

FIKCIÓ ÉS HELY – JÖVŐKÉPEKBEN

Az Ökológikus építészeti utópiák c. DLA kutatás 4. fejezete, 2013. II. félév

Absztrakt

Francoise Choay francia filozófus, művészet-kritikus Ernst Bloch nomenklaturáját felhasználva alkalmazott, vagy konkrét utópiának nevezi azokat az építészeti tervezésmódszertanokat, melyek az utópiát a vízióalkotás eszközeként használják a téralakítás folyamatában, s emellett olyan komplex szemléletet mondhatnak magukévá, mely kiemelt figyelmet fordít a megvalósítás szempontjaira, a konkrét hely és az adottságok teljeskörű vizsgálatára. A jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy felvázoljam az alkalmazott építészeti utópiákra épülő tervezésmódszertanok a fikció tudatos használatán alapuló gyakorlatait, s felfejtsem ezek eredetét. Így elsőként a vizsgált tervezési metodika modelljét készítem el és értelmezem annak elemeit, majd definiálok a fikció fogalmát és a szimuláció elmélet segítségével felfejtem a modellalkotás gyakorlatát. Ahhoz, hogy a fikció alapuló tervezés életmódmmodelljeit, s az idáig tartó egész folyamat valószínűségét, kifutásának eredményeit vizsgálni tudjuk, megismerkedünk a kortárs jövőkutatás módszereivel. Végül azt a momentumot értelmezzük, ahogyan az életmódmmodellekből téri modell születik: miután a lehetséges párhuzamos világok és fiktív helyek megjelenésével foglalkoztunk az emberi gondolkodásban, három tudományos-fantasztikus film képi világát vesszük górcső alá. Reményeim szerint a jelen tanulmány ahhoz is hozzásegít, hogy megértsük, az utópia használata mindennapjaink, s bármely építészeti tervezés meghatározó része, így ennek ismerete és tudatos használata eredményes lehet minden építész számára.

BEVEZETŐ

Mottó

*kocka*¹
meditáció

/töredék/

a vágy eszközt készített - eközben felfeslik a világ rendje, megismered az eszközt és önmagad - ezáltal újabb eszközt hozhatsz létre, amelybe önmagad is elrejtazel, és amely idővel tárggyá alakul, tárgyaidból számúzve magad megalkotod a modellt, modelleid boncolgatásával keresed a létezők, /tárgyaid, eszközeid, magad/ magyarázatát, a lét faggatása helyett.

(a kocka) a kiterjeds nélküli pontok végtelen halmazába zárt trivialitás, amelynél aligha találunk bonyolultabbat (szöveg-romlás)

századunk tér és tárgyalakító indulatának szimbóluma, egyben elviselhetetlenné váló kényszere, amelybe és amellyel meg kell tanulnunk élni, létezni, vagy végérvényesen ki kell iktatnunk környezetünk tárgyi jelenvalóságából

alkalmazkodni annyi, mint felismerni a szűken határolt lét korlátai közé szorult zárt intervallum immanens végtelenségét, ugyanakkor elfogadni e körülhatároltság látszólagos és mégis egyedül lehetséges szabadságát. azonosulni kell e kocka adta létezés kemény könyör-telenségében lehetséges költészet biztosította transz-cendenciával, amihez aztán foggal kö-römmel ragaszkodnunk kell, nehogy látszat szabadságunkban elfeledkezzünk a kockalét kényszerhelyzetéről, és magunk is ennek az embertelenségnek a kisugárzóivá váljunk /miközben még mindig a humanizmust hirdetjük/.

amennyiben elvetjük a kocka nyújtotta létezés - természetéből fakadó nehézségektől terhes - lehetőségeit, előbb utóbb egy újabb körülhatároltság kényszerébe érkezünk, amelyben ugyanazok a nehézségek merülnek fel, azaz visszajutunk eredeti dilemmáinkhoz

a létezés kockacsendjében felépülő emberi élet nem megoldás, az alkalmazkodás aszkézise nélkül egyetlen létezés sem lehetséges hosszútávon, az aszkézis adta könyörtelen szabadság az utolsó lehetőségünk

FICTION AND PLACE - PICTURES OF THE FUTURE

4th chapter of the Ecological architectural utopias DLA research, 2013

2nd semester

Abstract

French philosopher and art-critique Francoise Choay, following the nomenclature of Ernst Bloch, calls concrete utopia those architectural design methodologies which use utopia as means of vision creation in the process of generating architectural spaces. These methodes are also defined by a complex approach, which highlights the aspects of realization, the overall survey of the actual place and its given parameters. The objective of this paper is to introduce the praxis of design methodologies of the architectural utopia based on the field of fiction, as well as to unravel its origin. Hence first I prepare the model of the method in question and interpret its elements, then I define the notion of fiction and present the routine of model making using the guidelines of pretence theory. In order to make the models of modus vivendi created by fiction based design as well as the probability and outcome of the whole process researchable, I summarise the methodology of the contemporary futurology. Finally, I pass round the very moment of generating spacial models from models of modus vivendi: after drafting the history of appearance of parallel possible worlds and fictional places in the human reasoning, I analyze the pictures of three science-fiction films. According to my expectations, this paper also highlights, that the utilization of utopia being the part of our daily life is a basic element of all kinds of architectural design methods, thus its conscious recognition may be beneficial for all architects.

FIKCIÓ ÉS HELY – JÖVŐKÉPEKBEN

Szántay Zsófia

DLA Építőművészeti Doktori Iskola 2. év

2013. II.

Témavezető: Major György DLA

^[1] Major György DLA témavezető kiadatlan írása, 198

² *Abensour, Miguel, L'Homme est un animal utopique / Utopiques II, Arles, Les Editions de La Nuit, 2010.*

Le Procès des maîtres rêveurs (nouvelle édition augmentée) / Utopiques I, Arles, Les Editions de La Nuit, 2011.

