

Wesselényi-Garay Andor

Térbe írt történelem

■ Az építészet történelmi beágyazottsága majdhogynem közhely. A XIX. század második felében, Magyarországon pedig az 1860-tól kivirágzó építészetet a művészet-történet a „historikus” jelzővel látta el, utalva arra, hogy a korszak építésze már meglévő és létező stíluskategóriákkal leírható elemkészletekből merített. Déry Attila és Merényi Ferenc az „eklektika” mint stílusjelző létjogosultságáért perelnek, amikor rendkívül találóan megállapítják: „Az építészet emlékképeinkre hat, asszociációinkat használja fel üzenete közvetítésére: vagyis mindig már ismert felhasználásával és újraalkotásával dolgozik. Másképp nem is lenne képes közös élmény és mondánivaló kifejezésére. Ebből következik, hogy az építészet magától értetődően és mindig historizál.”¹ A szerzőpáros nincs egyedül az évszázadokon túlnyúló építészeti stíluskontinuumok tételezésével: az angol szakirodalom egy része már a reneszánszt is a napjainkig kimutatható klaszicizmus(ok)² kezdeteként tekinti, a stílus dominanciáját pedig éppúgy igazolhatónak véli a formai újjáélesztésekben, mint ahogy túlélését látja a részletképzését tekintve ikonoklaszta, szerkesztésében viszont gyakran az aranyarányból kiinduló kora modern villákban.³ Déry Attila és Merényi Ferenc álláspontjának talapzatául szolgáló építészetfelfogás azonban a fentiekén túl is radikális: az építészeti forma magyarázataként szükségképp jutnak el a diszciplína képviselői-kommunikatív funkciójához, ám ezen túl felfüggesztik az építészeti újdonságnak mint olyanak a lehetőségét. Véleményes álláspont ez, ám pontosan érzékelteti az építészet inherens – evidenciaként kezelt, ekként pedig további magyarázatra nem is érdemes – historizmusából eredeztetett gondolatmenet lehetséges végpontját.⁴

Összetettebb kép rajzolódik akkor, amikor eme bizonyos történelem – jelentsen ez akármit is – bizonyos eseményeit kérjük számon a házakon, és fordítva, amikor ezek tudatos megjelenítésére vállalkozik az építészet.⁵ A magyarban már az elnevezések szintjén is

megkülönböztetődik egymástól a műemlék és az emlékmű, mely különbség tartalmi illusztrációját „minden lexikon meghatározásánál világosabban”⁶ adják Goethének egy halott barátja emlékét idéző sorai a strassburgi Münsterről: „szívem, mely akkor még ifjabb, forróbb, bolondabb és jobb volt, mint ma, esküvéssel fogadta: mihelyt javaim biztos élvezetéhez jutok, *emlékművet* emelek neked márványból vagy homokkőből, ahogy lehetőségeim engedik”⁷.

Miközben számos nyelv, így a francia, az angol és a német sem tesz különbséget az emlékmű és a műemlék között, és a két kategóriát egyaránt a latin *monere* szóból eredeztetett monumentum fogalmával írja le, magyarul nemcsak hogy külön kifejezés áll rendelkezésre az eltérő tárgyegyüttesek megkülönböztetésére, hanem azok jelentése között is egyértelmű a különbség. Az *emlékművet* az utókor emeli és maradandónak kell lennie; a művészeti emléket (*műemléket*) a múlt hagyja örökül az utókorra. Előbbi tudatos döntés eredménye, utóbbi státusza némiképp bizonytalan: az általa hordozott tudás, tapasztalat és érték mibenléte akár meg is változhat.⁸

Térey János egy Wittgenstein-mottóval indítja a *Paulus*⁹ utolsó, Königsring című fejezetét. „Az építészet valamit megörökít és megdicsőít. Ezért nem létezhet építészet ott, ahol nincs mit megdicsőíteni.” Noha az idézet egyértelmű kapcsolatot körvonalaz az építészet, a történelem és az emlékezet között, nem szabad elfeledni, hogy az építészeti monumentalitás – és a folyamat, amelynek során az épületek a saját funkciójukon túl a múlttal kapcsolatos tudások és képzetek hordozójává vál(hat)nak – a XIX. század előtt korántsem volt ennyire magától értetődő.

Emlékezet és építészet

A művészet fogalmi emancipációjának idején Lodovico Castelvetro is kísérletet tesz arra, hogy meghatározza a különbségeket, amelyek elválasztják a művészetet a kézművességtől, és fordítva, hogy pontosítsa a hasonlósá-

gokat, amelyek egymáshoz kötik a mai értelemben vett képzőművészeteket.¹⁰ Castelvetro az emlékezet istennőjét, Mnemoszünét hívja segítségül: szerinte a kézművesség olyan dolgot hoz létre, amire szükség van; a költészet, festészet és szobrászat pedig olyat, hogy bizonyos dolgokat az emlékezetben tartsanak. A művészet mint a „nagy” ember „történelmi” tetteit megörökítő médium Castelvetro *Poétikájában* tökéletesen illeszkedik a késő reneszánsz neoklasszicizmusához és a mitológiai karakterek irányába mutatott elfogultságához. Elgondolásával azonban nemcsak hogy számúzi az építészetet a művészetek köréből, de fölfüggeszti mint az emlékezet mediális alternatíváját is.

Emlékezet és emlékezet között persze óriási különbségek vannak. Az irodalomtudós Castelvetro a történelem mimézisét várja el a költészettől, amelyre az építészet csak áttételesen, bizonyos romlenyomatok segítségével képes. Az omladékarchitektúrák emlékezettechnikai potenciálját használják ki az athéniak akkor, amikor a perzsa dúlás mementójaként érintetlenül akarják hagyni az Akropolisz dűledékeit. De ebbéli jelentőségére ismer rá John Ruskin is, amikor retrospektív utópiájának részeként megteremti a műemlékek romkultuszát.¹¹ Ruskin az elmúlás emlékeit sikerrel helyezi az építészeti mnemotechnika új foglatába, amikor kijelenti: „Élhetünk nélküle, áldozhatunk nélküle, de nem emlékezhethetünk nélküle.”¹² Bármennyire egyértelmű is Ruskin számára a rom mnemotechnikai eszközként meghagyott státusza, a XX. század második felében zajló építészettörténeti változások, továbbá a rom mint olyan funkcionális mibenléte megkérdőjelezte annak létjogosultságát.¹³ A drezdai Frauenkirche és általában a rom emlékezettechnikai működése kérdőjeleződött meg a késő posztmodern építészet dekonstruktivista áramlatával és keretes szerkezetű korszakhatáraival. Charles Jencks, a posztmodern építészet szellemi atyja a Pruitt-Igoe lakótelep 1973-as felrobbantásához köti a modern halálát, így az építészetet teoretikusok nem véletlenül tartják a World Trade Center elpusztítását olyan keretes szerkezetként megjelenő, a posztmodernet lezáró korszakhatárnak, amelyet az összeomló épületek képein túl a komplexumokat – a lakótelepet és az ikertornyokat – tervező Minoru Yamasaki személye is erősít. A lakótelepek porból előtörő torzója 1973-ban a CIAM – Congrés Internationaux d'Architecture Moderne (Modern Építészet Nemzetközi Kongresszusa) – által kidolgozott lakótelep-építési elveket érvénytelenítette; az ikertornyok csontváza pedig 2001-ben tette visszavonhatatlanul illegitimmé a dekonstruktivista építészet ikonográfiáját. A romhoz

