

SZIRMAI ÉVA

## Terekbe zárva

*A fizikai tér mint a hatalmi emlékezet eszköze*

FELNŐTTKÉPZÉSI INTÉZET

*város, antiutópiák, totalitárius rendszerek, személyes és hatalmi emlékezet*

*A tekintet úgy futhatja át a várost, mint teleírt könyvoldalakat: a város elmondja mindazt, amit gondolnod kell, ismételteti veled mondanivalóját és (...) egyebet sem teszel, csupán meg-jegyzed a neveket, mellyel önmagát és minden részle-tét meghatározza.*

(Italo Calvino)

A XIX. század második felében, de különösen a XX. század első harmadában válik érzékelhetővé az a diszszonancia, amely meghatározza ember és világa, ember és ember, ember és tárgyak viszonyát. A harmónia teljes megszűnésének időszaka ez, amikor a gondolkodó ember nem képes már a saját lehetőségeivel szembenézni, világa beláthatatlanul idegenné válik számára, megszűnnek a biztosnak hitt alappontok, az Egész átláthatóságának lehetősége. Korlátozott részfunkciók közé szorul az ember, ahonnan sem az értelmet, sem az összefüggéseket nem láthatja át, környezete káoszként tűnik fel előtte, és hiába keresi a rendet.

Ennek a világnak egyik legfontosabb díszlete a modern nagyváros. Itt jelenik meg a maga teljességében mindaz, ami a modern ember körülményeit meghatározza: a hatalmas iramú technicizálódás, az új civilizáció gépesített-utilitarizált életformája, az érzékelés új korlátai és lehetőségei. A város sokáig esztétikai tárgy: színeivel, formáival, zajaival és mozgásaival egy újfajta látásmódot alapoz meg a képzőművészetekben ugyanúgy, mint az irodalomban. Ugyanez érvényes az új technikai felfedezésekre is, amelyek nézőpontváltást, a szépség-kategória átértékelődést és végeredményben formai újításokat idéznek elő.

A XX. század művésze számára a város a természettel szembenálló, annak harmóniáját és szépségét felváltó létekként jelenik meg. Úgy érzi, hogy védelmébe kell vennie a természetet, amelyet fenyeget a műviség, a természetes fényt elhomályosító elektromosság, a természeti erőket megbabolázó emberi akarat, a természetes anyagokat legyőző vasvilág. Ezen kívül, a város még egy olyan viszonyrendszer folyamatosan konstruálódó helyszíne, amelyet a XX. századi művész nem képes a maga számára megnyugtatóan rendezni: az egyes ember és a tömeg szembenállása. Ezek az ellentmondások válnak uralkodóvá az alakuló urbánus művészetben.

A város önmagában tartalmazza mindazokat a motívumokat, amelyek az antiutópiák (mind a technokrata, mind a társadalomfilozófiai válfajuk) központi kérdései. Szilágyi Ákos szerint a *tökéletesen ésszerű, szabályosan alakuló, absztrakt külső törvényeknek alávetett lét eszményét a gép testesíti meg.*<sup>1</sup> Valóban, az (anti)utópiákban következetesen nyomon követhető a gépszerűség, a géppé válás folyamata, mint az individualitás tökéletes feloldása az Egészben. A város azonban önmaga is gép, és mint ilyen, sokkal szélesebb jelentésmezővel rendelkezik.

A korai utópisták – Platónnal kezdve – vagy ismeretlen szigeteken, vagy pedig tökéletesen szervezett városállamokban találják meg ideális társadalmukat. Hogy ez a szempont – minden látszólagos esetlegessége ellenére – mennyire nem mellékes, bizonyítja a XX. századi (anti)utópiák hasonló felfogása az új léteerről. A 10-es, 20-as évek nagy konstruktivista városterveiben és Zamjatyin, Huxley és Orwell városmodelljeiben pozitív, ill. negatív előjellel ugyanazok a szempontok határozzák meg az emberi együttélést. A város elsősorban a szociális viszonyrendszer átalakulásának helye, hatalmas embertömeg együttélésére van szükség a szervezethez lehető legmagasabb fokán. A csavar a gépezetben eszmény feltételezi a teljes uniformizálódást, ezt pedig a felhasznált építőanyagoktól az áttekinthető településszerkezeten keresztül a nagytömegű mozgathat-

