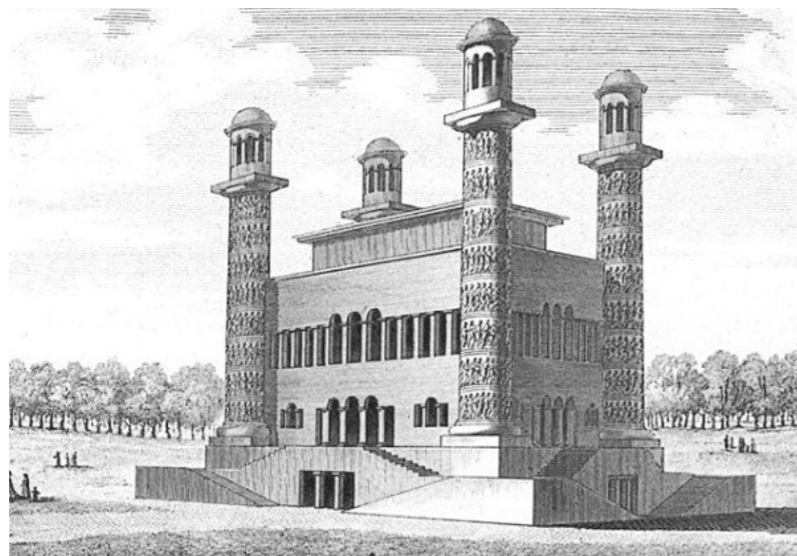
Utóbbi figyelembevételével három jól körülhatárolható csoportja van a témánk szempontjából leginkább releváns és hasznosítható diskurzusoknak: az egyik az *építészbölcséletben és -elméletben* (a kettő nem szükségszerűen fedi egymást) jelenik meg, a másik a *kultúratudományok* (történettudomány, szociológia, antropológia stb.) világában, a harmadik a művészetről való gondolkodásban, leginkább a *művészetelméletben*. A kultúratudományok területén az elmúlt évtizedekben robbanásszerűen gyarapodó emlékezetkutatások zajlottak-zajlanak, sőt elmondható, hogy egyik meghatározó témává nőtte ki magát az emlékezet kutatása. Az építészet és e diskurzustér azonban (idehaza különösen) ritkán érintkeznek, a bölcséleti emlékezetkutatások eredményeinek építészetben való alulhasznosítottága sajnálatos tény, pedig a kölcsönhatások megtermékenyítőek lehetnének.

Az értekezés nem az önálló elméletalkotás céljával íródott, hanem inkább több, az építészeten keresztül felvett metszetben kívánja vizsgálni az emlékezet lehetséges termékeny kapcsolódásait. Az itt tárgyalt jelenségek nem minden esetben újak, de ami mégis újdonságot jelenthet, az éppen a több keresztmetszet egyidejű felvételéből kirajzolódó spektrum. Ez eltérően

viszonyul a releváns nemzetközi és a hazai diskurzusokhoz: az előbbiben a hasonló összefoglaló karakterű munkák kevésbé jellemzőek, mivel a téma általánosan magasabb feldolgozottsági szintje mellett inkább csak részterületeket, részproblémákat vizsgálnak a különböző kutatók; a hazai szcénában pedig - pár esszétől eltekintve - egészében feldolgozatlan a téma.

Az utóbbi okán született az a döntés, hogy először tágabb kontextusában vizsgálom a kérdést, és a széles tartományon belül pedig csak két pontra fókuszálok részletesebben. Mivel az értekezés olvasóközönsége kapcsán az építészekre is számítok, ezért olyan diskurzusokról, témákról, szerzőkről is szó lesz, amelyek a nem-építész olvasók számára evidenciaként hatnak, de az építész szakma részéről nem feltétlenül azok. Ezekre a szöveg és a gondolatmenet érthetősége, az összefüggések tisztázása miatt mindenképpen szükség van.

A dolgozat a továbbiakban három fő részre oszlik: először az emlékezet kategóriájának nagy értelmezői hagyományait és az ott felbukkanó fogalmak kontextusait tekintem át - csak a legfőbb vonulatokra koncentrálva, mivel ezeknek a témárészeknek könyvtárnyi irodalma van. Ezt követően az emlékezet és építészet kapcsolatának aspektusait elemzem bizonyos keresztmetszetekben, ahol az építészettről való szerteágazó történeti és kortárs gondolkodás intenzívebbé válik az emlékezettről, illetve az emlékezet és építészet kapcsolatáról. A mestermű ismertetésénél pedig egy sajátos tünemény, az omladékarchitektúrák, a rom kapcsán kerül terítékre az idő és az emlékezet kérdése.



3 | Emlékezetmodellek

Az emlékezet sajátos emberi tünemény, mivel „...az emlékezésre jellemző tudatosság összetéveszthetetlenül különbözik a tudatosság más formáitól. Amikor egy eseményre emlékezünk, még ha homályosan is, tudatában vagyunk annak, hogy a jelen élménye úgy kapcsolódik a múlt tapasztalatához, ahogy semmilyen más élmény nem kapcsolható hozzá. Nem tévesztjük össze az észleléssel, a képzelettel, az álommal, a hallucinációval vagy annak elgondolásával, hogy mi van vagy mi lehetne a világban.”²³ Az emlékezet által „elérhetővé tett új tapasztalat látszólag megismétli a valamikori élelményt, valójában rekonstruálja azt.”²⁴ Mi magunk is naponta tapasztalhatjuk, hogy milyen kihívásokat jelent ez a rekonstrukció. Bizonyos jelentéktelen apróságokra évekre visszamenően is emlékezünk, míg más sokkal fontosabb dolgokra pedig nem; amikor tudatosan szeretnénk visszaemlékezni, akkor sokszor hasztalan erőlködünk, máskor pedig, amikor nem is számítunk rá, önkéntelenül is áradnak az emlékek. Gyakorta zavarbaejtő, hogy ugyanarra a dologra teljesen eltérően emlékezünk olyanok társaságában, akikkel pedig bizonyosan azonos emléken kellene osztozunk.

Az identitásunkat és személyiségünket meghatározó emlékezet működésének sajátosságai, ellentmondásai, kategóriái régóta foglalkoztatják az emberiséget. E kíváncsiság elég hamar, már az antikvitásban vizsgálatra készítette az ókor legjelesebb gondolkodóit, így az emlékezet alapvető kategóriái az ő műveikben kristályosodtak ki először, amivel évezredekre meghatározták az erről szóló diskurzus alapvetéseit. A filozófia, és a mai értelemben vett modern tudományosság későbbi ágensei, a kognitív tudományok, a kultúratudományok maguk is önálló emlékezet-fogalmakat és elképzeléseket termeltek ki. A különböző diszciplínák eltérő értelmezői hagyományt teremtettek, de ennek ellenére sohasem voltak teljesen függetlenek egymástól, és hatottak is egymásra, pl. a filozófiai hagyomány egy-egy aspektusa tetten érhető a tőle időben és módszereiben nagyon

²³ Tulving 2015:145

²⁴ Gyáni 2020:354

eltérő idegtudományokban is. Az emlékezet kutatása ma egyértelműen interdiszciplináris mezőben zajlik, a különböző területek eredményeinek összekapcsolása az utóbbi időben a *memory studies* egyik legjellemzőbb fejleménye.²⁵ Az emlékezet mint különböző tudásterületeket átfedő jelenség a kultúratudományok egyik vezető fogalmává nőtte ki magát az elmúlt három évtizedben, a történelemtudomány, a szociológia, a politológia, a filozófia, a pszichológia, a vallástörténet, a művészettörténet, az irodalomtörténet, a médiatudományok, a neveléstudomány egyaránt osztozik a fogalom vizsgálatán.²⁶ Az emlékezet kutatása jó eséllyel képes hidat verni a társadalom-, a szellem- és a természettudományok között²⁷, ugyanakkor a memory boom olyan méreteket öltött, hogy már a fogalom inflálódásának is tanúi vagyunk. A különböző munkákban előforduló gondatlan fogalomhasználat, a metaforikus jelleg sajnos éppen a kívánatos pontosságot és a következetességet veszélyezteti, a fogalom „divatossága” miatt sokszor a múlttal való mindenféle viszony emlékezetként definiálódik; múlt, történelem, emlékezet fogalmi apparátusai észrevétlenül keverednek.²⁸

A továbblépés előtt - a kontextus megértése érdekében - szót kell ejtenünk az emlékezet nagy értelmezői hagyományainak néhány kiemelkedő mérföldkövéről, mivel ezek definiálják alapvetően a mai fogalomhasználatot, és mutatják be a legfőbb dilemmákat. A fejezetben a filozófia, a kognitív tudományok és a kultúratudományok mellett még szó esik egy építészetelmélet irányából érkező megközelítésről is. Mivel a fenti témacsoportoknak önállóan is könyvtárnyi irodalma van, így az ismertetés jelen értekezés szintjén szinte csak címszavakban történik. A „magaslati pontok” kiválasztása önkényes, de abban a tekintetben tudatos, hogy a későbbi fejezetek és/vagy az építészet témaköre számára releváns mondanivalóval bírnak.

A filozófia hagyományai

Az emlékezet filozófiai hagyományának két legfontosabb első alakja Platón és Arisztotelész. Platón ideatanában az ideák anyagtalan, örök és változatlan szubsztanciák, a létezők absztrakciói. A tapasztalható világ - amely az érzékelés számára hozzáférhető - csak az ideák képmásai, leképezései; a *demiurgosz*

25 Keszei 2010:6

26 Ertl 2011:1

27 Uó 2011:2

28 Keszei 2015:58

az, aki az anyagot az ideák nyomán anyagba önti - hol jól, hol rosszabbul, ezért is lehetnek tökéletlenek vagy hibásak a másolatok. A keletkezés világával szemben a létezés világa csak a gondolkodás számára hozzáférhető. Platón dualisztikus felfogásában az örökösen újrakeletkező látható testet (matériát) és a nála magasabb rendű, láthatatlan és halhatatlan lelket egymástól különbözőnek, de egymásra utaltnak látja, filozófiájának alapvetése pedig az ideatan és a lélek összekapcsolódása.²⁹ Az ideák szellemi „megpillantására” a lélek képes, amely tulajdonképpen „már régen megtanult mindent, és csak fel kell idéznie valamit, amit időlegesen elfelejtett, hogy visszanyerhesse tudását a »visszaemlékezés« által biztosított fogódzó hű és szorgalmas követése által.”³⁰ Platón nagy hatású anamnézis-elméletének egyik központi gondolata szerint tehát a tanulás, a tudás megszerzése valójában a lélek visszaemlékezése a születés előtti tudásra, az elfelejtett ideákra, ami által visszatérhetünk az igaz életbe (ez több dialógusban, pl. a *Phaidónban* és a *Menónban* is megjelenik). Ez tehát valahol egy különleges emlékezet, mivel olyan dolgokkal áll kapcsolatban, amelyek az érzékek világán felül állnak.

A *Philéosz* dialógusa³¹ alapján - kitérve az emlékezet és az érzékelés különbségére - a testi folyamatokról elmondhatjuk, hogy egy részük nem hatol el a lélekig, míg a másik eléri azt; az első nem tudatosul, a második viszont igen. Az érzékelés egyszerre érinti a testet és lelket, és az elsődleges emlékezet ennek az érzékletnek a megtartása, megőrzése. Ezzel szemben a visszaemlékezés az, amikor „a lélek »önmagában« visszaidéz (megismétel) egy elmúlt emléket vagy érzetet”³², azaz „az emlékezés az érzékelésben a testtel keveredik, míg a visszaemlékezés test nélküli tevékenység.”³³ Emlékezet és visszaemlékezés megkülönböztetése tehát már Platónnál is megjelenik, és ennek hagyományát - mint látni fogjuk - Arisztotelész is folytatja.

A *Theaitétosz* dialógusában³⁴ a tudás természete a vizsgálódás tárgya, de ennek során kifejtett gondolatok az emlékezet működéséről - ti. az emlék rögzülésének és fennmaradásának kérdéséről - is számot adnak. Az emlékezet működésének eme aspektusa a kognitív idegtudomány és a neurológia megjelené-

29 Rowenna 2015: 138-141

30 Taylor 1995:195

31 Platón 2001a

32 Taylor 1995:583

33 Hangai 2012:133

34 Platón 2001b

se előtt jóval rejtélyesebb volt (és a mai természettudományok birtokában sem tökéletesen tisztázott), így aztán évszázadokon keresztül metaforákon, hasonlatokon keresztül közelítették meg a gondolkodók, amelynek szintén hosszú hagyománya jött így létre.

Platón a híres viasztábla-hasonlattal az egyik legelső és közismert metaforáját adja az emlékek rögzülésének: „Szókratész: Gondolatmenetünk kedvéért helyezzünk el a lélek belsejében egy viasztáblát. Legyen ez a viasztábla néha nagyobb, néha kisebb, s a viasz hol tisztább, hol meg piszkosabb, hol keményebb, hol meg puhább, és néha esetleg tökéletes [...] Mármint tekintsük e táblát Mnemoszünétől, a múzsák anyjától kapott ajándéknak. Ebben mi mindannak a lenyomatát rögzítjük, amire csak emlékezni akarhatnánk az általunk látott, hallott vagy elgondolt dolgok közül, a táblát mintegy az érzetek és gondolatok elé tartván, ahogy a pecsétgyűrű lenyomatát szoktuk rögzíteni. Aminek a lenyomatát így rögzítjük, arra emlékezünk, és azt ismerjük, amíg a képmása ott megtalálható, ha pedig valami kitörlődne, vagy nem lehetne rögzíteni a lenyomatát, azt elfeledjük, és nem ismerjük.”³⁵ Az érzékelés folyamata tehát nem más, mint lenyomatok születése, az emlék pedig valamiféle képmásként van jelen, azaz - maradvány a metaforánál - emlékezetéről addig lehet szó, amíg a lenyomat megmarad a viasztáblában. A lenyomat minősége (pontossága) és tartóssága a viasz „minőségétől” függ. Az emlékkép és a lenyomat közötti eltérés, a téves felismerés kapcsán Platón pedig kitér arra, hogy ezeket „az emlékezet bizonyos fogyatékoságai okozhatják: a viasztábla különböző hibái, melyek megakadályozzák, hogy világos körvonalú és tartós lenyomatok jöhessenek létre, vagy éppen olyan hibák, melyek folytán sok, egyébként tiszta lenyomat egymásra torlódva lefedi egymást.”³⁶

A metaforában található kulcsmozzanatok, „a lenyomat, rögzítés, képmás, valamint a törlődés vagy a felismerés évezredekre meghatározták az emlékezet megközelítését.”³⁷ A statikus viasztábla-hasonlathoz képest a dialógusban később előkerül egy dinamikusabb lélek-metafora is: a madárkalitka, amely születésünkkel még üres, és később telik meg tudással, azaz befogott madarakkal. Ezeket egyrészt a kalitka révén birtokoljuk, még akkor is, ha egyik sincs a kézben, hiszen bármelyik pillanatban benyúlhatunk, és megfoghatunk egyet, ami az emlék, a tudás megszerzésének pillanata. Másrészt viszont - mivel a madarak összeviszsa repkednek - nem biztos, hogy azt a madarat ragadjuk meg,

35 Platón 2001b:91-92

36 Taylor 1995:476

37 Keszei 2015:30

amelyet eredetileg szándékoztunk.³⁸ Az emlék tehát megragadásra, előhívásra vár, és bár birtokunkban van, nem áll folyton rendelkezésre, és nem szükségszerűen tudjuk pont azt elővarázsolni, amire éppen szükségünk lenne. „Ezzel az emlékezet újabb talányát fogalmazhatjuk meg: hogyan lehet valami egyszerre a birtokomban is meg nem is, tekintve, hogy a birtok határain belül (a lélek kalitkája) újra meg kell szereznem?”³⁹

Arisztotelész a Lélekfilozófiai írásokban külön fejezetet⁴⁰ szentel az emlékezetnek (*mnémé*) és a visszaemlékezésnek (*anamnészisz*), amely írás aztán a későbbi évszázadokban is nagy hatást gyakorolt, pl. maga Aquinói Szent Tamás is részletező kommentárokkal látta el.⁴¹ Filozófiájában Arisztotelész a lélekrészeknek különböző képességeket (tápláló, ítélő, gondolkodó, érzékelő) tulajdonít, az emlékezet pedig egyértelműen az elsődleges érzékelő lélekrészhez tartozik, akárcsak a *phantasztia* (képzelet). „Nos, hogy a lélek mely részéhez tartozik az emlékezet, világos: ahhoz, amelyikhez a képzelet. Önmaguknál fogva tárgyai az emlékezetnek azok a dolgok, amelyekre a képzelet is irányul, járulékosan pedig azok, amelyek nincsenek meg képzelet nélkül.”⁴² A képzeletre e helyütt nem a fogalom mai jelentése szerinti aktív kognitív képességként érdemes tekinteni, hanem inkább passzív megjelenésként, amely áthidaló szerepében az érzékelést és a gondolkodást kapcsolja össze. A *phantasztia* termékei, a *phantasztikák* (képzetek) pedig inkább érzeteink és észleleteink utóképmásai, amelyek csak közvetett viszonyban állnak a külvilággal, és a külső tárgy nélkül is megjelennek.⁴³ Az emlékezet tulajdonképpen egy képmáson, *phantasztikán* keresztül vonatkozik egy korábban érzékelt dologra: „Nos, hogy mi az emlékezet és az emlékezés, megmondtuk: a képzettárgynak mint ama dolog képmásának, amelyre a képzettárgy vonatkozik, a birtoklása. Azt is megmondtuk, lelkünk mely részének sajátja: az észlelés elsődleges képességéé, és azé, amelylyel az időt érzékeljük.”⁴⁴

Több fontos dolog is előkerül e helyütt, amit tisztázni érdemes. Noha Arisztotelész nem a mai képzelet fogalmunkkal operál, felvetődik a képzelet és az emlékezet hasonló mechanizmusainak problematikája, amely évszázadokon keresztül foglalkoztatja az emlékezetéről gondolkodókat. Az alapkérdés az, hogy

38 Taylor 1995:478

39 Keszei 2015:33

40 „Az emlékezetéről és a visszaemlékezésről” (Arisztotelész 2016).

41 Ricouer 2004:63

42 Arisztotelész 2016:p6

43 Hangai 2012:118-119

44 Arisztotelész 2016:p9

mi különbözteti meg az emléket a képzelet termékeitől, hiszen mind a kettő valami olyasfélére mutat, ami nincs jelen, de mégis bennünk van. Mondhatnánk, hogy az emlék - a fiktív képzet-től eltérően - valamiféle múltbéli referenciával bír, ahol a kép-más valami eredeti tapasztalatra, látványra utal, de azt tudjuk, hogy az emlékezet a rekonstruktív folyamatok során torzít(hat), csal(hat), és ekkor már akár össze is csúszhat a két kategória. „Az összecsúszás az emlékezés gyakorlatából adódóan is könnyen megtörténhet, hiszen a felidézés aktuális követelményeinek, önmagunkra és a világra vonatkozó ismereteinknek megfelelően »fabrikáljuk« a mindenkori emléket, amelybe így az eredeti tapasztalathoz képest új elemek kerülhetnek, így idővel afféle önletrajzi fikcióvá is válhat.”⁴⁵

A másik rendkívül fontos dolog az idő kérdése. Arisztotelész megállapítja, hogy „sem az eljövendőre nem lehet emlékezni, mert az vélekedés és elvárás tárgya. [...] Sem a jelenlévőre nem vonatkozik az emlékezés, mert erre az érzékelés vonatkozik. Érzékeléssel ugyanis nem az eljövendőt ismerjük meg és nem is az elmúltat, hanem egyedül a jelenvalót. Az emlékezet pedig az elmúltra vonatkozik.”⁴⁶ Ez döntő jelentőségű mozzanat a későbbi évezredek számára, hiszen az emlékezetet egyértelműen a múlt birodalmához köti, egyúttal megkülönböztetve jelent és jövőt. „A most végbemenőre azonban most nem irányul emlékezet, mint mondtuk, hanem a jelenvalóra érzékelés, az eljövendőre elvárás, az elmúltra pedig emlékezet vonatkozik. Ezért az idővel van összekapcsolva minden emlékezet.”⁴⁷

Arisztotelésznél - akárcsak Platónnál - ugyanúgy előkerül az emlék problémája: hogyan lehet jelen valami, amikor az emlékezet alapjául szolgáló eredeti már nincs jelen? „Azt a nehézséget vethetné föl valaki, hogy amikor az affekció [érzet, benyomás - Gy.K.P.] jelen van, ám a dolog nincs jelen, hogyan emlékezhetik az ember arra, ami nincs jelen. [...] ha az emlékezet működése ilyesféle, fölvetődik a kérdés: vajon az affekcióra emlékszik az ember, vagy arra, amiből az affekció támad? Mert ha az előbbire, akkor semmire, ami nincs jelen, nem emlékeznénk. Ha pedig az utóbbira, akkor miközben érzékelünk, hogyan emlékezünk arra, amit nem érzékelünk: a távollévőt? Ha az affekció egy bennünk lévő lenyomatra vagy rajzolatra hasonlít, akkor ennek érzékelése miért valami másra, nem pedig magára erre az affekcióra irányuló emlékezet?”⁴⁸ Platón viasztábla-hasonlata mellett Arisztotelész e helyütt másik történelmileg nagy hatású

metaforát mutat be, a festmény, illetve a pecsétgyűrű-pecsét hasonlatát.

Az értekezés második fejezetében Arisztotelész is foglalkozik a visszaemlékezés kérdésével, amely inkább aktív gondolkodás, cselekedet (míg az emlékezet inkább az emlékek birtoklása): „Az emlékezés a visszaemlékezéstől nemcsak az idő tekintetében különbözik, hanem abban is, hogy emlékezete sok más élőlénynek is van, visszaemlékezése azonban, azt lehet mondani, az ismert élőlények közül egynek sincs, kivéve az embert. Ennek az az oka, hogy a visszaemlékezés egyfajta következtetés. A visszaemlékező ugyanis következtet arra, hogy korábban látott, hallott valamit, vagy valami efféle tapasztalt. Ez pedig egyfajta kutatás. A kutatás természettől fogva csak azokban van jelen, akikben megvan a megfontolás képessége. A megfontolás ugyanis egyfajta következtetés.”⁴⁹ Kutatás, következtetés, gondolkodás, azaz valamiféle tudatos emberi gyakorlat tehát a kulcsa a visszaemlékezésnek, amelynek leírásával szintén nagy hatású gondolati tradíció indult el: az emlékezés aktív keresés-jellegét hangsúlyozó későbbi kutatások is lényegében az arisztotelészi kiindulóponton nyugszanak.⁵⁰

A görög filozófia öröksége az emlékezet szemlélése és megértése szempontjából felbecsülhetetlen, az alapvetések lényegében ekkor kristályosodtak ki. Az emlékezet sajátosságának elemei: az idővel összefüggő jelleg, a múlthoz tartozás, egy nem jelenlévő valaminek a jelenléte, a rögzülés-rögzítés aktsa, a lenyomat-képmás metaforái, az emlék és a képzelet megkülönböztetése, a felismerés-felidézés bizonytalanságai és rekonstruktív jellege, a visszaemlékezés aktív folyamata, az emlékezés-felejtés dinamikus kettőse olyan részletek, amelyek mintázatai és problémafelvetései a XX-XXI. századi emlékezet-kutatásokban is felismerhetők.⁵¹

A Vallomások 10. és 11. könyvében Szent Ágoston az emlékezettről és az időről való gondolkodás hagyományának újabb fontos mérföldköveit fektette le. Neoplatonikus gondolkodóként a lélek és az emlékezet szoros kapcsolatát tételezi, hiszen „lélek és emlékezet egy és ugyanaz”⁵², másutt pedig elfogódottan azt írja, hogy „Nagy tehetség az emlékezet, Uram. Ismeretlen, ijesztő rejtély, feneketlen örvénye temérdek. S mégis egy ugyanaz az én lelkeimmel, s én vagyok az.”⁵³ Az emlékezet közösségi alakzatainak kérdése sokkal később, csak az

45 Keszei 2015:27

46 Arisztotelész 2016:p2

47 Uó 2016:p3

48 Uó 2016:p7

49 Uó 2016:p10

50 Ricouerra hivatkozva Keszei 2015:38

51 Uó 2015:38

52 Augustinus 1995:144

53 Uó 1995:146

újkorban kerül terítékre, itt Ágoston még az egyénre, az önvizsgálatot tartó emberre, a befelé forduló énré koncentrál, amely szintén hagyományteremtő az emlékezet gondolkodástörténetében - sőt a kutatások még ma is feloszthatóak az egyéni vagy a kollektív szint elsődlegességét hirdető szerint.⁵⁴

A boldogságot kereső ember tulajdonképpen az Istent keresi, s ehhez az emlékezetet hívja segítségül, „Téged kerestelek, s emlékezetem nélkül nem tudtalak volna megtalálni. Bármidre bukkanok, mind bent van emlékezetemben, abból az időből, amikor ismerni tanultalak, - ettől fogva ugyanis soha többé el nem feledtelek.”⁵⁵ Az emlékezetet fürkésző befelé fordulás tradíciójának ágostoni fejezete persze még nem az én-identitás-emlékezet háromszögében értelmeződik, ez jóval később Locke nevéhez köthető fejlemény a XVIII. századból.⁵⁶ Az emlékezet tehát egy magasabbrendű cél érdekében kerül elő, amelynek lényege a keresés. Az Isten keresése tulajdonképpen a boldogság keresése, ami az igazsághoz vezet, „a boldogság ugyanis öröm, mely az igazságból fakad.”⁵⁷ Az igazság keresése hagyományosan - és korokon túlmutatóan - az emlékezet egyik legalapvetőbb feladatai közé tartozik.⁵⁸

Ágoston az érzékelés-emlékezés-gondolkodás összefüggésében különbséget tesz az emlékezet tartalmai között, az érzékelés útján szerzett hétköznapi élmények mellett a tanulás révén megszerzett ismeretekre, sőt még elvontabb fogalmakra való emlékezést is részletesen ismerteti. Az eseményeket és dolgokat az összes érzékszervünkkel vesszük birtokba, és ezekre az érzékeltek szerint is emlékszünk - a test emlékezése (*body memory*) kapcsán a fenomenológiai megközelítés ma lényegében ugyanerről beszél: „az emlékezet őriz külön-külön és neme szerint mindent, ami a megfelelő úton oda bejutott. Például a fény, a színek, a testek alakja a szemek útján, a különböző hangok a fülön, a szagfélék az orrüregben keresztül; ami kemény vagy lágy, meleg vagy hideg, sima vagy érdes, nehéz vagy könnyű, akár a testen belül, akár kívül, az mind az egész test érzékelése útján jut be az emlékezetbe.”⁵⁹ Az érzékszerveink által komplexen megragadott - ma úgy mondanák: multiszenzoriálisan tapasztalt - dolgok nem maguk vonulnak be az emlékezetbe, hanem csak az „érzékelés útján szerzett képeik s készen várják, hogy a lélek rájuk emlékezzék.”⁶⁰

54 Jeffrey K. Olickra hivatkozva Keszei 2015:45

55 Augustinus 1995:151

56 Ricoeur 2004:97

57 Augustinus 1995:150

58 Keszei 2015:14

59 Augustinus 1995:140

60 Uó 1995:140

Mindebben az ókorban már megismert jelenlét-nem jelenlét, illetve képmás-lenyomat problematikájának átvételét regisztrálhatjuk. Ami újdonság, az az intelligibilis létezők kapcsán kifejtett gondolatok, hiszen nem csak az érzéki, hanem az értelmi ismereteket is az emlékezet őrzi, „de ezeknek már nem a képeit, hanem magukat a dolgokat hordozom.”⁶¹ Ágoston e helyütt tehát nem csak az érzékelést és a gondolkodást kapcsolja össze, hanem a tanulást is egyértelmű összefüggésbe hozza az emlékezettel (neoplatonikus hagyomány), hiszen a „közvetítő képek nélküli” gondolatokat, de a „számok és kiterjedések” fogalmait és törvényeit is az emlékezet őrzi, amely „megmagyarázza a tanulás és tudás folyamatát”⁶² is.

Ágoston tovább gyarapította az emlékezettel kapcsolatos jelentős metaforák történelmi gyűjteményét is, a *Vallomásokban* ráadásul térbeliséggel és építészeti toposzokkal összefüggő hasonlatok kerülnek elő: az emlékek tárolása kapcsán az emlékezet „síkjairól”, „tágas” és „óriási csarnokairól”, „tárházáról”, „kamráiról” ír, ahova az emlékeket „elraktározzuk”. A tárolás, raktározás, raktár fogalomhasználat mind a mai napig él, és járatos a kortárs tudományos beszédben is (vö. Gedächtnisspeicher⁶³, storage of memory).

A felejtés is leginkább az emlékek „elkeveredése” az emlékezet tágas csarnokának zugaiban, mintsem ezek hiánya, hiszen arra is emlékszünk, hogy elfelejtettünk valamit. A feledés eme paradoxona, azaz hogy a felejtésre is emlékezünk, dialektikusan kiegészül azzal, hogy „arról is szól emlékezetem, hogy emlékeztem.”⁶⁴ azaz az emlékezet a saját működésére is emlékezik. „Az emlékezés emlékezete és a felejtés emlékezete, melyről Ágoston szintén ír, a modern memóriakutatások számára is fontos területek.”⁶⁵

Ágoston egyik legfontosabb hagyatéka mindazonáltal az emlékezet analízise mellett az időről vallott felfogása, illetve a kettő terület összekapcsolása.⁶⁶ Az időről hangoztatott *ha megkérdezik mi az, nem tudom, ha nem kérdezik, tudom* sokszor idézett vélekedésén túl a múlt és a jövő jelenből történő konstruáltsága ma is érvényes „kortárs” gondolat, pontosabban „úgy mondhatnók, hogy háromfajta idő van: jelen a múltra, jelen a jelenre, jelen a jövőre vonatkozólag. A három

61 Uó 1995:141

62 Uó 1995:142

63 Assmann A. 2010

64 Augustinus 1995:143

65 Keszei 2015:13

66 Ricoeur 2004:98

*idő csak a mi felfogásunkban van, máshol nem található; a léleknek van jelen emlékezete a múltakról, jelen szemlélete a jelenről és van a jövőre vonatkozó jelen várakozása.*⁶⁷ Az emlékezés jelen idejű, aktuális elképzeléseket tükröző folyamata („Az emlékezet [...] a múlt jelene”⁶⁸), a múltra visszavetülő jelenbéli nézőpont, a jövőnek támasztott elvárás gondolatmintái tehát már Ágostonnál felbukkantak a modern történeti tudat előtt sok évszázaddal, a kosellecki *tapasztalati tér és elváráshorizont*⁶⁹ gondolati párhuzamairól nem is beszélve.