kapcsolható jelentések, a dolog kontextusa változik meg a háttérben zajló, utóbb építészettörténeti jelentőségűnek bizonyuló események hatására, amellyel bizonyára összefügg a romok alakhú újjáépítésével kapcsolatos megengedőbb hozzáállás is. Egy rommementó – ráadásul – sohasem átmeneti állapot, a természetes és teljes pusztulás folyamatának egyik tetszőleges és folyamatosan változó pillanata, hanem annak egyetlen, hatalmas energiákkal megőrzött és fenntartott állapota. A rom ebben az értelemben: funkció, mi több, küldetés; rendeltetéselvéből fakadóan pedig bizonyos formai és esztétikai elvek szerint rendeződő tárgyalakulat, és ebbéli minőségében szükségképp lesz hasonlatos a városi térbe olvadó egyéb – a mnemotechnikai potenciáljukat elvesztő – emlékművekhez.

Trauma-terek

De mi marad akkor, ha a tragédiát indexikus jelként őrző rom sem alkalmas már az emlékezet fenntartására? A kérdés kapcsán szerveződő diskurzusok jellemzően két mederben zajlanak. Az egyik széles értelmezési horizontot nyit, amelynek látószöge az építészeti örökségnél nyit és a kortárs múzeumépítészetnél zár.¹⁴ A másik beszélgetés értelmezési kerete némiképp szűkebb, és kifejezetten a trauma megjeleníthetőségének, feldolgozásának stratégiáit tárgyalja.¹⁵ A(z építészeti) mű mnemotechnikai potenciálja ebben az esetben a feldolgoz(hat)atlanra, az elmond(hat)atlanra koncentrál. Legkiemelkedőbb példában ezért túllép a vizuális reprezentáción, és optikus-haptikus eszközeivel az emlékezés folyamatát, annak lehetséges eljárásait is problematizálja. Az élmény elbeszélhetetlensége¹⁶ ugyanis az emlékezettörténet kritikusa fordulatává teszi a pillanatot, amelynek során a trauma a szemtanúk és a túlélők biografikus emlékezetéből a tágabb közösség kulturális emlékezetébe¹⁷ hagyományozódik. Az érintettek halálával ez az akár évtizedekig is elhúzódó pillanat teszi érvénytelenné az első világháború áldozatai számára emelt kakastollas csendőrszobrot, teszi gázos provizóriummal az úgy hagyott Frauenkirchét Drezdában, és hagyja, hogy az utókor számára jelentőségét veszített tárgyakként simuljanak a város interfészébe. Funkciójuk megszűnik, esély sincs arra, hogy a kulturális emlékezet terében a traumaközösségen kívüli térhasználókat is bevonja az elgondolhatatlanság élményébe. Ebből a szempontból is tanulságos a Turi Attila által tervezett hegyvidéki Turul tér Budán. Turi 2003-ban kapott megbízást az önkormányzattól arra, hogy turulmadaras szobrot emeljen a II. világháborúban elesett kerületi lakosok emlékezetére. Hiába lett a terv legnagyobb erénye

a környező park rendezése, hiába jelentkezett Turi Attila – a *Trefort-emlékhely*nél egy évtizeddel korábban – a kőfugákba mart fémszalagokon megjelenő áldozatok nevével, a szoborállítás alapkonceptiója nem tette lehetővé azt, hogy a II. világháború borzalmai, esetleg a magyarság kollektív traumájának tekinthető „Trianon” feldolgo-

**II. világháborús emlékmű,
Turi Attila**
Budapest,
XII. kerület
(Istenhegyi-
Böszörményi
út sarka)
2003



zását a nyolcvanas évektől megjelenő új emlékezetstratégiák mentén kezdjük el. Legyen bármily expresszív is a reliefként kialakított park, annak – a programból eredő – reprezentativitása nem teszi lehetővé az afféle használatot, amelyet a londoni Hyde Parkban felépített és a Gustafson Porter által tervezett *Diana Memorial* (2004) támogat. Ott a tereplejtést kihasználva egy ovális gránitmederben néha csendesen csobogó, alkalmasint vadul áradó víz teremt(het) metaforikus-metonimikus kapcsolatot az elhunyt hercegné életfordulataival. Az emlékmű nem sugall, és nem követel: miközben a park látogatói és a gyerekek élvezettel pancsolnak a vízben, akár meg is sejthetnek valamit Diana megnyílóan befogadó személyiségéből. Vagy nem. És az sem baj.

2003-ban még nem volt elég nemzetközi tapasztalat arra vonatkozólag, hogyan lehetne a tájépítészet eszközeit hadra fogni az emlékhelyek kialakításakor, méltatlan is lenne egy akkor még nem létező hagyományt számon

**Málenkij Robot emlékmű,
Párkányi Raab Péter,
Birkás Gábor**
Ferencvárosi pályaudvar,
Budapest,
2017



kérni Turi Attilán. A Turul tér pusztán azt példázza, az építészeti részletlelményektől függetlenül: vannak bizonyos alapkonceptiók, amelyek a látogatót a passzivitásában hagyva nem vezetnek katarzishoz, nem bátorítják az emlékezés aktív folyamatát. Az eltelt közel másfél évtized tapasztalatait viszont már szerencsésen magába építi valamelyest a *Málenkij Robot* emlékmű, amelyet a Ferencvárosi pályaudvar betonbunkerének felhasználásával tervezett Párkányi Raab Péter és Birkás Gábor 2017-ben. Noha a dokumentációs központ még nem készült el, a figurális kompozíció közvetlen kommunikativitása mögött már egy másodlagos, szinte megfoghatatlan értelmezési keret adódik, amely a lehetetlenségről szól. Ebben az olvasatban mintha az emlékezésre való kollektív kép(esség)telenség(ünk) találkozna azzal az urbanisztikai tehetetlenséggel, amelyet a vasbeton bunker elmozdíthatatlan dugója generál ezen a helyen. Szinte alakzati átfedést, szerkezeti azonosságot mutat, ahogy egymásra vetül a tér és a múlt egy-egy emészthetlenségében elgondolhatatlan és elgondolhatatlanságában megemésztetetlen darabja. Vagyis több százezernyi ártatlan magyar elhurcolása, és a térbeli zárványként, urbanisztikai feketelyökként felbukkanó betonmonolit. Ha ekként tekintünk a 2017-ben átadott *Málenkij Robot* szoborkompozíciójára, akkor van esély arra, hogy a dokumentációs központ installálásával, a bunker megnyitásával jelentős emlékhely jöjjön létre. Ehhez viszont az kell, hogy intenzívebb kapcsolat szerveződjön tartalom és hely; hely és szobor; szobor és városjáró; városjáró és tartalom között.