<sup>1</sup> SZILÁGYI ÁKOS: *Ezerkilenszáznyolcvannégyen innen és túl, A negatív utópiák társadalomképe*; Magvető, Budapest, 1988. 89. p.

tóságig mindennek tükröznie kell. Lehetőleg teljesen ki kell zárni a városból mindent, ami természetes, legyen az tápanyag, forma vagy éppen ösztön. A konstruktivista/funkcionalista tervező a maga konstruktivitására büszke, alkotó/teremtő tevékenységére, a szervetlenből kialakított szervezetre, amellyel pótolni igyekszik mindent, ami szerves, természeti, tehát tökéletlen.

Nem lehet nem észrevenni, hogy milyen közeli rokonságban vannak a fentiek a korszak sok városelképzelésével. A csupa üveg, csupa fény város eszményét még Velimir Hlebnjykov is leírja *A jövő városában*. De ugyanilyen városokban valósul meg a tökéletes emberi boldogság Zamjatyin, Huxley és Szathmári *szép új világaiban* is. A maximális komfortfokozat, a tökéletes gépesítés tökéletes elgépiesedéssel jár együtt, hiszen amikor a célszerűség diktál, elhanyagolhatónak minősülnek az olyan minőségek, mint *élet- és halálösztön, szenvedés, lélek, művészet, akarat* (Čapek), *álom, lélek, szenvedély, fantázia, természetesség* (Zamjatyin), *tudomány, érzelmek, művészet* (Huxley), és sorolhatnánk tovább Babbitstól Karinthy és Szathmárin keresztül Orwellig és tovább.

Közös azonban valamennyi esetben, hogy az abszolút boldogságból a szabadság felé vezető út a városból kifelé vezet. Zamjatyinnál a *Zöld Fal* mögött rémlik fel a szuverenitás kiterjesztésének lehetősége, Huxley a rezervátumban, a vadak között villantja meg a szabadság esélyét, Orwell esetében csak a prolik lehetnek képesek a lázadásra (de, persze, nem lázadnak!), és Szathmári hőseinek is el kell hagynia a szervezethez csúcsán álló *híneket*, hogy a *behinek* között megélje az ellenkező végléletet.

Van azonban egy másik olvasata is a városnak, mégpedig az, hogy a város a létezés terének jelentésén túl *kulturális jelenségek által reprezentált jelentések hálójaként fogható fel, és megértése elsősorban ezeken a reprezentációkon, szimbólumokon keresztül valósul (vagy hiúsul) meg.*

A város a jelrendszerében való tájékozódás sikerétől függően az otthon vagy az elveszettség helye. Ezért van az, hogy a város jelentéseinek, tájékozódási pontjainak, de méginkább szimbolikus, identifikációs pontjainak megrajzolása, erősítése vagy eltörlése a városi politika szereplői által mindig kitüntetett eszköz hatalmuk rögzítésére. A város története ebből a nézőpontból a városi szemantika meghatározására, a nyilvánosság meghódítására tett kísérletek története<sup>2</sup>.

Claude Lévi-Strauss a bororó indiánoknál tett utazása folyamán fontos következtetésekre jut a településstruktúra és a hagyományozódás kapcsolatának feltérképezésében:

A bororó falu kocsikerékhez hasonlít; családi házai alkotják a kerék abroncsát, az ösvények a küllőit és középen a férfiak háza jelképezi a kerékagyat.

Hajdan minden falura ez a figyelemre méltó alaprajz volt jellemző. (...) A kunyhók kör alakú elrendezése a férfiak háza körül olyan fontos a társadalmi élet és a vallásgyakorlás szempontjából, hogy a Rio de Garças vidékének szaléziánus misszionáriusai hamar megtanulták: a bororók megtérítésének az a legbiztosabb módja, ha egy másik faluba költöztetik őket, ahol a házak párhuzamos sorokban állnak. *Ha az indiánok nem képesek tájékozódni a négy égtáj felé, ha megfosztják őket attól a rendtől, amely tudásuk alapja, gyorsan elvesztik hagyományos iránti érzéküket, mintha társadalmi és vallási rendszerük túl bonyolult volna hozzá, hogy nélkülözze a falu érzékelhető alaprajzát, amelynek körvonalait állandóan maguk előtt látták köznapi életükben.*<sup>3</sup> (kiemelés tőlem: Sz. É.)