Az emlékezés kapcsán Friedrich Nietzsche a felejtés képességének és a történeti tudat fogalmának tulajdonít kiemelt szerepet.⁷⁰ A korra jellemző túlburjánzó történelemszemléletet kritizálja, és a felejtési-tudásban látja a „boldogság” lehetőségét. „A vizsgálódás a történelem mint tudás értékére, hasznosságára kérdez rá, nem a történelem szükségességét kérdőjelezi meg, hanem azt az akadémikus, tudálékos szemléletmódot, amivel kortársai fordulnak a történelem felé.”⁷¹ A történelem szemléletének három alakzatát különbözteti meg: a *monumentális*, az *antikvárius* és a *kritikai* attitűdöt. A monumentális a múlt nagy eseményeit, egyéniségeit, példaértékű mozzanatait helyezi előtérbe, amely szemlélet megtévesztő analógiákat hordoz magában, és a jelentéktelen korszakok feledésbe merülésével a múlt képének torzulását idézheti elő. Az antikvárius szemlélet a múlt megőrzésre, a közösségek egyben tartására összpontosít, veszélye, hogy nem differenciál, minden régi, múltbéli jelenség tiszteletet kíván szemben az újdonsággal. A kritikai látásmód az egyetlen Nietzsche szerint, mely az életet és a cselekvést ösztönzi, képes a múltat lerombolni, ha szükséges.

A kognitív tudományok eredményei

Az emlékezetkutatással, az emlékezés képességének tanulmányozásával - a filozófia területén túl - a kognitív tudományok foglalkoznak kimerítően a 19. század végétől. A kognitív idegtudományok elsősorban fiziológiai, neurológiai és pszichológiai szempontból vizsgálják az emlékezés folyamatát. Alan Baddeley angol pszichológus *Az emberi emlékezet* című alapművében⁷² foglalja össze az emlékezeti rendszerek jellegzetességeit. A Baddeley alkotta struktúrában az ún. *szenzoros emlékezet* az információknak

67 Augustinus 1995:178

68 Ricoeur 2006:110

69 Koselleck 2003

70 Nietzsche 1989

71 Lasztóczy 2013

72 Baddeley 2005

egy nagyon rövid ideig történő tárolását jelenti egy adott modalitásban (ez lehet vizuális vagy auditoros természetű). Ezen kívül megkülönböztet még *rövidtávú emlékezetet* (kis mennyiségű információ rövid idejű tárolása) és *munkamemóriát* (mely bonyolultabb feladat elvégzése közben lehetővé teszi számunkra, hogy fejben tartsunk dolgokat), valamint *hosszú távú emlékezetet*. Ez utóbbi biztosítja az információk hosszú ideig való tárolásának lehetőségét, és a szenzoros és rövidtávú emlékezettel szemben korlátlan kapacitással rendelkezik.

Az értekezés szempontjából a kognitív tudományok megközelítése leginkább csak az *érzékelés és észlelés* témaköre kapcsán érdekes leginkább, amely folyamatok az egyén és a külvilág közötti közvetlen kapcsolat megteremtésének alapjait képezik. Baddeley szerint az objektív valóságot az érzékelésen és az észlelésen keresztül sajátítjuk el, de a megismerés folyamatához ezeken kívül az elvont gondolkodás is hozzátartozik. Az érzékelést analitikus (közvetlenül az érzékszervekhez kapcsolódó folyamat, mely során a külvilágból érkezett inger jellé alakul), míg az észlelést (magasabb szintű folyamat, az információ feldolgozása, tudatosulása jellemzi) szintetikus mozzanatnak írja le, melyek egyidőben valósulnak meg, ugyanakkor az egyén számára csak észlelésként nyilvánul meg. Az észlelés asszociáció révén érvényesül korábbi emléknymok felidézésével, és teszi lehetővé a tudatos válaszreakciót.

Az észlelés-érzékelés az építészettel kapcsolatos percepciónak is része, úgy is mondhatnánk, hogy az építészet, az épített környezet legalapvetőbb megtapasztalásának szintje. Mivel az észlelés-érzékelés összes érzékszerven alapuló kognitív folyamata az emlékezettel karöltve működik csak, így azt mondhatjuk, hogy az építészet elemi szinten függ az emlékezet működésétől. „*Mindennapi tapasztalatunk, hogy a teret és a tömeget csak az időben érzékelhetjük. Mozgunk a térben, a tömegek körül. Ez még az egy nézőpontra komponált belső vagy külső építészeti tereknél és tömegeknél is így van, hiszen azt, amit a kitüntetett nézőpontból látunk, meg kell tudnunk különböztetni attól, amit előtte vagy utána láttunk. A helyváltoztatás, a mozgás - határesetben annak szélsőértéke a fizika nyugalmi állapota - és a rövidtávú személyes emlékezet az építészet érzékelésének elemi feltételei. E folyamat, a látás, a tapintás érzeteiből és az ezeket tároló, rendszerező, aktivizáló és kombináló emlékezés munkájából áll össze.*”⁷³ Ugyanezt a gondolatot Pallasmaa is osztja: „*Az érzékelés, az emlékezés és a képzelet állandó kölcsönhatásban*

73 Pazár 2010

működnek; a jelenlét birodalmát átszövik az emlékezet és a fantázia képei”⁷⁴, legtömörebben pedig Kovács Éva fogalmaz: „Nincs tehát észlelés emlékezés nélkül és fordítva.”⁷⁵

A kultúratudományok megközelítései

Amíg a kognitív tudományok az egyén emlékezeti mechanizmusait vizsgálják, addig a kultúratudományok a társadalmi konstrukcióként felfogott emlékezet fogalmát helyezik előtérbe, mely az építészet és emlékezet viszonylatában sokkal inkább útmutatóként szolgálhatnak. Az emlékezet-társadalom-kultúra összetett viszonyrendszerével, fogalmi kereteivel, az emlékezés folyamatával, ehhez kapcsolódó szimbolikus tartalmakkal, mechanizmusokkal, rítusokkal, illetve a hagyomány és emlékezet tematikával számos szociológus, történész, kulturális antropológus foglalkozott.

A kollektív emlékezet fogalma Maurice Halbwachs francia szociológustól, a Durkheim-iskola egyik képviselőjétől származik, aki az emlékezetet társadalmi jelenségként értelmezte. Halbwachs *Az emlékezet társadalmi keretei* című munkájában kifejti⁷⁶, hogy valójában csak társadalmi csoportban teszünk szert emlékekre, illetve az egyén által át nem élt emlékeket az egyént körülvevő csoport képes élővé tenni. Az emlékezet tárgyai konkrét időhöz, térhez és csoporthoz kötődnek, ugyanakkor az emlékezetben a múltból csak az marad meg, melyet a csoport, a társadalom fontosnak tart megőrizni. „Az egyén a társadalmi emlékezet vonatkoztatási kereteinek segítségével idézi föl emlékeit. Más szóval a társadalmat alkotó különféle csoportok minden pillanatban képesek múltjuk rekonstrukciójára.”⁷⁷ Halbwachs elméletében a kollektív emlékezet hordozói lehetnek a családok, szintűgy a vallások és az egyes társadalmi rétegek.

A téma egyik későbbi meghatározó gondolkodója Pierre Nora francia történész, aki az emlékezet és történelem viszonyát tárgyalja többek között az *Emlékezet és történelem között* című művében.⁷⁸ A Nora által bevezetett híres fogalom, az *emlékezhely* (lieux de mémoire) olyan helyekre vonatkozik, amelyekben az emlékezet alakot ölt, megtestesül, és ezek a helyek értékek, hagyományok hordozói lehetnek egy-egy társadalom számára. Nora elgondolásában az emlékezet megragadható dolgok-

74 Pallasmaa 2018:8

75 Kovács 2012:241

76 Halbwachs 2018

77 Uő 2018:366

78 Nora 2010

ban összpontosul, és a kollektív emlékezet a hagyomány és a történelem között foglal helyet, egymással összekapcsolódva átmenetet képezve egymás között.

Az emlékezetkutatás módszertanának új paradigmáját alkotta meg Jan Assmann, tovább árnyalva Halbwachs kollektív emlékezet fogalmát. Assmann *A kulturális emlékezet* című korszakos munkájában⁷⁹ négyféle típusát különbözteti meg az emlékezetnek: az első típus a *mimetikus emlékezet*, azaz utánzó emlékezet (mindennapi cselekvések, ösztönök elsajátítása). A második az ún. *tárgyak emlékezete*, amely során a korábbi korokból fennmaradt tárgyak segítenek emlékezni a múltra. A harmadik a *kommunikatív emlékezet* (a kollektív emlékezet egyik formája), amely a kommunikáció, társadalmi interakció (szóbeli hagyományozás) révén érvényesül három-négy generációt átfogóan (70-80 év), leginkább a kortársak révén a közelmúlt emlékeit illetően. A negyedik típus a leginkább összetett folyamat, az ún. *kulturális emlékezet* (szintén a kollektív emlékezet egyik típusa). A kulturális emlékezet terébe átvezet az első három terület, amennyiben a mimetikus mozzanatok rítussá válnak, vagyis a célszerűsége túl értelmi jelentőséget is kapnak. Assmann emlékezeteteóriájában a rítusoknak kiemelt figyelmet szentel: „A rítusok a kulturális értelem hagyományozási és megjelenítési formáiként a kulturális emlékezet szférájába tartoznak. Ugyanez elmondható a tárgyakról is, ha nem csupán célra, hanem valamilyen értelemre is utalnak: a szimbólumok, ikonok, a megjelenítést szolgáló emlékművek, síremlékek, templomok, idolk stb. túllépik a tárgyi emlékezet horizontját, mivel az implicit idő- és identitási kitevőt explicitté teszik.”⁸⁰

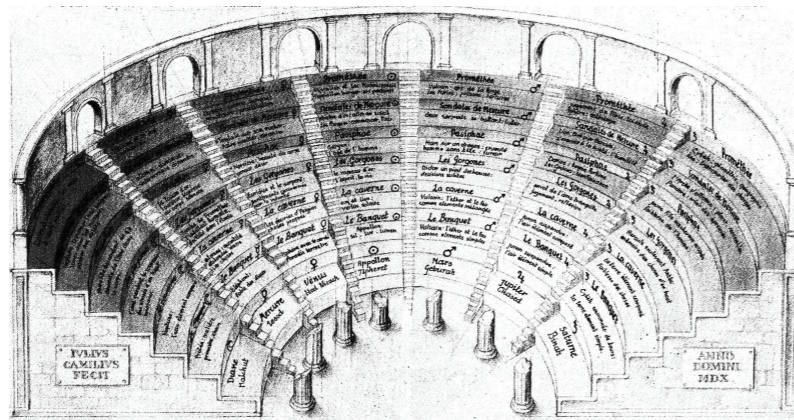
A kulturális emlékezetben a múlt (azon része, amely a jelen szempontjából jelentőséggel bír) szimbolikus alakzatokat képez, a mögöttes jelentéstartalom öröklődésével a múltbéli tények mítosszá formálódnak, így egy csoport identitását is befolyásolják. A kulturális emlékezet fontos ismérve, hogy rekonstruktív, azaz mindig a jelen vonatkoztatási keretében működik, a múlt rekonstrukcióján túl „a jelen és jövő tapasztalását is szervezi.”⁸¹ Assmann modelljében a kulturális emlékezet működéséhez, az identitás biztosításához a következő három fázis szükséges: a *tárolhatóság, az előhívhatóság és a közölhetőség*. Ennek egyik legősibb eszköze a *térbeliesítés* (mint az emlékezet egyfajta kihelyezése), a múltról való képzetek fizikai formában történő megjelenítése,

79 Assmann J. 1999

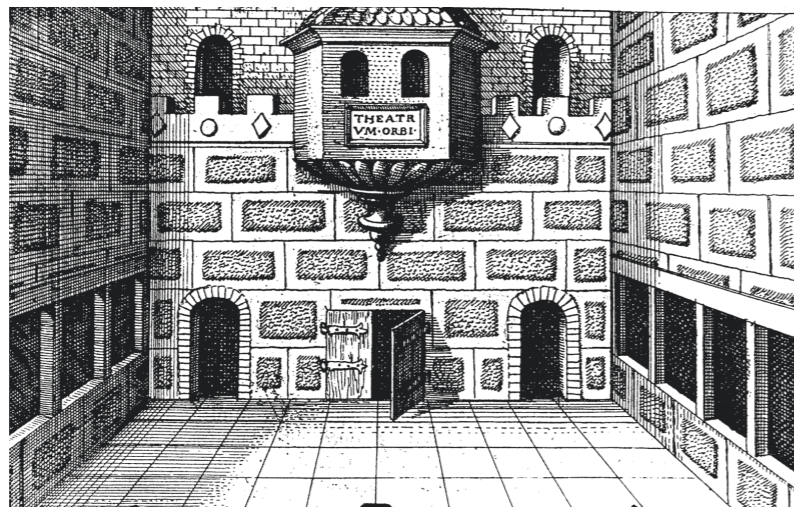
80 Uő 1999:20

81 Uő 1999:43

láthatóvá tévése: „Hasonlóképpen gyökerezik az emlékezés a lakott térben. [...] az emlékezetnek helyszínekre van szüksége és térbeliesítésre hajlik.”⁸² Az emlékezet topográfiai szövetét Jan Assmann *mnemotoposznak* nevezi. A térbeliesítés, mint a mnemotechnika egyik legősibb és legelterjedtebb módszere, már az antik európai és iszlám kultúrák sajátja is volt, ahol az emlékezőképesség művészete képzeletbeli terekkel operált.



Giulio Camillo emlékezetszínháza



30 Robert Fludd emlékezetszínháza

4 | Metszetek

Az emlékezet az emberiség társadalmi berendezésektől és kultúráktól független egyetemes jelensége, minden ember sajátja. Az építészet és az emlékezet - mint két ősi emberi gyakorlat - között szükségszerűen mélyen gyökerező és sokrétű kapcsolat áll fenn. A dolog egyéni és társadalmi szintjéről korábban már esett szó: a személyes emlékezet rengeteg szállal kötődik az épített környezethez, ahogyan az emlékezet kollektív formái is. Az emlékezetkutatások egyik alapvető dilemmája ugyanakkor pont abból adódik, hogy miként tehetőek érvényes, általános megállapítások, ha milliónyi egyén és társadalmi csoportosulás különböző emlékeket őriz.

A kérdés - jelen értekezésre lefordítva - tehát az, hogy miként vizsgálható az építészet és emlékezet felfoghatatlanul sokrétű kapcsolata, azaz milyen módszerrel fedezhetőek fel mintázatok a dolog természetét illetően az egyéni és kollektív emlékezetben tárolt konkrét emlékeken felülemelkedve. Álláspontom szerint az építészet és az emlékezet lehetséges összefüggéseinek tárgyalása során a konkrét kulturális gyakorlatokból és az emlékezettel foglalkozó elméletek eredményeiből kiindulva vizsgálhatóak olyan *sűrűsödési pontok*, felvehetőek olyan *metszetek*, ahol a kölcsönhatás jól megfigyelhető. Az alábbiakban - messze nem reprezentatív teljességgel, és az érdeklődésemnek megfelelően szubjektívan és önkényesen kiválasztva - öt ilyen pontra hívnám fel a figyelmet, ahol véleményem szerint az emlékezet és az építészet kapcsolata termékenyen tárgyalható metaszinten is. A sor tetszőlegesen bővíthető, pl. a város és az emlékezet szintén nagy gondolkodói hagyománnyal bíró sokat tárgyalt témájára, vagy a rekonstrukciók speciális kérdésére a lehatárolás szükségessége miatt még röviden sem térek ki, ez jelen értekezés jövőbeli bővítésének egyik lehetséges iránya.

A *kommemoráció*, azaz az a tudatos emlékeztetés vágya és funkciója egyidős az emberiséggel, és magával az emlékezés képességével. Ez a mindenkori társadalmaktól független jelenség, úgy szólván antropológiai állandója az embernek. Egyes események vagy személyek emlékezetének szándékos megőrzésére számtalan gyakorlatot találtak ki és vezettek be a különböző kultúrák az idő során. Ezek egy része építészeti toposzokkal operál, hiszen

az építészet tartóssága révén kiváltképp alkalmas kommemoratív üzenetek vagy jelek hagyására. A síremlékek, a diadalívek, az emlékművek, a sztélék, az obeliszkok, a kereszttek tetszőlegesen folytatható sora mind egy célt szolgálnak: a felejtés megállítását.

A vallásos alapvetésű korokhoz képest a szekularizált társadalmakban, a mnemotechnikai gyakorlatokat *ab ovo* folytató vallás jelentőségének csökkenésével, és az emlékezet „kihelyezési” lehetőségeinek bővülésével az emlékeztetés médiumai átrendeződtek, de nem lettek kevesebbek, mivel maga az igény nem csökkent a korról. Síremlékeket változatlanul emelnek az emberek, emlékművek, emlékszobrok, emléktáblák ma is épülnek. Az építészetben belül sem tűnik úgy, hogy kevesebbek lennének az ezzel kapcsolatos feladatok. Ahogyan a modern társadalmak előtt a mindenkor uralkodó osztály tagjai, vagy maguk az uralkodók rendszeresen folyamodtak az építészet eszköztárához hatalmuk kifejezésére és emlékezetben tartására, úgy ez a szokás ma sem tűnt el, legfeljebb transzformálódott. Demokratikus kormányok is előszeretettel fognak szimbolikus és monumentális építkezésekbe nevének emlékezetben való fennmaradásának reményében.

A kommemoratív építészetnek az emlékművekkel kapcsolatos része sajátos utat jár be a XX. század második fele óta. Az emlékmű-állítás és -építés jelentősen megváltozott a két világháború borzalmas tapasztalatainak nyomán, az addig folytatott esztétikai kurzus nem legitim többé. A XIX. századig töretlen, de még a XX. században is jelen lévő heroikus, pátosszal telített emlékművek ikonográfiája mára tarthatatlanná vált, és ez egyben az ún. *ellenemlékművek* korának eljövételét hozta magával.⁸³ Ennek örvedetesen szép kortárs példái már Magyarországon is felbukkantak, gondoljunk pl. a Hetedik Múterem munkáira: a reformáció 500. évfordulója alkalmából készült Kálvin téri köztéri installációra, vagy az ELTE II. világháborús áldozatainak emlékművére a Trefort-kertben.

Az európai kultúra újkorban létrejött - történeti tudattal összefüggő - *memória-intézményei* metaforikusan értelmezhetőek akár emlékművekként is: az eladdig felhalmozott emberi ismeretek és a tárgyi világ arra érdemesnek tartott elemeinek gyűjtésére, megőrzésére, kutatására, bemutatására, interpretálására szolgáló nagy intézmények a kultúra, a tudományok, az emberi

tudás mementói. Jelen bevezetésben még csak a röviden sem vállalkozom a szóban forgó intézmények, múzeumok, könyvtárak, levéltárak, archívumok kultúrtörténetének bemutatására, de mindezek építészeti keretei, típusai, legfontosabb referenciái - mint új funkciót takaró építészeti feladatok - a XVIII., de még inkább a XIX. században fejlődtek ki. Ha a kultúratudományok emlékezetkonceptiói felől közelítünk, akkor azt látjuk, hogy a történeti tudattal rendelkező társadalmak kollektív emlékezeti formái - leginkább az assmanni elméletben jegyzett kulturális emlékezet - igényli az emlékek memóriaintézményekben történő megőrzését, tárolását. A kezdeti tipológiák, amelyek kevésbé funkcionális, mintsem a kor szemléletéből adódóan lettek intézménytípusonként eltérőek, egyben az emlékezet megőrzésének korabeli felfogását is tükrözték.

A történelem egészének perspektívájából tekintve fiatal memóriaintézményeket ugyanakkor a kor változó paradigmái sem hagy(hat)ják érintetlenül, hiszen „*ahogy a múzeumokról a megütközés helyeként értekező Peter Sloterdijk megfogalmazta, a memóriaintézményeknek tulajdonított történeti narratívák (ideológiák) a falakon kívül íródnak.*”⁸⁴ Ez a falakon kívül íródó mesternarratíva jelenleg a digitalizáció és a hálózatos kultúra világa, amely ezeket az intézményeket - és a nekik otthont adó építészeti kereteket - alapjaiban változtatja meg. „*Az információs társadalom sajátosságai valójában a könyvkultúra korszakának végét jelentik: az információs társadalom ezredforduló körül kialakuló kommunikációs lehetőségei és gyakorlatai egyértelműen új fázist képviselnek a kommunikáció- és médiatörténetben: multimédiális, erőteljes visszacsatolásokkal rendelkező interakciók, globalizált hálózatba rendeződés, önszerveződés, önellenőrzés jellemzi, szemben a könyvbeliség alapvetően a tudás társadalmi-politikai intézményei felől induló, a visszacsatolásokra kevésbé érzékeny, lényegében egyirányú információáramlásával. [...] Lényegében tehát tudásszociológiai változásnak vagyunk tanúi: a társadalmilag érvényes tudás egyre inkább az internethez kapcsolódik, a lokális és textuális helyett a globális, multimédiális és interaktív memóriaintézmények válnak meghatározóvá.*”⁸⁵

Az építészet és az emlékezet sűrűsödési pontjait - újabb és újabb területeket feltárva - bizonyosan további lehetne gyarapítani, de a - korábban már tisztázott - célt nem egy teljes „katalógus” felállításával. A fenti bevezetőben csak felvillanásszerűen érintett metszetek mellett három még nem került említésre:

83 Young 2003

84 Székely 2015:190

85 György 2002:106

a *hagyomány és az emlékezet*, illetve az *építészeti praxis és az emlékezet* viszonya az egyéni teljesítmények, alkotások, gondolatok tükrében. A két - hazai diskurzusból végképp alultárgyalt - témát a következő alfejezetekben kívánom részletesen bemutatni. A harmadik metszet, a *romarchitektúra* sajátos viszonya az időhöz és az emlékezethez a mestermű bemutatása kapcsán az ötödik fejezetben kerül előtérbe.

4.1 Hagyomány és emlékezet

„Mert szembenézni a hagyománnyal, az bátorság is.”
Esterházy Péter

„...a rómaiak saját szellemi hagyományukként vették át a klasszikus görög gondolkodást és kultúrát, s ezzel meghozták azt a történelmi döntést, hogy a hagyománynak állandóan hatást kell gyakorolnia az európai civilizációra. A római kor előtt a hagyomány fogalma ismeretlen volt; ők tették a múltot végighúzó vezérfonallá, olyan láncolattá, melyhez a világ és saját tapasztalata megértéséhez akarva-akaratlanul minden új nemzedék kötődött; s ez fennmaradt letűnésük után is.»⁸⁶ – idézi Radnóti Sándor Hannah Arendtet.⁸⁷ Ha a hagyomány ennyire erős karakteres jegye az európai kultúrának, akkor az építészet kapcsán is joggal felvethető, hogy miként viszonyul az emlékezet a tradíciók láncolatához. Az építészeti hagyományokban azonosítható-e valamely emlékezeti alakzat? Ha igen, akkor az ellenkező pólus is igaznak tűnhet, azaz egy hagyomány kihunyása valamilyen módon a felejtéssel állítható párhuzamba. Milyen természetű ez a kapcsolat, hol és mikor érhető tetten?

Hagyomány és kultúra

A hagyomány és a mindenkor kultúra szervesen kapcsolódik egymáshoz; a tradíció utóbbi fennmaradása, létezése szempontjából nélkülözhetetlen, egyetemes jelenség. A hagyomány része a társadalom anyagi és szellemi világának, értékrendjének alakítója, de átörökítése révén más korokban is megjelenhet. Az írással még nem rendelkező, orális társadalmakban kiváltképp létfontosságú szerepe, funkciója van a szájhagyomány útján terjedő tradíciónak, ez a tudásmegőrzés és a tudásátadás kézenfekvő módja. Az írásbeliséggel – azaz tárgyiasult emlékezéssel

- rendelkező társadalmakban ez a funkcionalitás ugyan csökken, de soha nem vesz el. Ugyanakkor „...a kiteljesedett írásbeliség korának hagyományai [...] gyökeresen különböznek abban a tekintetben, hogy megkérdőjelezhetők, reflexió és kritika tárgyává tehetőek, esetenként kiiktathatók vagy művileg teremthetők.”⁸⁸ Persze az írásbeliség különböző változatai, azaz a kéziratos-másoló világ, a könyvnyomtatás kultúrája, manapság pedig a digitalizáció jelentősen eltérő paradigmákat jelentenek, hiszen „az írás ismeretbeli hatásai csak a könyvnyomtatással teljeseznek ki. Ezekhez a hatásokhoz tartozik az egységes tudománynak és egyáltalán a kumulatív tudásnak a lehetősége, ezzel pedig a történelmi tudat kibontakozása, a haladás eszméjének megjelenése. A könyvnyomtatás az alapja a modern individualitásnak - az egyéni műveltségnek, az egyéni tudásnak, az egyéni szintézisnek és kreativitásnak - s ezzel egyáltalán a modern tudatnak.”⁸⁹

Az építészeti hagyomány

Az épített környezetben, az építészeti műben sűrűsödő építészeti hagyomány sajátosságai okán speciálisabb helyzetben van, mivel elsődleges médiuma nem a szó és az írás, illetve hagyománykészletének elemei – anyagi tartósságuk, helyhez kötöttségük folytán – évszázadokon, de akár évezredekken át fizikai-materiális valóságukban jelen lehetnek közöttünk. Ugyanakkor az a tény, hogy egy kultúra rendelkezik-e egyáltalán írásbeliséggel, illetve az írásbeliség kiteljesedésének mely fokán áll az építészetéről való gondolkodást, a hagyományok terjedését, így végső soron magát az építészeti hagyományt is jelentősen befolyásolja.

A továbbiakban az építészeti hagyomány alatt általánosan mindazt értem, amit elődeink hoztak létre, és amit tőlük örököltünk. Azért e szélesen értelmezett, szándéka szerint értéksemleges megközelítés, mert a köznyelvben (és gyakran az építészeti diskurzusból is) sokszor összekeveredik a hagyomány a tradíció csúcsein helyet foglaló, kiérlelt, mértékadó alkotások készletével, azaz a *kánonnal*.⁹⁰ Pedig a hagyomány őríz kevésbé dicső fejezeteket is, sőt létezik ún. *lappangó mezeje* is, hiszen „a múlt hagyományként továbbadandó örökségének a tekintélyes hányada, ha nem nagyobbik része, többnyire élettelenül hever előttünk; ezért nem is birtokolja (még) senki. A hagyomány alakját magára öltő kollektív emlékezet lehel

⁸⁶ Arendt 1995:33
⁸⁷ Radnóti 1995:99

⁸⁸ Nyíri 2002:7
⁸⁹ Nyíri 1994:67
⁹⁰ Radnóti 1995:118

a múlt időlegesen elfeledett részébe életet úgy, hogy jelentéssel felruházva továbbítja azt a mindenkori jelen nemzedékhez.”⁹¹

A hagyomány szerepe, értelmezései, jelentősége, megítélése persze koronként, helyenként is változik. A kortárs építészetben belül, annak könnyű (el)igazodási pontokat végképp nem kínáló plurális praxisában (és talán az ebből fakadó bizonytalanság, frusztráció érzése miatt is) a hagyomány fogalmához szinte egészen szélsőséges pozíciók is tapadhatnak. Mindennapos tapasztalatunk, hogy az egyik oldalon a hagyományt reflektálatlan áhítattal szemlélik valamiféle egykorvult „aranykort” sejtetve, akár politikai szándékuktól sem mentesen normatívvá kívánják emelni a tradíciókat; míg más végeken „korszerűtlen”, értéktelen, avítt múltbéli kacatként tűnik fel ugyanez.

A hagyomány fetisisztáival szemben persze az is tudható, hogy a hagyományok nem egy idealizált egyenes „útvonalat” járnak be, hanem legalább annyira jellemzik őket diszkontinuitások, szakadások, törések is, és ezek is immanens részei a történetének. Sőt, a kulturális antropológia jóvoltából időközben az is tudható, hogy ősi népek tűnő hagyományokat utólag, művi módon hoztak létre – nem is olyan régen.⁹²

Hagyomány és emlékezet

Visszatérve az építészet és az emlékezet alapkérdéséhez, és előre bocsátva jelen alfejezet lényegi mondanivalóját: a vizsgált összefüggésben kiemelten fontos az *építészeti hagyomány* kérdése, ugyanis a hagyományban mindig valami korábbi emlékezete őrződik meg; sőt, a kódolás-tárolás-előhívás folyamata termékeny metaforaként itt is értelmezhető. Az építészeti hagyományokban tárolt emlék – az építészet tartósságával és a tradíció fordulataival összefüggésben – gyakran hosszú időn át a háttérben marad, és akár jóval később – a minta követése során – kerül felelevenítésre, „visszaolvasásra”. Természetesen ennek ellentéte is belátható, vagyis ha a hagyományban rögzült tartalom tartósan nem kerül felidézésre, akkor az emlék végérvényesen eltűnhet a kultúra regisztereiből, felejtés lesz a sorsa. A hagyományt részben fenntartó-működtető *mintakövetés* gyakorlata (azaz a hagyományban rögzült minták adása és vétela) emlékezeti aktusként azonosítható, ahol az „eredeti” minta jellemzően sokszorosan

⁹¹ Gyáni 2020:373

⁹² Ennek kapcsán Eric Hobsbawm munkássága és az *invented tradition* fogalma ma már megkerülhetetlen alapvetés (Hobsbawm 1983).

módosul, átalakul. A mintakövetés során az építészet egyfajta *belső emlékezeti mechanizmusát* láthatjuk működés közben.