és *E.P. Thompson írása Abensourról in New Left Review No. 99, 1976.*

A modell modellje

Miguel Abensour² francia filozófus rávilágít, az 1850-es évektől az utópia szisztematikus, szervezett társadalmi modellek építése helyett az alternatív értékek nyitottabb, heurisztikus diskurzusaként értelmezhető, ilyen módon a “vágy tanításának” (education of desire) eszköze, az egyén gyakran érzelmi alapú kívánságainak felszínre hozója lesz. S mivel a vágyat nem absztrahálhatjuk, hiszen mindig egyéni marad, az utópia korunkra már nem távoli sziget, vagy éppen felfedezett új világ, hanem valós környezetünk, saját országunk, lakóhelyünk transzformációjával valósul meg. Az alkalmazott utópia módszertana keretében egy multidiszciplináris csoport az építész vezetésével éppen ebből a vágyból kiindulva készíti el jövőképre alapozott modelljeit, így a komplex tervezés nem építészeti vagy téri preconcepciókból, hanem az emberből indul ki.

A következőkben a fenti ábra segítségével tekintsük végig egy másik szempontból is az alkalmazott utópia módszerének fő lépéseit. Elsőként tehát megtörténik a vágyak felszínre hozása, mely leggyakrabban a szóbeli vagy írásbeli kommunikáció révén a nyelv eszközeivel valósul meg, a megrendelő közösség “mesél”. Az így rögzíthető korpuszra a jelzők, leírások, vonatkozó mellékmondatok, célhatározói mellékmondatok jellemzők. Ilyesfajta felépítésű mondatokkal találkozunk: *Ilyen vagy olyan közösséget akarunk, Olyan életet akarunk, ami..., Ilyen vagy olyan környezetet képzelünk el.* A mondatok mögötti gondolatok fiktív, szubjektív állapotról szólnak, a képzelet segítségével fogalmazzák meg a őket a megrendelők. Eközben a tervezőcsoport - esetleg pszichológus, szociológus bevonásával - feljegyezve, vagy csak gondolataiban emberképet alkot a közösségről, megpróbálja feltárni a megrendelők valós állapotát. Ennek leírásakor a “*milyen emberek?*” kérdésre válaszul a csoport megkülönböztetésére jelzőket, attribútumokat használ a nyelv szintjén, gyakoriak a vonatkozó mellékmondatok, s a jelen idő használata (pl. *Olyan közösség, ami ..., Értelmiségiek, akik ...*). Az emberkép megalkotása általánosítás és absztrakció révén valósul meg, hiszen még ha csak egyetlen emberről is lenne szó, aligha lehetne komplexitását, őt magát a valósághoz hűen jellemezni, definiálni.

A konkrét vágyakhoz visszatérve, a tervezők a megrendelőkkel közösen jövőképet fogalmaznak meg, azt a komplex célállapotot rögzítik, ami a vágyak beteljesülését folyamatosan táplálni tudja. Az utópiára jellemző nyelvezettel itt találkozhatunk először: megjelenik a jelen idejű “utopikus imperatívusz” és jövő idejű kijelentő mondatok jelenítik meg a jövőbeli, kétségtelenül fiktív állapotot: *Ezt vagy azt kell tenni, Ilyenek/ olyanok lesznek, Így vagy úgy fognak élni.* A jövőkép és megfogalmazódott emberkép alapján életmód modelleket hoz létre a multidiszciplináris csapat, gyakran közgazdász szakember bevonásával. Az életmódmodellek azon módozatok, folyamatok rögzítései, ahogyan megvalósulhat a célállapot, így egyfajta összekötő eszköz, amely a jelen és jövőbeli világot összetartja. Lehetőséget ad, hogy az emberek eljussanak a vágyott állapotba. Ezek megfogalmazása a rajz eszközei mellett szöveges formában is történhet, cselekvést, tevékenységet leíró jövő, vagy jelen idejű kijelentő mondatok révén: *X/Y ezt és azt fogja csinálni...* Mivel modellről beszélünk, természetesen újabb absztrakció történik, a cselekvéssorozatokat nem leírhatók teljes valójukban, fiktív történeessort örökít meg ez az akcióterv.

Végül eléreznünk a téri modell megfogalmazásához. Ez alatt olyan térstruktúrát értünk, amely az lehetővé teszi az életmódmodellek cselekvéseinek megvalósulását. A vízióalkotást, a téri megjelenítést az alkalmazott utópiát művelő építészek deklaráltak a filmesek módszereihez kötik, erre a későbbiekben példák vizsgálatával is vissza fogunk térni. Azonban itt azt fontos kiemelni, hogy miután alkalmazott utópiáról van szó, a modelltér a klasszikus irodalmi utópiák példáival szemben nem az ideális célállapot fenntartását célozza, hanem annak eléréséhez vezető konkrét tevékenységeket veszi figyelembe, tevékenységekhez rendel tereket, így nem válik teljes mértékben fiktívvé, vagy absztrakttá. A modelltér

alkotásának háttérében egyfajta függvényt képzelhetünk tehát, amely tevékenységekhez teret rendel. Ha nyelvi eszközökkel fejezzük ki, ilyesfajta mondatokat kapunk: *X/Y ezt itt és ott fogja csinálni...*

A leírt folyamatban legalább négy ponton tudatosan a fikciót és képzeletet alkalmazza vagy a megrendelő, vagy az építész, és legalább a jelölt három helyen történik absztrakció. Ebből arra következtethetnénk, hogy a módszer csődöt mond, a valósághoz végeredményben nem marad semmi köze. Mi lehet mégis az oka, hogy találunk olyan eseteket, megvalósult példákat amikor az építész mégis eredménnyel tud járni? Mért van az, hogy a “vágy - modell” mintától eltérő gondolkodásmódot nem találunk? Milyen kapcsolata van a fikció szabályainak a valóság rendjével?