Michel Foucault a dél-amerikai jezsuita kolóniák esetében jut hasonló következtetésekre, mint Lévi-Strauss: a falvak kialakítása minden elemében közvetítette az uralkodó (vagy éppen uralkodásra törő), az emberi tökéletesedést céljával kítűző keresztény eszmeiséget:

A paraguay-i jezsuiták olyan telepeket hoztak létre, ahol az élet minden pontját szabályok vigyázták. A falu szigorú terv szerint alakított ki egy négyszögletes tér körül, melynek közepét a templom foglalta el; a templom egyik oldalán az iskola, másikon temető, a templommal szemben pedig egy sugárút indult, melyet egy másik keresztezett derékszögben; a családok kicsiny viskói ennek a kettős tengelynek a mentén helyezkedtek el, így Krisztus jele pontosan reprodukáltatott. *A kereszténység így a maga alapvető szimbó-*

<sup>2</sup> POLYÁK LEVENTE: *Áttáthatatlan városok – Tájékozódás a közelműt és a ma városi tereiben*; Építészforum, [http://archivum.epiteszforum.hu/muhely\\_utopia.php?muid=188](http://archivum.epiteszforum.hu/muhely_utopia.php?muid=188) – 2004.

<sup>3</sup> LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *Szomorú trópusok*; Európa Könyvkiadó, Budapest, 268–271.

*lumaival jelölte meg a teret és az amerikai világ földrajzát. Az egyének mindennapi életét nem a sípszó, hanem a harang szabályozta.*<sup>4</sup> (kiemelés tőlem: Sz. É.)

Richard Sennett az amerikai városok térfogását a protestantizmus semlegességre törekvő térérzékeléséből vezeti le. A tiszta, egyértelmű, kulturális utalások és egyéb narratívák nélküli városkép a világ értéksemleges, egyértelmű befogadására készlet. Míg a katolicizmus kijelöli a maga szent helyeit, megjelöli és ezzel elkülöníti a profántól, a városépítés vizuális jeleivel folyamatosan ugyanazt az értelmezési tartományt határozza meg. A hagyományt ezzel kötelező érvényűvé, de befogadhatóvá, a tér- és időbeli tájékozódást ideologikussá, de kézenfekvővé teszi. A XX. század – elsősorban a konstruktívizmus és a funkcionalizmus – éppen a protestáns semlegességet követi modorában, azt a semlegességet, amely Sennett szerint a hatalom eszköze arra, hogy a helyet irányítása alá vonja.

A modern várostervezés ideológiája az építészeti determinizmuson alapul, amely szerint az épületek és a bennük zajló társadalmi élet között szoros ok-okozati összefüggés van, a közösségi interakciók az építészeti formából alakulnak ki. (...) A társadalom problémáinak megoldása a tér kezelésén keresztül válik lehetővé.<sup>5</sup>

Az antiutópiák városfelfogása és -ábrázolása ugyanerre a felismerésre vezethető vissza. A városstruktúra Zamjatin esetében utal legnyilvánvalóbban a konstruktívizmus és funkcionalizmus Le Corbusier rögzítette alapelveire. A vegytiszta utilitarizmus, az üvegalú lakások, az auditoriumok célszerűsége, a városszerkezet tökéletes áttekinthetősége (középpontjában a *Kockával* és a *Haranggal*, a Hatalom és Igazságszolgáltatás színtereivel) egyértelműen utalnak az egyéniség feloldódására a társadalmi rendben. A *Mi* városábrázolásának elemzéséből egyértelműnek tűnik az a következtetés, hogy az antiutópiák élettere (a modern nagyváros) olyan determinált jelegyüttes, amely önmagában is képes kifejezni az észlelvő társadalmak alapvető törekvését: az egyéni tudat teljes felszámolását, a gépeszmény megvalósítására való törekvés jegyében. Első lépése ennek a városkép „letisztítása”, vagyis megfosztása mindazoktól az elemektől, amelyek az egyéni értelmezésre (és emlékezetre) biztosítanak teret, és mint ilyenek, a hatalmi emlékezettel szembeni mechanizmusokat hívnak életre, vagyis veszélyeztetik a *boldogság* rendjét a *szabadság* érzetének törvényszerűen megsemmisítésre ítélt megélésével.