Noha az emlékezetgyakorlatok mibenléte különös élességgel merül fel a II. világháború kapcsán, az új traumaemlékművek őstípusát 1982-ben adták át Washingtonban Maya Lin kínai-amerikai egyetemi hallgató tervei alapján. Az épp hogy húszéves Maya Lin a különböző kultúrák eltérő temetkezési szokásairól szervezett Vincent Scully-szemináriumon vett részt, amikor „szembejött” a pályázat által felkínált lehetőség. A Lincoln- és Washington-emlékműveket szimbolikusan összekötő „tájseb” a földből indul. Középen, a törésvonalnál kezdődnek a nevek évek szerint rendezve, ábécésorrendben megjelenítve az áldozatokat. A földre visszacsúszó fal „sarkán” az utolsó évszám nem a háború vége: a nevek az emlékmű „elején” folytatódnak, így utalva az erőszak folytonosságára, a háború szakadatlanságára. A zsúri döntése és a megoldás elemi felháborodást váltott ki a veteránokból. Az idegőrlő viták a vietnami háború hagyományos ikonográfiáját – a lobogót, továbbá a fejfává vált kompozíciót: a bakancsot, mögötte a szuronnal földbe szúrt puskát és rajta a sisakot – kérték számon a terven.

A felismerhetőség, a képi emlékezet igénye konfrontálódott itt egy olyan, ikonoklaszta trauma-tér lehetőségével, amelynek működéséről akkor még nem lehettek gyakorlati tapasztalatok. Lin célja az volt, hogy elfogadtassa a halált, ennek hiányában ugyanis elképzelhetetlennek tartotta, hogy a háborús sebek begyógyulnának. Az emlékmű átadása végül katartikus jelenetek sorát eredményezte: a közel hatvanezer vésetet tartalmazó gránitfal előtt többen zokogtak, mások frottázásokat készítettek a számukra kedves nevekről. A falat azonnal használatba vették: 1982-es átadása óta „eleven emlékmű”, mintegy százötvenezer emléktárgyat hagytak tövében a bajtársak és az elesett rokonok emlékére.

Hiányalakzatok – ellenemlékművek

A Vietnam emlékhely példája gyümölcsözően hatott a holokauszttal kapcsolatos emlékezettechnikai diskurzusokra, és termékeny kiutat kínált az ábrázolhatatlanság adornói dogmájából,¹⁸ továbbá abból a csapdhelyzetből, amelyet a hagyományos emlékművekkel kapcsolatos emlékezettechnikai kihívások jelentettek Németországban a háború után született nemzedék számára. Turai Hedviget idézve: a „bűntelen német generáció [...] kötelességének érzi az emlékezést: lelkiismeret-furdalást nem éreznek, de az emlékezés felelősségét vállalni akarják apáik és nagyapáik, anyáik és nagyanyáik tetteiért”.¹⁹ „E nemzedék tagjaira – írja James Young – a háború utáni időszak kettős örökségének terhe nehezedik: egyfelől mély gyanakvás a nácik által kedvelt és előszeretettel használt monumentális formákkal szemben, másfelől az a vágy, hogy emlékezésük módjával különböztessék meg magukat a gyilkosok nemzedékétől.”²⁰ A kilencvenes évek elején Európában is megjelentek azok az építészet és a szobrászat határán álló emlékművek, amelyek a hiánnyal, pontosabban az eltűnt hiánnyal foglalkoztak. Christian Boltanski-tól a *Hiányzó épületet* (1990) vagy Michal Ullmann bebelplatzi *Könyvtárát* (1994), esetleg Rachel



Whiteread judenplatzi *Könyvtárát* (2000) Bécsben éppúgy a hiány motívuma kapcsolja össze, mint ahogy Nagy Marianna debreceni Holokauszt Emlékhelyét (2015), Daniel Libeskind Berlini Zsidó Múzeumát (1999/2001), vagy Jonas Dahlberg *Július 22-éjét*, amelyben a norvég kormány Uttoya szigetének átvágásával állít(ott volna) emléket a Breivik-mészárlás áldozatainak. A trauma és a hiány motívumai gyakran jelennek meg a topográfia koordináta-rendszerében. Günther Demnig botlatókövei vagy Berlinben a Grünwald Pályaudvar *17-es vágánya* (Hirsch, Lorch und Wande 2006) megszüntetik a mű önmagában érvényes jelbeliségét; az „kizárólag a megjelölt térrel, a hellyel való kontextusukban [lesz – betoldás: WGA] érvényes”.²¹ A hiány és a topografikus hitelesség alakzatait ötvözi Csákány István Marcel Breuer-emlékszoba terve (2010), amelynek nehezen befogadható, már-már polgárpukkasztó zsenialitása viszont épp abban állt, hogy az áldozatdiskurzusoktól független, új szintaxis mentén illesztette egymáshoz az emlékműszobrászat topozait. Mely toposzok az elképzelt műben Breuer Marcel pécsi nemlétére és hiányára utaltak.

Holokauszt emlékhely, Nagy Marianna Debrecen, 2015



A hiányalakzatok építészeti megjelenítésére lett példa Nagy Marianna *debreceni holokauszt emlékhelye* (2015) és Sugár Péter Dohány utcai *Gettó-emlékfala* (2014). A debreceni emlékmű története bizonyos elemeiben megismételte a Vietnam-memorial tervezéstörténetét. A magyar példában is egy fiatal építészhallgató terve nyert, itt is a nevek megjelenítésével utaltak az áldozatokra, az imént említett hiányalakzat, a „nincs” poétikája a Corten lemezből kivágott betűk őrjével fogalmazódott meg. A homogén betűsorból csak alkalmanként ragyog fel feketén egy-egy név, ahogy az előtető perforált betonlemezén keresztülsütve egy rövid időre megvilágítja azokat a nap. Nagy Marianna költői megoldásának célja nem emlékmű, „hanem egy emlékhely megteremtése volt, mely közösségi térként tud kapcsolódni az ott kialakult kulturális élethez, annak ren-

< Judenplatzi Könyvtár, Rachel Whiteread Bécs, 2000

dezvényeihez”.²² Sugár Péter emlékfala ugyanakkor felvet néhány kérdést mind a programot, mind pedig a pozíciót illetően, mely kérdések egyben azt is jelzik, hogy ebben a műfajban adott esetben fontosabb a komplex történeti és topográfiai hitelesség – ha úgy tetszik: „igazság” –, mint az esztétikai koherencia, netán formai ingénium.