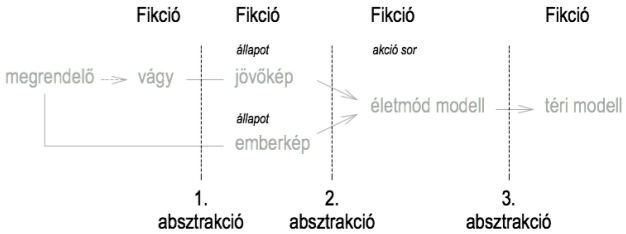
FIKCIÓ

Fogalom és szimuláció elmélet

Ahhoz, hogy a fent felvázolt módszertan kapcsán felmerülő kérdéseket vizsgálni tudjuk, elsőként a fikció fogalmát kell tisztáznunk. A kifejezés a latin fingo 3 finxi, fictum szótári alakú igéből képzett főnév átvett alakja, mely elsődleges jelentése szerint alakít, alkot, kitalál, színlel, illetve rendbe tesz jelentésekkel rendelkezik, átvitt értelemben az ige jelentése elképzel. A fikció kifejezés értelmezése a köznapi használatban olyan kitalált dolgot jelöl, amelynek vagy semmi vagy nagyon kevés valóságos alapja van. Tudományos kontextusban a feltételezett dolog kifejezés szinonimája, azaz definíció szerint olyan feltételezett jelenség vagy törvényszerűség, amelynek alapján a valóságnak megfelelő eredményekre lehet következtetni. A továbbiakban ezen meghatározás nyomába eredünk, megpróbáljuk megérteni, hogyan lehetséges, hogy egy kitalált dolog logikus, racionális következtetések kiindulásaként működhet, s mi több, a valóság egy megközelítését teszi lehetővé. Hogyan működik tehát a tudományos modell?

Roman Frigg összefoglalása³ alapján elmondhatjuk, hogy a modell annak ellenére, hogy hipotetikus rendszer, mégis a valós világ vizsgált elemeire, a kiválasztott célrendszer leírására irányul. A modellalkotáskor tehát az általunk létrehozott feltevéseken alapuló rendszerről azt állítjuk, hogy az a világ egy bizonyos vizsgált részének vagy aspektusának reprezentációja. Milyen minőségű ez a nem létező konstrukció? Frigg felvetése szerint a modellrendszer nem határozható meg tisztán matematikai vagy strukturális rendszerként, mert így kimaradna fizikai karakterének vizsgálhatósága: olyan elképzelt fizikai rendszerről beszélünk tehát, amely bár hipotetikus entitás, „ha valós lenne, fizikai lenne”⁴. Emellett egyrésről az az érv szól, mely szerint a tudósok tapasztalatai alapján fizikai entitásként beszélnek a modellrendszerről, másrésről azt is beláthatjuk, hogy a modell kapcsolata a világgal nagyon szoros. A célrendszer, melyet leírni kíván, szintén nem fogható fel pusztán strukturaként, hiszen így mindössze két struktúra viszonyát vizsgálnánk, ezáltal a világ vizsgált része – mely nyilván nem tisztán strukturális - par se kiamaradna az elemzésből.

A modellrendszer és a fikció szoros kapcsolata a tudományban sokak által felfedezett párhuzam⁵, és több elmélet is született a köztük levő viszony leírására⁶. Ezek közül a jelen tanulmányomban pusztán a Kendall Lewis Walton 20. századi kortárs amerikai filozófus nevéhez köthető szimulációemlétről kívánok röviden képet adni, mert ez a teória kifejezetten a művészetekben használt fiktív entitásokra irányul, így az alkalmazott utópia modelljeinek elemzése szempontjából kézenfekvő és viszonylag könnyen érthető eredményeket kínál. A szimulációelmélet megértéséhez meg kell ismerkednünk egy alapvető



2. sz. ábra: Az alkalmazott utópia modellje a fikció és az absztrakció cselekményének feltüntetésével

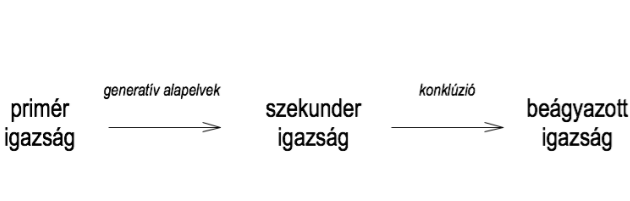
³ *Frigg, Roman, Models and fiction, on-line kiadás, Springer Science+Business Media B.V., 2009.*

⁴ *Ibid.*

⁵ például *Maxwell, Veihinger, Cartwright, Fine, vagy Goldfrey-Smith*

⁶ például *Russell parafrázis leírása, az új-meinongiánus szemlélet, David Lewis teóriája*