A fentiek kifejtéséhez és értelmezéséhez három elméleti munkát is segítségül hívok. Az egyik Radnóti Sándor *Hamisítás* című művészetelméleti munkája, amelyben a műalkotások hamisításának – és ami ennek szinonimája vagy gyakorlata: a másolás, a reprodukció, a replika, a kisajátítás stb. – különböző eseteit és kontextusait vizsgálja, s ebből kiindulva jut el általánosabb érvényű megállapításokig a művészet reneszánsz óta szárba szökkenő *modern*⁹³ rendszeréről. Ennek kapcsán hangsúlyosan foglalkozik a művészeti hagyomány kérdésével, a képzőművészeti mintakövetés történeti típusaival, az eredetiséggel, a másolat és az utánzás művészi jelenségével és jelentőségével. Mindazon túl, hogy az előbb említett fogalmak egy része az építészetben is termékenyen tárgyalható lenne (idehaza viszont alig tárgyalt)⁹⁴, ezek az építészet és az emlékezet viszonyában is relevánsak, így a könyv egyes meglátásai a témánk szempontjából felette értékesek.

A másik segítségül hívott munka szintén művészetelméleti alapvetésű. Jan Białostocki művészettörténész *Régi és új a művészettörténetben* című munkájában az „új” jelző szinonimáin (az új mint ismeretlen, eltérő, következő, friss, eredeti) keresztül vizsgálja, hogy mikor, s hogyan értelmeződött a művészeti új a régihez képest, illetve az újdonság mikor vált vezető értékkel a reneszánsz után formálódó művészeti világban.⁹⁵ Megállapításai sok helyen találkoznak, és kölcsönösen alátámasztják Radnóti megállapításait. Az építészetelmélet oldaláról Daragó László vitte tovább Białostocki modelljét, és terjesztette ki az építészet területére a *Tradíció és kreativitás* című értekezésében.⁹⁶

⁹³ A modern fogalmát Radnóti e helyütt nem az (építészetben is használatos) modernizmus értelmében használja, hanem a reneszánszsal kezdődő sajátos új – az autonóm és heteronóm művészet szétválasztásával, az individuális művészegénység megjelenésével és öntudatával, az eredetiség önértékké válásával jellemezhető –, a reneszánszot megelőző (premodern) kor művészeti gyakorlatával szemben is definiálható művészeti világra alkalmazza (Radnóti 1995:11).

⁹⁴ Azért kivételek is akadnak, a téma egy eleméhez két magyar építész-szerző is hozzászólt: Puhl Antal a Debreceni Egyetem Filozófiai Intézetében védte meg filozófia BA diplomáját „Az építészeti poézis mint mimézis” című értekezésével, míg Wesselényi-Garay Andor pedig PhD értekezését („Az építészet mimézise”) szentelte teljes egészében a művészettörténeti mimézis-fogalom építészeti kiterjesztésének (Puhl 2013, Wesselényi-Garay 2007).

⁹⁵ Białostocki 1982

⁹⁶ Daragó 2010

Röviden sem érintve az építészet és a művészet nyugvópont-
ra nem jutott viszonykérdését, a művészetelméleti modelleket
tehát - a korlátok és az eltérések tudatában - hasznosíthatónak
tartom az építészetéről szóló diskurzusokban. Ekképpen a három
munka - más-más irányból - fontos adalékokkal szolgál az épí-
tészeti hagyományban megjelenő mintakövetés karakterének,
típusainak, lehetőségeinek, működésének megértésében.

Az építészeti mintakövetés és az emlékezet

A hagyományban rögzült tartalom az építészet gyakorlatá-
ban, mindenkor jelenében többek között mintakövetéssel, azaz
mintaadással és mintavétellel örökíthető tovább, ami által az
eredeti mintaadó - egy konkrét építészeti mű, egy építész, egy
korszak, egy forma, egy terv - emlékezete tovább él. A felsorolás-
ból egyértelműen kiviláglik, hogy leginkább azokkal az esetek-
kel kívánok foglalkozni, amikor a mintaadó maga is építészeti
fenomén, azaz a mintakövetés önreferenciális, ahol az építészet
saját korábbi önmagát helyezi reflektív viszonyba. Ez a típus az
építészet története során nagy hagyománnyal bír, és gyakorlata
ma sem szűnt meg, illetve a mintakövető esetek nagy részét is
ezzel azonosíthatjuk. Ugyanakkor az így meghatározott kategó-
ria nem fedi le a tevékenység létező és egykor létezett összes
esetét, sem fogalmilag, sem a gyakorlatában, így a lehatárolás a
tovább lépés előtt rövid magyarázatra szorul.

A mintakövetés fogalma nem független a *mimézis*, az *utánzás*,
a *másolás* rokon értelmű terminusaitól, illetve az önreferenciá-
lis mintakövetés gyakorlatában előfordul mimetikus, utánzó
vagy másoló tevékenység. Az értekezés során azonban tudatosan
kerülöm e kifejezéseket, s legfőképpen a mimézis használatát.
Az ok kettős. A mimézis fogalma már az ókorban megjelent, és
nagy tekintélyre tett szert, elegendő e helyütt Platón és Arisz-
totelész utánzáselméleteire gondolnunk - utóbbi esztétikájában
a mimézis egyenesen kulcsfogalom.⁹⁷ A mimézisnek az antikví-
tás óta folytonos az értelmezői hagyománya is, egészen a XIX.
századig, amikor elhalványul a jelentősége.⁹⁸ Így tehát egy nagy
tradícióval rendelkező filozófiai és művészettörténeti fogalom-
mal állunk szemben, amelynek az építészetén kívül felhalmo-
zott teoretikus súlya eltéríthetné a vizsgálódásunk irányát.
Ráadásul az építészet és a mimézis viszonya, illetve a fogalom

⁹⁷ Tatarkiewicz 2006:195

⁹⁸ Uó 2006:201

építészeti alkalmazhatósága - bizonyára a fentebb említett erős
fogalmi tradíciókeretek miatt is - messze nem problémamentes,
az építészetet a mimézis kontextusa felől tárgyalni igazi kihí-
vás.⁹⁹

A *másolás, utánzás* lényegében a mimézis magyar nyelvi megfele-
lője annak hosszú bölcseleti hagyománya nélkül, és csak nagyon
halvány különbség tehető közöttük. E fogalmakhoz ma egyér-
telműen negatív konnotáció társul. A folyamatos kreativitás- és
újdonságkövetelményt támaztó kortárs építészeti világ számá-
ra a másolás legjobb esetben konzervatív-retrospektív gyakorlat,
legrosszabb esetben maga a plágium. A másolásnak pedig sokat
köszönhetünk, hiszen egyes korszakokban, például az európai
kéziratos kultúrában fontos tudásörökítő szerepe volt. Másutt,
az építészet- és művészettörténetben pedig a tanulás formája-
ként, vagy a mindenkor kánon alakításában volt úttörő szere-
pe, de ez feledésbe merült a kortárs modern kultúrában, amely
Umberto Eco-val szólva „akkor is úgy tesz, mintha újítana, amikor ismé-
tel.”¹⁰⁰

A fenti fogalmi kérdések mellett más dilemma is felvethető,
ugyanis az *építészetén kívüli referenciákkal* dolgozó mintakövetés is -
logikánk szerint - emlékezeti aktust valósít meg, tehát e helyütt
elméletileg vizsgálható lenne. Korábban leszögeztük, hogy eze-
ket figyelmen kívül hagyjuk, mivel a mintáit a természetből,
vagy az univerzum bármely tetszőleges (de nem építészeti) ele-
méből vételező, nem-önreferenciális építészet olyannyira radi-
kálisan tágra nyitja a lehetséges minták körét, hogy pusztán
ezek rendszerbe szedése is szétfeszítené jelen értekezés kereteit
(ha egyáltalán lehetséges lenne).

E helyütt azonban megkülönböztetéssel kell élnünk a „kül-
ső” referenciákkal kapcsolatban: pl. az Art Nouveau vagy a sze-
cesszió előszeretettel vette a mintáit a természetből (de nem
akart az egész mű az idézett természeti forma lenni), és ezzel
az önreferencialitáson belül vizsgálható jelentős hagyomány-
sort teremtettek. Azok az építészeti példák viszont, amelyek - pl.
kiterjesztett mimézissel - nagyobb mértékben azonosulnak kül-
ső referenciájukkal, már nehezebben formálnak hagyományt
a narrativizmus és a mintavétel önkényessége miatt. Konkrét

⁹⁹ E helyütt a mimézis építészetre vetített alkalmazhatóságának skálája a kvázi alkal-
matlanság megállapításától (Veres 2014:82) a részlegességen át (Incze 2015:101-102)
a terminus szélesebb építészeti kiterjesztéséig terjed (Wesselényi-Garay 2007, Puhl
2013).

¹⁰⁰ Eco 2002:12

építészeti példával megvilágítva: Eero Saarinen híres TWA repülőtéri fogadóépülete egy éppen felszálló madarat mintáz, azaz formai referenciája építészetén kívüli valóságélem. Az épület félreérthetetlenül *emlékeztet* az előképére, vagyis a felismeréséhez szükségünk van az emlékezetünkre, hiszen azonosítanunk kell azt a hosszútávú memóriánkban rögzített apriori mintákkal. Ez viszont már inkább a kognitív tudományok szakterülete (emlékezet-fogalma), amely viszont kívül esik vizsgálódásunk bevezetőben említett szándékos lehatárolásán.

A továbbiakban tehát következetesen csak a mintakövetés terminusát használom, és alapvetően azokra az mintakövető esetekre koncentrálok, amikor az építészet önreflektív tevékenységként saját magára „emlékezik vissza” - mint látni fogjuk, ez is kellőképpen tág és nagyon széles tradíció.

A mintakövető kulturális gyakorlat tudatosságának mértékében, formáiban, a választott mintákban az építészet története folyamán végtelen a variációs lehetőség, ez mindenkor sajátos elegyet, egyedi mátrixot alkotva változott. Mégis, a teljesség igénye nélkül, a különbségekre koncentrálna érdemes röviden felvázolni ennek a folyamatnak a fordulópontjait, ami által a mintakövetés módjait és típusait is saját kontextusukban figyelhetjük meg.

Az építészeti mintakövetés mint emlékezeti aktus gyakorlatában - Radnóti modelljét továbbgondolva és az építészetre vonatkoztatva - megkülönböztethetjük annak *tradicionális* és *tradicionalista* módját.¹⁰¹ A tradicionális mintakövetés az eredendőbb, a „hagyományosabb”, az építészet folyamatosságát mindenkor ez biztosította a legkézenfekvőbb módon. A történeti idő egy helyén és pontján kézhezkapott építészeti így építették tovább szervesen, leginkább abból kiindulva, ami az adott helyzetben a maga természetességében belátható volt. Ennek egyik evidens dimenziója maga az öröklött közvetlen épített környezet (nem csak a mikrokörnyezet, hanem a táj, a régió kiterjedtségében is), annak „szem előtt lévő” forma- és építéskultúrája, amit a generációk elődeiktől kaptak, majd hozzáépítve továbbadtak. Nagy monolitikus kultúrák, vagy a népi építészet hagyományai olvadtak-rétegződtek így egymásba hosszú időn át, de a történelmi stíluskorszakok váltóperiódusait követően a konszolidáció, a finom módosulásokkal zajló széles elterjedés motorja is ez volt.

101 Radnóti 1995:102

Mindennapos gyakorlatában sokkal inkább szokások és készségek dolga, nem pedig az áthagyományozott formák folyamatosan reflektált, áhítatos követéséé. Másfelől a vallásokhoz kapcsolódóan egy építészeti hagyományhoz ragaszkodó teológiai norma is eredményezhetett tradicionális mintakövetést, ebben az esetben mitikus-kultikus célból idéztek egy formát, és követhettek egy mintát akár évszázadokon keresztül.

Noha a tradicionális mintakövetés a reneszánszot megelőző premodern világban dominánsabb volt, azt követően sem tűnt el, és a tradicionalista mód mellett párhuzamosan fennmaradt. Ha az építészettörténetre pillantunk, tulajdonképpen még a modernizmus érett gyakorlatában is kimutatható a jelenléte, hiszen azokban a termékeny regionális (pl. skandináv vagy mediterrán) modernizmusokban, amelyekben sok alkotó az individuumot háttérbe szorító módon fáradozott egy közös formakincs kiérlelésén, nagyon erős általános építészeti kultúrát sikerült így létrehozni.¹⁰² A tradicionális mintakövetés ma is létezik, noha kortárs gyakorlata - legalábbis a kánont újratermelő és folyamatos reflektáltságot kívánó műépítészet terén - ritka.

Míg a tradicionális mintakövetés általában kevésbé tudatosul, addig a *tradicionalista* mintakövetést már tudatos hagyományválasztás jellemzi. Ennek előfeltétele a sajáttól eltérő történelmi világok létéről való tudás; teljes, „kifejlett” formájában pedig a történelmi tudat. A tradicionalista mintakövetés (a szintén jelen lévő tradicionális mellett) a sokféle határból táplálkozó római kultúrában jelent meg, amikor a sokféleség ellenére a görög kultúra vált kitüntetett és követendő normává - erről szól a jelen fejezetet nyitó Arendt-idézet is.¹⁰³

A tudatos tradícióválasztás ugyanakkor inkább a reneszánsz után épülő világ rendszerszerű sajátja, és nem az különbözteti meg a megelőző korszakoktól, hogy kevésbé mintakövető, hanem hogy sok forrásból, szélesebb mezőből merít. A történelmi tudat kiteljesedésének korában jelentkező historizmus a mintaadó skálát szinte a teljes építészettörténetre kiterjeszti, és onnan pedig *válogat*. Az alternatívák közötti választás, a hagyományból választó és válogató gyakorlat reflektált viszonyt eredményez, és egyben a hagyomány tudatosodásával jár együtt, miközben kötve van a hagyományhoz magához, azaz annak folyamatos létét és fennállását előfeltételezi. Míg a tradicionális mintakövetés

102 Wesselényi-Garay 2007:134

103 Radnóti 1995:101

gyakorlata kevésbé tudatos emlékeztetés, addig a tradicionalista választása szándékos visszaemlékezésésként értékelhető - ugyanakkor mindkettő eredménye emlékezetőrző, emlékezetközvetítő aktus.

Radnóti felhívja a figyelmet a két nagy mintakövető gyakorlat mellett egy harmadikra is, amelyet az építészetre alkalmazva szintén azonosítani lehet. Ez alapvetően egy tradícióellenes lépés, amely az éppen aktuális hagyományokhoz képest radikális és diszkontinuus ugrást hajt végre a múltba, attitűdjében pedig a szakítás, eltörlés motívuma is megjelenik. Radnóti Walter Benjamingot idézve a francia forradalom világát említi példaként, amely a reinkarnálódott Rómának képzelte magát.¹⁰⁴ Hasonlót figyelhetünk meg a náci Németországban, ahol Albert Speer építészeti programja, a „romtörvény”- és „tradícióhíd”-elmélet retrospektív módon az ókori római és egyiptomi építészetel kötötte össze magát, miközben prospektíve a náci építészet ezer évvel későbbi romállapotáról ábrándozott.¹⁰⁵

Hagyomány és újítás

Mindezek után jogos a kérdés, hogy ha az európai építészetet ennyire áthatotta a hagyománykövetés, a hagyomány tisztelete, hogyan tudott folyamatosan megújulni a története során? Miként volt képes időről-időre továbblépni a tradíció béklyóit fel lazítva-áttörve, hogy jelenhetett meg novum a hagyománysorban? Ezek a kérdések persze ismét olyanannyira általánosak, és a lehetséges válaszok oly sok tényezőtől függenek, hogy globális áttekintésük az értekezés keretein belül nem lehetséges. Ugyanakkor a mintakövetést mint emlékezeti aktust befolyásoló egy-egy tényező vizsgálatával a kérdéskör jókora része világítható meg, illetve fordítva: az újítás felől vizsgálva a mintakövetés sajátosságaira is ráláthatunk. A hagyományt működtető mintakövetés jellemezhető a referenciától való távolsággal, azaz a mintához való hűség és módosulás mértékének egyfajta skálájával, ami a prototípusra való „emlékezés” egyik mércéje.

A referenciához való viszony vizsgálata során először arra érdemes figyelni, hogy az építészeti mintakövetés kapcsán szinte mindig *átírás*, *adaptáció* történik. Ha a skála egyik képzeletbeli végpontjára tekintünk és a mintakövetés során a lehető legszorosabb hűséget feltételezzük, akkor is lesz módosulás,

ugyanis közel azonos történeti időpontban és helyen, ugyanabban a kulturális erőterben is szükségszerűen más lesz a mintaadás nyomán létrejött új mű. A rendelkezésre álló erőforrások és építőanyagok, a konkrét hely topográfiai eltérései, az építés szándékai mögött húzódó intenciók, egyediségek és esetlegeségek *mindig* módosult „verziókat” eredményeznek. Ez hosszú távon, több évszázados vagy évezredes hagyománysort feltételezve mindenképpen torzulást eredményez az eredeti műhöz képest.

Egy másik fontos tényező a mintaadó műhöz való hozzáférés, a referencia tanulmányozhatóságának lehetősége. Ennek az az egyik szélső esete, amikor a mintaadó teljesítmények akár több évszázadon-évezreden át fennmaradnak, tehát a hagyományt konstituáló elemek fizikai módon jelen vannak. Az antikvitás reneszánsz kori újrafelfedezésében rendkívüli felhajtóerőt jelentett az, hogy Itáliában az ókori építészeti emlékek többé-kevésbé megmaradtak. Így az újrafelfedezés során „kéznél voltak” azok az emlékek, amelyek a megelőző korokban is ugyanúgy ott álltak, csak éppen másképp tekintettek rájuk. Ez átvezet egy hagyomány *erejének* kérdéséhez is, ugyanis az erős tradíciók árnyékában az újítás lehetősége relatíve mindig csekélyebb. A fenti példánál maradva: amíg az antik emlékek jelenléte egy novum, a reneszánsz szárbaszökkenését segítette, addig például az itáliai gótika kibontakozását fékezte.

A mintaadó referenciák távolléte, fizikai és időbeli távolsága szintén fontos következményekkel jár a mintakövetés emlékezetőrző aktusára, és az újítás megjelenésére vonatkozóan. Tulajdonképpen csak ezen a metszeten keresztül is vizsgálni lehetne az építészet egész történetét, hiszen a különböző korokban a távoli minták hozzáférhetősége nagyon változó körülmények között volt lehetséges. A személyes találkozás lehetősége nyilván teljesen mást jelentett az ókorban és a középkorban, mint a későbbi évszázadokban. A középkorban sokszor másolt jeruzsálemi Szent-sír templomról még kereszties lovagok adtak hírt (és az utazás felette veszélyes volt), addig az újkorban a retrospektív stíluskorszakokra már az önmagában nagy hatást gyakorolt, hogy az építészek és mecénásaik rendszeressé váló utazásaik révén szemtől szemben tanulmányozhatták a múlt emlékeit.

A lehetséges referenciákról azonban nem csak személyesen, hanem különböző forrásokból és médiumokon keresztül is lehetett tájékozódni. Nem alábecsülhető jelentősége volt ebben a különböző építészetbölcseleti írásoknak Vitruvusszal kezdve a

¹⁰⁴ Uő 1995:103

¹⁰⁵ Speer 1996:64-65, Szabó 2008:171

reneszánsz traktátusokon át az újkori enciklopédiáig. A médiumok változása is döntő hatású: a középkori másolóműhelyek és a könyvnyomtatás feltalálása közötti tudásszociológiai jelentőségű váltás egymagában befolyásolta a távoli mintákhoz való hozzáférés lehetőségét. A kép fenomenja felől szemlélve a jelenléteget, a XV. század előtt még nem létezett a képnymaték pontos készítéséhez szükséges technológia, a kézi másolású nyomatok pedig folyamatosan torzultak. A képsokszorosítás állapota a tudományos-rationális gondolkodás fejlődésének egyik fő akadályává lett ez idő tájt, így nem csoda, hogy egyesek szerint „...a képnymtatás találmánya a kommunikáció történetének sokkal forradalmibb eseménye volt, mint a könyvnyomtatás feltalálása fél évszázaddal később. A képek többé-kevésbé pontosan megismételhetőek lettek.”¹⁰⁶

Ha az aktuális kérdéskört egy radikális ugrással a kortárs állapotokra vetítem, akkor azt láthatjuk, hogy a globális faluvá zsugorodott világban a minták fizikailag is elérhetőek lettek nagyon rövid időn belül. Hálózatos úton terjedő képek kultúrájában élünk, az építészet leginkább képi médiumokon keresztül értelmeződik. A tájékozódás általános forrása áthelyeződött a valamiféle szerkesztettséget előfeltételező nyomtatott médiumokról a digitális szcénába. A tömegkultúra, a digitális jelenlét a személyes találkozást is befolyásolja, hiszen a ma referenciáinak „...egyik fő hermeneutikai ismérve, hogy senki nem szembesülhet velük először. Gondoljunk csak bele: hány reprodukción, albumképen, képeslapon, számítógépes grafikán, tévéfelvételen, másolaton, hamisítványon, könyvborítón, parafrazison kell keresztülküzdeni magunkat, mire életünk során eljutunk odáig, hogy esetlegesen elzarándoklunk Rómába, és a Vatikán labirintusszerű járatain végigtuszkodva a hozzánk hasonló kultúrafogyasztók tömegében, végre „a saját szemünkkel” „először” meglátjuk az „igazi” freskókat?”¹⁰⁷

Az építészeti mintakövetést mint belső emlékezeti mechanizmust a mindenkor kultúra egyéb domináns szellemi sajátosságai is erősen befolyásolták. Ha csak a vallást vesszük szemügyre, akkor azt láthatjuk, hogy Európában a vallásos alapvetésű korokban a legkiemelkedőbb teljesítmények leggyakrabban a szakrális építészethez kapcsolódtak, az építészettörténet-tudomány is általában ezeken keresztül mutatja be a szóban forgó korszakokat. Ezekben a évszázadokban a mindenkor vallás életformáknak és kultúrájának normát adó kerete természetesen az

építészeti hagyományokra, azok terjedésére, és így a mintakövetés gyakorlatára is nagy mértékben hatott. A világmindenséget magyarázó kozmológiák, hitrendszerek sajátosságai - azaz hogy mennyire mozdulatlan világképet közvetítenek, milyen az időstruktúrájuk, hol van mindebben az ember helye - olyan mértékben eltérő felfogásokhoz vezettek, ami a mintakövetésben is élesen tükröződött. Ha e szerint olvassuk az építészettörténetet, akkor már az első példák láttatják a különbségeket: míg az elő-ázsiai hiedelemvilág évezredekben mérhető kozmikus idejével alig változó, rendkívül normakövető építészeti gyakorlatot eredményezett¹⁰⁸, addig a görög antropocentrikus szemlélet az ember alkotta halhatatlan istenekkel elvont-tektonikus, ideákat, elveket tükröző formai állandóságban, de egyben folyamatos variációs lehetőségekben testesült meg.¹⁰⁹ A sokféle kulturális és vallási világ összeegyeztetésén és a művelődés enciklopédikus jellegén alapuló szinkretista római világ természetes kontinuitással vette át a körülötte elérhető és élő hagyományokat, így leginkább a görög és más (pl. etruszk) tradíciók befogadásával, ötvözésével egy minden addiginál kiterjedtebb, pragmatikusabb, későbbi hatásában szintén nagyon jelentős építészeti világot hozott létre.¹¹⁰

A gondolatmenetet sokáig lehetne folytatni, de talán már a fentiekből is kivilágolt, hogy a mintakövetést mint belső emlékezeti mechanizmust a gazdasági, társadalmi, kulturális lehetőségek és szándékok rendszere keretezi minden korban, a mintához való hűség vagy módosulás mértéke pedig ezeket a viszonyokat tükrözi hűen.

Memorizmus

Az európai építészet hagyománykövető jellegének és az emlékezet fogalmának központi kategóriává emelésével Hajnóczy Gyula be nem fejezett építészetelmélet-történeti munkájában is találkozhatunk, ugyanis a kategória létjogosultsága „...az európai építészeti kultúra azon tulajdonságából fakad, hogy múltját ismételtlen újraéli [...] A világépítészet egyik ága sem értelmezi úgy a hagyományt, mint ahogyan az európai kezdte és folytatta, amelyben rendre ismétlődnek meg elfelejtettnek hitt építészeti képletek és eljárások, ha újrafogalmazottan is.”¹¹¹ Hajnóczy szerint az egész elmélet-történet átfogóan (újra)tárgyalható a

108 Daragó 2010:15

109 Uó 2010:20-21

110 Uó 2010:26

111 Hajnóczy 1997:215

106 Nyíri 2002

107 Dunajcsik 2005:5-6

visszaemlékezés¹¹² - általa kreált műszóval: *memorizmus* - modelljével. Ennek megfelelően az elmélettörténet reneszánsztól a legújabb kori modernizmusig tartó szakaszát a memorizmus tudatosodásának nevezi, hiszen „Az európai újkor építészetét egy másik, hosszan tartó magatartásforma is jellegzetessé tette. Az, ami az építészeti hagyományt az alkotói munka forrásának, ihletőjének tekintette. Az újkor bevezető »stílusa«, a reneszánsz, az antik római építészethez fordult, és benne találta meg azokat a példaképeket, amelyeket saját művészeti kifejezésének érdekében felhasználhatott. Ezzel olyan folyamatot indított meg, amely megszűnt meghaladni keletkezésének a korát és az európai művészeti kultúra hosszú évszázadait meghatározta.”¹¹³

Hajnóczy a reneszánszt megelőző korszakokat (az ókori elő-ázsiai építészettől a gótikáig) a memorizmus gyökerének és lappangásának, az utána következőket (klasszicizmus, románika, eklektika) a memorizmus kiterjedésének és megbomlásának tekinti, a szecessziót és a modernizmust pedig *tagadásként* állítja be. Az elmélet a tudós munkásságában sajnos - be nem fejezett kéziratként - torzó maradt, így annak teljes teoretikai teherbíró képességét nem lehet megítélni. Ami a témánk szempontjából azonban több mint jelzésértékű, az az emlékezet és a hagyomány kategóriáinak központi fontossága, illetve történeti rendezőelvé emelése. Hajnóczy rendszerében a reneszánsztól induló kort a visszaemlékezés tudatosodásaként felfogó elképzelés teljes mértékben párhuzamba állítható az önreflexív és tudatos (tradicionalista) mintakövetés legfontosabb időszakával és gyakorlatával. E logika mentén a memorizmus „kialakulásának és lappangásának” premodern világát sem nehéz azonosítani a kevésbé tudatos tradicionális mintakövetés leggyakoribb előfordulásának korszakaival.

A hermeneutika tanulságai

A hagyományt eddig mint emlékezetalkozatot azonosítottuk a fejezet során. Ugyanakkor a hagyománynak is van értelmezői hagyománya, és ennek egyik jelentős teljesítményét a filozófiai hermeneutika szolgáltatja. A hermeneutika mint tudomány eredetileg régi, leginkább kanonizált szövegek megértésével foglalkozik, a huszadik században azonban meghatározó filozófiai irányzattá nőtte ki magát, amelynek egyik legfontosabb képviselője Martin Heidegger tanítványa, Gadamer. Noha

112 Uó 1997:215

113 Uó 1997:265

Gadamer nem igazán épített fel önálló emlékezetelméletet, az *Igazság és módszer* című opusában több helyen foglalkozik az emlékezet kérdésével, így filozófiája számtalan ponton kapcsolható a hagyomány értelmezésén keresztül a témánkhoz, a meglátásait az építészetre és az emlékezetre olvasva termékeny belátásokhoz juthatunk.

Gadamer fő művében a felvilágosodás, a természettudományok objektivitás-eszményével és módszereivel szemben - azok felett kritikát gyakorolva - foglalkozik a megértés és az értelmezés szerkezetének feltárásával, s dolgozza ki saját hermeneutikus koncepcióját. A megértés kapcsán mesteréhez csatlakozik, mivel „A megértés Heideggernél az ember unikális jellemzője: nemcsak létezik, de értelmezi és érti önmagát és világát, amire semmiféle más létező nem képes. A megértés így az emberi lét specifikumát alkotó ontológiai jellemzője lett.”¹¹⁴ Gadamer az előzetes megértés és a valamiként való értelmezés heideggeri fogalomparjút az alkalmazással egészíti ki, és ezek triászában írja le a hermeneutikai tapasztalatot, amely a természettudományok kísérleti módszertanával előállított „objektív” tapasztalattal szemben folyamat.

Gadamer figyelme a művészet és történelem felé fordul, mivel ezek tapasztalatában olyan igazság szólal meg, amely a természettudományok módszereivel nem igazolható.¹¹⁵ A művészet Gadamer-nél egzisztenciális jelentőségű, a megismerés egy módja, és az autonóm művészetfogalmon túl- vagy mögélépve a műalkotás ontológiájának hermeneutikai fontosságát emeli ki. A műalkotás *létmódját* vizsgálva a művészetben nem visszatükrözést vagy a valóság illuzionisztikus leképezését látja, hanem *létben való gyarapodást* (Zuwachs an Sein).¹¹⁶ A romantikus művészetfelfogással (zseniesztétikával) szemben - ami az alkotást az ösztönös zseni öntudatlan tevékenységének tartja, és a befogásban az élményt hangsúlyozza - Gadamer a megértési és az értelmezési mozzanatot helyezi előtérbe. Az *alkalmazás* (applikáció) során pedig az értelmező a saját szituációjára vonatkoztatja a megértendőt, így ennyiben ez nem utólagos mozzanat, hanem a mechanizmus része. A művészet megértése, a műalkotással való találkozás során elsősorban önmagunkat értjük meg.