Huxley és Orwell létező városokban képzelik el *szép új világukat*, és bármennyire is különbözőnek hat a két London berendezkedése, vannak olyan közös vonásaik, amelyek a fenti következtetésünket támasztják alá. Huxley Londonának leírásában a fogyasztás elvű társadalom működési terei határozzák meg a városképet (a szórakozás, a sport, a manipuláció céljaira szolgáló épületek), a város látszólagos sokszínűségét pedig a különböző kasztok eltérő színű munkaruháinak változatossága; ezek egy területre koncentrálnak, ezzel kijelölik a társadalmi (intellektuális) hierarchiának a városképben is megjelenő övezetességét.

Orwell Londonja a tudatos emlékeztetmanipuláció helyszíne: bár még létezik a régi város, de „olvasásához” semmiféle segítséget nem ad a benne lakónak, ugyanis kijelöli a biztos tájékozódási pontokat, a hatalom intézményeit:

Egy kilométernyi távolságban munkahelye, az Igazság-minisztérium tornyosult hatalmas méreteivel fehérén a riasztó táj fölé. (...) *Megpróbált felidézni magában valami gyermekkori emléket*, amely megmondhatná neki, vajon mindig ilyen volt-e London, mint most. (...) De hiába, *nem tudott emlékezni*: semmi sem maradt meg benne gyermekkorából, egy sor tiszta fényű kép kivételével, amelyek azonban háttér nélkül és többnyire érthetetlenül villantak fel előtte.

Az Igazság-minisztérium – Minigaz, ahogy újbeszélül nevezték – ijesztően elütött a környékén lévő többi épülettől. Ragyogó fehér betonból készült, óriási, piramis alakú építmény volt, s háromszáz méter magasan nyúlt fel a levegőbe. Onnan, ahol Winston állt, éppen el lehetett olvasni a Párt három jelmondatát, amely díszes betűkből volt kirakva az épület fehér homlokzatára:

A HÁBORÚ: BÉKE

A SZABADSÁG: SZOLGASÁG

A TUDATLANSÁG: ERŐ

<sup>4</sup> FOUCAULT, MICHEL (1967.): Más terekről; (Erhardt Miklós ford.) in *Exindex (Kortárs művészeti folyóirat)* e-változat: [http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&f=mas\\_terekrol.html](http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&f=mas_terekrol.html)

<sup>5</sup> idézi POLYÁK I. M.

*London területén szétszórva még három hasonló alakú és nagyságú épület állt. A körülöttük lévő épületek olyan tökéletesen eltörpültek mellettük, hogy a Győzelem-tömb tetejéről egyszerre mind a négyet látni lehetett. Ezek voltak az otthonai annak a négy miniszteriumnak, amelyek között szétszították a kormányzás egész apparátusát. (kiemelések tőlem: Sz. É.)*

Szathmári Gullivere *Kazohiniá*ban ugyanazokat a tájékozódási pontokat hiányolja, amelyeket Winston Londonban a saját emlékezetében keres kétségbeesetten. Az eltérés csupán annyi, hogy előbbi általában keres jeleket, amelyek a *kulturális emlékezet* narratívájában eligazíthatnák, Winston viszont a *hatalmi emlékezettel* szemben az egyéni, *kommunikatív emlékezetben* véli megragadhatónak a hatalom manipulatív működési mechanizmusait.

Mindaz, ami ezekben az antiutópiákban akár a jelen folyamataiból következő lehetőségként (Zamjatin, Huxley), akár megvalósulásának folyamatában ábrázolt proféciaaként (Orwell) megjelenik, számunkra már megélt, de legalábbis a történetírás által „hitelesített” emlékezetként jelenik meg. Ráismerünk bennük a történelemhamisítás módszereire, a hatalmi kultusz megvalósításának sztálini, hitleri eljárásaira, és – jó esetben – ezt a felismerést képesek vagyunk saját korunk tömegkulturális manipulációs technikáira is alkalmazni. Túl a fikción ugyanis a valóságban is pontról pontra működőképes, hatalmilag működtetett emlékezettechnikának bizonyul(t) a térkonstruálás szigorúan szabályozott eszközrendszerre.