⁷A nyelvfilozófiában alapvető problémát jelent a fikatív, viselő nélküli nevek tartalmazó állítások igazságértékének meghatározása, a 19. század közepétől viták egész sora foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Hogyan dönthetjük el, hogy igaz-e egy olyan állítás, amelynek egy eleme még csak nem is létezik? Míg Bertrand Russell írásainak egy értelmezése szerint a viselő nélküli nevet tartalmazó szöveg hamis, mert nem referál, nem létező, nem megtörtént objektumokkal dolgozik, Sir Peter Frederick Strawson azt állítja, hogy nem definiálható tényszerű, igaz-hamis fogalmakkal. Gareth Evans a probléma megoldására felveti a “valójában” operátor használatát az ilyen megnyilatkozások esetén, melynek segítségével határvonalat tudunk húzni a fikció és a valóság kontextusa között, s ez által be tudunk lépni az előbbibe (Sainsbury 103-104). A szimulációelmélet ezen probléma kapcsán hasonló alternatívát nyújt, mely szerint a fikatív szövegnek saját igazsága van, mely lazább kategória, s nem mindig esik egybe az aktuális igazsággal. A realitástól funkciója révén is eltér, hiszen nem elhitetni akar dolgokat, hanem propként elképzeltetni. Azonban belső igazságértékeinek vizsgálata széleskörű használata miatt elkerülhetetlen, szükséges.



3.sz. ábra: Fikcionális igazságok típusai

8Zalta, N. Edward, The road between pretence theory and abstract object theory, in Empty Names, Fiction, and the Puzzles of Non-Existence, A.~Everett and T.~Hofweber (eds.), Stanford: CSLI Publications, 2000, pp. 117-147 http://mally.stanford.edu/Papers/pretense.pdf

9Például a “Láthatatlan egy hegy enyhe lejtőjén terül el, alakja körülbelül négyszögletes” megnyilatkozás igaz lehet a fikció kontextusában, ám nem feltétlenül igaz a valóságban.

10 Például a “Láthatatlan egy város” megnyilatkozás. Az ilyen megnyilatkozást Evans, ha nem a fikció kontextusán belül hangzana el, a már említett módon, a “valójában” operátor beillesztésével így tenné egyértelművé: “Láthatatlan valójában egy város”, melynek igazságértékét már egyértelmű lenne eldönteni: nyilvánvalóan hamis.

11 Erre lehet jó példa a következő állítás: “Összehasonlítva Róma és Láthatatlan csarnoképületeit, azt tapasztalhatjuk, hogy az utóbbiban a közétkeztetésre egyértelműbb lehetőséget biztosít a térszervezés.”

fogalommal, amely a particular object kifejezés összevonásából létrehozva a „prop” nevet viseli. Definíció szerint így nevezzük azokat az objektumokat, melyek egy „képzeljük el-játék” során szabályok, generatív alapelvek alkalmazásával valaminek az elképzelésére ösztönöznek bennünket. A szimulációelméletben sokféle dolgot értelmezhetünk propként, regényt, filmet, színdarabot, festményt vagy játékot - a jelen esetben mi az építészeti-nyelvészeti vizsgáldódás miatt az utópikus irodalmi fikcióra vonatkoztatjuk ezek működését.

A fikció és a valóság viszonya

Hogyan válik vizsgálhatóvá egy-egy irodalmi mű tartalma?⁷ A propok egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy szabályaik révén úgynevezett fikcionális igazságot generálnak. Ezt tehetik direkt módon, önmagukból következően, s ilyenkor primér igazságról beszélünk, vagy történhet indirekt módon, deduktív következtetésekből levonhatóan, s ekkor burkolt igazságokat kapunk. A modellrendszer eszköze gyakran a leírás: bár ezek nem valós leírások az esetek többségében, mégsem definiálhatók a valósággal kontrasztban, s a tudományos módszerek esetében pont a reálissal való viszony tisztázása válik lényegessé. A modellrendszer működése tehát a következőképpen írható le. Kiindulásként elsődleges feltevéseket teszünk, primér igazságokat fogalmazunk meg. Általános alapelveket és generatív törvényeket rögzítünk általában nyelvészeti konvenciók, leírások segítségével, így további eredményeket kapunk a primér igazságokból. Vizsgálatunk végén konklúziókat vonunk le, s megismerjük és megértjük a beágyazott igazságokat.

A fikció és a valóság viszonya

Több kérdés is felvetődik az imént felvázolt leegyszerűsített működési elv kapcsán. Például az, hogy a modellrendszer bemutatásakor, definiálásakor milyen módon tudunk tulajdonságokat társítani hozzá. Nem jelent-e ellentmondást, hogy ideális, minőségét tekintve nem tér-időbeli - Edward N. Zalta⁸ fogalmát kölcsönözve - a “mindennapi objektumok” mellett párhuzamosan megtalálható “absztrakt objektumok” fizikai rendszerek tulajdonságaival rendelkezzenek? Frigg javaslata szerint fikcionális, hogy az absztrakt rendszer „birtokolja-e” ezeket a tulajdonságokat, de nem is ez a lényeges. Egyszerűen így képzeljük el, s leírjuk a konkrét tulajdonságokkal a nem létező entitásokat.