A műalkotások és a történelem megértése során *hermeneutikai körben* mozgunk, amely a megértés körkörös szerkezetére utal. Ennek szituációjába úgy lépünk be, hogy mindig van valamilyen

114 Almási 2003:122

115 Loboczky 2012:115

116 Uó 1997:16

előzetes megértésünk, rendelkezünk valamiféle tudáskészlettel a világról.¹¹⁷ Előfeltevéseink (Gadamer kifejezésével: előítéleteink) nélkülözhetetlenek, mivel „nincs olyan megértés, amely tiszta lappal közelít egy-egy jelenségeggyütteshez vagy műhöz.”¹¹⁸ Gadamer ennek kapcsán a *felvázolás* fogalmát használja, azaz mindig előfeltételezünk valamilyen értelmet.¹¹⁹ A megértő *játékba* hozza a saját előfeltevéseit (felfogását, gondolatait)¹²⁰, amelyek nem tetszőlegesen, függenek az egyén saját tapasztalatától, háttérétől, múltjától, származásától, stb., és nem kiválthatóak - ennyiben Gadamer rehabilitálja is az előítélet fogalmát. A megértés során ezek az előfeltevések és a mögötte álló háttér válnak explicitté, tudatosulnak, így jobban megértjük magunkat. A tudatosulás körkörös jellegű, a kör elemei, a megértési-értelmezési folyamat részei kölcsönösen függenek egymástól. A megértendő dolgot és az előzetes megértésünket nem lehetséges szétválasztani: a hermeneutikai körből nem lehet kilépni.

Gadamer az előítélettel együtt a tekintély fogalmát is rehabilitálja, mivel csak annak belátásáról van szó, hogy a tekintély szélesebb tudással és tapasztalattal bír, mint mi. A hagyománynak is van autoritása, de ez szintén nem korlátozza az embert, nem jelenti az ész felfüggesztését. „A legvalódibb, legszolidabb hagyomány öröklődése sem a természeti folyamatok módján játszódik le az egyszer már meglevők tehetetlenségi erejénél fogva, hanem igenlésre, megértésre és ápolásra szorul. Lényege szerint megőrzés, mely egyébként minden történeti változásban szerepet játszik.”¹²¹ [kiemelés tőlem - Gy.K.P.]

Itt tehát két dolgot kell világosan látni: egyrészt a hagyomány nem egy passzív létező, nem a múlt egy lezárt darabja, a megértését pedig nem úgy kell elképzelni, hogy valami tőlünk független dolgot kell felfejtenünk, hanem hagyni kell, hogy a hagyomány megszólítson bennünket. Másrészt Gadamer a megőréssel másutt is foglalkozik a művészetben, mégpedig pont az emlékezet kapcsán: „Egyébként magának az emlékezetnek a lényegét sem fogjuk fel helyesen, ha csupán valamiféle általános adottságnak vagy képességnek tartjuk. A megőrzés, az elfelejtés és az újraemlékezés az ember történeti alkatához tartozik, s maguk is az ember történetének és képességének egy darabját alkotják.”¹²² [kiemelés tőlem - Gy.K.P.] Fontos tehát,

hogy Gadamer nem egyszerűen *emlékezetről* (Gedächtnis), hanem *megőrzésről* (Behalten) és *újraemlékezésről* (Wiedererinnerung) beszél.¹²³ „A megőrzés mint emlékezet sajátos összefüggésben áll az emlékezéssel (Erinnerung)”¹²⁴ - írja Loboczky János az előzőekkel kapcsolatban. „Az emlékezetet képezni kell”¹²⁵, hogy képes legyen a megőrzendőket a kevésbé fontosaktól megkülönböztetni, „mert az emlékezet nem általában vett és bárminek számára való emlékezet.”¹²⁶ Aki csak az emlékezőképességét gyakorolja (mnemotechnika), az még nem bírja az emlékezés lényegét. Ennek megfelelően „az emlékezet története nem az emlékezet gyakorlásának a története”¹²⁷, írja Gadamer egy lábjegyzetben (ahol egyébként Szent Ágoston emlékezetfelfogására hivatkozik referenciaként). Amikor tehát arról beszél, hogy az emlékezet több, mint pusztán mechanikus felidézési folyamat, akkor egyrészt az emlékezet egyik régi gondolati hagyományát eleveníti fel, másrészt - s ami a témánk szempontjából fontosabb - a két különböző szöveghelyen felbukkanó megőrzés fogalmán keresztül a hagyományt és az emlékezetet is összefűzi.

Visszatérve a *hagyomány mint megőrzés* leírására, fontos belátások hangzanak el a hagyomány és az újítás viszonyáról is: „A megőrzés pedig az ész tette, persze olyan tette, melyet észrevétlenül hajt végre. Ez az oka, hogy csak az újítás, a tervbe vett látszik az ész cselekvésének és tétének. Ez azonban látszat. Még akkor is, amikor az élet viharosan átalakul, mint a forradalmi időkben, amikor úgy véljük, hogy minden dolog megváltozik, még akkor is sokkal több őrződik meg a régiből, mint bárki is gondolná, s új érvényességgé egyesül az újjal.”¹²⁸ Gadamer gondolatát igazolja az építészet és a művészet egész története, ugyanis a tiszta újításként értékelhető novum összehasonlíthatatlanul ritkábban van jelen a történelemben, mint a sokkal észrevétlenebb - de konstans változó! - hagyománysorok apró módosulásai. Az, hogy a percepciónkban mégis az előzőnek tulajdonítunk aránytalanul nagyobb jelentőséget, annak részben az építészet- és művészet-történet-írás is oka, mivel a történeti fordulópontok láncolatára felépített narratívája miatt azt a kissé torz képet sugallja, mint ha e diszciplínák története csak újító csúcsteljesítmények önálló szigeteiből állna. A hagyomány „rehabilitálását” Gadamer az alábbiakkal folytatja: „Mindenesetre a megőrzés nem kevésbé szabad

117 Gadamer 1984:233

118 Almási 2003:124

119 Gadamer 1984:192

120 Uó 1984:216

121 Uó 1984:201

122 Uó 1984:34-35

123 Loboczky 2012:149

124 Uó 2012:150

125 Gadamer 1984:35

126 Uó 1984:35

127 Uó 1984:402

128 Uó 1984:201

viselkedés, mint a hirtelen fordulat és az újítás.”¹²⁹ A hagyomány tehát nem szükségszerűen korlátoz, nem szükségszerűen béklyó, ha a hagyomány megértése szándékával közelítünk felé. A hagyomány megértése egyben önmagunk megértése: ennek kapcsán nyer értelmet az Esterházy Péter-féle önmagunkon végzett munka.

A történelem, a múlt dialogikus megértése során azonban a folyton változó előfeltevéseink birtokában csak bizonyos irányban és szögben lehet kilátni abból a szituációból, amelyben előzetesen benne állunk. Ez az a horizont, amely számunkra adott pontból belátható és áttekinthető. A múlt persze nem a maga elevenségében, hanem a hagyomány alakjában, tehát egy folyamatosan változó másik horizontként kerül a látókörbe.¹³⁰ Ugyanakkor a jelenbéli pozíció nem egyszerűen rávetül a múlt horizontjára, mivel a hagyományként adott múlt horizontja is hat a jelenre, azaz a „jelenkori interpretációba mindig beleépül, ahogyan azt a hagyománytörténet folyamatában újból és újból értelmezték.”¹³¹ A megértés valójában a saját jelenbéli és a múlt horizontjának az összeegyeztetése, az esetről-esetre történő *horizontösszeolvadás*, amelyben megtörténik a hagyomány újabb *aktualizálása*.¹³² A hagyomány aktualitása (a megértési folyamat során aktualizálódó tradíció) a modern hermeneutika egyik legfontosabb fogalma.

A *hatástörténet* jegyében tehát a hagyományként jelentkező múlt által befolyásolt jelenbéli szituációból vagyunk képesek bármi korábbi megérteni. Ugyanakkor számolnunk kell az értelemhorizontunk - amelyen belül a megértésünk működik - elvi lezárhatatlanságával, azaz az utánunk jövők szükségszerűen másképp fogják érteni a hagyományt, a későbbiekben „a hagyomány új jelentésaspektusokban mutatkozik meg.”¹³³

Visszatérve a fejezet gondolatmenetéhez, a téma szempontjából Gadamer felfogása nem csak a hagyománynak és az emlékezetnek a megőrzés aktusával történő összekötése miatt érdekes, hanem a megértés szerkezetének részletes feltárása miatt is, amelyet ő leginkább persze szövegekre értett. A hermeneutika recepciója során azonban a művészet- és építészetbölcseletben is termékenynek bizonyult a gadameri megértés koncepciója, és

129 Uó 1984:201

130 Gyáni 2000:19-20

131 Loboczky 2012:151

132 Gadamer 1984:261

133 Uó 1984:261

nem elhanyagolható belátásokkal kecsegtet jelen fejezetre vetítve sem. A hagyományt fenntartó-működtető, azaz a megőrzésben kulcsszerepet játszó mintakövetés ugyanis hermeneutikus feladat, „amelyben működnek a hermeneutika nagy vetekvő paradigmái: megértés, az eredetnél jobban való megértés, másképpen értés, sőt, a megértés lehetetlenségének demonstrálása is.”¹³⁴

Úgy tűnhet elsőre, mintha a hagyományválasztó tradicionalista mintakövetésben nagyobb szerepe lenne a megértésnek, hiszen a tudatos referenciaválasztás reflexiója mélyebb megértést kíván. Ennek ellentéte is igaznak tetszik, azaz a tradicionális mintakövetés kevésbé reflektált „automatizmusában” a megértésnek mintha kisebb jelentősége lenne. Közelebbről megvizsgálva a dolgot, ezek az összefüggések nem állják meg a helyüket. A hagyomány tradicionális mintaválasztással összefüggő évezredek gyakorlata az építészet történetében a felvilágosodásig - azaz a tradicionalista vonalat felmutató reneszánsz alatt is - lényegében nem kérdőjeleződött meg, és ebben a rendkívül sok korszakot felölelő heterogén időszakban egyaránt kimutathatóak a megértés idézett paradigmái, s nem kevésbé elmélyült gyakorlatként.

A hagyományalternatívát kevésbé kínáló történeti korokban, amikor látszólag nagyon szoros mintakövetés zajlott, akkor is szükség volt a tradíció mély megértésére, hiszen az adaptált műveket a helyhez, a topográfiához, a rendelkezésre álló erőforrásokhoz kellett igazítani. A jobban értés esetére is számtalan példát mutat az építészettörténet, amikor egy sokáig cipelt szerkezeti-, térbeli vagy formaproblémát egyszer csak a mintakövető gyakorlat megold. A másképp megértés - a hermeneutikus újraértelmezés - paradigmája pedig mindannyiszor felbukkan, amikor a mintakövetésben érdekelt újabb kor és/vagy térben messze eső világ lényegi paramétereiben más, mint ahonnan a referencia származik. Ekkor ugyanis a történeti idő aktuális jelene és a múlt horizontjának összeolvadása jelentősen újító alkotásokat eredményez: az építészettörténet a kiemelkedő csúcsteljesítmények példáiban leginkább ezeket az eseteket ismeri fel.

De a tudatos hagyományválasztással jellemezhető tradicionalista gyakorlat, pl. a reneszánsz az „újrafelfedezett” antik világot sem egyszerűen másolta, hanem újrainterpretálta, azaz másképp kezdte érteni. „A reneszánsz felelevenítette Isten és a világ görög matematikai értelmezését, és ezt megerősítette a keresztény hittellel,

134 Radnóti 1995:114-115

miszerint az Ember, mint Isten képmása, a Világmindenség harmóniáit testesíti meg. Ily módon a négyzetbe és körbe rajzolt vitruviusi figura a mikrokozmosz és makrokozmosz közötti matematikai összhang szimbólumává vált.”¹³⁵ A hermeneutika nyelvére lefordítva: a reneszánsz az aktuális keresztény hagyományban állva (ne felejtjük el, még bőven vallásos alapvetésű korról beszélünk) nyúl vissza az antikvitás mintáihoz, és e többes horizont összeolvadásából egy új, a humanista eszméknek is megfelelő építészetet hoz létre. A gyakran - és tévesen - vallástalanodással vádolt kor számára az antik aránytanokon alapuló reneszánsz templom „új formái az őszinte vallásos érzületet testesítették meg, nem kevésbé, mint a gótikus katedrális a középkori építő számára.”¹³⁶

Amíg a reneszánsz tudatos hagyományválasztása egyértelműen az antikra irányult, addig az utolsó nagy egységes európai retrospektív stílust, a klasszicizmust követő historizáló kor már a múlt különböző irányzataiból válogatott. „Tulajdonképpen a klasszicizmus jelentette azt az utolsó korszakot, amikor a hagyomány folytonossága magától értetődőnek számított – vagy legalábbis a határán állt annak a reflektív fordulatnak, amely a hagyományok és a stílus választhatóságát, s ezzel együtt relativitását képviselte.”¹³⁷ A szabadon másolható stíluskészletek kérdése hermeneutikai szemszögből is felvet kérdéseket, és természetesen nem lehet univerzális választ adni. Az viszont bizonyos, hogy nagyon szélessé vált a reflexiós skála: az elmélyült gondolkodást tükröző csúcsteljesítmények, alkotók mellett pl. a XIX. század végére szellemileg kiüresedő, futószalagon épülő eklektikus bérpaloták nagyon más világot képviselnek. Az utóbbiak kiüresedett gyakorlatában a nem túl neves építészek által jegyzett építési engedélyes dokumentációból az építőmesterei vállalkozások már akár önállóan is befejezték a házat, a háttérpar ontotta a stílusokhoz rendelt épületelemeket, épületdíszeket, stb. A teljes múlt elemkészletéből válogató historizáló építészeti ugyanakkor a megidézett stílusokorszakoknak sajátos funkcionális értelmet tulajdonított, így lett a palota reneszánsz, a templom gótikus, a múzeum és a könyvtár antik templom, stb. „Számomra úgy tűnik, hogy a 19. századnak még volt »kulcsattitűdjek«; historizmusa enciklopédikusan képzett és reflektált volt.”¹³⁸ írja Hannes Böhringer, és némi megszorítással hozzátehetjük: a kor jelentős, reprezentációs céllal épült középületeinél bizonyosan

135 Wittkower 1986:26-27

136 Uő 1986:23

137 Kerékgyártó 2017:4

138 Böhringer 1995:40

így volt, ezeknél a mintakövetés során a hagyomány megértése újrainterpretáló másképp-értés formájában működött.

A modernizmus hagyományhoz való viszonya felette problematikus, de azok a vélemények, amelyek teljes szakítást emlegetnek, hamisan leegyszerűsítőek és ma már nem tartható pozíciók. Ennek a viszonyoknak a kimerítő tárgyalása ismét csak szétfeszítené az értekezés kereteit, de annyi bizonyossággal megállapítható, hogy a modern tömegesen valóban nem folytatott retrospektív gyakorlatot - ezt leginkább a posztmodern tette később. „A posztmodern művész az enciklopédizmus, továbbá kulcsattitűdjének letűnése folytán olyan következtetésre jut, amire a tudónak nincs meg a lehetősége: dilettánsná válik. A posztmodern eklekticizmus így javarészt a véletlenül és az ötleteken alapul, ezért anektikus, ad hoc-jellegű (Charles Jencks) és vad. A posztmodern művész a barkácsolóban talál magára, akinek alakjában Lévi-Strauss a „vad gondolkodást” szemléltette. [...] Számomra döntően a kollázs jelleg különbözteti meg a posztmodern eklekticizmustól.”¹³⁹ A posztmodern széles ívű gyakorlatáról szintén nem szabad univerzálisan gondolkodni: James Stirling stuttgarti Állami Galériája nehezen összevethető például Michael Graves kaliforniai Disney-céggközpontjával. Az előbbi térszervezésének referenciája Schinkel berlini Altes Museuma és annak rotundája, amelyet absztrakt módon érvényesít Stirling; míg az utóbbinál - a tulajdonosra utaló gegként - a timpanont kariatidaként tartó Disney-figurákkal díszített narratív építészetről, a decorated shed kitüntetett esetéről van szó.

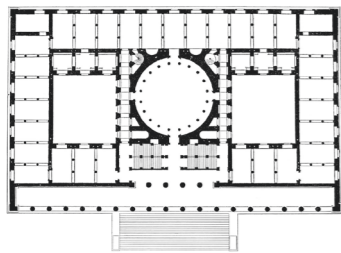
A két példa kapcsán a történelmi minta, a múlt valamilyen hagyományelemének - hermeneutikai szempontból - jelentősen eltérő „megértéséről” van szó. Míg az első példa egy hagyomány aktualizálását mutatja, a másik historizáló, már-nem-értő gyakorlatot folytat, mivel csak történelmi érdekességként, pusztán dekorációs célból használ múltbéli elemeket:¹⁴⁰ „Hogy a hagyomány bennünket érintő szavát megértsük, ahhoz mindig arra van szükség, hogy a rekonstruált kérdést kérdésségének nyitottságába helyezzük, tehát hogy a kérdés átmenjen abba a kérdésbe, amelyet számunkra a hagyomány tesz fel. Ha a »történelmi« kérdés önmagáért kerül előtérbe, akkor ez mindig azt jelenti, hogy kérdésként már nem vetődik fel. A már nem értés visszamaradt terméke, kerülő út, melyen megrekedtünk.”¹⁴¹ [kiemelés tőlem - Gy.K.P.] A „dekoráció” kifejezés esetleges félreérthetősége miatt hangsúlyozni szeretném, hogy az egész probléma nem esztétikai síkon

139 Uő 1995:40

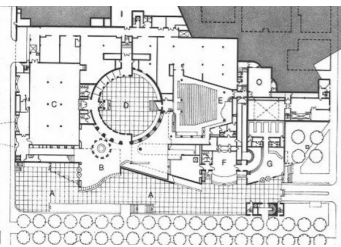
140 Radnóti 1995:188

141 Gadamer 1984:262

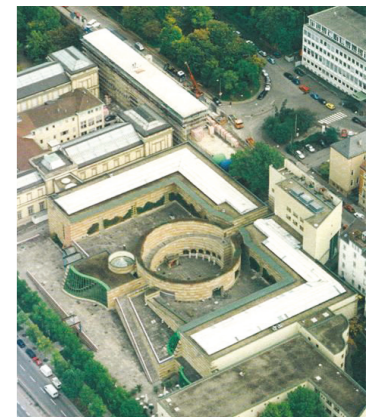
Friedrich Schinkel
Altes Museum Berlin 1825-1828



James Stirling
Neue Staatsgalerie Stuttgart
1979-1984



James Stirling
Neue Staatsgalerie Stuttgart
1979-1984



Michael Graves
Disney Headquarters Burbank
1990-1991



mozog, a kérdésnek nem az a tétje, hogy a Stirling galériája izléesesebb-e, vagy sem (személy szerint egyébként nem vagyok különösebben heves rajongója). A befogadás kettős aktusa - azaz a művel való találkozás és az énrre való vonatkoztatás, az önmegértés - szempontjából a stuttgarti példa összetett, megértő és reflexív gyakorlatot mutat be, addig a kaliforniai épületben nincs reflektálható második fázis. Ez utóbbi tipikusan a populáris művek sajátossága, mivel „a mű nem tartalmaz hermeneutikus - másképp értelmezhető - teret: ezért szórakoztat”¹⁴². Álláspontom szerint ez a már-nem-értő retrospektív gyakorlat - pontosabban ennek tömegessé válása - járult hozzá egyebek mellett a posztmodern építészet kiüresedéséhez, és idő előtti elfáradásához.

Kortárs viszonyok

A kortárs építészetben a hagyománynak is sajátos a helyzete. A plurális szintéren nincsenek már stílusok, kötelezően betartandó doktrínák, domináns elbeszélések, elméletileg az építészeti gondolkodás - a tiszta szellemi kiindulási pontjait tekintve - nem korlátozott (az építész személyének determinációitól, és az egyéb gazdasági, társadalmi kötelmek befolyásolásától most tekintsünk el). Ez a hagyományokra és a mintakövetésre vetítve azt jelenti, hogy elvileg mindenki olyan hagyománysorhoz csatlakozik tudva vagy akaratlanul, amilyenhez akar, vagy amihez hozzáfér. Az építészet (és a művészet) ugyanakkor két világ lakója, egyrészt része annak a szinkron világnak, kultúrának, amelynek normáit, paradigmáit természetesen magáévá teszi. Ez a világ ma elég „zajos”, és jelentősen mértékben átalakulóban van: olyan nagy jelenségek deformálják - egyelőre beláthatatlanul - mint a klímaváltozás, a népvándorlás, gazdasági recessziók, háború, stb. Másrészt a mindenkori építészet a saját belső hagyománya diakronikus világának is részese, hiszen valahonnan érkező tart valamiféle.¹⁴³ Jelenleg mindkét vonatkoztatási rendszer egy globalizálódó világban keresi a helyét, és az információs társadalom, a hálózatos kultúra hatása alatt áll. Ennek megfelelően a saját hagyományokról szerzett tudás ma egyre kevésbé iskolák vagy mesterek révén elsajátított, hiszen ezek tekintélyét a digitális világ jelentősen redukálta.

Az öntudatos vagy öntudatlan mintakövetés mint emlékezeti aktus útja - a fentieket mind figyelembevéve - szinte

¹⁴² Almási 2003:130

¹⁴³ Radnóti 1995:132-133

kifürkészhetetlen lett, az szituációról szituációra individuálisan változik. Ez nem jó vagy rossz dolog, hanem egy helyzet, amely véleményem szerint jóval több odafigyelést és tudatosságot igényel, mint korábban. A kortárs építészeti szcéna néhány jeles képviselője mindenesetre alkotásaival is bizonyítja, hogy lehetséges releváns módon gondolkodni a hagyományról, akik mint ha T.S Eliot nyomában járnának (az esszé 1919-ből való, azaz a gadameri hermeneutika előtt évtizedekkel született): „Persze ha a tradíció, a költői hagyományozás egyetlen formája abban állna, hogy a közvetlen előttünk élő generáció útján járunk tovább, vakon és gyáván imitálva régi megoldásait: ez esetben a »hagyományt« hivatalosan be kellene tiltani. Láttunk már pár szerény irányzatocskát, melyek homokba fulladtak; de az újdonság bizonyára több, mint ismétlés. A tradíció sokkal egyetemesebb érvényű fogalom. A hagyomány nem egyszerű átöröklés; ha a költő igényli, bizony kemény munkával kell magáévá tennie. A tradíció, mindjárt legelső helyen, történelmi érzéket jelent, melyről nyugodtan állapíthatom meg, hogy szinte nélkülözhetetlen bármely költő számára, aki huszonöt éves kora után is szándékszik még verset írni; és a történelmi érzék távolról sem áll abban, hogy a múltban csupán a múltat ízleljük, hanem éppen aktualitását is...”¹⁴⁴ [kiemelés tőlem - Gy.K.P.]

A tradíció és emlékezet összefüggései kapcsán azonban hozzá kell tenni, hogy a jelen alfejezet legkevésbé sem a hagyományhoz íródott retroaktív óda vagy konzervatív kiáltvány kíván lenni. A hagyomány fogalmához az építészeti praxisban még ma is sok leegyszerűsítő, hamis ellentétpárokkal operáló közhely kapcsolódik, és változatlanul ott lebeg a tekintélyelvűség, a kreativitás- és haladásellenesség vádja (bármit is jelentsen manapság a „kreativitás” vagy „haladás”). Éppen ezért (is) a fejezet egyik nem titkolt célja, hogy a hagyományra végre másképp tekinthessünk, és azt ne öröklött klisék mentén értelmezzük. Erre egy kevésbé vizsgált metszeten, az emlékezet kategóriáján keresztül is lehetőség nyílik, mivel az - tézisem szerint - a mindenkorai hagyománnyal szoros összefüggésben áll. Mindezzel - és a hermeneutika szemléletmódjával - a hagyomány mélyebb megértésére kerülhet sor, amely során az architektúra tradíciójában nem csak az építészet saját belső hagyományozódásának működésére lehet ráismerni, hanem társadalmi emlékezeti alakzatokat is lehet azonosítani. Mivel e kettő szétválaszthatatlanul összefonódik az építészetben, ezért rajtuk keresztül egész kultúra-kontextusok felfejtésére nyílik lehetőség.

¹⁴⁴ Eliot 1967:557

Úgy vélem, e türelmes visszafejtés, feltárás nélkül ma aligha lehet a múlttal párbeszédet folytató releváns kortárs építészetet művelni. Ennek elmélyült gyakorlata ma fényekkel meghaladja mindazt, amit egyes hazai rekonstrukciók, vissza- és átépítések sajnos felmutatnak a témában - noha üdítő kivételek is akadnak kis számban, pl. a Hetedik Múterem budai Városháza rekonstrukciója vagy a Monostudio Ligeti-villa felújítása és átépítése. Mindazonáltal, ha bármilyen okból - pl. a fenntarthatóság - komolyan vesszük a múlt örökségével való felelősségteljes foglalkozás kortárs maximáját, és e feladatok tényleg sokasodni fognak, akkor ennél kevesebbel nem szabadna beérnünk.

4.2 Praxis és emlékezet

Az építészetben a hagyományon kérdésén keresztül felvett metszetben az emlékezet alakzatainak aktív működése figyelhető meg, ahol az általános felől igyekeztem konkrétabb belátásokhoz eljutni. E fejezetben megfordul a vizsgálódás iránya: az egyedi teljesítmények, egyéni alkotások, építészeti hitvallások, gyakorlati módszerek felől kerülnek az értekezés kérdései a fókuszba. Ez tehát azt jelenti, hogy a vizsgálódás az egyedi felől halad az általános felé, és mint ilyen, ebben az individualitás magas foka jelenti éppen a nehézséget. Megkockáztatom, hogy jelen értekezés keretei között plauzibilis általános megállapítások aligha tehetők ebben az alfejezetben, ami egy építésznél érvényes paradigma lehet, az a kortárs építészeti gyakorlat szélesebb spektrumára nem terjeszthető ki automatikusan.

Azonban mégsem mondanék le erről a perspektíváról, mert önmagában is izgalmas szellemi kaland felfejteni azokat az építészeti produkciókat, amelyek tervezésében - egy alkotó saját hitvallása szerint - az emlékezet konstitutív elemként jelen volt. A vizsgálat legfontosabb paramétere tehát az, hogy az építésznél megjelenik-e az emlékezet kérdéskörére vonatkozó - explicit módon kifejtett - tudatos reflexió.

A forma nélküli ház

Peter Zumthor azon kortárs építészek köréhez tartozik, aki sokszor nyilatkozik saját tervezési gyakorlatáról, és benne - témánk szempontjából releváns módon - az emlékezet szerepéről. Céloom nem az, hogy sokadjára is a jól ismert épületek

konkrét elemzésébe bocsátkozzam, hanem hogy felderítsem Zumthor emlékezetfelfogásának szellemi gyökereit.

Zumthor a Harvard Graduate School of Architecture 1999. évi tavaszi szemeszterében indított tervezési kurzusának *A forma nélküli ház* (The House Without a Form) címet adta. A félév elején kiadott absztrakt kiírás tömör, de tanulságos olvasmány, egy része tulajdonképpen önreflexió (ami felől az egyes szám első személyben írott sorok sem hagynak kétséget):

„Képek és emlékek

A tervezés számomra sokkal inkább újra-felfedezés [re-discovering], mintsem feltalálás [inventing]; ami azt jelenti, hogy újra össze kell illeszteni [reconfigure], újra felismerhetővé kell tenni [recognize], újra össze kell gyűjteni [re-assemble] azokat a benyomásaimat és érzelmeimet, amelyeket korábban már átéltem, és most tudatosan próbálok előhívni. Az emlékezetemben tárolt képek forma és jelentés egybeesései, vagyis: képről képre hordozzák a forma és az ahhoz kapcsolt jelentés nyomait. A képek, amelyekre emlékezem, nem konkrét formába merevedett töredékek, amelyeket az építésztudatomban őrzök. Az emlékezés folyamata dinamikus és kreatív. Nevezhetnénk olyan képzetes rekonstrukciónak, amely attól függően, ahogyan pillanatnyilag az emléket szemlélem, az emlék más és más aspektusait és minőségeit képes előhívni. Minden alkalommal, amikor az emlékeim a tudatom felszínére kerülnek, meg is változnak egy kissé. Mint amikor egy építész, aki a leendő új ház formáját keresi, aki a még nem létező, jelentéssel teli, érzékeny, érzéki tereket, az anyagba fordulást várja, elkezdek vándorolni saját képeim tájain, hogy olyan minőségeket nyerjek ki belőlük, amelyek a keresgélésem tárgyára utalnak, és beindítják a képzeletemet. Így kutatom a még addig ismeretlen építészetet az emlékezetemben, amely azonban mintha mindig ott lett volna.”¹⁴⁵

Zumthor az építészeti alkotófolyamatot explicit módon az emlékezetéhez, mégpedig saját egyéni memóriájához köti. A fentebb idézett szövegben többször utal arra, hogy a tervezés során az emlékezetében hordozott képekkel dolgozik. Ezeknek egy részére formális építészsképzése és hivatásának gyakorlása közben tett szert, másik része viszont már kora gyermekkortól fogva halmozódik benne. A *Tanítani az építészetet – tanulni az építészetet* című írásában is utal erre: már azelőtt megtapasztaljuk-tanuljuk az építészetet, mielőtt egyáltalán ezt a szót hallottuk volna.¹⁴⁶ A *Dolgok szemlélésének módja* című írásában pedig érzékeny és plasztikus részleteket mesél a gyermekkorról, nagyon apró, minden érzékszervet igénybevevő, mélyen bevéssett élményekről

¹⁴⁵ Az eredeti szöveg címében az *image* kifejezés szerepel, ami e helyen inkább *képzet*, *imágó* mintsem *kép* (Zumthor 1999a).