Sugár Péter emlékműve ugyanis – hiába idéz falat – egy olyan helyre épült, ahol nem volt gettófal; és a kivitelezés intelligenciáján, az anyagválasztás eleganciáján, továbbá a formák esztétikáján túl olyan dologról nyújt élményt, amely alapvetően nem *ott* volt, nem *úgy* volt. Nem arról van szó, hogy ne lennének hitelesek azok a fotók, amelyek a leselkedőlyukakon tárulnak fel, hanem arról, van-e kapcsolat a betonba öntött térképen a kukucsálók által megjelölt földrajzi hely, a „valóság” és a fotók között? Nem feltétlenül tiszta a leselkedés aktusa sem. Ez a korabeli pesti zsidóság és kultúra inkluzív jellegére utalna, esetleg valamiféle titkot lebbentene fel? És ha igen, mi lenne az? Az emlékmű átadásának pillanatában ráadásul még túlzottan közeli volt a 2012-es velencei építészeti biennále orosz pavilonjának földszintjére installált kiállítás. Ott ugyanis hasonló leselkedőlyukakon tárultak fel az orosz tiltott városok, amelyek létezéséről a rakétafejlesztő tudósokon kívül gyakorlatilag senki sem tudhatott. Helyén volt tehát ezek felfedése a titkos pillantás számára, ám ugyanezen titkos pillantás célja már némiképp elbizonytalanító egy holokauszt-emlékfal kapcsán. Ezen fenntartások – hangsúlyoznom kell, nem a tárgy esztétikai integritását kérdőjelezi meg, hanem arra kívánnak rávilágítani, efféle integritás nem is tételezhető az összes részletet koordináló koncepcionális helyénvalóság hiányában.

A sokaság művészete

A hiányalakzatok megjelenítése mellett az építészeti diszciplináris önazonosságát hirdetve született meg 1999-ben a *berlini Meggyilkolt Zsidók Emlékművének*

terve Peter Eisenmantól, egy tájléptékű alkotás, amely tekinthető a Maya Lin által először körvonalazott koncepció építészeti betetőzéseként is. Az építészet tökéletes autonómiáját valló Eisenman elutasított bármiféle értelmezést: éppúgy vitatta a betontömbök által sugallt temetőjellegét, mint ahogy véletlennek minősítette azt is, hogy a kétezzer-hétszázötvenegy kubus bármilyen módon utalna a Talmud oldalainak számára. Eisenman posztzemiótikai építészete elutasította a narratívát, és az építészeti mű magábanvalóságának hangsúlyozásával a befelé fordulás mellett kötelezte el magát. A World Trade Center összeomlásával abszolúttá emelt – és fölötte tragikus – építészeti spektakulumtól elfordulva állapítja meg: „A befelé fordulás, vagy ahogy én hívom, a befelé robbanás (implosion), szemben a kirobbanással (explosion), része a mai világunknak. Azt gondolom, a világ ma pszichológiai értelemben befelé tekint, s az építészet erre gyorsan reagálni fog.”²³ Eisenman posztinterpretatív szemlélete ugyanakkor nem zárta ki azt, hogy az emlékmű – bizonyos formai azonosságok révén – egy olyan koordinárendszerbe kerüljön, amelyet a sokaság általi térfoglalásnak nevezhetünk. A hiányalakzatokkal ellentétben ezek az emlékművek az alapelemek ismétlésével érik el hatásukat. Egyik első példája volt ennek Hideki Yoshimatsu emlékhelye, amelyet a hirosimai atomrobbantás névtelen áldozatai számára tervezett. A Haizuka-gát építése azzal fenyegette a Mirasakában lévő temetőt, hogy víz alá kerülnek a robbanásban elhunyt, azonosíthatatlan tetemeiket rejtő sírok. A tömegsír feljebb telepítették, Hideki Yoshimatsu pedig egy vallási tartalom nélküli emlékhelyet képzelt el, amelyben ezerötszáz krómaccél rúdból álló fémerdő idézte meg az elhunytakat. Olyasfajta, az építészeti és a természeti tér határán álló park jött létre, amely a rudak apró kitéréseivel akár a berlini projekt tudatalatti interpretációja is lehetett.²⁴ De ha ez nincs is így: a két emlékhely ikonográfiai hasonlóságán túl, az alapelemekkel generált tér szakralitása nem pusztán a láthatatlan tartalom, hanem konkrét építészeti műfogások eredményeként valósult meg.

Mindez azért fontos, mert nyilvánvalóvá tette: léteznek bizonyos szabályok, eljárásmodok, amelyekkel az úgynevezett német típusú (ellen)emlékművek a hazai környezetben is megismételhetők, akár meg is előzhetők. Az 1956. október 25-i Kossuth téri sortűz emlékére 2001-ben az egyik túlélő, Callmeyer Ferenc építész tervei alapján helyeztek el száznegyvenhárom darab, öt centiméter átmérőjű bronzgolyót, stilizálva a becsapódó lövedékeket. A Kampfl József közreműködésével született emlékmű a Földművelésügyi Minisztérium

Meggyilkolt
Zsidók
Emlékműve,
Peter Eisenman
Berlin, 1999



déli árkádsoránál található, és nyomemlékként idézi a mézszárlás borzalmait. Nincs mögötte olyasfajta kutatás, tényadat, amely tökéletesen hitelessé tenné grafikai megjelenését, ám éppoly sikerrel utal az egykori tetre, mint a saját korában még jócskán látható golyójelölt pesti homlokzatokra. Can Togay és Pauer Gyula 2005-ben felavatott *Cipők a Duna-parton* című topografikus emlékhelye már ötvözi a hiány-koncepciókat a Callmeyer-féle nyomelképzelésekkel, miközben persze itt sem lehetünk biztosak abban, hogy *azok a cipők, ott és úgy álltak a rakparton*.

Még komplexebb tanulságokkal szolgál a 2006-ban átadott 56-os emlékmű a Felvonulási téren, amely a berlini Eisenman-projekt formai parafrázisaként, narratív ellenalakzataként olvastatta magát. Ugyan szembemehetett mindazzal, amit a berlini projekt képviselt, mégis szerethető együttesként jelent meg azon a tárgyakal furcsán teleszórt macskaköves városi mezőn. Az i-ypszilon csoport (Emődi-Kiss Tamás építész, György Katalin képzőművész, Horváth Csaba képzőművész,



Papp Tamás építész) műve úgyszintén ahhoz az emlékmű-ikonográfiához illeszkedik, amelyet az alapelemek ismétlésével létrehozott sokaság ír le. Csakhogy amíg Berlinben Eisenman az összes narratívát elutasítja, addig az i-ypszilon csoport műve komplex üzenetek átadására vállalkozik. Alapja egy kép volt, amely a tüntetésre induló, kart karba öltő egyetemistákat ábrázolta. Az emlékművön az egyént közösséggé kovácsoló ék alak végül feltöri az ellenállást, olyan üdvtörténetet rendelve 1956-hoz, amely a véres megtorlás és a bukás miatt viszont nem igazolható. A szobor az első mámoros napok térbe rögzített pillanatfelvétele, vasba öntött kód, amelynek numerikus részletei komplex szimbolikával utalnak a dátumokra. Kétezer-hat vasoszlop, huszonhárom centiméteres keresztmetszet, az általuk képzett ék tengelye pedig ötvenhat fokos szöget zár be a Dózsa György úttal.

Az emlékmű az átlagemberből hőssé válók, az összefogásukból adódó erő előtt tiszteleg. Meglehető, túlzottan csevegős, már-már túlterhelt program, amelyet viszont sikeresen ellensúlyoz a Hirosimából és Berlinből kölcsönzött, fékezett habzású forma.