A fikció és a valóság viszonya

Még izgalmasabb kérdés, hogy milyen módon tudunk igazságértéket társítani a modellrendszerrel kapcsolatban álló állításokhoz, hol húzzuk meg a határt igaz és hamis között. Míg Evans pusztán a “valójában” operátor “ki- és bekapcsolását” javasolja ennek megválaszolásához, Frigg három különböző típusú fikcióval kapcsolatos állítástípust bevezetését veti fel. Az intrafikcionális állítások⁹ a fikció rendszerén belül maradnak, céljuk, hogy elképzeljük a történést. Az ilyen állítás igazsága nem „igazságtípusú”, ezért azt, hogy igaz valami a fikción belül a „fikcionális” jelzővel helyettesíthetjük. Definíció szerint az intrafikcionális állítás akkor és csak akkor fikcionális, ha az adott szövegben a propok és a generatív alapelvek az állítás elképzelését előírják. Az ilyen fikatív igazság teljes mértékben analóg módon működik a modell igazságával. A második típusú állítás-kör a metafikcionális tételek¹⁰ csoportja, melyek látszólag kilépnek a fikció belső világából, így egyaránt lehetnek igazak vagy hamisak, hiszen nem referáló fogalmakat találunk bennük (pl.“Láthatatlan”). Frigg érvelése szerint belátható, hogy ha egy metafikcionális kijelentést állítunk, valójában a vele elliptikus intrafikcionális tételt mondjuk ki, így a második típusú igazság visszavezethető a már ismert fikatív igazság definíciójára. A fikatív szöveg állításainak utolsó kategóriája a transzfikcionális tételek¹¹, az összehasonlító állítások speciális osztálya, melyek szerepe a nemlétező összevetése a létezővel. A tudományos modell esetén ez egy kiemelt jelentőségű kategória, hiszen a modellrendszer tulajdonságait ezek segítségével hasonlítjuk össze a cél rendszer jellemzőivel. A transzfikcionális állítások tehát egy olyan előre rögzített záradékállítással válnak olvashatóvá, mely az összehasonlítás releváns szempontjait tartalmazza. Ez abban segít, hogy belássuk, minőségében nem a létező dolgokat hasonlítjuk össze nemlétező objektumokkal, hanem azonos természetű tulajdonságokat vetünk össze

egymással. Hogy mit jelent az egymáshoz hasonló tulajdonságok fogalma, úgy tűnik kontextusfüggő, azonban ez számunkra most nem jelent problémát, hiszen szemantikai értelemben megoldott a különböző minőségek összehasonlíthatóságából eredő nehézség. Összefoglalva, a szimulációelmélet révén belépve a fikcióba, ezen fogalmak bevezetésével az igazságérték olyan alternatív válfajaihoz jutunk, amely teljeskörű értelmezhetőséget ad a fikatív neveket tartalmazó, propként működő szövegek esetében¹².

A fikció és a valóság viszonya

Vonatkoztassuk hát a megismert elméletet az alkalmazott utópia módszertanára! Megállapíthatjuk, hogy az építészeti terv propként működik, építészeti elemek, terek és használat elképzelését írja elő a rajz, szöveg és három dimenziós modell eszközeivel. Az alkalmazott utópia pedig olyan tervezési módszertan, melynek eszközrendszerében a modellalkotás elsődleges szerepet tölt be - az életmódmodell és téri modell létrehozása révén. Ezek a modellek egy ideális élet megvalósulására tett kísérletek leképeződései, olyan fikatív helyek, melyek létrehozásakor a lehető legtöbb aspektusból vizsgálja a multidiszciplináris tervezőcsoport az igényeket, az adottságokat. Azonban az így létrejövő tervek még mindig csak a fikatív modellrendszer minőségében léteznek, várható működésüket, a problémákra adott megoldásokat valamilyen módon vizsgálni kell. Annál is inkább, hiszen az építészet abban tér el a művészetek legtöbbjétől, hogy a tervek fikatív tartalma a megépüléssel kérlelhetetlenül a valóság részévé válik. Ezáltal az építészeti terv túllép a “make believe” - “képzeljük el” játékok szintjén, rokonság alakul ki közte és az alkalmazott tudományok között. Amíg a klasszikus tudományos modellrendszert a valóság egy kevéssé ismert, feltérképezendő célrendszerével vetjük össze, addig az alkalmazott diszciplinák modelljeit, így az építészeti modellrendszert is egy olyan valós állapottal kell összevetni, amely csak a jövőben fog megvalósulni. Ki kell derülnie a modellek alapján, vajon működni fog-e a tervezett konstrukció, s ha igen, beváltja-e a hozzá fűzött reményeket, mit fog eredményezni? Az alkalmazott utópia modell teréről a szimulációelméletnek hála, bizonyítottan tehetünk értelmes állításokat, melyek igazságértékét, fikcionalitását a generatív szabályok alapján dönthetjük el. Milyen generatív szabályokkal kellene az alkalmazott utópiának dolgoznia? A fentiek szerint arra következtethetünk, hogy mivel a valóságban akar működni, alapvetően a valóságnak megfelelő szabályok lesznek rá érvényesek: azonban a valóság egy más időpillanatának aktuális szabályai.

A fikció és a valóság viszonya

A modellrendszer általános működése szerint az alkalmazott utópia tervezési folyamatának első lépéseként, a vágyak és az emberkép alapján principiumokat, primér igazságokat fogalmazunk meg. Az általános alapelvek és generatív törvények az esetek többségében vegyesen fikatív és valós törvények - a vágyak és a lehetőségek határozzák meg őket. Például a konkrét helyszín saját törvényeket szolgáltat: nem lehet mindenhová építeni, bizonyos helyeken jobbnak tűnik, mint máshol. Emellett a vágyakból is születnek alapelvek - a megrendelők elképzelik a jövőbeli életmódjukat, például jó nagy saját kertekkel. Ahogyan a tervező alkalmazni kezdi a generatív törvényeket, további eredményeket kapunk a primér igazságokból, a modellrendszer elemei rendeződni kezdenek, a különböző konstellációk másodlagos igazságokat eredményeznek (pl. az építésre alkalmas zónák kevésnek bizonyulnak, az egyéni telekigényeket újra kell gondolni, kiderül, hogy egy közös kert alkalmasabb lenne). Ahhoz azonban, hogy a folyamat végén konklúziókat vonjunk le, s hogy eljuthassunk a beágyazott igazságokhoz, újra és újra fel kell tennünk a kérdést, vajon a generatív alapelvek, amelyekkel dolgozunk egy jövőbeli állapot valós törvényei (két év múlva mindenki megtanul földet művelni?) - így válik alkalmazottá az utópia elemeivel dolgozó tervezésmódszertan. Azonban kérdés marad, hogy milyen módon lehet ezt a kiemelt fontosságú ellenőrzést végrehajtani? Hogyan valósulhat meg a “jövőbenzés”? Vajon segítségünkre lehetnek-e a kortárs jövőkutatás alapelvei és módszerei? Milyen tanulságokkal szolgál a jövőkutatás metodikája az építész közreműködésével megfogalmazódó életmódmodellek kialakítása kapcsán?