¹⁴⁶ Zumthor 2006b:65-70

a nagynéni házából, amelyekről mint legmélyebb építészeti tapasztalatairól ír.¹⁴⁷

A gyermekkorban megtapasztalt ház toposza Gaston Bachelard francia filozófusnál, *A tér poétikája* című nagy hatású művében is előkerül. Bachelard költészetfilozófiájában¹⁴⁸ fenomenológiai szemüvegen át pillant a „házra”, amelyet - még gyermekkorunkban - életünk első tisztán teljes univerzumaként, mikrokozmoszaként éltünk meg. „Célünk immár egyértelmű: meg kell mutatnunk, hogy a ház az egyik legerősebb összetartó erő az ember gondolatai, emlékei és álmai között [...]”¹⁴⁹ Bachelard térpoétikája szerint a geometriai, fizikai értelemben vett tér - különösen egy ismerős ház univerzuma - tele van különböző minőségekkel, amelyeket részben költői módon tapasztalunk, részben képzelünk. A ház helye az álmodozásainknak, a szenvedélyeinknek is, de az emlékeink menedéke is, és minél összetettebb a ház - azaz pincéje, padlása, folyosói is vannak - annál jellegzetesebb helyeken húzódhat meg az emlék. „Az emlékek mozdulatlanok, s annál inkább időtállóak, minél inkább térbeliek.”¹⁵⁰ A tér és az emlékezet összekapcsolódik, és itt ismét az emlékezet antik óta létező egyik gondolkodói hagyományát ismerhetjük fel, az emlékezetet tároló csarnok, ház, stb. metaforikus építészeti toposzát (lásd a harmadik fejezetet). „A tér poétikája egyik központi gondolata tehát, hogy az emlékezés elsősorban nem időbeli, hanem térbeli művelet, ami elemzésre érdemes.”¹⁵¹ A pszichoanalízis analógiájára bevezetni javasolt topoanalízis „pedig kifejezetten olyan költői természetű módszer, amelyik érdemben segíthet áthidalni a tervezett fizikai, és a megélt, avagy szimbolikusan megalkotott tér közt tátongó úrt.”¹⁵²

Bachelard szerint a gyermekkor helyszínei - különösen és visszatérően az a ház, amelyben születünk - beépülnek a pszichénkbe, fizikailag pedig „belénk vésődnek”, és akár több évtized elteltével is pontosan fel tudjuk idézni az „első lépcső” milyenségét, és nem tévesztjük össze az azóta megjárt számtalan „nevenincs lépcsővel”.¹⁵³ Sajátos egybeesés, hogy a lépcső-példa azonos Zumthornál és Bachelardnál is, de ez annak fényében már nem meglepő, hogy mindkettejük neve a fenomenológia kapcsán kerül elő - a fenomenológiai tapasztalatban pedig az

147 Uó 2006b:7-28

148 Szentpéteri 2010:13

149 Bachelard 2011:28

150 Uó 2011:30

151 Miklósvölgyi 2011:71

152 Szentpéteri 2010:14

153 Bachelard 2011:34

emlékezetnek kitüntetett szerepe van. Zumthor a hallgatóknak szánt feladatában is kikötötte: a tervezett ház kapcsán kizárólag atmoszférákban, anyagi és téri minőségekben (illatok, szagok, hangok, fényviszonyok, nyitottság-zártság, intimitás-tágasság, stb.) szabad gondolkodni. A végső prezentáció során olyan nagyméretű, 1:1 arányú kollázszerű installációkat kellett bemutatni, amely a ház tereinek konkrét fizikai minőségéről árulkodik, s nem pedig a tervezett térbeliségről vagy a formáról.

A felhalmozott képek tudatos felszínre hozása, felelevenítése - összességében tehát az emlékezés gyakorlata jelenti Zumthor számára az építészetről való gondolkodás alapját. A tervezés azonban nem egyenlő az emlékezetben tárolt régi képek valamiféle direkt reprodukciójával. „Ezeket a képeket fel tudjuk idézni, és újból át tudjuk értékelni. De ebből még nem születik új terv, új építészeti. Minden terv új képeket kíván. A 'rég' képeink arra valók, hogy a segítségükkel újakra leljünk.”¹⁵⁴ Zumthor leírja, hogy milyen transzformáció zajlik le ilyenkor: a tervezés elején olyan képeket rekonstruál az emlékezetéből, amelyek valamilyen módon kapcsolatba hozhatók azzal az építészeti világgal, amely után kutat. Ezekkel a mindig személyes és szubjektív képekkel formákat, atmoszférákat idéz fel, amelyek bizonyos minőségeit a tervezett tárgy kezdi magára öltetni. Amennyiben ilyenkor képes ezeket a minőségeket ütköztetni, keresztezni, akkor a terv elmélyül, gazdagodik, és új minőségekre tesz szert, egésszé válik: „Ha a tervezés folyamán képekben gondolkodunk, akkor mindig az egészre gondolunk.”¹⁵⁵ „Ebben a pillanatban a kezdeti képek elenyésznek a háttérben. Az alkotáshoz szükséges modellek, szavak, elemzések eltűnnek, mint a magunk mögött hagyott lépteink. Az új ház kerül a fókuszpontba, és saját magává válik. Egyben megkezdődik saját története is.”¹⁵⁶

Zumthor emlékezetfelfogásának felfejtésében nagy segítség, hogy egyrészt explicit ír erről a gondolatairól önállóan is kiadott könyveiben, másrészt oktatási tevékenysége, interjúi, stb. közben olyan nyomokat hagy (pl. az egyetemi feladatok kapcsán kiadott bibliográfia), amelyből sok mindenre lehet következtetni. Az érzékelés-emlékezés-gondolkodás összekapcsolása révén Zumthor felfogása (és Bachelardé is¹⁵⁷) kimondatlanul is olyan gondolkodói hagyományokhoz csatlakozik, mint az előző fejezetben taglalt Szent Ágostoni modell. De az érzékelés és az emlé-

154 Zumthor 1999b:27

155 Uó 1999b:27

156 Zumthor 2006b:27

157 Miklósvölgyi 2011:71

kezet kapcsán az arisztotelészi hagyományra is hivatkozhatunk, mivel az emlékezet a *phantaszma*kon, mint érteink és észleleteink utóképmásain keresztül vonatkozik egy korábban érzékelt dologra. A képzelet és az emlékezet mindkettejükénél képi természetű, akárcsak később Zumthornál.

Zumthor alkotói gyakorlata a memóriában őrzött belső képek felidézése révén az emlékezet jelent konstituáló jellegére utal. Ennek kapcsán érdemes Henri Bergson is megemlíteni, mivel Zumthor a mendrisio-i Építészeti Akadémián tartott kurzusának bibliográfiájában konkrétan hivatkozik *Anyag és emlékezet* című munkájára¹⁵⁸, amelyre egyébként Bachelard is utal könyvének bevezetőjében. Bergson filozófiájában megkülönbözteti a megismeréssel kapcsolatban annak relatív és abszolút módját. A *relatív* tudományos megismeréshez a *fizikai időt* kapcsolhatjuk, ezzel szemben az egyénhez köthető, belső nézőpontú *abszolút* megismerés ideje a „tartam” fogalmához kapcsolt *teremtő idő*. A fizikai és a teremtő idő között az a különbség, hogy az előbbinek mennyisége van, mérhető, felosztható, homogén; míg a teremtő idő oszthatatlan, folyamatosan átél, képes a mozgás, az élet megragadására, inhomogén. Az átélte teremtő időt nem lehet mozzanatokra osztani, mivel ezek az egymással minőségileg nem összemérhető pillanatok folyamatosan, folyékonyan egymásba olvadnak, köztük az eleven emlékezet ver hidat szakadatlanul. „Eközben az emlékezet gazdagodik is, s folyton belenyúlik a jelenbe, ami a múlt folytonos haladása. [...] Egy új időfogalom: a tartam segítségével érthetjük meg, hogy a múlt egy testet alkot a jelennel, s e testben egymás által, szüntelenül újat teremtenek és újjá teremtődnek.”¹⁵⁹ Bergson emlékezetmodelljében ez a valahonnan valahova tartó haladás arisztotelianus örökség. A tartam az intuícióval ismerhető meg, amely az értelemnél magasabbrendű, sőt „az emberi szellem legmagasabb fokú megismerő képessége és metafizikai tevékenysége.”¹⁶⁰

Bergson hatása szerteágazó volt már saját korában is, és nem csak a filozófiában, az irodalomban (vö. Babits Mihály), a művészetelméletben, hanem később a fenomenológiában is. Ami számunkra fontos, hogy a századfordulós kortársak közül jelentős hatást gyakorolt Fülep Lajosra is, aki Bergson és Croce nyomán egy olyan művészetelmélettel állt elő, amelyben az emlékezésnek kiemelkedő szerepet tulajdonított, sőt a művészetet magát az emlékezésre vezette vissza. Zumthor eszmeifuttatásában

158 Masznyik 1999:24

159 Keserü 1998:15

160 Fülep 1974:606

Bergson emlékezetmodellje is felfedezhető, és mivel Fülep a bergsoni világnézetet terjesztette ki és mélyítette el a művészi alkotás terén *Az emlékezés a művészi alkotásban* című munkájában¹⁶¹, ezért rendkívül izgalmas feltárni azokat a párhuzamokat, amelyek itt rejtőznek.

Fülep Croce-kritikaként induló művészetfilozófiájába építette a *tartam*, a teremtő idő időszemléletét, és az ennek feldolgozására szolgáló, az értelmi megismerés felett álló megismerést, az intuíciót. A jelen pillanatai folyamatosan továtúnnek, hiszen a rákövetkező pillanatban azonnal a múlt részévé válnak, ezért a folyamatos emlékezés teszi lehetővé, hogy lelkileg egységes folyamatként éljük át a múlt időt: „Minden intuíciónk vagy percepciónk, bármily rövid legyen, bizonyos ideig tart, pillanatokból áll, amelyeket az emlékezés kötelékének kell összefűznie.”¹⁶² Fülep pontosítja az intuíció és az emlékezés viszonyát is, és az előbbi minden esetben meg kell előzze az utóbbit. A két fogalom viszonyának egybevetése a bergsoni tartam idődimenziójával vezethet el bennünket az emlékezés és a kifejezés (vagyis a műalkotás) viszonyának tisztázásához: „Az intuíció mindig a jelenre vonatkozik, de a jelen soha ki nem fejezhető: mindig elmúlt lelkiállapotot fejezünk ki, amelyhez, mikor kifejezzük, a jelen ismét új lelkiállapotot kapcsol, amely a maga részéről a következő pillanatban szintén múlttá válik, hogy kifejezhetővé legyen, és így tovább a végtelenségig – anélkül, hogy a kifejezés valaha kiszabadulhatna a múltból s az emlékezésből, anélkül, hogy valaha közvetlenül egyesülhetne a jelen lelkiállapot intuíciójával. [...] Ebből az analízisből igen fontos tény következik: nemcsak a múlt dolognak kifejezése emlékezés, hanem a jelené is, és minden jelen intuíciónak emlékezéssé kell átalakulnia, hogy kifejezhető legyen, szóval, hogy – adott esetben – művészetté legyen. Amiből továbbá következik, hogy nem az intuíció azonos a kifejezéssel, hanem ez emlékezés azonos vele. Innen a tétel: minden kifejezés emlékezés.”¹⁶³ [kiemelés tőlem - Gy.K.P.]

A művészi emlékezés azonban különbözik a hétköznapi, általános emlékezéstől, amennyiben a művész az alkotófolyamat során egy sereg intuíciót formál *belső képpé*, ráadásul ez a kép dinamikusan formálódik, változik, s végül kialakul egy olyan belső kép, amely különbözik a valóságtól, de különbözik a korábbi belső képektől is. Fülep szerint a legelső intuícióból épülő kép és a végső kép között zajlik a művészi alkotótevékenység, és a folyamat, amely az utóbbihoz segítette a művészt, az az emlékezés. A művész emlékezése ráadásul más, mint a hétköznapi

161 Uő 1974

162 Uő 1974:608

163 Uő 1974:612

emberé, tökéletesebben emlékezik, sőt a valóságot „újraalkotja emlékezésének gazdagságával”¹⁶⁴, azaz képes válogatni az alkotófolymat szempontjából fontosabb jellemzők között, és elhagyni az e szempontból lényegtelenent.

Az utóbbi gondolatmenetet érdemes összevetni Zumthor alkotói gyakorlatával a kínáló analógiák miatt. A tervezés legelején még csak olyan belső képek sorjáznak, amelyek korábbi megfigyelések (fülepi terminussal: intuíciók) során keletkeztek, ezek azonban nem pontos fényképszerű képek, hanem inkább képmások, benyomások. Ezeket hívja segítségül egy-egy feladatnál, úgy, hogy ezek felszínre hozásával, megértésével, más élményekkel történő ütköztetésével, összevetésével újakra tesz szert, amelyek már a végső ház képeinek részletéül szolgálnak. A felidézés módszere pedig nem más, mint az emlékezés. „A művészetnek, mindenekelőtt, ugyanez a két jellemző sajátossága van: megőrizni az impressziók és élmények emlékét a kifejezés révén; de egyúttal átalakítja az emlékeket bizonyos princípiumok szerint”, írja Fülep.¹⁶⁵ „Az emlékezés nem valamely elmúlt jelennek halvány képe, hanem átalakítása, megformálása, rendszerbe és egységbe foglalása [...] Az alkotás percében jelen és múlt egymásba olvadnak, de a produktív és formáló tényező nem a jelen, hanem a múlt, nem a percepció, hanem az emlékezés.”¹⁶⁶

Visszatérve Zumthor alkotói gyakorlatához: a kötetekbe rendezett első reflexiók még a 2000-es évek közepén jelentek meg, amikor a nemzetközi érdeklődés első nagy hulláma már lezajlott. A művek Magyarországon is jelentős hatásúak voltak, és illeszkedtek a párhuzamosan zajló élénk Svájc-diskurzusba. A kezdeti önreflexív munkákat jóval később, csak 2018-ban követte egy újabb elméleti munka, amely a Mari Lending norvég építészettörténelemmel folytatott beszélgetések kivonatát tartalmazza. A *Feeling of History* címet viselő könyv az emlékezet, a múlt, a történelem, az idő és az építészet sajátos viszonyait boncolgatja¹⁶⁷.

Különös „visszanézés” ez a könyv, hiszen Zumthor már érett építésztként szemléli a munkásságát, és veszi adott esetben kritikai górcső alá saját korábbi működését. Ez különösen igaz a történelemmel kapcsolatban, mivel - mint bevallja -, olyan modernista alapokon nyugvó képzést kapott Bázelen, ahol minden az innováció, az újdonság körül forgott, és ahol a történelemmel harcolni, a történelmet „legyőzni” kellett. Pedig - mint mondja

164 Uő 1974:615

165 Uő 1974:608

166 Uő 1974:629

167 Zumthor & Lending 2018

a beszélgetés legelején: „Minden, amit magam körül látok, az történelem. Majdnem minden, ami körbevesz bennünket, a tájaink, a falvak és városok, egészen a házunkig és a szobánkig, amelyben élünk, minden tele van a történelemmel; csak meg kell látnunk azt..Szeretném azt gondolni, hogy a munkámmal hozzáadok valamit ezekhez a dolgokhoz, amelyek már itt vannak a világban.”¹⁶⁸ Ehhez kapcsolódva megkülönbözteti a konkrét adatokkal és dokumentumokkal operáló faktuális „ténytörténelmet” - amely a tudomány sajátja - az aktuális, szubjektív, személyes történelemtől. Utóbbival kapcsolatban többször is a „a történelem érzése” kifejezést használja, amely egyben a könyv címadója is lett.

Amikor Zumthor arról beszél, hogy a tájak és a helyek emlékeket raktározhatnak, egykorvult életek nyomait őrzik, akkor tulajdonképpen az emlékezet nagy gondolkodói hagyományainak egyikét eleveníti fel. A történelem nem csak a tájban, hanem akár tárgyakban, banális dolgokban is megnyivánulhat, építésztként pedig leginkább az a történelem érdekli, ami mindezekben, azaz a tájban, helyeken, tárgyakban sűrűsödött össze.¹⁶⁹ Számára a táj nem csak emlékekről szól, hanem egyben történelmi dokumentum is, amit a munkáiban megpróbál „olvasni és értelmezni”. A tervezéssel azt a tudatos képességét is próbálja karban tartani, amivel közléről képes megfigyelni helyeket, és ott felfedezni az emberi tevékenységek egykorvult maradványait, nyomait.¹⁷⁰

Az emlékezet kapcsán Zumthor megismétli a korábbi írásaiiban vázolt módszert, azaz a „...a személyes emlékezet képekből táplálkozik, és nem tényekből. Gyakran előfordul, hogy amit látunk, az olyan képeket hív elő az elménkben, amelyek emlékekhez társulnak. [...] A képek, amelyekre visszaemlékezünk, elkerülhetetlenül érzésekhez és érzelmekhez kapcsolódnak. Az absztrakt tények másodlagosak.”¹⁷¹ Eddig nem hallott, tervezői hitvallásnak is beillő mondataiban pedig világosan kifejti: „Olyan épületeket szeretnék alkotni, amelyek a hely időbeliségéről beszélnek és az emberekhez szólnak. Így tehát tennem kell valamit, hogy az emlékezetet szólásra bírjam. A művészet képes erre: az építőművészet, akárcsak a irodalom, a festészet vagy a zene. [...] Így amikor egy műalkotás vagy egy építészeti mű megnyitja az emlékezetet számodra, akkor [...] ez összekeveredik a jelen világgal vagy bármi általa ismerttel, és egybefonja az aktuális jelent a tényszerű (múlttal). [...] Azt akarom, hogy az épületeim a hely történelméhez

168 Zumthor & Lending 2018:15

169 Uő 2018:18

170 Uő 2018:21

171 Uő 2018:28

kapcsolódjanak.”¹⁷² A megértés fontosságát hangsúlyozza Zumthor, amikor azt mondja, hogy a tárgyakban sűrűsödött történelem visszafejtésében segít maga a tárgyi világ, amely más forrást kínál, mint a tudomány didaktikus magyarázatai: „ez a megértés egy másik módja, amely inkább az érzelmeken, mint az intellektuson alapszik.”¹⁷³

Zumthor később konkrét munkákat is említ, amelyekben leginkább a történelem, az emlékezet, az idő kérdései foglalkoztatták: a chur-i római romok lefedő épületénél, a kölni Kolumba múzeumánál, a vardo-i boszorkányégetések emlékművénél, és a norvégiai Sauda városa melletti egykori cinkbánya emlékére létesített épületeknél. Utóbbiról munkáról viszonylag részletesen is beszél. A szóban forgó projekt tulajdonképpen nagyon kis léptékű, négy darab installáció-méretű apró házból áll. Sauda kisvárosa mellett a XIX. század végén működött egy cinkbánya, ahonnan - rendkívül nehéz körülmények között - fejtették az ércet, majd exportálták Angliába. A bánya megszűnésével az egészre a feledés homálya borult, viszont a település kollektív emlékezetében voltak még nyomai az egykori működésnek. A feladat elsődlegesen nem is az emlékezésről szólt, hanem az egykori bánya mellett fut el egy főútvonal, és tulajdonképpen ennek az autós megállójához kellett kisebb épületek, ahol melleleg bemutatják a közeli történelmi érdekességeket. Zumthor azonban mélyen elmerült a hely és a történelem komplexitásában, mivel fontosnak tartotta, hogy „beemelje a múlt nyomait, hogy belefoglalja, integrálja ezeket, hogy átfedjék egymást, elmélyedjen bennük. A palimpszeszt szép metaforája ennek a típusú, történelmi alapokon nyugvó építészeti rétegzettségnek”, hiszen - ahogyan később írja: „Természetesen tudnék olyan építészeti művet tervezni, amely a történelemre mutató formai és anyagi utalásokon keresztül stimulálja a múlt emlékeit, de azt gondolom, hogy semmi nem lehet erősebb, mint maga a történelmi szubsztancia.”¹⁷⁴

A szubsztanciából azonban nagyon kevés maradt: az egykori bányaösvény, kisebb alaptestek, a bánya bejárata, az a kiszögellés, ahonnan legörgették az ércet a vízhez. A tervezett épületek olyan alakzatok, amelyek nem pótolnak egykoron elveszett nyomokat, inkább a hiányukat érzékeltetik: „Azt hiszem, ez [a munka] inkább arról szól, hogy valami olyat érzékeltessenek, ami már nincs jelen, mintsem valami olyan jelenlétét mutassam be, ami elveszett.”¹⁷⁵

172 U6 2018:20-21

173 U6 2018:26

174 U6 2018:25

175 U6 2018:32

A Szatmári palotarom helyreállításánál mi sem építettünk újra régen elveszett épületrészeket, de a hiányokat - különösen ott, ahol kiterjedtek voltak - megpróbáltuk kortárs eszközökkel kezelni. Erről azonban részletesebben már a következő fejezet fog szólni.



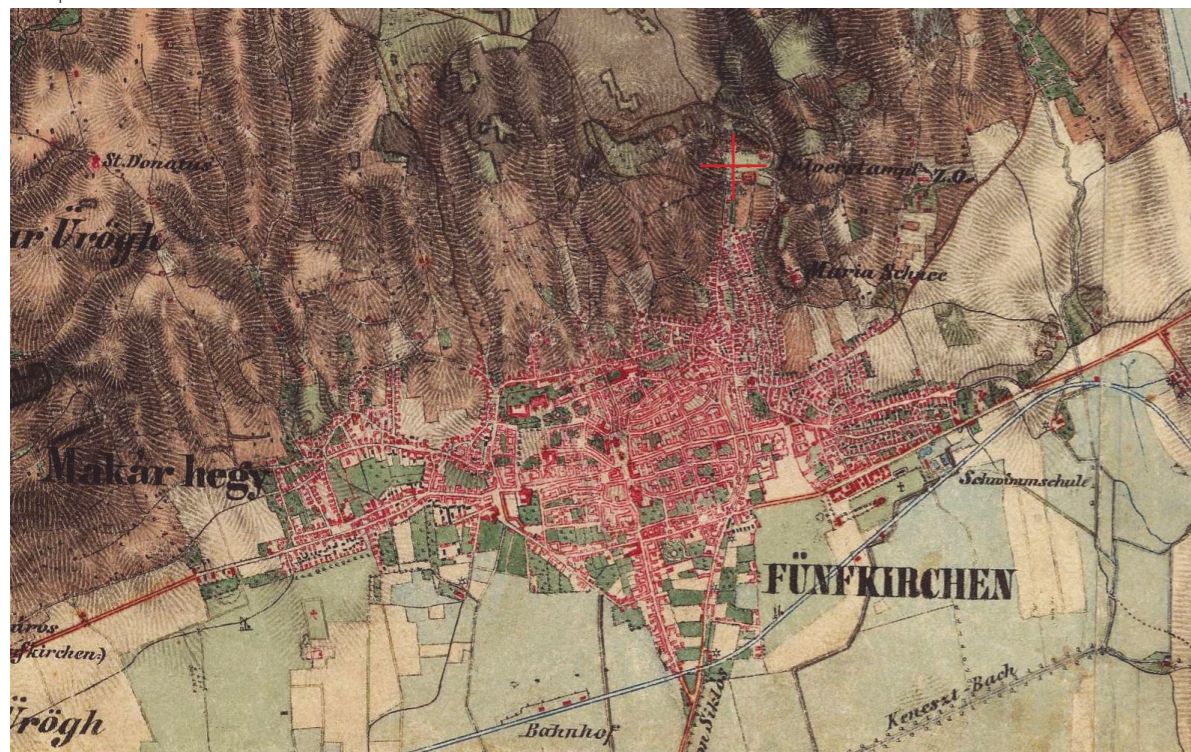
Peter Zumthor
Allmannajuvet Zinc Mine Museum
Sauda (Norvégia) | 2016



5 | Mestermű

A pécsi belvárostól északkeletre fekvő, a Mecsek déli lejtőjére eső Tettye-völgy régóta lakott festői városrész, ma a város egyik legkedveltebb kirándulóövezete és lakóhelye. 2010-ben Essen és Isztambul mellett Pécs viselte az Európa Kulturális Fővárosa címet, ennek nyomán 2007-ben országos nyílt tervpályázatot hirdettek „Pécs-Tettye városrész közterület megújítása” címmel, benne a Tettye-park átfogó rekonstrukciójával mint részfeladattal. A parkon belül találhatóak Szatmári György (1457-1524) pécsi püspök reneszánsz nyaralójának romjai, amelynek megújítása szintén a feladat részét képezte. A nyertes pályázatot követően, 2008-2010 között - az akkoriban létrejött Marp építészstúdió keretében - lehetőségünk nyílt Dévényi Mártonnal, munkatársainkkal és társtervezőinkkel közösen a palotarom részleges helyreállításának és kiegészítésének megtervezésére. Az irányításunkkal zajlott komplex és teljes körű tervezést követően 2010-2011-ben kivitelezett munkát jelen doktori eljárás során mesterműként kívánom bemutatni.

Pécs | 2. katonai felmérés



5.1 A Szatmári-palota és környezete

A Tettye

A mestermű helyszíne, a Tettye-patak völgye történelmi idők óta részt vesz - valamilyen formában - Pécs életében. Annak ellenére, hogy mind az ókori Sopianae, mind a középkori városfallal körbevett városmag területén kívül esett, adottságait felismerve már elég korán hasznosították. A rómaiak idején mészkövet termelő kőbánya működött itt, később a XV. században a Tettye-patak bővizű forrásának köszönhetően számtalan malom (gabona, lőpor, stb.) települt ide. A prosperitásnak köszönhetően a lakosok betelepülése sem váratott sokat magára, a XVI. századi utca- és telekstruktúrájával a Tettye Pécs egyik történelmi külvárosa lett.¹⁷⁶

Mindezek után nem véletlen az sem, hogy Pécs korabeli püsköke a városra páratlan kilátást nyújtó, mediterrán mikroklímájú völgy felső részére építette nyári rezidenciáját. A török korban a palotát derviskolostorként használhatták, tehát a hely nem vált teljesen lakatlanná. 1780 után a város tulajdonába került a terület, 1892-ben megépült a vízmű, a Tettye-patakot szabályozták és a föld alá vitték. A XIX. század második felétől egyre kedveltebb kirándulóhely, ünnepek, majálisok helyszíne. A XX. században a fejlődés nem állt meg, s noha a szocializmus évtizedei alatt a közterületi részek jelentősen leromlottak, ezek az Európa Kulturális Fővárosa Program keretében átfogóan megújulhattak. A Tettye mai képét - a családi házas lakórészekén túl - a palotaromot is magába foglaló 4,5 hektár méretű park dominálja leginkább, amely Pécs legnagyobb egybefüggő közparkja. A terület a rehabilitációnak is köszönhetően a belváros után a második leglátogatottabb pécsi turisztikai célponttá vált.

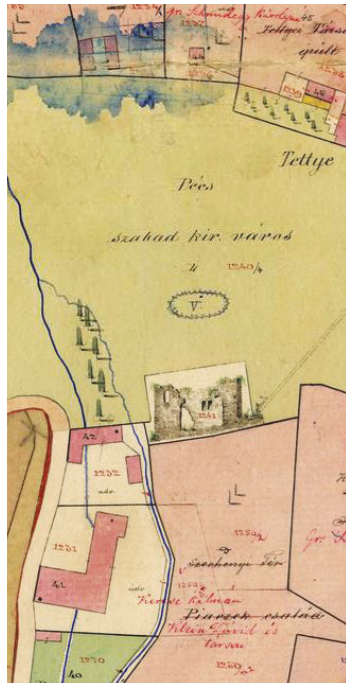
A palotarom

A mestermű a Tettye-völgy felső fennsíkján elhelyezkedő rom-együttes részleges helyreállításával és kortárs kiegészítésével jött létre. A műemléki védettséget élvező rom eredetileg egy reneszánsz korban épült nyári rezidencia maradványa. Építtetője a kassai születésű Szatmári György (1457-1524), aki Krakkóban és valószínűsíthetően Bolognában is tanult, majd később párhuzamosan futott be állami és egyházi karriert. Királyi titkár és kancellári posztja mellett rövid ideig veszprémi, illetve váradi



Szatmári György címere

¹⁷⁶ Pécs2010 Menedzsment Központ Kht. 2007:19



Habsburg kataszteri felmérés



Régészeti feltárás | 2009

püspök, majd 1501 és 1521 között Pécs püspöke, ezt követően haláláig esztergomi érsek.¹⁷⁷

Az egykori nyári rezidencia pontos építési ideje nem ismert, de kutatók az 1509 utáni éveket valószínűsítik.¹⁷⁸ Az itáliai referenciák alapján készült, földszint+emeletes villa suburbana azért is kiemelkedő a magyarországi reneszánsz emlékek közül, mivel nem egy korábbi épület átépítésével valósult meg, hanem egyedileg építették külön erre a célra a késő középkorban. A helyszín, a követett minta, és maga az elkészült épület igazi reneszánsz szellemiségre vall.

A villa kő falazatú, szabályos téglalap alaprajzú, belső udvaros, kétszintes, völgy felé tájolt épület volt egykoron. Mindebből a nyugati épületszárny maradt meg legépebb formában a beavatkozásokat megelőzően, míg a palota délkeleti sarka és az innen induló épülettömegek már teljesen hiányoztak, a később ide toldott torony kivételével. Az északkeleti oldalon fiókos kolostorboltozat nyomaival találkozhatunk az egyik helyiségben¹⁷⁹, ezt egyes kutatók kápolnaként azonosítják¹⁸⁰; míg az épület többi része síkfödémes lehetett, a gerendafészekek ma is jól megfigyelhetők a kőfalazatban.

A források legtöbbször úgy tudja, hogy a villát a hódoltság idején - Pécs 1543-as török kézre kerülése után - derviskolostorként használták, és maga a Tettye név is ennek fordításából („tekke”) eredeztethető. A villából származó éremanyag intenzitásából is arra lehet következtetni, hogy az épületet a XVI. sz. második felében és a XVII. század első felében is lakták.¹⁸¹ A török idején a házat részben átépítették, pincét, árnyékszéket, medencét, támpillért alakítottak ki, és ekkor épült a délkeleti torony is. Pécs 1664. évi felszabadító ostromát követően magára maradt az épület, ami egyre rosszabb állapotba került, köveit széthordták. 1904-ben konzerválták az akkora már jelentősen romos állapotot, és valamikor ez idő tájt készülhettek a patkóíves aláfalazások is. A XX. század folyamán több kutatás és ásatás is zajlott a területen.¹⁸² A szakemberek egészen a legutóbbi időkig egy völgyre nyitott U-alakú épületet feltételeztek, amelyet azonban a 2004-es, és a beavatkozásunkhoz kapcsolódó 2009-es régészeti

177 Fedeles 2007

178 Nagy 2014:309

179 Uó 2014:306

180 Kárpáti & Nagy 2009:3

181 Nagy 2014:310

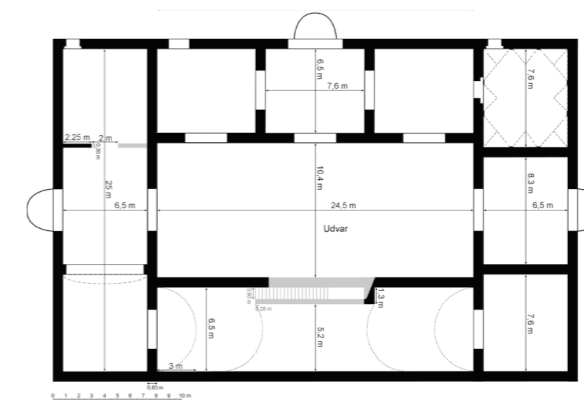
182 1911 - Reéh György, 1943 - Gosztonyi Gyula, 1957 - Parádi Nándor, 2003 - Nagy Erzsébet, 2004 - Gere László (lásd Kárpáti & Nagy 2009:3).

vizsgálat is megcáfolt, mivel a (korábban nem feltételezett) déli összekötő szárny északi (belső udvarral határos) falát feltárták.