Szövegek a térben

Tűnhet bár egyedinek és megismételhetetlennek az a tervezés- és művészetcsinálási metodika, amelynek eredményeként megszülettek az úgynevezett német típusú, vagy James E. Young²⁵ terminológiájával: ellenemlékművek, Szabó Levente Trefort kerti emlékhelye és az ugyancsak általa tervezett Reformáció 500 installációja mint ha Jochen Gerz saarbrückeni akciójából, esetleg Gunter Demnig botlatóköveiből leszűrhető tervezéstapasztalatokat fogná hadra. Mint ismeretes, Jochen Gerz a Gestapo saarbrückeni főhadiszállásának otthont adó kastély előtti

tér macskaköveit szedte fel, hogy azokra titokban vésse fel az 1933 után feldúlt zsidótemetők neveit.²⁶ Az akció során 2146 követ szedtek fel és helyeztek a vésetekkel lefelé fordítva sokáig anélkül, hogy erről a hatóság tudomást szerzett volna. Az így létrejött láthatatlan emlékmű ikonográfiáját idézik némiképp Gunter Demnig botlatókövei, amelyeken bronzlapok rögzítik az áldozatok

neveit, és a művész vezeklésként helyez el a járdába azon épületek előtt, ahonnan lakókat hurcoltak koncentrációs táborokba. Az MM-csoport – Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Luk-



Botlatókövek,
Günther Demnig
Budapest, 2007

< 56-os emlékmű,
I-ypszilon csoport
Felvonulási tér,
Budapest 2006



Trefort-kerti
emlékmű,
MM-csoport
Budapest



**Reformáció 500
installáció,
Szabó Levente,
Polgárdi Ákos**
Kálvin tér, Budapest
2016–2017



ács Eszter, Szigeti Nóra építész (az ÉME Mesteriskola XXII. ciklusának hallgatói), Roth János, Szabó Levente (az ÉME Mesteriskola mesterei), Polgárdi Ákos grafikus és Albert Farkas szobrászművész – közös munkájaként megszületett Trefort-kerti emlékmű a fenti példához hasonlóképp elválaszthatatlan a helyszínétől. A 2014-ben átadott mű: „Az egyetem mindazon polgárai emlékére, akik a zsidótörvények, a vészkorszak, a második világháború áldozataul estek” – rögzíti az egy centiméteres, négyszög keresztmetszetű bronzpálcából kiemelkedő felirat. A mesteriskolás hallgatók megoldásának finomsága, hogy a bronzpálcát nem applikációként, nem szoborként, hanem épületszerkezetként, a már meglévő téglafalaktól elválaszthatatlan fugaként inkrusztálták. A helyétől a szó szoros értelemben elválaszthatatlan fémszalag – ha akarjuk, szubtilis ornamentum, ha akarjuk, jelentéssel telített cezúra, amely éppúgy utalhat egy építmény szétvágottságára, mint az „előtte” és az „utána” közötti különbségre. A bronzszalag értelmezési teherbírása éppoly komplex, mint az F. Kovács Attila által tervezett Terror Házán a fekete kereté. Míg a korabeli kritikák²⁷ az épületbe installált posztmodern kiállítást közterek megjelenítéseként bírálták, és Rényi András azt feltételezte, hogy „a harcias Terror Háza a pengefallal együtt is előbb-utóbb ugyanúgy beleolvad a környezet fecsegő, szürke unalmába”,²⁸ tizenöt év elteltével azt láthatjuk, hogy ez nincs így, mi több, a pengefal a figyelemfelkeltés és/vagy a gyász fekete kerete helyett nem kevesebbet vállalt magára, mint hogy létező kontextusából és az időből szakítsa ki az épületet. Szabó Leventék fémszalagja kevéssé látványos, viszont majdhogynem vizuális exemplum a már említett Jochen Gerz gondolataihoz: „A James E. Young által ellenemlékműnek nevezett alkotások közös tulajdonsága, hogy csalódást keltenek. Vagyis a téma kelt csalódást, mert a mű nem a heroikus múltat jeleníti meg, hanem a negatív múltat; a csalódás pedig nemcsak az illúziók elvesztését jelenti, hanem a hazugságok széttépését, a csalás meg-

szüntetését is” – idézik műleírásukban.²⁹ F. Kovács Attila szalagja az épület időbeli és – az Andrássy út kontextusában – kompozicionális kontinuitását szakítja meg; Szabó Leventék bronzcsíkja a ház szerkezeti folytonosságát, materiális intaktságát függeszti fel, ezáltal is utalva a jóvátehetetlenre. A kicsit feljebb idézett Gerz-interjú részlete majdhogynem program Szabó Levente és Polgárdi Ákos számára, ennek betetőzését azonban nem egy traumaemlékmű, hanem a 2016 és 2017 között felépült Reformáció 500 Kálvin téri installációja jelentette. A reformáció szer-teágazó hatástörténetének illusztrálására Szabó Levente és Polgárdi Ákos tervezőgrafikus „azt a megoldást választották, hogy a Kálvin tér burkolóelemeiből kilencvenöt darabot egyedi gyártású, finombeton térkőre cseréltek. A betonelemek felületére minden esetben két idézet került: a legnagyobb reformátoroktól (Luthertől, Kálvintól, Zwinglitől, Melanchthontól és társaiktól) származó egy-egy gondolat, valamint egy magyar, a lehető legtágabban értelmezett reformáció-vonatkozású szövegrészlet – utóbbiak esetében a koncepció úgy nyúlt vissza a reformáció korabeli magyarországi szerzőihez, hogy párhuzamosan a XIX., XX. század vagy a ma élő kortársaknak is teret engedett.”³⁰ Az installáció úgy eredményezett hatalmas változást a köztérben, hogy annak fizikai jellegét még rövid időre sem korrumpálta építkezés; úgy lett a városból kulturális emlékezet tere, hogy annak használati rendje nem változott meg. Szabó Levente és Polgárdi Ákos térbeli olvasókönyve egyszerre illeszkedik a Gunter Demnig-féle botlatókö-hagyományhoz és egy északnyugat-angliai üdülőváros, Blackpool köztéralkotási koncepciójához. Hangsúlyoznom kell, fel sem tételezem, hogy Szabó Leventék koncepciója akár csak közvetetten is merített volna a blackpooli példából – ahhoz túlzottan is szervesen illeszkedik az ellenemlékművek hazai recepciótörténetéhez. Érdemes azonban felvillantani azokat a virtuális párhuzamosságokat, amelyek mentén az angliai példa irányából is olvasható lesz a Kálvin téri mű. Gordon Young grafikus 2011-ben készítette el azt a közteret, amelynek burkolata méteres ékszerbeton-lapokba öntött koméidiadézetekkel vált az angol humor térbeli könyvévé. A Blackpool-torony lábánál létrejött piazza a helyi varieték kissé durva, „kékgalléros” humorának állított emléket azzal, hogy a poszterek jellegzetes grafikája szerint helyezett el idézeteket több mint ezer humoristától, a szofisztikált Monty Pythontól a harsány Rik Mayallig. Meglehető drámaian eltér a három koncepció – vagyis a bronzcsík, a Reformáció 500 és a Komédiaszőnyeg – annak tekintetében, hogy az egyik az eltűnt hiány traumahelyeként, a másik időleges köztéri installációként, a harmadik pe-

dig színes-szagos albumként kezeli a városi teret, közösek azonban abból a szempontból, hogy a városi interfészt tudatosan továbbírható palimpszesztusként tekintenek az utca felületére. Hogy ez egyáltalán lehetséges, az persze a városi tér verzatilitásának következménye, annak, hogy képes önmagába szülni a legkülönbözőbb hatásokat is.