^[12] Ezzel szemben például Gareth Evans operátoros módszere pusztán a

valós kontextus jelzéséig jut el.

JÖVŐKUTATÁS

A kortárs jövőkutatás metodikája

A jövőkutatás módszertanának ábrája

13 Nováky, Erzsébet DsC., Oktatási-szakképzési jövőalternatívák új szemléletben, Budapesti Corvinus Egyetem Jövőkutatás Tanszék - a Magyar Szakképzési Társaság Kutatói Tagozatának 2004. június 28-ai ülésén tartott előadás írásos változata, in Szakképzési Szemle 2005. 3. szám, 290-316. Válogatott tanulmányok 1998-2005.

A jövőkutatás módszertanának ábrája

14 Egy már lezajlott kutatás példáján tekintsük át a felvázolt módszer gyakorlati működését. A vizsgálat az Európai Uniós várakozások és vélekedések, valamint jövőorientáltság kérdéskörével foglalkozott a magyar lakosságra vonatkozóan. A jövőkutatók első lépésként közgazdászok segítségével a világgazdaság, majd a hazai gazdaság fejlődésének alternatív kimeneteleit vizsgálva két-két lehetséges forgatókönyvet vázoltak fel. Ez után politológusok bevonásával négy hazai politikai forgatókönyvet vázoltak fel, a külpolitikai és gazdasági meghatározottságokhoz rendelve belpolitikai állapotokat. Ezt követően definiálták a magyar felnőtt lakosság hozzáállása alapján meghatározott négy jellegzetes célcsoportját, a reménykedők, a pragmatikusok, az esélyesek és esélytelenek kategóriáját. A folyamatok dinamizmusát az értékrenváltás társadalmi és egyénszintű leírásával igyekeztek nyomon követni, majd a jövő értékeit definiálták. A célcsoportok felméréseken át összegyűjtött várakozásai és a gazdasági és politikai tendenciákon alapuló forgatókönyvek összevetésével 8 jövőváltozatot dolgoztak ki a kutatók, melyeket véleményeztettek a célcsoportok kiválasztott metszeteinek képviselőivel. A véleményezések és választása alapján egy elfogadható, két tolerálható és öt elutasított jövőváltozatot kaptak eredményül. Egy-egy jövőváltozat bemutatja a az adott fikatív változatban a fejlődés irányát, az alternatíva támogatottságát, a társadalom és az egyén számára fontos célértékeket, s vizsgálja a különböző szociális rétegek mozgásterét. A kutatók a jövőváltozatokat végül komplex jövőalternatívásba rendezték.

A kutatás részletes anyaga elérhető: Nováky Erzsébet: Magyarország „holnap után” - komplex jövőképvizsgálat, Magyar- ország nemzeti stratégiája 2020-ig, MTA VTB Tudományos Konferencia, Veszprém, 2001. március 22-23. Plenáris előadás, 2001/b

A jövőkutatás módszertanának ábrája

A múlt század közepének változásai, az energiaválság, a politika, az oktatás és a környezetszennyezés problémáinak felismerése révén a társadalom figyelme a jövő felé fordult. Nováky Erzsébet tanulmánya¹³ rámutat, hogy az 1960-as évek végére világszerte olyan kutatói csoportok alakultak érdeklődőkből és a különböző tudományterületek képviselőiből, amelyek a jövővel való tudományos foglalkozást tűzték célul. Ekkor kezdődött el a korszerű jövőkutatás metodikájának kidolgozása, olyan alapvető kérdések vizsgálata, mint a még nem létező folyamatokról, eseményekről, kapcsolatokról és állapotokról megszerezhető ismeretek problémaköre, vagy a jövővel való foglalkozás tudományelméleti kérdésköre, a jövő megismerhetősége, az alternatívákban való gondolkodás lehetőségei. Azonban a tisztán tudományos alapokon nyugvó módszerek nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, a világ nem változott meg eléggé a jövőkutatók nyilvánossá tett előrejelzéseinek tudatában.

A jövőkutatás módszertanának ábrája

A jövőkutatók észrevették a tudományt is érintő új világszemlélet tendenciáját: a kemény gondolkodást, az ész logikáját felváltó psziché logikáját, az ok-okozatok helyett a kölcsönhatások vizsgálatát, a zárt, egyszerű, hierarchikus rendszereket felváltó nyitott hálózatos rendszereket, az érzékelt valóság mellé felzárkozó konstruált valóság és a vízióalkotás jelentőségét. A jövőkutatás megújult: a szigorúan tudományos módszerek a jövő iránti érdeklődést középpontba állító jövőtanulmányozással, a jövőmozgalmak bevonásával egészültek ki, előtérbe helyeződött a folyamatok dinamikájának és megváltoztathatóságának tanulmányozása, valamint a jövő alakításának társadalmi igényét szem előtt tartva a laikusok részvételének szorgalmazása. Azonban ahogyan a pusztán az adottságokra koncentráló, objektív vizsgálatok, úgy a szubjektív, vágyakon alapuló elemzések is leszűkítik a lehetséges jövőváltozatok és jövőalternatívák körét. Az egyensúly megtartásához olyan pozíciót kell felvennie a jövőkutatónak, hogy észlelni tudja a vizsgált folyamatok változtathatóságát, vagy stabilitását, azaz a különböző értékrendű egyének és társadalmi csoportok jövőalakító erejét objektív módon tudja értékelni.