A tervpályázat

Az Európa Kulturális Fővárosa 2010 Pécs program egyik kulcsfontosságú eleme a városi közterek és a parkok újjáélesztése volt, és ennek egyik legfontosabb akcióterülete a Tettye városrészre esett. A program átfogó célja a városrész megújítása, a gépkocsiforgalom visszaszorítása mellett funkcióváltással egybekötött minőségi közterek kialakítása volt, amelyek egyszerre szolgálnak pihenő-rekreációs, kereskedelmi, illetve közösségi-kulturális célokat. A tervpályázat többek között a Tettye városrész kapujaként definiált Ágoston térre, a Szatmári palotaromot befogadó Tettye-parkra, és a kettőt összekötő gyalogostengelyekre várt komplex tájépítészeti és építészeti javaslatot. A tervpályázati kiírás szerint a Tettye felső részét elfoglaló park teljes körű kertészeti és parképítési rekonstrukcióját a szabadtéri színpad és a Szatmári-villa romjának rekonstrukciójával együtt szükséges megvalósítani. A palotarom kapcsán a szabadtéri színpad és új kiszolgáló egységeinek (büfé, illemhelyiség, öltöző) elhelyezésére is javaslatokat vártak a pályázóktól.

A nyertes pályamű elképzelése szerint olyanná kell alakítani a palotarom építészeti és parki környezetét, hogy egész évben alkalmas legyen rendezvények lebonyolítására, de program nélkül is működő parki attrakcióvá tudjon válni. Ehhez olyan állandó - a rom szerkezetétől fizikai távolságot tartó - architektúrára van szükség, ami nem „erodálja”, hanem kiemeli a műemléki védettségű rom jelentőségét. A síneken mozgatható és így dinamizálható lelátók, illetve a statikus rom együtt alakítja újra és újra a színház terét, az adott művészeti koncepció szerint.



A reneszánsz villa egykori alaprajza a legújabb kutatások tükrében, szürkével az elbontott részek (Nagy 2014:440)

5.2 Koncepció

A Szatmári-palotarom helyzeti energiáját a különböző történeti rétegek, az időben változó jelentések, és az a sokféle minőség adja, amelyre a legutóbbi időkig szert tett. A reneszánsz villa mára rommaradvány lett, határolófalai nagy részének pusztulásával az egykoron zárt belső a Tettye-park térkontinuumába szövéődött és köztérre vált. A rom és környéke már a XIX. században is népiünnepségek helyszíne volt, de a közösségi aktivitások talán legjelesebb hagyományát a Pécsi Nyári Színház táplálta évtizedeken keresztül, szabadtéri színpadjával és legendás előadásával. A tervezés során tüzetesen megvizsgáltuk ezeket a szellemi és fizikai rétegeket, értelmeztünk és értékeltünk: ez jelentette munkánk evidens kiindulópontját. Minden réteg közül azonban a legfontosabb: az egykori palota maradványainak világa, a *romarchitektúra*.

Romarchitektúra

A rom furcsa tünemény. Építészetileg egy egykor új és egész mű pusztulása, „*formai zártságának felbomlása*”¹⁸³ révén létrejött rész, töredék, maradvány. A romot lehet az elpusztult rész hiányaként, távollétéként szemlélni, a pusztulás elkerülhetetlenségének metaforájaként, vagy éppen az egykori egészéből még fennmaradt szubsztancia jelenléteként ünnepelni. Utalhat az egykori teljesség elvesztésére, emlékeztethet minden dolog mulandóságára; a romban az anyag elmúlása „*az életből való kivonulással*”¹⁸⁴, ha úgy tetszik, a felejtéssel rokon. Vagy éppen ellenkezőleg: munkálkodhat az emlékezeten, a rom szimbóluma lehet egy letűnt kornak, térben álló mementóként egzisztenciálisan is jelenvalóvá téve valami időben távollévőt. „*A rom »emlékezethely«, melynek karakterisztikus egysége emlékezetforma is egyben, hiszen a társadalmi-történeti emlékezet médiumaként működik, jelentéseit a kulturális gyakorlatok sorozatában kapja meg, de ezek a gyakorlatok feltételezik – ugyanakkor közvetve meg is alkotják – formátlanságon túli formáját.*”¹⁸⁵ A rom evidens bizonyítéka a múltó időknek, miénktől eltérő időstruktúrája révén segíthet időtudatunk karbantartásában. „*A rom megteremti az elmúlt élet jelenbeli formáját, mégpedig nem a tartalom vagy a maradvány alapján, hanem a múlt mint olyan révén.*”¹⁸⁶

183 Riegl 1998:21

184 Simmel 2009:160

185 Nemes 2012:47

186 Simmel 2009:160

A maradványok szemlélése kiválthatja a melankólia érzését, a festőiség csodálatát, a pusztulás, összeomlás fenyegetését, vagy elvezethet a fenséges esztétikumába. Hiányalakzatként inspirálhatja a képzeletet, a művészetet, szövegek vagy képek létrehozását. A rom jelentésekkel telítődhet, s azt elveszítve újakra tehet szert, szimbólummá és metaforává válhat, morális és történelmi tanulságokat közvetíthet. A történetileg hozzá tapadó képzetek gyakran szélsőséges pólusokat foglalnak el, hiszen „*a romokat övező költészeti illetve bölcséleti diskurzusban [...] mindig is ott munkált egyfajta kibékíthetetlen feszültség, mely olyan ellentétpárokkal írható le, mint a kontinuitás és szakadás, felejtés és emlékezés, nosztalgia és utópia, természet és kultúra.*”¹⁸⁷

A romok egy része az emberi képződmény és a természeti képződmény között álló objektum, átmenet, provizórium. Pusztulásuk mértékének függvényében már nem mű, még nem természet. A rom visszarendeződése a természethez való visszatérésként is értelmezhető, és magára az eróziót végző természetre irányítja a figyelmet. A rommá válás során az anyag és forma viszonya elsődrendű kérdés, a pusztulás közbeni forma- és struktúravésztes éppen az anyagi szubsztanciára irányíthatja a figyelmet.

„*Lehetséges, hogy a romok esztétikájának eredeti kiindulópontját 1337-ben találjuk meg. Petrarca, aki nem sokkal korábban, a Mount Ventoux megmászása során megalkotta a tájra vetett pillantás archetípusát, római tartózkodása idején kialakítja azt a scenáriót, mely ezután évszázadokig érvényes marad: romokon átvágva, az emlékezésre hangolódva, eljut egy magaslatra, ahonnan a romos táj mintegy az emlékezés és a történelem könyveként bontakozik ki a tekintete előtt. Petrarca elmélyül a »tempi passatiról« (az elmúlt időkről) egy barátjával folytatott beszélgetésben, hogy aztán – a romok feltartóztatathatlan széthullásával szemközt – az írás révén tartósságot kölcsönözzön az emlékező jelenvalóvá tétel pillantásának. A romok duruzsoló mormolása az írás folyamatában a nagy idők jövőbeni »renovációjára« támasztott igényé válik. A romok – a barátok sétája – a pillantás a dombról – a beszélgetés – az írás: ezek mind az emlékezés színházának rögzült színpadi elemeivé válnak.*”¹⁸⁸ - írja Hartmut Böhme.

Egy egykori épület maradványainak romként való felismerése és tudatosodása az antikvitásra épülő zsidó-keresztény kultúrkörben - annak idődimenziót tekintve - viszonylag új jelenség. Böhme Petrarca idézett pillantásában azonosítja e fordulatot,

187 Balajthy 2014:8

188 Böhme 2016:80, lásd még Radnóti 2022:65-67

azonban szélesebb értelemben a romok új szemantikájának születése inkább a reneszánszhoz, mintsem a trecentóhoz köthető. A modernség romtapasztalatáig persze hosszú az út, és a kategória a megszületését követően is sok változást élt meg. A romfogalom elkülönülésében és önállósulásában fontos szerepe volt az irodalomnak, az építészetnek, a képzőművészeteknek, később az esztétikának, az archeológiának, a történetfilozófiának: tulajdonképpen ezek a történetileg is változó értelmezési keretek jelölték ki a fogalom mindenkori jelentéstartományait.

A romoknak a fogalom fokozatos tudatosodása előtt nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget, a múlt relikviáit gond nélkül elbontották, hogy mást építsenek a helyébe, vagy felhasználva a maradványokat átépítették azt, esetleg széthordták, az elemeket beépítették más épületekbe. Ez a gyakorlat a reneszánszban is folytatódott, de ez hívta életre ugyanekkor a romemlékek tudatos védelmének gondolatát is. II. Pius pápa rendeleti úton tiltotta meg az ókori romok megrongálását vagy elszállítását. A romok felé forduló új tekintet vezérelte X. Leó pápát is, amikor Bramantét nevezte ki a római antikvitások őrzőjének, így az ő feladatává lett megakadályozni az ókori romok építőköveinek széthordását, a város ókori emlékhelyeinek feltérképezése pedig Raffaellóra hárult.

A reneszánsz elégikus romköltészetet követően a barokkban a rom inkább *vanitas* (hiábavalóság) témaként jelenik meg, míg legnagyobb jelentőségre a romantika korában tesz szert.¹⁸⁹ A romantikus esztétikai érzékben bekövetkező nagy hatású kulturális fordulat során becsülni kezdik a romot, a töredéket, a torzót: „a rész mint rész élvezete, és a részben a képzeletben rekonstruált egész szemléletének a képessége, a töredéknek nemcsak tiszteltreméltósága, hanem szépsége és katartikus volta: ez az új befogadási mód.”¹⁹⁰ Ennek kezdeti előfutára a XVI-XVII. századi fejedelmi paloták, uralkodói kertek részévé váló romfestészet, múromok, grották (mesterséges barlangok)¹⁹¹, amelyek még nem melankólia-toposzok, hanem hatalmi kifejezőeszközök. A rom jelentősége a XVIII. században nőtt meg igazán, a romszemlélő számára a kultúra és a történelem világából kilépve az időtlen természetbe való átmenetet jelenítette meg, de ugyanúgy a romban megtestesülő időtörést és a múlt idegenségét is tematizálta.¹⁹²

189 Balajthy 2014:7-8

190 Radnóti 1995:129

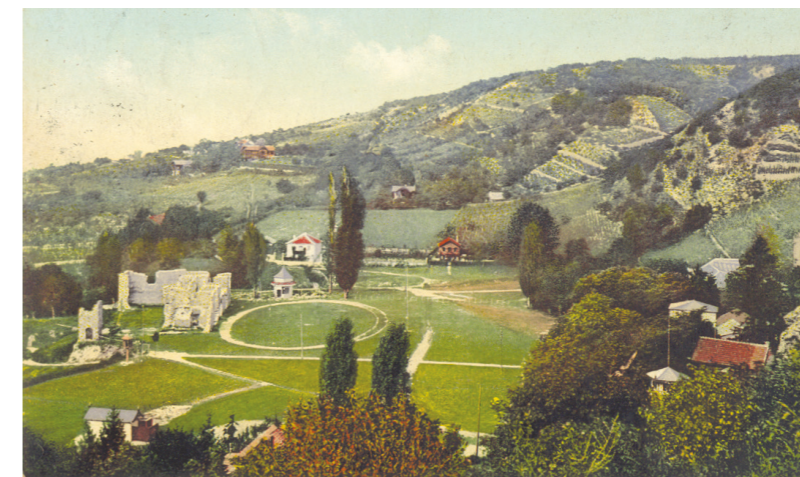
191 Böhme 2016:82

192 Assmann-Gomille-Rippl 2002:11

A romkultusz megerősödésében szerepet játszó XVIII. századi tájképi kertre nagy hatást gyakorolt a párhuzamosan önállósuló idealisztikus tájképfestészet, amely a táj fogalmának - szintén korabeli - megszilárdulásában is fontos részt vállalt. Claude Lorrain XVII. századi tájfestő már életében olyan kultusznak örvendett, hogy képeire akár éveket is vártak, és kortársaival együtt gyakorlatilag meghatározták a táj korabeli látásmódját. Ez olyan hatással volt a kert- és tájépítészetre, hogy „[...] a természetben »felismerték« az ő tájait, s »létrehozták« ezeket a tájakat az (elsősorban angol) kastélyok és udvarházak körüli kertek átépítésével.”¹⁹³ A barokk hierarchikus és geometriai kertjeivel szemben Angliában létrejött új kerttípus, és annak későbbi változatai először a festészetben, a költészetben és a történelemben megformált imaginárius természetképet idézték vissza. Alexander Pope angol költő twickenham-i birtoka az egyik legszebb első példája ennek a tájfestészet ihlette, szabálytalan vonalvezetésű és telepítésű angolkertnek. Később a külső utalások rendszere háttérbe szorult, és átadta a helyét a látvány útján az érzékekre ható kertkialakításnak (Lancelot Brown), amelyet még később a *picturesque* fordulata követte. A szép és a fenséges mellett megjelent a festői esztétikai kategóriája (William Gilpin, Uvedale Price)¹⁹⁴, összeért a kertkultúra és a rom tematikája: soha nem látott romkultusz bontakozott ki, ahol rendelkezésre állt, ott valódi romok használtak a kertek kialakításánál, ahol eredetileg nem volt, ott múromot építettek. A festőiben már megjelenik az idő dimenziója, amely

193 Radnóti 2022:15

194 Radnóti 2022:159



A palotarom 1910 körül

a természethez tartozik, hiszen a klasszikus épület vagy szobor idealitásában időtlen. „A szép ennek megfelelően friss és fiatal [...], a pittoreszk viszont magába foglalja a kort, az időmúlást és ezzel a hanyatlást is. Ebből következik, hogy az ép görög templom - a valóságban vagy festményen szép -, romjaiban pittoreszk.”¹⁹⁵

A romkultusz egy másik jelentős gyúanyagát a múlt megismerésének új tudománya, az archeológia szolgáltatta, azon belül is különösen Pompeji (1748) és Herculaneum (1738) feltárása. Kultúrtörténeti hatásuk rendkívül jelentős volt. Ezeket a konkrét helyeket is felkeresve, művelt és gazdag európaiak a romok iránti rajongásuk kielégítésére túrákat tettek Itália földjére, amelyek voltak az előző évszázadban is előzményei, de fénykora mindenképpen a XVIII. századra esett. A neveltetés részeként is felfogott, pedagógiai intézménnyé váló, akár évekig tartó *Grand Tour*¹⁹⁶ során felkeresték elsősorban Róma legfontosabb antik emlékeit, és gyakran a romokat ábrázoló műalkotásokkal tértek haza. A túra egyik kiemelt pontja volt az Alpokon való átkelés, amely során egyszer csak megpillantották - akárcsak Petrarca - Itália földjét. Róma kulturális terében tett egyéni utazások jelentősen befolyásolták a romokhoz való individuális és romantikus viszonyt.

A szentimentális romkultuszt magas hőfokon tartó romantika és XIX. század után a XX. század romtapasztalata jelentősen eltérő, a két világháború pusztítását követően és közben a romok szükségképpen új értelmet nyernek. A modernség a romban fedezi fel egyik nagy paradigmáját, a fragmentáltságban a szét-töredezett világ metaforáját látja.

A századelő egyik első fontos romreflexiója Georg Simmeltől származik, aki híres esszéjében¹⁹⁷ az emberi szellem és a természet szembenállásának eredőjeként láttatja a romot. Az építészeti művek a szellem győzelmét hirdetik a természet felett, míg ennek pusztulása - a rom létrejötte - során a természet lesz ismét úrrá, „áll bosszút”, amiért az emberi szellem maga képére akarta formálni. Ugyanakkor a rom jelentéssel telített marad, a két erő ugyanis új elegyet, új egészet alkot, amelyben a természet nem formátlanságba taszítja a romot, hanem a műalkotást „használja a formálás anyagaként, ahogy előtte a művészet használta a természetet anyagként.”¹⁹⁸ A romban, azaz „a múlt jelen idejű formájának

195 Radnóti 2022:161

196 Uó 2010:233

197 Simmel 2009

198 Uó 2009:157

legmagasabb fokában és legnagyobb teljességében”¹⁹⁹ saját története is benne van, a keletkezésétől a romlásáig a rom az időbeliségről tanúskodik, és formája nem elválasztható ettől a történetiségtől.

Simmel kortársa, Alois Riegl modern műemlékkultusz kapcsán megalkotott értékrendszerében²⁰⁰ az elmúlás, a romok kérdése is terítékre kerül. Simmelhez hasonlóan az új műveket az ember-természet viszonyrendszerben helyezi el, hiszen az emberi alkotótevékenység a természet alaktalan elemeiből esztétikailag jelentésszerű, formailag zárt egészet hoz létre, amelynek zártságát - mindjárt a létrejötte pillanata után - a természet romboló erői kezdik „felbontani”. A mű eközben *régiségérték*re tesz szert, mivel az elmúlás nyomai érzékelhetőek lesznek az anyagon és a formán. A rom e tekintetben is kitüntetett, mivel a kopás, a töredezettség, a mechanikai erők romboló munkája sokkal nagyobb fokú. Mindebből azonban más belátás is következik (ami John Ruskin restaurálás-intésével rokon): mivel az emberi kéztől a zártságot, a természettől pedig a zárt egész felbontását „várjuk el” az elmúlás lineáris folyamatában, mindennemű beavatkozás (pl. konzerválás) kerülendő, hiszen „az új emberi alkotáson zavarnak bennünket az elmúlás (idő előtti pusztulás) jelei, miként a régi alkotásokon zavarnak az új keletkezés nyomai (például a feltűnő restaurálás).”²⁰¹

Hannes Böhringer szerint a *posthistoire* (történelmen túli vagy utótörténelmi) állapot jelképe lehet a rom, mivel a redukív modernizmus utáni korérzés vonatkozás-, összetettség-, komplexitásigényét testesíti meg metaforikusan, ugyanis „bármilyen egyhangú és visszataszító volt is eredetileg egy építmény, romként egyszerre megnövekszik a komplexitása. A romot ugyanis nem valamiféle célkitűzés teremt meg: a rom keletkezik - vagy fokozatos összeomlással vagy hirtelen rombolás révén. Még ha szándékkal rombolták is le, a rombolás volt szándékolt, nem pedig hátramaradó formája. Mivel a rom szándékolatlanul és előreláthatatlanul jön létre, olyan formai komplexitást hordoz, amilyen semminemű szándék és kompozíció megvalósítása során sem jöhet létre.”²⁰² Így aztán nem meglepő, hogy „a *posthistoire* entropikus végkorszakként a rideg mulhatatlanság, a romnélküliség és ezáltal a romnosztalgia kora is.”²⁰³

S vajon a romnélküliség tételezése megállja-e a helyét jelen világunkban? Kortárs romjaink - felhagyott ipartelepek, az

199 Simmel 2009:160

200 Riegl 1998

201 Uó 1998:21

202 Böhringer 1995:43

203 Uó 1995:44

emberiség tudatalattijába száműzött tárgyi világok - romok-e még egyáltalán? A simmeli, riegl-i értelemben bizonyosan nem, hiszen korántsem a mindent felemésztő természetről szólnak, „nem attól romosak, hogy egy hanyatló és hervadó civilizáció elveszítette a természettel szembeni küzdelmet.”²⁰⁴

A mai építészet termelésének legjavát adó, a tömegtermelés által ontott elemekből összerakott banális és generikus épületekből milyen romok válnak majd egyszer? Robert Smithson *fordított romoknak* (ruins in reverse) titulálja ezeket épületeket, mivel - a romantikus kor romjaival szemben - nem a teljes megépülésük után *zuhannak* a romállapotba, hanem rommá *emelkednek* a kész állapotukat megelőzően.²⁰⁵ Erre rezonál Földényi F. László is, amikor azt írja, hogy „nemcsak a szűk értelemben vett romok *termelődnék újra, hanem ami vadonatúj, az is gyakran eleve egy rom benyomását kelti. Amikor egy épületnek még csak a puszta betonszerkezete áll, akkor ez olyan, akár egy csontváz. S mégoly szépen burkolják is be később, a végén még is ez az elpusztíthatatlan csontváz fog megmaradni.*”²⁰⁶

Építészeti koncepció

Az Európa Kulturális Fővárosa program részeként a Tettye-park megújítása kikényszerítette a Szatmári-palotarom mint hangsúlyos táji elem és építészeti emlék szerepének újradefiniálását. A mesterműnek, azaz a reneszánsz villa részleges helyreállításának és kortárs kiegészítésének építészeti koncepciója - és magának e programösszetevőknek a lehatárolása is - a rom összetett minőségeinek és jelentéseinek felfejtésén, értelmezésén, felülvizsgálatán, majd ezek szelíd 'újrarahangolásán' alapult. A beavatkozások megfogalmazásakor a parkért felelős tájépítész tervezőkkel összhangban arra törekedtünk, hogy a rom komplexitását adó fizikai és szellemi rétegeket radikálisan ne írjuk felül. Abból indultunk ki, hogy tudomásul vesszük ezek jelenlétét, akkor is, ha valamelyik több évszázad alatt, míg mások csak az utóbbi évtizedekben rakódtak rá. A koncepció ugyanakkor a Megbízó (Pécs városa) szempont- és elvárásrendszeréhez, azaz a tervpályázati kiírásban megfogalmazott hosszútávú települési stratégiák és célok megvalósíthatóságához is igazodott. A tervezést továbbá érdemben befolyásolta az is, hogy a teljes folyamatot - a palotarom országos műemléki besorolása révén - az akkoriban még ereje teljében lévő műemlékvédelmi hatóság

204 Földényi 2017:255

205 Ursprung 2005:34

206 Földényi 2017:258

felügyelte; a koncepció a hatósággal folytatott folyamatos és termékeny párbeszéd során formálódott a ma láthatóvá.

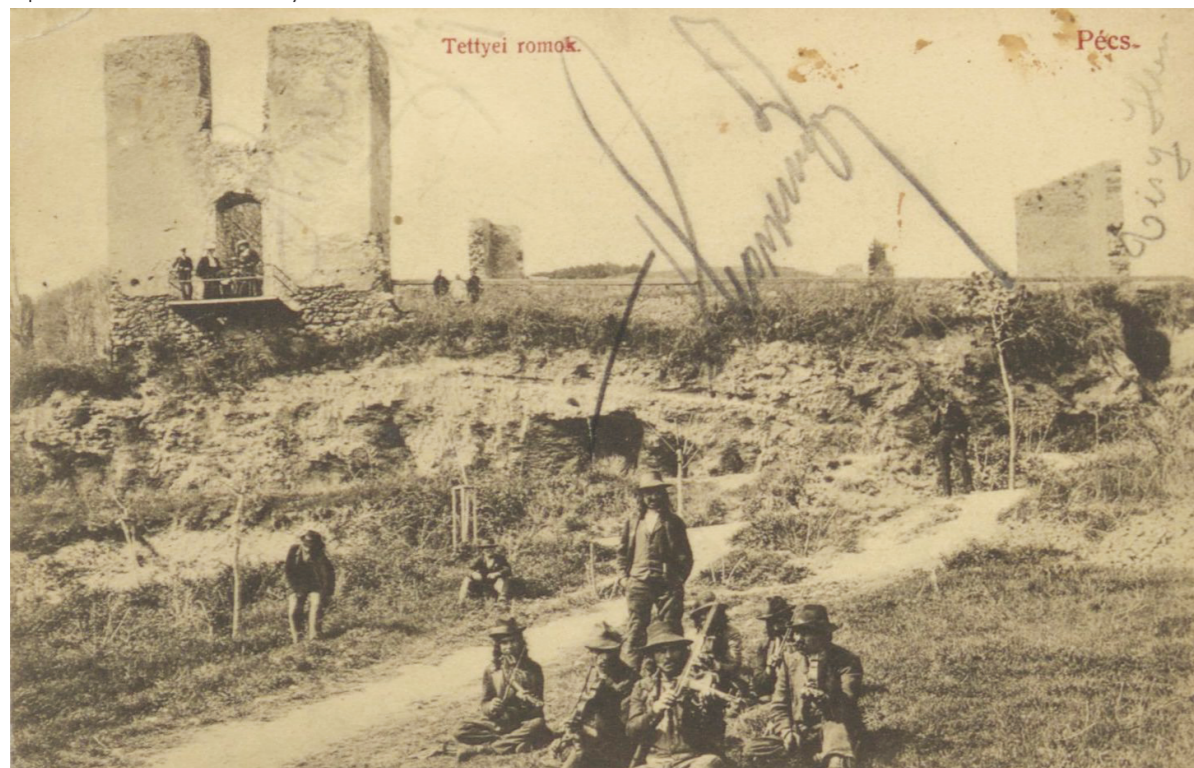
A palotarom összetett rétegzettségé folytán többféle minőség hordozója. Ezek közül (a rom mint épületmaradvány, közter, parkelem, és mint közösségi aktivitások tere) az egykorvolt nagyszabású mű építészeti karaktere viszonylag elhalványodott. Ennek több oka is van, nyilván az elsődleges magyarázat az anyagi szubsztancia évszázadok alatti jelentős mértékű pusztulásában keresendő. Az egykori villa eróziója olyan fokot ért el, hogy mint épületmaradvány kevésbé „olvasható”. Laikus szemmel még a legjobban fennmaradt a nyugati és északi részek is kevésbé azonosíthatóak egy lakóház formájaként, és persze a reneszánsz korabeli épületarányok (több mint 5 m-es belmagasságok) is szokatlanok a kortárs, nem szakmabéli tekintet számára. Mindezek miatt az egykori villa a 9-10 méter magas, vastag kőfalával inkább várszerű benyomást nyújt. A reneszánsz eredetre sem utal sok minden, hiszen hiányoznak a szemnek az idevágó építészeti részletek, amelyeket illetően ráadásul elég kevés támponttal rendelkezünk (a Pécsen őrzött reneszánsz kőfaragványok köréből kevés tagozat köthető az épülethez). A rom építészeti jelenléte - a beavatkozásokat megelőzően - leginkább a megmaradt faltestek által generált térbeli viszonyokban sűrűsödött, azonban ez is nagyon vegyes képet mutatott: míg az északnyugati oldalon szinte helyiségyszerű - négy oldalról körbezárt - terek találtunk, addig az átellenes délkeleti sarok táján olyan nagyfokú volt a pusztulás, hogy a rom ösztönös képzeletbeli kiegészítése is erőfeszítésbe tellett.

Az épületkarakter „leépüléséhez” áttételesen más is hozzájárult. A XIX. századi tekintet - amely másképp nézett a romra, mint a korábbi évszázadokban élt elődjei - a korszellemnek megfelelően a Tettyét mint természetet már jelentésekkel telített, esztétikailag értelmezett *tájként* szemlélhette. Ennek a palotarom is fontos része volt, mivel be tudott illeszkedni a táj jelentés-összefüggéseibe. A korabeli szem, amelyet a romantika festői esztétikai kategóriája és ezzel összefüggésben a romkultusz bizonyosan befolyásolt, a maradványokat kevésbé történeti tanúságot hordozó örökségként, hanem inkább pittoreszk táji elemként érzékelte; olyannyira, hogy - amúgy a reneszánsztól idegen - patkóíves aláfalazásokkal is fokozta a rom festőiségét. Az emlékérték viszonylag kései tudatosodásának bizonyítéka az is, hogy - a kevés magyarországi reneszánsz emlék miatti jelentőségéhez viszonyítva, és más magyarországi műemlékekhez



Patkóíves romantikus aláfalazások

A palotarom mint kirándulóhely



Színházi plakátok



Színházi térhasználat





A rom mint geológiai képződmény

mérten - a villa kutatástörténete csak igen későn, a XX. század elején indult el (1911).

Mindez a XIX. században szárba szökkenő polgári szokások, a kirándulás, a túrázás, a természetjárás jelenségével együtt a palotaromot népszerű látogatói célponttá tette. Se szeri, se száma azoknak az 1890-1910 között született ábrázolásoknak, amelyek a rom újfajta „felfedezését” hirdetik, önfelelt kirándulókat, piknikezőket, turistacsoportokat mutatnak. Több képen is feltűnik, hogy még egy faépítésű pavilon is megjelent a rom nyugati oldalán, a hozzá tartozó kerthelyiséggel együtt is - nyilván a kirándulók megnövekedett fogyasztási, időzési igényeihez igazodva.