Emléképületek

Az F. Kovács Attila által tervezett Terror Háza (2002) ahhoz a voltaképp nem is oly régi emlékműtípushoz tartozik, amelyet őspéldák olyan sora vezet, mint a Halikarnasszoszi mauzóleum, Leo von Klenze Walhallája, vagy Karl Fridrich Schinkel Neue Wachéja, amelyet Heinrich Tessenow alakít át I. világháborús emlékművé. Az emlékműépületek a szemipublikus köztereket ötvözik a trauma-terekkel, metafizikai hatásukat pedig a lehetőleg üres építészeti tér immanens szakralitása erősíti fel. A bánat transzcendens templomaivá válva ezek a házak a szent világiasság³¹ és a profán szentség egyidejű megidézésével hatnak a látogatókra. Kevésbé a program vagy az ikonográfia: inkább az építészeti tér pszichológiai hatásával támogatják az emlékezés eltérő módozatait. Éppúgy, ahogy – Kevin Roche-sal szólva – nem kell tábla ahhoz, magunktól elcsendesedjünk egy gótikus székesegyházban, vagy – Adolf Loost idézve – megilletődjünk, ha az erdőben járva egy hat láb hosszú, három láb széles halomra találunk, nincs szükség a figurális emlékeztetésre a United States Holocaust Memorial Museumban sem, amely James Ingo Freed tervei alapján épült fel Washingtonban 1986 és 1993 között. Az emlékműépületek egyik első példájaként ez a ház nem mond le az építészeti narrativitásról, hanem a holokauszttal kapcsolatos szöveg helyek inszenálásával gyakorol hatást. A fény csarnoka, az áldozatok kürtője, a vagonokat és kemencéket idéző részletek mintha bevezetnék F. Kovács Attila későbbi stratégiáját. Az érett posztmodern stílusjegyeit rendkívül kulturáltan felmutató washingtoni épület tudatosan vállalta a múzeumfunkcióból következő oktatás és archiválás mellett az emlékezés programját. Az építészeti megoldások a hely és a kontextus hiánya okán pedig szükségképp lettek kép- és idézetszerűek. Az Egyesült Államokban ugyanis nem volt zsidóüldözés, nem voltak embertömegeket szállító marhavagonok, a haláltáborokban történt borzalmakról is csak képeken, elbeszéléseken keresztül értesülhettek. „Freed – írja Gárdonyi László – maga is a náci hatalom elől az Egyesült Államokba menekült német szülők gyermeke, művének alapzatába, két urnában eredeti, európai haláltáborokból származó emberi hamvakat és földet temetett, hogy megteremtse a szellemi és kultu-

rális kapcsolatot.”³² Freed épülete a tudás és a hit közötti törekény viszony illusztrálása. Míg klasszicizáló külseje a német kultúra és civilizáció tojáshejszerűen vékony hártájára parafrázis, addig a belső: kísérlet a holokauszt iszonyatának szemléltetésére. A ház³³ azonban nemcsak megjeleníthetőségért folytatott küzdelem emléke, hanem az identitásátalakításért folytatott tervezői harcá is: „magam is zsidóvá kellett válnom, hogy képes legyek megtervezésére” – nyilatkozta James Ingo Freed.³⁴

Emlékpont,
F. Kovács Attila
Hódmezővásárhely,
2006



A Terror Háza, a hódmezővásárhelyi *Emlékpont* (2006) és a Józsefvárosi pályaudvaron felépült *Sorsok Háza* (2015)³⁵ a washingtoni múzeum által képviselt reprezentációs stratégia örököse. Míg Washingtonban a technolo-



gizált emberirtás ipusztriális tárgynyomatai sokkolnak, addig F. Kovácsnál a legfőbb elidegenítő-elemelő elem – az Andrássy úti gyászkeret funkcionális újraértelmezésének tekinthető – morzsalékmező.³⁶ A történetmeselési, láttatási szándék összefonódik F. Kovács Attila házaiban a posztmodern intelligens figurativitásával, ami együttesen aknázza ki a stílusban rejlő szemiotikai potenciált, és biztosítja a műfaj által elvárt jelentésséget. Nem változik ez a képlet a késő posztmodernben – vagy ahogy az építészek becézni szeretik, a dekonstruktívizmusban

Sorsok Háza,
F. Kovács Attila,
FBIS architects
Budapest,
1996

sem. A különbség annyi, hogy a színpadképszerű, gyakran egyirányponthoz beállításokat a terek manipulálása váltja fel. Ebből a szempontból is fölötte tanulságos, ahogy átmeneti térszituációt teremt az emlékpontba installált szoborpark. Az irdatlan, a teret áttörő szobrok lábai között bóklászó látogató a tér hatása okán éli át a diktatúra nyomasztó rettenetét. Elunghatatlan lelemény ez F. Kovács Attilától, és egyben rá



Bizonyítékraktár
Jan van Pelt
Velencei építészeti
biennále, 2016

tételeződik. És nem, a ház nem folyamat, eljárás, mint ahogy azt Jacques Derrida javasolja a szövegek kapcsán *Grammatológiájában*,³⁷ hanem tény. Lezárt esemény. Az építészeti dekonstruktivizmus költőisége viszont épp abban rejlett, hogy olyan filozófiai posztulátumok megjelenítésére inspirálta az építészeket, mely posztulátumok alapvetően voltak idegenek a diszciplínától és a gravitáció ellenében tett évezredes erőfeszítéseitől. Mindez viszont magától értetődő párhuzamokat vont az iszonyattörténetek kizökkentettségével, az eltűnt hiányalakzatokkal, ami meg is magyarázza, hogyan válhatott olyannyira sikeres emléképületté Daniel Libeskind osnabrücki Felix Nussbaum Múzeuma³⁸ (1996), majd a Berlini Zsidó Múzeuma (1999/2001). A descartes-i koordináta-rendszerrel szakító berlini ház a zsidóság által lakott városrészek virtuális összekötésével és benne végigfutó hiánytérrel a holokauszthoz rendelt építészeti képzetek merőben új típusával állt elő. Az elv, amely mentén térprogramját szervezte, olyannyira jó volt, hogy 1996-os osnabrücki debütálása után – a Felix Nussbaum Múzeum labirin-

tusszerű és többnyire zsákutcákban végződő rendszerét adaptálja Libeskind Berlinben egy cikcakkal perforált központi ürességgé –, nos ez az elv nem szorult módosításra a későbbiekben sem. Noha a posztmodern és a dekonstruktivizmus narratív lehetőségei közel azonosnak tűnnek, előbbi a színnel, a formával és az építészet kulturális ikonokra tett utalással éri el hatását, utóbbi viszont az építészethez mint olyanhoz rendelt definíciók újraértelmezésével hozza létre a zavar és a káosz tereit. Az indok – a fentiekén túl –, amiért a múzeum mint rendeltetés szinte magától értetődően inkorporálta a trauma-tereket, az éppúgy ered tehát az építészeti tér hatásából, mint a múzeum funkciójához rendelt templomképzetből; éppúgy a múzeum köztérjellegéből mint a rendeltetés megváltozásából; éppúgy a posztmodernen belül lezajlott stilisztikai változásból, mint a közösségi képzetek kommunikatív reprezentációjából. A múzeum ma a társadalmi, városi, publikus és művészeti terek metszéspontja. És szent világiassággal felruházva azzá lettek a trauma-terek is.