A jövőkutatás módszertanának ábrája

Ezen elvek figyelembevételével alakították ki napjaink korszerű jövőkutatási metodikáját. Elsőként fontos leszögezni, hogy egységes és hosszú távú jövőképet nem kívánnak megfogalmazni a jövőkutatók, nem “jóslhatják meg”, s nem írhatják elő például a 2020-ra várt jövő normatív, valószínű képét. Így a sokszínű jövőváltozatokat és jövőalternatívákat széles körű társadalmi szerepvállalás segítségével dolgozzák ki, s szem előtt tartják a társadalom értékrend változását, hazánk a globalizálódott világgal fenntartott új viszonyát, a gazdaságfejlődés lehetséges új irányait. Azonban kiindulási tétel, hogy a gazdasági alrendszer fejlettsége és jövőbeni fejlődési pályája nem határozza meg egyértelműen a jövő társadalmát, a hagyományos makromutatók (pl. a GDP) számszerű előrejelzése nem befolyásolja kiemelt mértékben a jövő alakulását. Így a metodika lényege, hogy a kutatók a különböző regionális szinteken megjelenő gazdasági és politikai fejlődésből kibontható lehetséges alternatívák, valamint az egyének és a társadalmi intézmények várakozásai, elvárásai közötti kapcsolódások feltárásával lehetséges jövőket keresnek. A jövőváltozatok a jövőalternatívák részeként minden esetben egy társadalmi (lakossági, intézményi) szűrőn esnek át, így felvázolhatóvá válnak az elfogadható, a tolerált, illetve az elutasított jövőváltozatok. Ezáltal különböző élet- és karrierpályákat tesznek lehetővé, s mozgásteret biztosítanak a társadalom és tagjai számára. Végül komplex társadalmi- és gazdasági jövőalternatívák képzésére kerül sor, melyek így az objektív és a szubjektív megközelítés előnyeit is magukénak mondhatják, szem előtt tartva a lehetséges jövők kialakulásának és a jövőre vonatkozó várakozások, jövőattitűdök alakulásának dichotóm kettős jellegét¹⁴.

Amellett, hogy a jövőalternatívák társadalmi-gazdasági folyamatokból levezetett vízióinak létrehozásakor a kutatók figyelembe veszik az objektív gazdasági és politikai lehetőségeket és a társadalmi viselkedésformákat, a folyamatok és körülmények stabilitását is vizsgálják. Ha a folyamatok stabilak és a körülmények összessége, a helyzet is stabil, akkor változatlan, ún. következmény-jövő adódik, azonban amennyiben ezek instabilak, akkor a jövőbeli helyzet eltérő módon alakulhat, mint a változatlan jövő. A várakozások oldaláról az látható az egyének és a társadalom intézményeinek jövő befolyásolására vonatkozó attitűdje alapján, hogy ha a várakozásokban (az aspirációkban és az értékekben) a változatlanság a preferált, akkor a jövőattitűdnek nincs megújító ereje. Amennyiben a várakozásokban a változtatás a hangsúlyos, akkor a szóban forgó jövőattitűd megújító erőt mutat. Mindezeket figyelembe véve a jövőkutatók a nyolc jövőváltozatot négy komplex jövőalternatívába építették bele, melyek közül kettő esetén a lehetőségek és a várakozások összhangban vannak, míg a további kettő esetén nincsenek egyensúlyban egymással. A kutatók a nem elfogadott jövőváltozatokat nem használják fel a jövőalternatívákban, inkább azon feltételek megteremtését szorgalmazzák, amelyek segítségével azok elfogadhatóvá tudnak válni.

A jövőkutatás módszertanának ábrája

Összefoglalva azt mondhatjuk, a jövőkutatás saját tudományos módszereket csak korlátozott mértékben fejleszt ki, az objektív előrejelzés megközelítéséből képviselői saját tudományterületük eszköztárát használják (közgazdaságtan, szociológia, pszichológia, stb.). A legalapvetőbb eszköz, amely a fikciót és tudományt összeköti itt is a modellalkotás, de látszólag pont a megfelelő modell kiválasztásának metodikája jelent nehézséget. A kissé túlértékeltnek tűnő megoldás, mely szerint a saját jövőjét alakító társadalom választja ki a számára megfelelő alternatívákat, abból a szempontból jól működik, hogy így az életmódmodellek eltávolodnak az absztrakciótól, a résztvevők hisznek annak megvalósíthatóságában. Ez az alkalmazott utópiák területén is megfelelő módszernek tűnik. Azonban nehéz meghúzni azt a reális eredményt, amely a tendenciák sodrásán alapuló objektív megvalósíthatóság és a megvalósítás vágyának összegéből adódik. A modellek ellenőrizhetősége, maga az előrejelezhetőség bizony kérdéses marad, a jövőben megvalósuló állapotra vonatkozó fiktív törvények meghatározása kapcsán alig jutottunk előbbre.