A sztálini hagyomány- (és történelem-) szemlélet arra az egyszerű imperatívuszra épül, hogy jövének lennie kell – és *olyannak* kell lennie, tehát olyan lesz. A jelen kizárólagos funkciója ennek a jövének a hitbéli megalapozása, vagyis a jelen képe egy – a jövőképek alárendelt – álvalóság, amelynek a megteremtéséhez elengedhetetlen a múltat is a jövőhöz alkalmazni, létrehozni azt a múltfikciót, amely érthetővé, kezelhetővé és hitelessé teszi a jövőt. A kultúra minden területét ez a sztálini meggyőződés (és pragmatikus szemléletmód) hatotta át, hiszen a teljes elfogadásra épülő rendszer nem tűrte, nem tűrhette el a szuverén alkotótevékenységet, az értelmezés kivonását az általánossá és kötelező érvényűvé tett alapelv alól. A kultúrához, művészethez való hatalmi viszonyt elsősorban azok felhasználhatósága határozta meg. A monumentálisra festett jövőképhez szükség volt a monumentalitásra a művészetben is: a látványosság kétségtelen pszichológiai hatását a szovjet-orosz kultúrpolitika nem hagyhatta figyelmen kívül. Emellett nem felejtkezhetünk el arról sem, hogy a hagyományos (XIX. századi értelemben vett) kultúra gyakorlatilag nem érintette meg az orosz lakosság nagy tömegeit, hiszen általános volt az analfabétizmus, az értelmiség egészen szűk réteget képviselt. Az európai kultúra fejlődési folyamatai csak nagy késéssel és jellegzetesen keleti percepcióval érték el Oroszországot, a tényleges kulturális hagyományt a pravoszláv egyház mélyen irracionális vallásbölcselete határozta meg. A forradalom önmagában is olyan közösségi katarzist idézett elő, amelynek meg kellett találni a kifejezési formáit egy újfajta közösségi kultúrában, tehát az utca kultúrájában. Ellentétben a forradalmat közvetlenül követő évek hagyományával, a 30-as évekre kialakult az a sajátosan ellentmondásos kultúraértelmezés, amely ugyan tökéletesen ellehetetlenítette az élő szellemi életet, tiltotta, (időnként fizikailag is) megsemmisítette annak a nemzedéknek a legkiválóbbjait, amely még hitt a szuverén alkotás esélyében, de ugyanakkor nem tartott a „halott” művésztől, mint ahogy a nyugati kultúra irányított átvételét is támogatta. Az iskolai és egyéb intézményi „népművelés”, a könyvkiadás, a színház- és filmművészet, a képzőművészet kiemelt támogatását mindazonáltal áthatalta a hatalmi érdek: a kultúrafogyasztók olyan tömegét kívánta létrehozni, amely fenntartások és értelmezési kétélyek nélkül azonosul a fennálló – és megteremtendő – renddel és szocialista ideológiával, önként feloldja magát a könnyen befolyásolható, a szuverenitását teljesen elvesztett tömegléteben. A képzőművészetben – ezen belül is kiemelten az építészetben – találta meg a sztálinista kultúrpolitika azt a terepet, amely alkalmas volt a „világteremtés” valamiféle összművészeti megjelenítésére. A társadalmi terek politikai-ideológiai meghatározottsága nyomon követhető az „utcai művészet” szinte minden ágában, kezdve az agitációs plakátművésztől (pl. a ROSZTA-ablakok, amelyek mintegy agitációs képregényként, karikatúraszerű képkomponálással és a rigmusköltészet „lebutított” irodalmának felhasználásával elégítették ki a tömegek információéhségét, nevezték <pl. tisztálkodásra>, művelték az öntudatos proletárt) a moszkvai metróépítkezésig. Nem feledkezhettünk el arról, hogy egy kvázi-analfabéta társadalomban kellett gondoskodni az új uralkodó osztály („és a vele szövetséges parasztság”) ideológiailag helyes kultúrával való ellátásáról. Az újfajta városkép, a sztálinbarokk émeletet építészeti stílus egyszerre igyekezett megfelelni a funkcionalizmus alapelveinek és a politikai-eszmei tartalom kifejezése követelményének. Nagyvárosi patyomkin-falvak jöttek így létre, hiszen a klasszicista építészet, a barokk monumentalitása és túldíszítettsége csak a homlokzatokon érvényesült, a valóságos életér fejlesztésére senki nem fordított igazán figyelmet. A város így szabadtéri múzeumma

vált. Ha a proletárt nem lehet bevinni a múzeumba – ami egyébként akár veszélyes vállalkozás is lehetne, hiszen a múlttal, a történelemmel való találkozás akár kételyeket is ébreszthet a kevésbé öntudatos forradalmároknak –, akkor a várost tesszük képtárrá, múzeummá, szigorúan szabályozott tartalommal, determinált értelmezési mezővel.