És végül

Korántsem ért véget az út, amelyet a trauma-terek ikonográfiája járt be Maya Lin Vietnam Emlékhelye óta. Az úton található tárgyak közös tulajdonsága, hogy egyik sem próbált meg az esztétizálás direkt eszközeivel élni, noha – F. Kovács Attila művészetére gondolva – nagyon is hangsúlyoztak bizonyos esztétikai kereteket. E sorok írásakor nem tudni, hogy a traumákkal kapcsolatos emlékhelyek a jövőben merészkednek-e ebbe az irányba, kísérlet mindenesetre történt bizonyos esztétikai újra-konfigurálásra. A 2016-os velencei építészeti biennáléra installált *Bizonyítékraktár* hófehér, szüprematiszta minimalizmusa mindenesetre erre is példa.

A holland származású, Kanadában élő történész abban a perben kapott kulcsszerepet, amelyet David Irving indított a Penguin kiadó ellen. Jan van Pelt feladata az volt, hogy bizonyítékokkal szolgáljon arra, hogy a holokauszt valóban megtörtént. Egyetemi hallgatók bevonásával a gázkamrákról készült tervek és dokumentumok ezreit tanulmányozták át, és tisztán az építészeti megoldásokat vizsgálva bizonyították a népirtás tényét. A bizonyítékokat egységes gipszreliefekké öntötték, és úgy installálták, hogy a kiállítóterem a legtöbb látogató csak keresztül-rohant. A kiállítás borzalma az építészeti logikában, a funkcionalitás kegyetlenségében – és az azt makulátlaná idegenítő esztétikai keretek ellentmondásában rejlett. Van ugyanis valami iszonyatos és rémisztő abban, ahogy a németek a rájuk jellemző precizitással és problémamelemzéssel finomították a halálgyárak működését, de

éppily rémisztő, ahogy az építész látogatóból előtört a – nem tudok jobb szót: a kegyetlen mérnökállat, a szó szoros értelemben vett fasisztoid funkcionalizmus, és nemcsak hogy értette, de a zsigereiben tudta, hogy igen, kell egy kémlelőnyílás az ajtóra, hogy ellenőrizni lehessen a funkcionális folyamatokat; hogy igen, így kell acélkosárral belülről megvédeni a kukucskáló üvegét, hogy a benn fuldokló szerencsétlenek ki ne törhessék azt, és igen, persze hogy kifelé kell nyitni egy gázkamra ajtaját, hogy egyáltalán be lehessen menni, hogy lehessen – Röhrig Gézáttal idézve – „ezt az összeölelkezett, hullamerev biomasszát valahogy szétcincálni”. Bevallom, elborzadtam magamtól, amikor rájöttem, idővel nem emberként, hanem építészként látom a hófehér mikroreliefeket, és hümmögni, meg bólogatni kezdek, hogy igen, ez egy jó alaprajz.

Az installáció kegyetlen rafinériája eme távolságkeltésben rejlett. Fogalmam sincs arról, mennyire helyes esztétikai értelmezhetőséget adni egy holokauszttól kiállításnak. A mindent egységesítő fehér táblák, akárcsak a Braille-írás, egy építész számára kevéssé a laboratórium hűvöségét, mint inkább a minimalizmus szemcsiklandját hordozta. Azt sem tudom, mennyire lenne őszinte a szörnyülködésem az archív fotók láttán. Drámai volt érezni, hogy építészként, mérnöként mennyire könnyű lépre menni, a legnagyobb gazemberségekhez szakemberként közelíteni.³⁹

De ez már egy másik történet.

JEGYZETEK

- 1 DÉRY Attila – MERÉNYI Ferenc: *Magyar Építészet 1867–1945*. Bp., Urbino, 2000, 6. sk.
- 2 Például HONOUR, Hugh: *Klasszicizmus*. Ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1991, de elég csak a Károly herceg fővédnökségével épülő Poundbury középkori-klasszicizáló városkájára gondolni. (Leon Krier)
- 3 ROWE, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa = The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Massachusetts and London, England, The MIT Press, Cambridge, 1976, 1–28. A rendkívül szellemes tanulmány Le Corbusier villái és a Palladio-alkotások szerkezeti rendje közötti azonosságokat mutatta ki. Rowe felvetése nem spekuláció: a klasszicizmushoz fűződő szoros kapcsolatról árulkodnak Le Corbusier szerkesztővonalai éppúgy, mint a négy (villa) elrendezést bemutató diagramja is 1929-ből.
- 4 Az építészeti újdonság elutasítása, vagy legalábbis megkérdőjelezése nem új keletű, elég csak Mies van der Rohe bonmot-jára gondolni, hogy „az ember nem találhat ki minden

hétfőn új építészetet”. Az elméleti alapokon történő megkérdőjelezéshez a legtöbb gyúanyagot Richard Dawkins mém-elmélete adta, amelyet *Az önző gén* című könyv 11. fejezetében formulált (DAWKINS, Richard: *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press, 1976, magyarul: DAWKINS, Richard: *Az önző gén*. Ford. SÍKLAKI István, Bp., Gondolat, 1986). Dawkins mintegy pedagógiai párhuzamként veti fel annak lehetőségét, hogy a gének *mintájára* létezhetnek a kultúrát továbbörökítő, önmagukat replikáló alapegységek, amelyeket a francia méme – emlék szó alapján nevezett el. Dawkins könyvében még párhuzamról beszél, és a folyamatot nem azonosítja az evolúcióval. A memetika önálló szakirodalommal rendelkező tudományterületté vált az elmúlt negyven évben – lásd DENNETT, Daniel C.: *Mémek: mítoszok, félreértések és félrelelmek*. Ford. GRUBER Andrea = *Információs Társadalom*, 2002, 2. sz., 6–17., de ami fontosabb: segítségével bármilyen újnak tűnő építészeti elemről bebizonyítható, hogy az már egy létező alapelem replikációja.