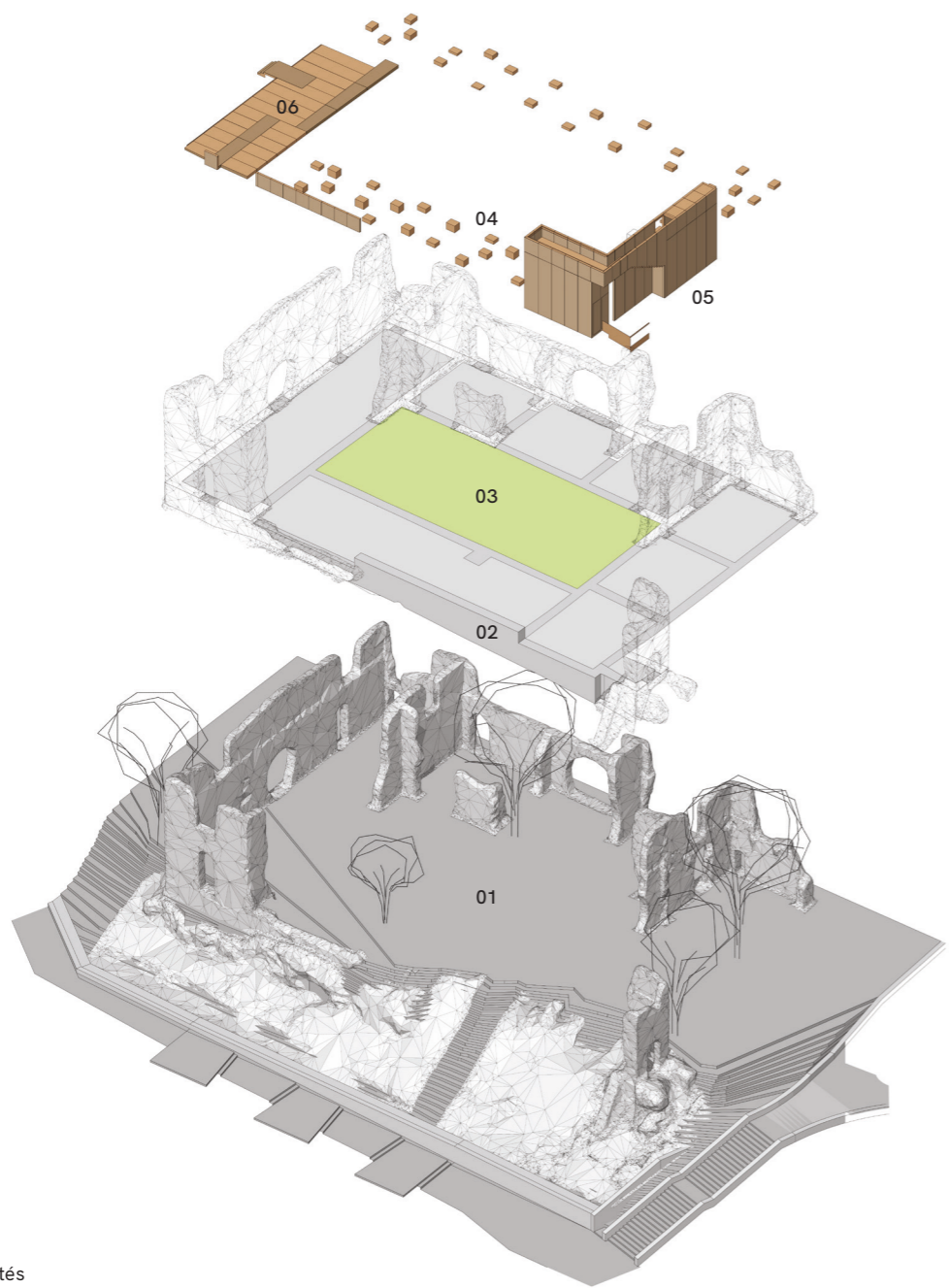
Figyelemreméltó a későbbi közösségi használatok romhoz való viszonya is. Amennyire kiemelten fontos Pécs kulturális életében a kollektív emlékezetben is őrzött tettyei nyári színház, és az a hagyomány, amelyet megteremtett, annyira volt ambivalens az együttélése a rommal a legutóbbi időkben. A szabadtéri színház romon belüli és rom körüli térfoglalásának módja, az ideiglenesnek mondott, de valójában színházi szezonon kívül is „ottragadt” fa díszletinstallációi esztétikai értelemben rom- és tájdestrukciót jelentettek, és staffázselemmé degradálták magát a romot. Az innovatív tradíciójú színház a rommal sajnos legkevésbé sem folytatott innovatív párbeszédet, inkább egyszerű háttérdíszletként használta azt, azaz kisajátította a

kulturális fogyasztás javára. A beavatkozások a maradványokat ráadásul olyan jelentéssel ruházták fel, amelyben az egykori reneszánsz villa ismét - ahistorikus módon - várromként jelent meg, az előadásokhoz épített belső gyilokjáró (mint tipikusan várakra jellemző toposz) is ezt erősítette. Az állványszerkezetből épített lejtős nézőtér jelentős mérete és tömegessége révén olyannyira uralta a rom belső terét, hogy az a maradványok maradék olvashatóságát is reménytelenné tette.

Mindeközben a természet is tette a dolgát. A kollektíven gondozatlan parknövényzet olyannyira kezdte visszahódítani a romot, hogy már komplett részek váltak láthatatlanná, a zöld közül itt-ott kikandikáló kőfal-fragmentumok pedig azt sem árulták el, hogy itt egyáltalán valamiféle összefüggő tárgyalakulat rejtőzik. Bizonyos helyeken, ahol egyes fák gyökérszemei már belenőttek a falszerkezetbe, simmeli értelemben már a természet erői győztek: a rom szinte *geológiai képződménnyé* alakult át.

Az egykori villa és környezete összetett minőségeinek feltárása és értékelése, továbbá a megelőző régészeti feltárás tudományos eredményeire alapozva határoztunk a tervezés főbb irányairól, a javasolt beavatkozásokat a műemlékvédelmi hatósággal folyamatosan egyeztetve. Mindezek nyomán a rom *részleges helyreállítására, alaprajzi rekonstrukciójára és kortárs elemekkel történő kiegészítésére* került sor. Az eredeti minőségeket megtartva, azokat nem radikálisan áthangolva döntöttünk az építészeti karakter megerősítéséről, a környező parkkal egybeszővődő köztérjelleg megőrzéséről, a közösségi aktivitásokat befogadó szerepről - egy régeből és újból álló új építészeti egységről. A villából páratlan kilátás nyílt a városra, és ennek visszaállítása is a céljaink között szerepelt: ezt legkevésbé a modern ember panorama-fetiszizmusa vagy a XIX. századi pittoreszk képzet iránti nosztalgia diktálta, mintsem a reneszánsz épület-táj-város viszony rekonstrukciója, hiszen „a táj nem csak tértapasztalat, hanem időtapasztalat is.”²⁰⁷

Az „építészeti karakter megerősítése” mint tervezői szándék igényel némi magyarázatot: az volt a célunk, hogy a kisajátító használatok jóhiszemű, de félreinterpreteráló hatását ellensúlyozva a romot és környezetét ismét olyan jelentéssel helyé alakítsuk, amelyben a romnak mint magas komplexitású tárgyegyüttesnek - önnön jogán - elsődleges szerepe van e jelentés alakításában. E jelentésben fontos maga a referencialitás, azaz



- 01 meglévő állapot
- 02 támfal-megerősítés
- 03 alaprajzi rekonstrukció
- 04 kortárs kiegészítés | utcabútorok
- 05 kortárs kiegészítés | kilátó és technikai helyiség
- 06 kortárs kiegészítés | térkijelölés színpad részére

annak tudatosabbá tétele, hogy mégis csak egy *egykori épülethez* kapcsolódik a rom. Ehhez először is hagyni kellett ismét érvényesülni a maradványokat, meg kellett „tisztítani” (szó szerint is: installációktól, növényzettől), és „helyzetbe kellett hozni”: azaz megteremteni a befogadóval való találkozás pillanatának nem túl-, és nem alulinterpretáló építészeti kereteit.

A beavatkozásokat úgy terveztük, hogy azok sohasem egy célt teljesítenek, hanem az optimumot keresve több tervezői szándékot egyszerre szolgáltak. A lépések elsődleges szintje látszólag pusztán technikai jellegű volt, mivel azok az erózió megállítását és az állékonyságot biztosították. Erre leginkább az egykori délkeleti épületsarok környezetében volt szükség. Érdekes adalék, hogy a korabeli építők és a későbbi használók is küzdöttek ezen a részen a változó talajviszonyok miatti szerkezeti problémákkal, kimosódással, stb., a későbbi támpillérek, a felfedett faltörések és repedések is erre utalnak.²⁰⁸ A déli (város felé néző) épületoldal mentén tehát támfal építése vált szükségessé, azonban ez a stabilizáló tartószerkezeti elem építészeti szempontból több haszonnal is járt: a támfal mögött kimosódott részeket feltöltve a palota egykori épületkontúrján belül létezett egységes padlósi-
kot vissza lehetett állítani, ami az épületkarakter egyik „néma” összetevője. Mindennek az volt az előfeltétele, hogy a régészeti feltárás segítségével biztosan pozícionálhatóak lettek az egykori faltestek, azaz kiserkeszthetővé vált a korabeli alaprajz. Mivel a kutatás egyértelműen cáfolta az 'U' alakú formát, a belső udvaros elrendezést is be lehetett mutatni a járósíkba süllyesztett falnyomvonallal operáló alaprajzi rekonstrukció során.

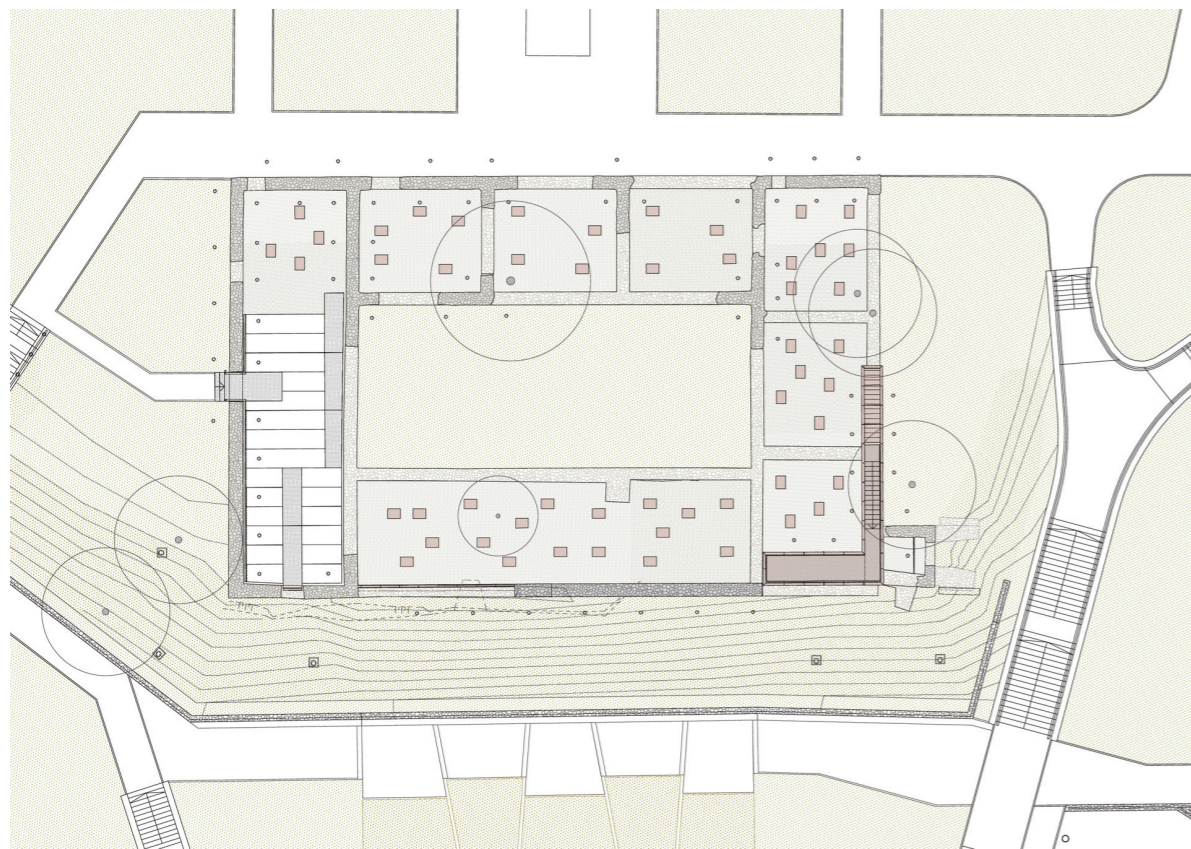
Fontos sajátosság, hogy a palotarom egykoron zárt belső terei a pusztulás nyomán térkontinuumként szövődtek egybe a Tetytye-park területeivel, azaz az építés után fennállott, táj és épület kapcsolatában jelentkező határozott téri differenciáltság mára feloldódott-kiegyensúlyozódott, tehát a rom köztéri minőségre is szert tett időközben. Az új egységes járósík ennek a megerősítését is szolgálta, hiszen így a környező parkból ma minden irányból be lehet lépni az egykori villa terébe. Az alaprajzi rekonstrukció során ugyanakkor újradefiniáltuk a belső járható felületeket: az egykori udvar gyepesített zöldfelületet, a korábbi belső helyiségek hengerelt murva burkolatot kaptak. A rom belső terének publikus térként való értelmezése során tehát olyan felületeket használtunk, amelyek a köztérhasználatot erősítik,

²⁰⁸ Kárpáti & Nagy 2009:4-5

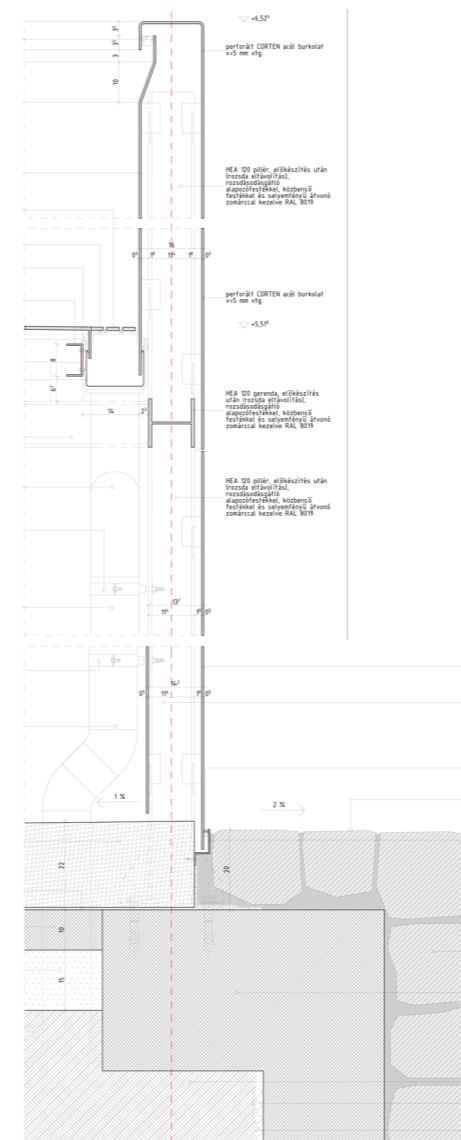


nem pedig az egykori konkrét padlóburkolatokra utalnak. A rom nyugati szárnyának korábbi belterét, amely egyúttal a nyári színház színpadjának állandó helye volt, a járósíkból minimálisan kiemelkedő acélfelülettel burkoltuk. Ez a gesztus a megkülönböztetésről és a helykijelölésről szól, technikailag pedig olyan teherhordó és megfelelő vízvezetésű sík felületet kínál, amire igény esetén rá lehet építeni egy faburkolatú mobilszínpadot.

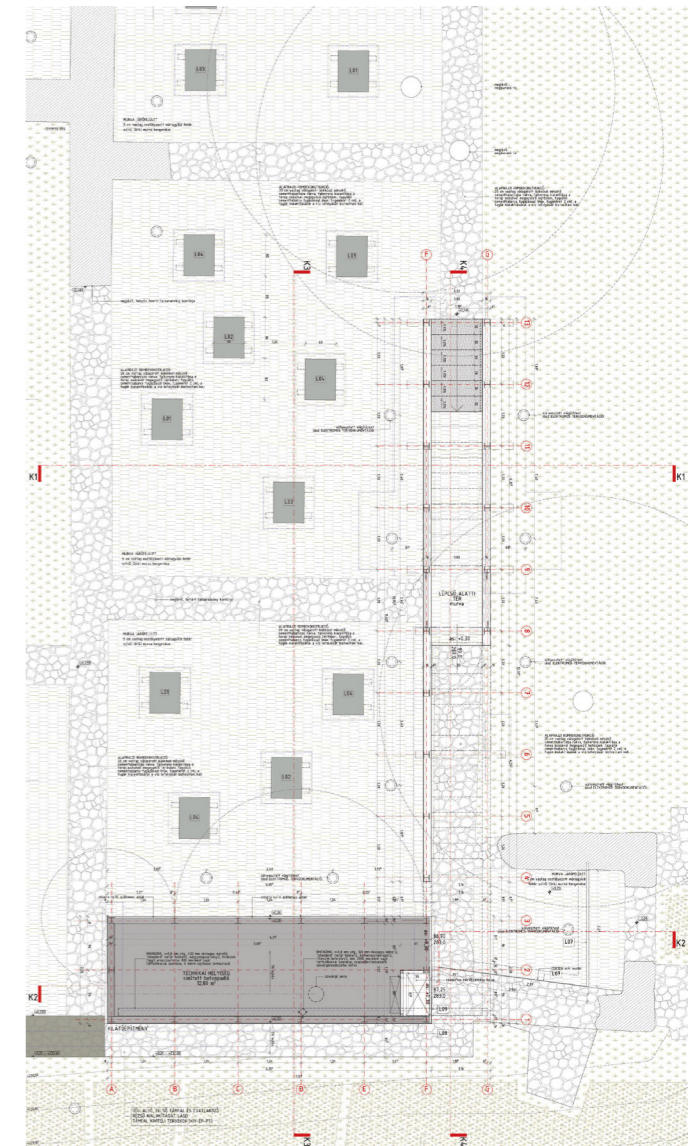
A romhoz való hozzáépítés legmarkánsabb eleme az egykori délkeleti épületsarok pozícióját elfoglaló L-alakú torony. A hosszszas megfontolások nyomán létrejött háromdimenziós tárgy több szerepet tölt be. Egyrészt az aszimmetrikusan elpusztult rom leginkább erodálódott részén kijelöli és jelzi az egykori épületsarkot, másrészt jelenlétével egy új építészeti egység létrehozásán fáradozik. Az első szerep egy általános emberi tulajdonságra kíván reflektálni, amennyiben a mindenkori befogadó ösztönösen is próbálja képzeletében kiegészíteni a hiányalakzatként



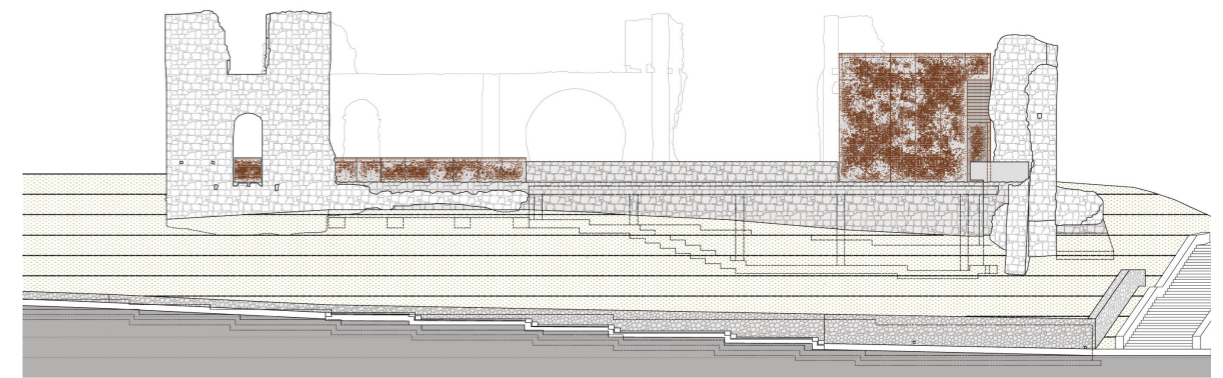
Helyszínrajz



A kilátó részletrajza



A kilátó kiviteli tervi alaprajza



Völgy felőli nézet



interpretálható romokat. Ennek egy helyen, a leginkább elpusztult épületrészen engedelmeskedtünk, és leginkább azért, mert ez egyben az épületkarakter megerősítését is szolgálta: térbelileg a völgy felőli legfontosabb oldalon érzékelhetővé tette az egykori villa dimenzióit. A toronyba rejtett lépcsőn keresztül fel lehet menni annak tetejére, azaz a műtárgy kilátóként is segít az egykori térbeliség megértésében, az alaprajzi rekonstrukció olvasásában. A torony végezetül funkcionális feladatot is ellát, hiszen egy rendezvénytechnikai helyiséget is tartalmaz.

A torony-kilátó és minden egyéb új beavatkozás (a támfalakat ide nem értve) Corten-acélból készült. Ez egy olyan sajátos acélötvetet, amely külön külső védőréteg (pl. festés) nélkül is ellenáll a rozsdásodásnak azzal, hogy maga is egy rozsdaréteget képez, amely viszont konszolidálódik, és nem enged további eróziót a felületen. A rozsdafelület patinaként jelentkezik, riegli értelemben olyan észlelet, amely az alkotások kapcsán az időbeli dimenziót képes megszólaltani.

A korábban említett második szerep, az új egység dilemmája arra reflektál, hogy „a rom már-már múzeumi objektum, kultusza a kultúra muzealizálódásának szimptomája”²⁰⁹, ezt bizonyítja az intézményes védelem is, a műemlék státusz jogi kategóriája. Ezt a hatást fokozza a már csak rom formájában létező egykori épület funkciójának elvesztése, az életből, az eredeti összefüggésekből való kiszakítotttsága. A műalkotások muzealizálódásának párhuzamos folyamatával szemben a romnak ugyanakkor van egy - szó szerint - helyzeti előnye: a locus-hoz kötöttsége, elmozdíthatatlansága, hiszen ténylegesen nem lehet múzeumba zárni.²¹⁰ Sőt: amíg egy jegyzett műalkotásból nem lehet elvenni vagy hozzátenni, addig a romhoz *ab ovo* nem tilos hozzáépíteni, és ez páratlan esély. Az új ugyanis szükségképpen párbeszédet fog folytatni a régivel, az egymásra reflektáló kettőből egy új egység jöhet létre, amely a korábban vázolt jelentésszerű hely megteremtésének záloga.

²⁰⁹ Nemes 2012:47

²¹⁰ Ritka esetben persze mégis megtörtént, hogy épületeket, épületfragmentumokat múzeumba zártak, lásd pl. a berlini Pergamon Múzeumban őrzött ókori emlékeket.





Utószó

A Tettye-park megújítása részeként a Szatmári-palotarom közvetlen és tágabb környezete is megújulhatott. A növényzet rendbetételével a korábban takart, fragmentált rom egységesebb egészként jelentkező, fenséges épületmaradványként viszszervert valamit egykori karakteréből. A palotaromon eszközölt beavatkozásokkal a rom komplexitását adó fizikai és szellemi rétegeket megőriztük, és inkább a további életéhez jelöltünk ki új irányokat, amikor a fennmaradt részeket új kontextusba helyeztük. Ezen túlmenően az egész térség a városi szövet egy új, izgalmas részévé válhatott, amelyben a palotarom újradefiniált, kitüntetett szerepet játszik: a rom és a parki környezet kortárs átalakításával újra ez lett a Tettye-völgy központja.

A palotaromon végzett építészeti beavatkozások a műemlékvédelem szereplőivel folytatott aktív párbeszéd során fogalmazódtak meg, akik mindvégig konstruktív partnerek voltak a diskurzusban. A műemlékvédelem mint diszciplína írott és íratlan „belső szabályzóit” kötöttek ugyan bennünket, de olyasfajta nyitottságot tapasztaltunk, ami semmiképpen sem igazolja a dogmatizmus szokásos (és unalmas) vádját. A láthatatlan keretek létezése azt jelentette, hogy fel sem merült például a rommaradványok fizikai szubsztanciájába történő radikális beavatkozás, vagy ad absurdum a villaépület totális rekonstrukciója. Ez egészen egyszerűen kívül esett a gondolkodásunk körén, ugyanis „A rom hitelességéhez hozzátartozik a romos állapot. Önmagával mint időgéppel kerül azonban konfliktusba, ha restaurálni kell.”²¹¹

Mindez több mint tíz év távlatából visszatekintve azért különösen elgondolkodtató, mert időközben - a műemlékvédelem szervezetének tudatos szétverése révén - állami segédlettel, napi gazdasági-turisztikai célokat kiszolgálva, vélt vagy valós közízlésnek engedelmessé az örökségkezelés feletti problémás gyakorlatainak lehetünk újabban tanúi. Sokasodnak azok a rekonstrukciók, amelyek nem annál a bűvös határnál állnak meg, ahol a hipotézis elkezdődik, hanem ezen túllépve odáig tartanak, ameddig a tervező (vagy állami szereplő) meg nem állítja azt.²¹²

Ez testesítené meg a műemlékvédelem elveinek és gyakorlatának - amúgy kívánatos - kritikáját, reformját? Ez szinte azonnal megválaszolható: a szakmaiság - önként vállalt vagy parancsra

²¹¹ Achleitner 2002:37

²¹² Zsembery 2019:122

történő - felfüggesztésével bizonyosan nem érhető el kritikai párbeszéd és megújulás sem. A dilemma mégis ott motoszkál mindannyiunkban: a kortárs jelenségek tükrében visszamenőleg *újraértékelhető-e, újraértékelendő-e* a Szatmári-palota átalakítása? Erre már nehezebb válaszolni.

„Az idő immár elsődlegesen nem szakadék, melyet át kell hidalni, mert elválaszt és távortart, hanem valóban a történés hordozó alapja, melyben a jelen gyökerezik. Ezért az időbeli távolság nem valami olyasmi, amit le kellene győzni. A historizmus naiv előfeltevése volt, hogy bele kell helyezkedni a kor szellemébe, hogy a kor fogalmaiban és képzeteiben kell gondolkodnunk, nem pedig a saját fogalmainkban és képzeteinkben, hogy így eljussunk a történeti objektivitáshoz. Valójában az a feladatunk, hogy az időbeli távolságban a megértés pozitív és termékeny lehetőségét ismerjük fel.”²¹³ Azt ennyi idő elteltével csak remélni tudjuk, hogy a megértés „termékeny lehetőségét” - képességeinkhez mérten - maximálisan kihasználtuk. Ahogyan mi értettük a romot, az bennünket és a mi időpillanatunkat tükrözi, az utánunk jövők viszont már szükségképpen másképp fogják érteni ugyanezt. Abban viszont biztos vagyok, hogy bármilyen jövőbeli új megértésnek nem lehet az alapja - Gadamerrel szólva - meg-nem-értés.

²¹³ Gadamer 1984:332







5.3 Közreműködők

PROJEKT	Szatmári-palotarom helyreállítása és kiegészítése
Cím	7625 Pécs, Tettye tér 1. N 46.087274 / E 18.235654
TERVPÁLYÁZAT 2007	„Pécs-Tettye városrész közterület megújítása”
Pályázat típusa	országos, nyílt, titkos tervpályázat / 4-es pályamű / I. díj
Pályázat kiírója	Pécs MJV Önkormányzata
Tájépítészet	S73 Tervező Iroda Kft. Dr. Balogh Péter István Mohácsi Sándor Gyüre Borbála Hómann János Pécsi Máté Pintér Klára Katalin Radics Mónika
Építészet	Dévényi Márton & Gergely Antal
TERVEZÉS 2008-2010	Vázlattelev, építési engedélyezési terv, kivitelezési terv (Marp Kft.)
Megbízó	Pécs MJV Önkormányzata
Generáltervezés	Marp Kft. (Dévényi Márton & Gyürki-Kiss Pál)
Építész felelős tervezők	Dévényi Márton (50% részvételi arány) Gyürki-Kiss Pál (50% részvételi arány)
Építész munkatársak	Holicska Ádám Loszmann Dávid
Régészeti feltárás	Kárpáti Zoltán & Nagy Balázs
Tájépítészet	Dr. Balogh Péter István Mohácsi Sándor Hómann János
Tartószerkezet alépítmények	Maros József Maros Gergely
Tartószerkezet acélszerkezetek	V. Nagy Zoltán Bokor Péter
Épületvillamosság	Lénárt Gábor
Külső közmű	Bruckner Erzsébet & Müller Ferenc
KIVITELEZÉS 2010-11	Tervezői művezetés (Marp Kft.)