A hitleri birodalomban a mítoszteremtés válik a politikai élet esztétizálásának legfontosabb eszközévé, a tömeggyűlések, megemlékezési szertartások, nürnbergi pártnapok pedig azt a teatralitásra épülő formát képviselik, amelynek kizárólagos célja az önazonosságukat elvesztő egyénekből létrehozott rituális közösség, vagy még inkább öntudat nélküli tömeg, amely éppen a szigorú koreográfia által szabályozott állandó menetelés és mozg(at)ás folytán veszíti el a józan gondolkodás és a morális választás szabadságát. A nürnbergi pártgyűlések (a többi mellett a leginkább hatásosnak bizonyult 1934-es is) a hitleri dramaturgia elvén épültek fel, amelyben a központi szerepet nem a szó, a beszéd játssza, hanem a látvány. A náciizmus viszonya a hagyományhoz és kultúrához – mint talán már az eddigiekből is láthatóvá vált – egészen sajátos. Egyrészt hihetetlen tömegű pénz és energiát fordítottak a kultúrafejlesztésre, másrészt viszont nagyon határozottan szelektálták a támogatandó kultúrát. Hasonlóan a sztálini népművelői lelkesültséghez, a náci Németországban is alapvető célként fogalmazták meg azt az igényt, hogy a kultúrát, művészetet el kell juttatni minden némethez. Ellentétben azonban a szovjet-orosz viszonyokkal, a németek jóval nagyobb kulturális tapasztalattal rendelkeztek, és Hitlerig senki nem igyekezett „átírni” számukra a kulturális termékek ajánlott listáját. Az ideológiai alapon megfogalmazott tiltásokat, a kultúrarombolást tehát nehezen felejtethette el az ugyancsak ideológiai alapon propagált kultúra. Azok a kulturális kezdeményezések, amelyekkel a cél elérése érdekében éltek, mégis *sajátos módon elit, esztétizáló elképzelésekkel párosultak*<sup>6</sup>, még ha ez az elitizmus az osztrák-bajor kispolgár értékrendjét tükrözte is. A hatalom, (ill. Hitler) által támogatott kultúra részét képezte a laikusan értelmezett görög kultúra, a leegyszerűsített gótika, a barokk teatralitás, a zenei monumentalitás megnyilvánulásai (Beethoven <szigorúan válogatva!>, Wagner) – mindaz, ami esztétizálta az életet, magához igazította a valóságot, mert egyetlen cél vezérelte: állandósítani azt az emelkedettséget, amely elengedhetetlen volt az egyéniség tökéletes feloldásához a résztvevő tömegben. Nem véletlen, hogy a preferált művészeti ágak közül is kiemelkedett az építészet és a filmművészet, hiszen mindkettő alkalmas volt ennek az alapvető célnak a kiszolgálására. Az építészetben Hitler leginkább a díszletteremtés lehetőségét látta össznépi utcai színjátékához, a film pedig ennek megörökítésére volt alkalmas. Két „szerzőtársa”, Leni Riefenstahl, a nürnbergi pártnapokról és a berlini olimpiáról készült filmek rendezője, aki messze megelőzte korát az új médium tömegpropaganda célból való felhasználásában, és a náci „színház” másik kiemelkedő egyénisége, a birodalmi főépítész, Albert Speer, akitől egyáltalán nem volt idegen az a teatralitás, ami Hitlert jellemezte. A birodalmi építészet ugyanolyan esztétikai elveket tükrözött, mint a hitleri kánon az egyéb művészeti ágakban, vagyis az abszolutisztikus hatalmi-politikai rendszerek monumentalitását igyekezett a német viszonyok között megvalósítani. Hitler városa hasonlóképpen épülhetett (volna) fel, mint Orwell Londona, vagyis nem önmagában a városi létfórmát, sokkal inkább a hatalom intézményeinek reprezentativitását tartotta szem előtt. A díszletként szolgáló, a hatalmi pozíciót kijelölő közintézmények (lakásépítésben szinte egyáltalán nem gondolkodtak, sőt, az egységes városkép nevében éppen a terület megtisztítását tekintették alapvető működésmódjuknak), a hatalmas felvonulási és közösségi terek ugyanazt a hatalom- és erőkultuszt voltak hivatottak szolgálni, mint a megemlékezési szertartások. Természetesen a forrásai is ugyanazok voltak: az ókori Róma, a barokk és a klasszicizmus idősza. A Berlin helyén felépítendő Germánia tervei<sup>7</sup> ugyanerre a teatralitásképzetre épülnek, jellemző módon egyáltalán nem gondolkodnak lakóépületekben, a személyes szféra egyetlen terében sem. Kizárólag a hatalom intézményei és a reprezentálására szolgáló építmények kapnak helyet ebben a városban. Ha összevetjük a tervezett és megvalósult (Sztálin Moszkvája, különös tekintettel a Gorkij sugárútra), hatalmi szimbólumként értelmezhető városképeket, nyilvánvalóvá válhat a különbség a sztálini és hitleri hagyományfelfogás különbözősége. Míg