- 5 Az építészet mint a kor kifejezője, vagy a „társadalmi gondolkodás emlékműve” fejezik ki legjobban ezt a koncepciót. Egyik tipikus szöveghelye: VIRILIO, Paul, – LOTRINGER, Sylvère: *Tiszta háború*. Ford. BÁNKI Dezső, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám, 1992, 10.
- 6 Előszó = *Emlék márványból vagy homokkőből, Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Szerk. MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1976, 9.
- 7 GOETHE, Johann Wolfgang: *A német építészetéről*. Ford. GÖRÖG Livia = *Uő: Antik és modern*. Szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1981, 94.
- 8 Az egyes értéktípusok kapcsán: RIEGL, Riegl: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entsehung*. Wien, 1903. Magyarul RIEGL, Alois: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása*. Ford. ADAMIK Lajos = *Uő: Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. BEKE László, Bp., Balassi, 1998, 20–24, illetve *Uő: A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása* (részlet) = MORAVÁNSZKY Ákos – M. GYÖNGY Katalin: *Monumentalitás, Kritikai antológia (Építészetelmélet a 20. században)*, Bp., Terc Kft. 2006, 58–64.
- 9 TÉREY János: *Paulus*. Bp., Magvető, 2007, 219. A
- 10 Vö.: TATARKIEWICZ, Władisław: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Kosuth, 2000, 296.
- 11 Erről részletesen: MORAVÁNSZKY–M. GYÖNGY: *i. m.* (2006), 8–39.
- 12 „We may live without her (architecture), and worship without her, but we cannot remember without her.” RUSKIN, John: *The Seven Lamps of Architecture*. London,

- Smith, Elder and Co, 1849, 233. = Adrian FORTY: *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. London, 2000, 206. Az idézetre Szabó Levente habilitációs előadása hívta fel a figyelmet.
- 13 Vö: WESSELÉNYI-GARAY Andor: *Tér, trauma és emlékezet: Málenkij robot-emlékmű, Ferencváros pályaudvar = Met-szet: Építészet Újdonságok Szerkezetek Részletek*, 2017, 3. sz., május–június, 44–47.
- 14 Erre szemléletes példa MORAVÁNSZKY–M. GYÖNGY: *i. m.* (2006)
- 15 A témához tartozó, úgynevezett „német típusú” emlékműveket gyönyörű tanulmányban foglalja össze SZÉPLAKY Gerda: *Egy köztéri szobor – és kontextusai. Kelemen Zénó Élet menete = Flash Art*, 2014, 6. sz., 2–37.
- 16 BERTA Erzsébet: *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai = Studia Litteraria*, 2011, 3–4. sz., 149–167.
- 17 A kifejezést bevezeti ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Szerk. MIKLÓS Tamás, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2013, 324.
- 18 „Adorno egyszer azt a dogmatikus kijelentést tette, miszerint a holocaust után nem lehet többé verset írni. Később aztán elismerte, elszórt volt ez az ítélete.” HELLER Ágnes: *Lehet-e verset írni a holokausz után? = Auschwitz és a Gulág*. Szerk. KÖBÁNYAI János, Bp., Múlt és Jövő, 2002, 29.
- 19 TURAI Hedvig: *Vigyázat! Múlt! Günter Demnig botlatóköveiről*. 2B Galéria, Budapest, 2007. április 27. – június 2. = *Balkon Kortárs Művészeti Folyóirat*, 2007, 5. sz. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_5/08turai.html
- 20 YOUNG, James: *Az emlékezet szövege*. Ford. SEBES Gábor = *Enigma*, 2003, 37–38. sz., 190.
- 21 SZABÓ Levente: *Prekonceptiók, analógiák és ráismerések a Trefortkerti emlékmű elgondolása körül = Jelenkor*, 2015, 1. sz., 72.
- 22 NAGY Marianna: *Holokausz Emlékhely Debrecenben = epiteszforum.hu*, 2015. július 14. <http://epiteszforum.hu/nyomtatas/holokausz-emlekhely-debrecenben>
- 23 EISENMAN, Peter: *City of Culture of Galicia, Project Description* = GOLDEMBERG, Eric: *Pulsation in Architecture*. J. Ross Publishing, 2011, 168.
- 24 DAVEY, Peter: *Resting place (Cemetery for the Unknown, Mirasaka Sousa, Hiroshima, Japan, Hideki Yoshimatsu and Archipro-Architects) = The Architectural Review*. December, 2002, 212 (1270), 42–44. A temető a folyóirat által alapított Emerging Architecture Award nyertese lett, és az évben komoly szakmai visszhanggal publikálták a nemzetközi szaksajtóban.
- 25 YOUNG: *i. m.* (2003), 191.
- 26 TURAI: *i. m.* (2007) téved annak tekintetében, hogy Jochen Gerz saarbrückeni akciójában a temetetlen zsidó áldozatok nevét vésték volna a kockakövekre: azok az 1933 óta feldúlt németországi zsidótemetők neveit hordozták.
- 27 RADNÓTI Sándor: *Mi a Terror Háza? = Élet és Irodalom*, 2003, 4. sz., 12–14.
- 28 RÉNYI András: *A retorika terrorja: A Terror Háza mint esztétikai probléma = Élet és Irodalom*, 2003, 27. sz., 15–17.
- 29 MÉLYI József: *A néző ellen vagyok. Jochen Gerz képzőművész = Magyar Narancs*, 2011, 46. sz. <http://m.magyararancs.hu/kepzuveszet/a-nezok-ellen-vagyok-77568?pageId=5#>
- 30 SZABÓ Levente: *Reformáció 500, köztéri installáció, műszaki leírás* <http://hetedik.hu/munkak/reformacio-500/>
- 31 JANÁKY István: *A szent világiasság = Orpheus*, 1993, 4. sz., 172–178.
- 32 GÁRDONYI László: *Megépíteni a kimondhatatlant = Octogon: Architecture & Design*, 2015, 12. sz., Sorsok Háza melléklet, oldalmegjelölés nélkül.
- 33 MUSCHAMP, Herbert: *„Museum Tells a Tale of Resilience, Tuned to the Key of Life” = The New York Times*, sept. 15, 1997 <https://www.nytimes.com/1997/09/15/arts/architecture-review-museum-tells-a-tale-of-resilience-tuned-to-the-key-of-life.html>
- 34 GIOVANNI, Joseph: *The Architecture of Death = Los Angeles Times*, April, 18, 1993 http://articles.latimes.com/1993-04-18/magazine/tm-24163_1_holocaust-museum
- 35 Az épületet külön kiadványban dolgozza fel: *Sorsok Háza, = Octogon: Architecture & Design*, 2015, 12. sz., melléklet
- 36 Csak utalás szintjén: Lengyelországban a Belzec-, Ausztriában a Mauthausen-, vagy Németországban a Buchenwald-emlékhelyek hasonló törmelékmezőt hoztak létre – a területen fellelt romokból.
- 37 DERRIDA, Jacques: *Grammatológia*. Ford. MARSÓ Paula, Szombathely–Párizs, Bécs, Budapest, *Életünk–Magyar Műhely*, 1991, 25–41.
- 38 LIBESKIND, Daniel: *Breaking Ground*, New York, Riverhead Books, 2014, 119, 199, 217.
- 39 Vö: WESSELÉNYI-GARAY Andor: *Jelentés a frontról: Az építészet szociális fordulatáról = Octogon: Architecture & Design*. 2016, 8. sz., 124–128.