6 | Tézisek

-
1. TÉZIS
- Az építészet és az emlékezet kiterjedt összefüggései mélyen gyökereznek és sokszínűek, amelyekben az épített környezet eltérő műfajú és léptékű elemei mellett az emlékezet különböző alakzatait is megfigyelhetjük. A kapcsolatok történetileg is változó képet mutatnak, noha léteznek évezredek óta lényegében változatlan elvek mentén szerveződő mintázatúak is. Az összefüggések megértését nagyban befolyásolja az is, hogy az emlékezet mely értelmezői hagyomány megközelítését, kontextusát vesszük figyelembe az adott vizsgált viszonyban.
-
2. TÉZIS
- Az építészet különféle léptékű és típusú alkotásai, a város, a hely önmagukban még nem „emlékeznek” semmire. Az emlékek „helye” tulajdonképpen maga az ember, azaz végső soron mindig az egyén a kiindulási és végpontja az emlékezési folyamatnak, akkor is, ha annak kollektív formáiról beszélünk. Az emberi test és elme az, amely képes memóriájában az emlékeket elraktározni, illetve ennek végessége folytán azon kívüli tartományokba kihelyezni, eltárolni, majd felidézni onnan. Az elraktározás helye sok esetben - a tartósság okán - építészeti mű vagy az épített környezet bármely eleme.
-
3. TÉZIS
- Az építészet az egyéni-társadalmi-történeti emlékezet különböző alakzatainak médiumaként működik, és jelentéseit kulturális gyakorlatok - többek között az emlékezés - sorozatában kapja meg. Az emlékek felidézése az értelmező vonatkozási keretként működő múlt egyéni képzetén kívül függ annak közegétől is, többek között azon kulturális hordozóktól (pl. az építészeti mű, épített környezet), amelyen keresztül az emlék megformálódik.
-
4. TÉZIS
- Az építészet és az emlékezet összefüggésében kiemelten fontos az építészeti hagyomány kérdése, ez ugyanis emlékezeti alakzatként azonosítható. A hagyományban mindig valami „korábbi” emlékezete őrződik meg, a kódolás-tárolás-előhívás folyamata termékeny metaforaként itt is értelmezhető. A hagyomány megértése során a tradícióban nem csak az építészet saját belső hagyományozódásának működésére lehet ráismerni, hanem társadalmi emlékezeti alakzatokat is lehet azonosítani. A kettő szétválaszthatatlanul összefonódik az építészetben, ezért rajtuk keresztül egész kultúra-kontextusok felfejtésére nyílik lehetőség.
-
5. TÉZIS
- A hagyományt részben fenntartó-működtető mintakövetés gyakorlata (azaz a hagyományban rögzült minták adása és vétele) emlékezeti aktusként azonosítható, ahol az „eredeti” minta jellemzően sokszorososan módosul, átalakul. Az építészeti hagyományokban tárolt emlék - az építészet tartósságával és a tradíció fordulataival összefüggésben - gyakran hosszú időn át a háttérben marad, és akár jóval később - a minta követése során - kerül felelevenítésre. Ennek ellentéte is igaz: ha a hagyományban rögzült tartalom tartósan nem kerül felidézésre, akkor az emlék végérvényesen eltűnhet a kultúra regisztereiből.
-

7 | Theses

-
- THESIS 1
- The extensive relations of architecture and memory are deeply rooted and diverse, in which elements of the built environment of different genres and scales as well as various figures of memory can be observed. The connections vary throughout the course of history, however there are figures that have remained principally unchanged for millennia. Understanding the connections is greatly influenced by the approach and context of different narratives of memory produced by diverse interpreting traditions that are taken into consideration in the examined cases.
-
- THESIS 2
- Different genres and scales of architectural objects, the city, or a place per se do not 'remember' anything. The 'place' of memory is the human being itself i.e. the individual, which is the start and the end point of the memory process, even if we mean collective forms of memory. It is the human body and mind, which are able to store recollections, and which - because of capacity limitations - are able to transfer, store and retrieve these recollections in spaces beyond its range. In many instances, the place for storing is an architectural work, or any element of the built environment because of its material durability.
-
- THESIS 3
- Architecture is the medium of the different configurations of individual-social-historical memory, and architectural meanings are defined by a series of cultural practices, including remembrance. Evocation of memories depends not only on the individual concept of the past as an interpretational framework, but also on its context, including cultural mediums (architectural objects, the built environment) that help form memories.
-
- THESIS 4
- Architectural tradition plays a crucial role in the relation of architecture and memory, as it can be identified as a figure of memory. Tradition always preserves the traces of something formerly existing that can be reconstructed from it, so the memorial process of encoding, storing and retrieving as a metaphor can be observed here as well. By understanding tradition, one can recognize how the inner reproductive process of references operates in architecture, and at the same time, different figures of social memory can be identified. These two completely intertwine in architecture, which allows architects to expose entire cultural contexts.
-
- THESIS 5
- The practice of reusing references in architecture, which is partly responsible for maintaining tradition (i.e. lending and receiving references set in traditions) can be identified as an act of memory, in which the original reference tends to go through multiple modifications. Very often, the memory stored in architectural traditions remains in the background, and only much later - during reproduction - does it revive. However, if the memory stored in traditions is not recalled for long, it can vanish from the registers of culture permanently.
-

8 | Bibliográfia

Achleitner 2002	ACHLEITNER, Friedrich: „Ez a ház a 8. századból származik, és 1898-ban épült meg”. In: KERÉKGYÁRTÓ, Béla (szerk.): <i>Hely és jelentés - Tanulmányok az építészetéről és a városról</i> . Budapest: Terc, 2002. 33-46.
Almási 2003	ALMÁSI, Miklós: <i>Anti-esztétika - Séták a művészetfilozófiák labirintusában</i> . Budapest: Helikon, 2003.
Augustinus 1995	AUGUSTINUS AURELIUS: <i>Szent Ágoston vallomásai</i> . Ford. Vass József, Budapest : Szent István Társulat, 1995.
Arendt 1995	ARENDR, Hannah: <i>Múlt és jövő között</i> . Budapest: Osiris, 1995.
Arisztotelész 2016	Arisztotelész: <i>Lélekkilozófiai írások</i> [Digitális kiadás.] Ford. Steiger Kornél, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2016. https://doi.org/10.1556/9789630598156 (utolsó megtekintés: 2022.06.01.)
Anderson 1995	ANDERSON, Stanford: „Memory in Architecture”. <i>Daidalos</i> , 1995. Nr. 58., 22-37.
Assmann A. 2010	ASSMANN, Aleida: <i>Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses</i> . München: C. H. Beck, 2010.
Assmann J. 1999	ASSMANN, Jan: <i>A kulturális emlékezet - Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban</i> . Budapest: Atlantisz, 1999.
Assmann-Gomille-Rippl 2002	ASSMANN, Aleida; GOMILLE, Monika; RIPPL, Gabriele (szerk.): <i>Ruinenbilder</i> . München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
Bachelard 2011	BACHELARD, Gaston: <i>A tér poétikája</i> . Budapest: Kijárat, 2011.
Balajthy 2014	BALAJTHY, Ágnes: „»Drezda csak fedőnév, nincs alatta semmi« - Rom-szemantika Térey János Drezda februárban című kötetében. <i>Topos - Journal of Space and Humanities</i> , 2014. 1. sz. 5-22.
Belting 2001	BELTING, Hans: „Az emlékezet katedrálisa”. <i>Enigma</i> , 2000-2001. 7-8. évf. 26-27. sz., 99-117.
Bergson 1987	BERGSON, Henri: <i>Teremtő fejlődés</i> . Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987.
Bergson 2011	BERGSON, Henri: „Anyag és emlékezet”. In: BACSÓ, Béla (szerk.): <i>Tér, fenomenon, mű</i> . Budapest: Kijárat, 2011. 208-239.
Białostocki 1982	BIAŁOSTOCKI, Jan: „»Régi« és »új« a művészettörténetben”. In Uő: <i>Régi és új a művészettörténetben</i> . Szerk. MAROSI, Ernő. Budapest: Corvina, 1982. 77-97.
Böhme 2016	BÖHME, Hartmut: „A romok esztétikája”. <i>Ókor</i> , 2016. XV. évf. 4. sz. 79-86.

Böhringer 1995	BÖHRINGER, Hannes: „Romok a történelmen túli időben”. In Uő: <i>Kísérletek és tévelygések</i> . Szerk. BEKE, László; SZŐKE, Annamária. Budapest: Balassi-BAE Tartóshullám, 1995. 36-47.
Daragó 2010	DARAGÓ, László: <i>Tradíció és kreativitás</i> . DLA doktori értekezés, Budapesti Műszaki Egyetem Építész-mérnöki Kar, Budapest, 2010. https://repozitorium.omikk.bme.hu/bitstream/handle/10890/5809/ertekezés.pdf (utolsó megtekintés: 2022.03.05.)
Dunajcsik 2005	DUNAJCSIK, Mátyás: <i>Lehetetlen küldetés Combray küszöbén, avagy egy "leendő" proustonauta szorongásai</i> . http://esztetika.elte.hu/balassa/proust4.pdf (utolsó megtekintés: 2022.03.15.)
Eco 2002	ECO, Umberto: <i>Művészet és szépség a középkori esztétikában</i> . Budapest: Európa, 2002.
Eliot 1967	ELIOT, Thomas Stearns: „Hagyomány és egyéniség.” In: RUTTKAY, Kálmán, UNGVÁRI, Tamás (szerk.): <i>Hagyomány és egyéniség</i> . Budapest: Európa, 1967. 556-566.
ErlI 2011	ERLL, Astrid: <i>Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen</i> . Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.
Fedeles 2007	FEDELES, Tamás (szerk.): <i>Emlékkötet Szatmári György tiszteletére</i> . Egyháztörténeti Tanulmányok a Pécsi Egyházmegye Történetéből III., Budapest-Pécs: Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2007.
Forty 2000	FORTY, Adrian: <i>Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture</i> . London: Thames & Hudson, 2000.
Földényi 2017	FÖLDÉNYI, F. László: <i>A melankólia dicsérete</i> . Budapest: Jelenkor, 2017.
Fülep 1974	FÜLEP, Lajos: „Az emlékezés a művészi alkotásban”. In Uő: <i>A művészet forradalmától a nagy forradalomig</i> . Szerk. TÍMÁR, Árpád. Budapest: Magvető, 1974.
Gadamer 1984	GADAMER, Hans-Georg: <i>Igazság és módszer</i> . Fordította Bonyhai Gábor, Budapest: Gondolat, 1984.
Gyáni 2000	GYÁNI, Gábor: <i>Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése</i> . Budapest: Napvilág, 2000.
Gyáni 2020	GYÁNI, Gábor: <i>A történeti tudás</i> . Budapest: Osiris, 2020.
György 2002	GYÖRGY, Péter: <i>Memex - A könyvbe zárt tudás a 21. században</i> . Budapest: Magvető, 2002.
Hajnóczy 1997	HAJNÓCZY, J. Gyula: „Az építészelmélet története”. <i>Építés-Építészet-tudomány</i> , 1996-97. XXVI. kötet 3-4. szám, 207-278.
Hangai 2012	HANGAI, Attila: „A phantázia Arisztotelésznél a Parva Naturalia értekezéseiben.” <i>Magyar Filozófiai Szemle</i> , 2012. 56. évf. 1. sz. 118-140.

Hobsbawm 1983	HOBBSAWM, Eric: „Inventing Traditions”. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (szerk.): <i>The Invention of Tradition</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Incze 2015	INCZE, Éva: Az építészet esztétikai létrángja. <i>Erdélyi Múzeum</i> , 2015. LXXVII. kötet 4. füzet, 101-114.
Kalmár 2016	KALMÁR, Miklós: <i>Historizmus</i> . Budapest: Terc, 2016.
Kálmán 2014	KÁLMÁN, C. György: „Zsolt Komáromy: Figures of Memory - From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics”. <i>Irodalomtörténet</i> , 2014. 95. évf. 2. sz., 277-279.
Kárpáti & Nagy 2009	KÁRPÁTI, Zoltán; NAGY, Balázs: <i>Adatszolgáltatás, szakvélemény a Pécs, Tettye téri - Szatmári György reneszánsz nyári palotájának területén végzett régészeti ásatás eredményeiről</i> . Kulturális Örökségvédelmi Szakszolgálat, Pécs, 2009.
Keserü 1998	KESERÜ, Katalin: <i>Emlékezés a kortárs művészetben</i> . Budapest: Noran, 1998.
Kerékgyártó 2013	KERÉKGYÁRTÓ, Béla: „Építészet, identitás és emlékezet (Aldo Rossi elmélete és a lakótelepek példája)”. In: S. VARGA, Pál; SZÁRAZ Orsolya és TAKÁCS Miklós (szerk.): <i>A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti és módszertani alapjai</i> . Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 81-95.
Kerékgyártó 2017	KERÉKGYÁRTÓ, Béla: <i>Invenció a kortárs építészetben - három példa tükrében</i> . <i>Performa</i> 2017. 5. sz. http://performativitas.hu/invencio_a_kortars_epiteszetben_harom_pelda_tukreben#pubcfi(/6/2[kerekgyarto_bela_invencio_SZG]!4[kerekgyarto_bela_invencio_SZG]/2/2/1:0) (utolsó megtekintés: 2022.06.07.)
Keszei 2010	KESZEI, András: „Az emlékezet rétegei”. <i>Korall</i> , 2010. 11. évf. 41. sz., 5-34.
Keszei 2015	KESZEI, András: <i>Emlékek formájában</i> . Budapest: L'Harmattan, 2015.
Koselleck 2003	KOSELLECK, Reinhart: <i>Elmúlt jövő - A történelmi idők szemantikája</i> . Budapest: Atlantisz, 2003.
Kovács 2012	KOVÁCS, Éva: „Az emlékezet szociológiai elméletéhez”. In: BODOR, Péter (szerk.): <i>Emlékezés, identitás, diszkurzus - Pszichológia és társadalom</i> . Budapest: L'Harmattan, 2012. 237-260.
Lasztóczy 2013	LASZTÓCZI, Petra: „Friedrich Nietzsche: »A történelem hasznáról és káráról«”. https://comitatusfolyoirat.blogspot.com/2013/02/lasztoczy-petra-friedrich-nietzsche.html (utolsó megtekintés: 2022.03.01.)
Loboczký 1997	LOBOCZKY, János: „Gadamer és a hermeneutikai hagyomány megújítása”. In: Uó (szerk.): <i>Tanulmányok a filozófia köréből</i> . Eger: Líceum, 1997. 15-27.
Loboczký 2012	LOBOCZKY, János: „Az esztétikai tapasztalat »olvasása« Gadamer hermeneutikájában”. <i>Magyar Filozófiai Szemle</i> , 2012. 56. évf. 3. sz. 115-124.

Loboczký 2017	LOBOCZKY, János: „Az emlékezet és felejtés dinamikája Gadamer hermeneutikájában”. In: LACZKÓ, Sándor (szerk.): <i>Lábjegyzetek Platónhoz 15. Az emlékezet</i> . Szeged: Státus, 2017. 149-158.
Masznik 1999	MASZNYIK, Csaba: „Építészeti Akadémia”. <i>arc'2</i> , Budapest: Gyorsjelentés, 1999. 19-26.
Miklósvo·lgyi 2011	MIKLÓSVÖLGYI, Zsolt: „A bensőségesség terei”. <i>Műút</i> , 2011. 56. évf. 30. sz. 70-72.
Moravánszky 2006	MORAVÁNSZKY, Ákos: „Monumentalitás”. In: MORAVÁNSZKY, Ákos; M. GYÖNGY, Katalin (szerk.): <i>Monumentalitás - Kritikai antológia</i> . Budapest: Terc, 2006. 8-39.
Müller-Funk 2015	MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Elbeszélés, emlékezés”. <i>Műhely</i> , 2015. 5-6. sz. 67-88.
Nagy 2014	NAGY, Balázs: „A Tettye téri reneszánsz villa és a 2009. évi megelőző régészeti feltárás eredményei (Pécs, Baranya megye)”. In: RÁCZ, Tibor Ákos (szerk.): <i>A múltnak kútja - Fiatal középkoros régészek V. konferenciájának tanulmánykötete</i> . Szentendre: Ferenczy Múzeum, 2014. 303-312.
Nemes 2012	NEMES, Z. Mária: „A szemét bujasága. A szerelem és emlékezet alternatív formái”. <i>Ex-Symposion</i> , 2012. 77. sz. 46-51.
Nietzsche 1989	NIETZSCHE, Friedrich : <i>A történelem hasznáról és káráról</i> . Budapest: Akadémiai, 1989.
Nora 2010	NORA, Pierre: <i>Emlékezet és történelem között</i> . Szerk. K.HORVÁTH Zsolt, Budapest: Napvilág, 2010.
Nyíri 1994	NYÍRI, Kristóf: <i>A hagyomány filozófiája</i> . Budapest: T-Twins, 1994.
Nyíri 2002	NYÍRI, Kristóf: <i>Hagyomány és képi gondolkodás</i> . MTA székfoglaló előadás, 2002. https://mek.oszk.hu/09900/09953/09953.pdf (utolsó megtekintés: 2022. 05. 25.)
Pallasmaa 2008	PALLASMAA, Juhani: „Space, Place, Memory and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space”. In: ANDERSEN, Michael Asgaard (szerk.): <i>Nordic Architects Write: A Documentary Anthology</i> , London: Routledge, 2008. 188-201.
Pallasmaa 2018	PALLASMAA, Juhani: <i>A bőr szeméi</i> . Ford. Veres Bálint, Budapest: Typotex, 2018.
Pazár 2010	PAZÁR, Béla: „Építészet és idő”. <i>Epiteszforum.hu</i> (online), 2010. https://epiteszforum.hu/epiteszet-es-ido (utolsó megtekintés: 2022.03.15.)
Pécs2010 Menedzsment Központ Kht. 2007	Pécs2010 Menedzsment Központ Kht.: <i>Pécs - Tettye városrész közterület megújítása</i> . Tervpályázati dokumentáció kiírás, Pécs, 2007.
Platón 2001a	PLATÓN: <i>Philéosz</i> . Ford. Horváth Judit, Budapest: Atlantisz, 2001.
Platón 2001b	PLATÓN: <i>Theaitétosz</i> . Ford. Bárány István, Budapest: Atlantisz, 2001.

Pléh 2019	PLÉH, Csaba: „Két klasszikus konstruktív emlékezetelmélet mai relevanciája: Bartlett és Halbwachs”. <i>Magyar Filozófiai Szemle</i> , 2019. 63. évf. 3. sz., 11-45.
Proust 2017	PROUST, Marcel: <i>Az eltűnt idő nyomában - Swannék oldala</i> . Ford. Jancsó Júlia, Budapest: Atlantisz, 2017.
Puhl 2013	PUHL, Antal: <i>Az építészeti poézis mint mimézis</i> . BA diploma értekezés, Debreceni Egyetem Filozófiai Intézet, Debrecen, 2013. https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/168502 (utolsó megtekintés: 2022.06.05.)
Radnóti 1995	RADNÓTI, Sándor: <i>Hamisítás</i> . Budapest: Magvető, 1995.
Radnóti 2022	RADNÓTI, Sándor: <i>A táj keletkezéstörténete</i> . Budapest: Atlantisz, 2022.
Ricoeur 2004	RICOEUR, Paul: <i>Memory, History, Forgetting</i> . Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
Ricoeur 2006	RICOEUR, Paul: „Emlékezet, felejtés, történelem”. In: GYURGYÁK, János; KISANTAL, Tamás (szerk.): <i>Történelemelmélet I.</i> Ford. Rózsahegy Edit, Budapest: Osiris, 2006. 108-122.
Riegl 1998	RIEGL, Alois: „A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása”. In Uő: <i>Művészettörténeti tanulmányok</i> . Szerk. BEKE László & BORUS Judit. Budapest: Balassi, 1998. 7-47.
Rowenna 2015	ROWENNA, Rusu: „Ég és föld a különbség? Platón és Arisztotelész lélektana. Hasonlóságok és különbségek”. <i>Erdélyi Múzeum</i> , 2015. 77. kötet 4. füzet, 137-147.
Ruskin 1903 [1849]	RUSKIN, John: <i>The Seven Lamps of Architecture</i> . London: Ballantyne, 1903. [1849.] https://www.lancaster.ac.uk/media/lancaster-university/content-assets/documents/ruskin/8SevenLampsofArchitecture.pdf (utolsó megtekintés: 2022. 03. 15.)
Simmel 2009	SIMMEL, Georg: „A rom”. <i>Árgus</i> , 2009. 1-2. sz., 154-161.
Speer 1996	SPEER, Albert: <i>Hitler bizalmasa voltam</i> . Ford. Liszkay Zoltán, Budapest: Zrínyi, 1996.
Szentkirályi & Détschy 1986	SZENTKIRÁLYI, Zoltán; DÉTSCHY, Mihály: <i>Az építészet rövid története</i> . Budapest: Műszaki, 1986.
Szentpéteri 2010	SZENTPÉTERI, Márton: „Térpoétika - Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán”. <i>Helikon</i> , 2010. 1-2. sz. 5-19.
Szabó 2008	SZABÓ, Levente: „Kisajátított építészet - A Harmadik Birodalom építészeti programjáról”. In: KERÉKGYÁRTÓ, Béla (szerk.): <i>Berlin átváltozásai</i> . Budapest: Typotex, 2008. 141-173.

Székely 2015	SZÉKELY, Miklós: „Tárgyi valóságok összefonódásai a dualizmus kori hazai iparmúzeumokban”. In: LAJTAI, Máttyás; VARGA, Bálint (szerk.): <i>Tény és fikció: Tudomány és művészet a nemzetépítés büvkörében a 19. századi Magyarországon</i> . Budapest: MTA BTK Történettudományi Intézet, 2015. 189-208.
Tatarkiewicz 2006	TATARKIEWICZ, Władisław: <i>Az esztétika alapfogalmai</i> . Budapest: Kossuth, 2006.
Taylor 1997	TAYLOR, Alfred Edward: <i>Platón</i> . Budapest: Osiris, 1997.
Tulving 2015	TULVING, Endel: „Epizodikus emlékezet és autoonóízis: Egyedülállóan emberi?” <i>Műhely</i> , 2015. 5-6. sz. 139-154.
Ursprung 2005	URSPRUNG, Philip: „Exhibiting Herzog & Meuron”. In Uő (szerk.): <i>Herzog & Meuron - Natural History</i> . Baden: Lars Müller Publishers, 2005.
Veres 2014	VERES, Bálint: „Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?” <i>Designo</i> , 2014. I. évf. 1. sz. 78-95.
Wesselényi-Garay 2007	WESSELÉNYI-GARAY, Andor: <i>Az építészet mimézise</i> . PhD doktori értekezés, Nyugat-Magyarországi Egyetem Faipari Mérnöki Kar, Sopron, 2007. http://doktori.uni-sopron.hu/id/eprint/6/1/disszertacio.pdf (utolsó megtekintés: 2022.06.05.)
Wittkower 1986	WITTKOWER, Rudolf: <i>A humanizmus korának építészeti elvei</i> . Budapest: Gondolat, 1986.
Young 2003	YOUNG, James E.: „Az emlékezet szövete”. <i>Múlt és Jövő</i> , 2003. 14. évf. 4. sz. 35-46.
Zumthor 1998	ZUMTHOR, Peter: „A szépség kemény magva”. <i>arc'1</i> , Budapest: Gyorsjelentés, 1998. 31-35.
Zumthor 1999a	ZUMTHOR, Peter: <i>The House Without a Form</i> [Egyetemi feladatkiírás]. Harvard Graduate School of Architecture, 1999. http://www.pavlinialucas.com/1993-2010/zumthor.html (utolsó megtekintés: 2022.02.04.)
Zumthor 1999b	ZUMTHOR, Peter: „Tanítani az építészetet - tanulni az építészetet”. <i>arc'2</i> , Budapest: Gyorsjelentés, 1999. 26-27.
Zumthor 2006a	ZUMTHOR, Peter: <i>Atmospheres</i> . Basel: Birkhäuser, 2006.
Zumthor 2006b	ZUMTHOR, Peter: <i>Thinking Architecture</i> . Basel: Birkhäuser, 2006.
Zumthor & Lending 2018	LENDING, Mari; ZUMTHOR, Peter: <i>A Feeling of History</i> . Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018.
Zsembery 2019	ZSEMBERY, Ákos: „Kortárs rekonstrukció - a befejezett múlt?” In: DÉVÉNYI, Sándor; SÜLYOK, Miklós (szerk.): <i>Élő műemlék - Rekonstrukció, de hogyan?</i> Konferenciakötet, 2018. szeptember 6-7., Budapest: MMA Kiadó, 2019. 115-127.

9 | Önéletrajz

ADATOK	
név	Gyürki-Kiss Pál
született	1975.06.07. Szolnok
TANULMÁNYOK	
2007-2010	Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Építészeti Intézet DLA Doktori Iskola hallgató (abszolutórium)
1997-1998	Helsinki Műszaki Egyetem Építésmérnöki Kar vendéghallgató
1993-2000	Budapesti Műszaki Egyetem Építésmérnöki Kar okleveles építésmérnök (MSc diploma)
MUNKA	
2007-	Marp Építésziroda http://www.marp.hu vezető tervező tulajdonos-ügyvezető
2003-2007	Gereben és Társai Építésziroda Budapest építész munkatárs
2000-2003	Turányi és Simon Építésziroda Budapest építész munkatárs
OKTATÁS	
2022	BME Építésmérnöki Kar Középülettervezési Tanszék külső meghívott oktató Középülettervezés tantárgy
2007-2011 / 2014-2015	Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Építészeti Intézet külső meghívott oktató MA kurzus
2001-2003	BME Építésmérnöki Kar Középülettervezési Tanszék külső meghívott oktató Középülettervezés tantárgy
DÍJAK	
2020	Év Háza-díj JK-ház, Budapest
2019	Visegrádi Négyek Családi Házai, magyar díjazott JK-ház, Budapest
2018	Budapest Építészeti Nívódíja Őrmezői P+R Pávilon, Budapest
2013	East Centric Arhitekt Award Szatmári-palota rekonstrukciója, Pécs
2013	Média Építészeti Díja Őrmezői Intermodális Csomópont, Budapest
2013	Mies van der Rohe-díj, magyar nevezett Közösségi Ház Könyvtár, Sásd
2013	Mies van der Rohe-díj, magyar nevezett Szatmári-palota, Pécs
2012	Pro Architectura-díj Szatmári-palota, Pécs
2000	Diplomadíj BME Középülettervezési Tanszék
NYELVTUDÁS	
német	felsőfokú „C1”
angol	középfokú „C” típusú

TERVPÁLYÁZATOK	
2021	Recski Nemzeti Emlékpark meghívásos tervpályázat megvétel
2017	Új Budapesti Velodrom nyílt tervpályázat 3. díj
2013	Őrmezői Intermodális Csomópont nyílt tervpályázat, Budapest 1. díj
2013	Intermodális Közösségi Központ nyílt tervpályázat, Debrecen 3. díj
2010	320° Kulturális Központ nyílt tervpályázat, Siófok 3. díj
2007	Pécs-Tettye városrész közterület megújítása nyílt tervpályázat, Pécs 1. díj
2007	Nagy Kiállítóter nyílt tervpályázat, Pécs 3. díj
KIÁLLÍTÁSOK	
2019	V4 díjnyertes családi házak csoportos vándorkiállítás, MÉSZ Budapest
2020	„Front. Építések a szomszédból” csoportos k., B32 Galéria, Budapest
2017	„KÉM. Kortárs Építész Műhelyek” egyéni ea., BME Építésmérnöki Kar
2015	„Helyzetjelentés” egyéni ea., Debreceni ME Építésmérnöki Kar
2015	„Re-konstrukció” egyéni ea., MOME Építészeti Intézet, Budapest
2014	I. Nemzeti Építészeti Szalon csoportos k., Múcsarnok, Budapest
2013	„Őrmezői Intermodális Csomópont” egyéni ea., MÉD Konferencia
2013	Piran Days of Architecture csoportos kiállítás, Piran, Szlovénia
2013	„f_f fiatalok feketén fekéren” csoportos k., MÉSZ Budapest
2012	„One Project” egyéni kiállítás és ea., 4AM Forum for Architecture, Brno
2012	„Szatmári-palota helyreállítása és kiegészítése” ea., MÉD Konferencia
2011	„Munkaközi No. 4.” egyéni kiállítás, FUGA Budapesti Építészeti Központ
SAJTÓMEGJELENÉSEK	
2020	Somogyi Krisztina: JK-ház – A normalitás meglepetése. http://epiteszforum.hu , megjelenés: 2020.03.26.
2017	Móré Levente: Nyitottság, funkcionalitás, elegancia. Octogon, 2017/4. szám, 90-93.
2017	Mizsei Anett: Át a falon. Magyar <i>Építőművészet</i> , 17. évf., 3. sz., 30-33.
2017	Mizsei Anett: Strukturális diktómia. <i>Octogon</i> , 2017/3. sz., 26-33.
2015	Dévényi Márton; Gyürki-Kiss Pál: Stabilized Layers of History. <i>Oris Magazine</i> , 2015/93. sz., 56-65.
2013	Lamers, Emiel: A contemporary reconstruction of a Renaissance palace. <i>Piranesi</i> , 33/21. sz., 106-113.
2013	Pisani, Mario: Szatmári Palace, Pécs. <i>Abitare la Terra</i> , 35. sz., 22-25.
2012	Dévényi Márton; Gyürki-Kiss Pál: Szatmári Palace Ruins Landscaping. <i>Arhitekt</i> , 20. évf., 1. sz., 46-52.
2012	Dévényi Márton; Gyürki-Kiss Pál: The Reconstruction of Szatmári Palace. <i>Topos</i> , 80. sz., 14.

10 | Nyilatkozat

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott **Gyürki-Kiss Pál** (szül. Szolnok, 1975.06.07., anyja neve: Szabó Anna, szem.ig.szám: 762810BE) a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy **Az emlékezet alakzatai** című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, 2022. július 1.



aláírás

Impresszum

AZ EMLÉKEZET ALAKZATAI | Doktori értekezés | 2022
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem | Budapest
Doktori Iskola | Építőművészet Program

Szerző
Témavezető
Marián Balázs DLA
Fordítás
Layout
Nyomtatás | Kötészet
Papír | Betű

Gyürki-Kiss Pál
Pazár Béla DLA
Marián Balázs DLA
Kraviánszky Anna
Marp
Akadémia Print
Munken Lynx Rough 120g | Fedra Serif A Pro, HK Grotesk, BW Gradual

Képek | Ábrák

8. o.	https://pictura-prints.com/wp-content/uploads/2020/10/ab6697.jpg
10. o. felül	© Wolfgang Huber
10. o. alul	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e3/Rathaus_Rothenburg_1900.jpg/2560px-Rathaus_Rothenburg_1900.jpg
11. o. felül	© Kasa Fue
11. o. alul	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Piazza_Anfiteatro_um_1840.jpg
16. o.	http://expositions.bnf.fr/utopie/feuille/grand/ledoux/23vaa.htm
30. o. felül, alul	https://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/
52. o. felül	https://66.media.tumblr.com/1bf2d2399ce029cec114095130c1b1c4/tumblr_nmg93hyUQD1th8cpho1_1280.jpg
52. o. alul	https://www.archdaily.com/124725/ad-classics-neue-staatsgalerie-james-stirling/5038092928ba0d599b000a66-ad-classics-neue-staatsgalerie-james-stirling-section-02?next_project=no
53. o. felül	https://diginights.com/en/event/2017-11-16-vortrag-40-jahre-james-stirling-in-stuttgart-und-die-b14-staatsgalerie
53. o. alul	https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2020/february/03/did-postmodern-architecture-help-disney-win-over-big-talent/
65. o.	© Aldo Amoretti
68. o.	https://maps.arcanum.com/hu/map/secondsurvey-hungary/
69. o.	https://hethathatar.hu/hethatar/?p=10790
70. o. felül	https://maps.arcanum.com/hu/map/cadastral/
71. o.	Nagy 2014:440
75.,79.,80.,81.f.	https://mandadb.hu
70.a.,81.a.,82.,84.,88.,89.	© Dévényi Márton, Gyürki-Kiss Pál (Marp)
66.,67.,86.,87.,90.,91.,93.,	© Török Tamás (Topogram)
94.,95.,97.,98.,99. o.	
100. o.	https://www.facebook.com/lfjusagiPassio/photos