<sup>6</sup> KRAUS, WOLFGANG: *Kultúra és hatalom – A vágyak átváltozása*; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993. (Révai Gábor és Szabó Veronika ford.) 66. p.

<sup>7</sup> Berlint – megintcsak egy tisztázatlan és körülíratlan múltképzet értelmében – Germániának akarták átkeresztelni. A város terveiben szerepelt a római Szent Péter Bazilika mintájára felépítendő Népek (vagy Dicsőség) Csarnoka, a mintegy 150–180 ezer ember befogadására alkalmas közösségi tér; a város észak-déli tengelyén kialakítandó sugárút, amely a tervezett déli pályaudvarral kötötte volna össze a Csarnokot, és felvonulási útvonalként funkcionál; a 120 méter magasra tervezett diadalív, amely a Csarnok kupolájával és a sugárúttal egységes kompozícióba foglalta volna a városközpontot.

Sztálin számára kikerülhetetlen – ezért tudatosan beépített, kiszajátított módon – értelmeződik a történelmi hagyomány, Hitler az erő, a rend, a hatalom hagyományát igyekszik megteremteni. Az utóbbi esetben a hangsúly a hagyományteremtés aktusán van, amely bár előképek alapján működik (hiszen átveszi a megelőző hatalmi rendszerek szimbolikus elemeit), de módszereiben az örökkévalóság számára létrehozandó saját múlt kialakításának gesztusa a legerősebb elem. Erre utal a speeri *romtörvény* (*Ruinengesetz*) elmélete, amely ennek az építészeti stílusnak a legfontosabb rendezőelve volt. Lényege, hogy a felhasznált anyagoknak (kő, szikla, márvány, gránit), építési technológiáknak és konstrukcióknak évezredekre meg kell őrizniük monumentalitásukat, és még romjaikban is alkalmasnak kell lenniük fenségességük konzerválására. Ezért nem használ Speer vasbetont, kevésbé tűnik számára időtállóknak. Ezért nem tűrheti a birodalmi építészeti Bauhaus funkcionális elméletét, túlságosan köznapi, kevésbé alkalmas arra, hogy – mint az egyiptomi piramisok, a Colosseum, a diadalívek, a hatalom, az erő emblémái – a jövőben teremtesse meg a jelen múltként értelmezett mítoszát.

ÉVA SZIRMAI

### **Closed in spaces. Physical space as a means of power memory**

By the 20<sup>th</sup> century, it had become obvious that the modern metropolis functions not only as a space for living, but also as an approach to the world, as the space of a new world view. A clear and unambiguous cityscape without cultural references or other narratives promotes a value-neutral and unambiguous interpretation of the world. However, the power relations expressed in the structuring of space always involve forms of monopolisation of memory and self-representation. This paper examines the appearance of these forms in the anti-Utopian literature of the first half of the century, and outside the realm of fiction, in the practice of totalitarian systems.