A jövőkutatás módszertanának ábrája

A jövőkutatás módszertanának ábrája

FIKTÍV HELYEK

Történeti utazás a fiktív helyekig

A jövőkutatás módszertanának ábrája

Akár az alkalmazott utópián dolgozó építészről, akár a jövőkutatóról vagy a hétköznapi emberről van szó, az eljövendőt elképzelni, vizualizálni kívánó ember, ha az élet működését gondolja el csukott szemhéja mögött, bizony elkerülhetetlenül tereket lát maga előtt. Mi vezet ahhoz a szemlélethez, ahogyan ma a tőlünk távoli, vagy fiktív terekre tekintünk? Mi vezet el a velünk párhuzamosan más téridőben létező világok alternatíváinak elképzelhetőségéig?

A jövőkutatás módszertanának ábrája

A 15. század elejére a várossal foglalkozó szövegek egyre objektívabb módon tekintenek a térre, ezáltal az egyre inkább leírható vizsgálati tárggyá kezd válni. Kezdetben a várost, mint egyfajta önálló entitást a polgáraival való azonosítás, ily módon megszemélyesítés révén teszik az 1400-as évek szerzői¹⁵ jellemezhetővé, s a városok “eulógiái” - dicsőítései kedvelt és elterjedt műfajjá válik erre az időre. A quattrocento idején egyre gyakoribb ilyen típusú leírások a krónikákkal és kozmográfiákkal való rokonságuk miatt szubjektív vonásokkal rendelkeznek, emellett objektív oldalukat az archeológiai kutatásokra visszavezethető, már az épített környezetre fókuszáló gondolkodás adja.

^[15] Például Moses de Brolo ... Leonardo Bruni a Laudatio florentinae urbis c. művében - amely címe szerint még eulógia - azonban már földrajzi leírással kezd, a város tereit írja le. Sebastian Münster Cosmographia c. írása a dicsőítő krónikás és a humanista archeológus szemléletéről egyszerre tesz tanuságot.

¹⁶ szó szerint eltávolodás a helytől, szokásoktól, elveszés, tájékozódási zavar, francia kifejezés

¹⁷ Poggio Braccolini, Leon Battista Alberti, Palladio Rómában, Gilles Corrozet Párizsban járt fiatal korában.

¹⁸ A 16. század elejére Amerigo Vespucci Lorenzo Medicinek és Piero Soderininek írt levelei hatalmas közkedveltségre tettek szert, az “új világ” hiteles tanu és kritikus megfigyelő szerepéből megfogalmazott, az európai világgal szembeni különbségek kiemelését szem előtt tartó tudományos megközellítésű leírások máig hatással vannak mind a valós, mind a fiktív térleírásokra.

¹⁹ De Acosta atya Peru és Mexico városainak, Le Jeune atya az irokéz indiánok lakóhelyének precíz leírásai a téri vonatkozásokra is kitérnek.

Joseph de Acosta, Edward Grimston, Clements Robert Markham, The Natural and Moral Historie of the Indies, Hakluyt Society, 1880
„Le diocèse de Trois-Rivières” (The diocese of Trois-Rivières), írta Canon Georges Panneton and Father Antonio Magnan, 1962, Éditions du Bien Public, p. 320, Paul Le Jeune jelenlétére hivatkozva Trois-Rivières-ben 1634-ben.

²⁰ Claude Buffier atya az indiánok szabadságától elragadtatott írásai ékes példája a felszabaduló gondolkodásnak.

Feljegyzések a Traite de premiere verite c. írása kapcsán, 1724.

²¹ A csillagászok addigi tudományosnak vélt állításaira fittyet hányó, korában még bizonyíthatatlan új hipotézissel rukkol elő a dominikánus vándorhumanista, Giordano Bruno. Feltevése, mely szerint a csillagok távoli Napok, s körülöttük bolygók keringhetnek, melyeken a földihez hasonló élet lehetséges, pert és máglyahalált hozott számára a 16-17. század fordulóján, ám később az 1700-as évek második felében Kant Univerzum-szigetek elméletében is visszaköszön, melyben a német filozófus már a Tejúthoz hasonló további galaxisok párhuzamos létére mutat rá.

²² Bár meg kell említsük, hogy keleten a perzsa filozófus Al-Ghazali tollából már a 11. században, majd a 12. században a mai Spanyolország területén élő Averroes muzulmán polihisztor és az iráni Fakhr al-Din al-Razi nevéhez köthetően született utalás a párhuzamos univerzumok létére, Európában pedig a 13. századi skolasztikus Duns Scotus metafizikai elmélkedéseihöz is köthető ez a fogalom.

Mi lehet ennek az oka? Ebben az időszakban a járművek és a technikai vívmányok fejlődése révén az utazások lehetősége könnyebbé válik, szerepe felértékelődik. A dépaysement¹⁶ mechanizmusának köszönhetően az utazó észleli az ismeretlen hely, város és a közte levő kapcsolatot, más helyek szisztematikus rendszerében kezdi látni a saját helyét. A reneszánsz humanisták tanulmányaik szinte kötelező részeként vizsgálták Róma maradványait, a romok kulturális lenyomatain keresztül értelmezve az ókor történelmét. A tanulmányútra induló humanista építészek¹⁷ a tereket nem pusztán az archeológus szemüvegén át szemlélik, hanem az alkotó, mindig teret konstruáló építész attitűdje szerint a fikció eszközeként segítségül hívásával elképzelt tér-rekonstrukciókat hajtanak végre.

A 15. század végétől a távoli kontinensek közti tengeri utazások még radikálisabb, korábban csak a képzelet szintjén létező dépaysement-et tesznek lehetővé, a humanista geográfusok az egzotikus, távoli ám hús-vér civilizációk társadalmaival személyesen találkoznak. Míg a középkori utazás-irodalomban a téri elrendezés legfeljebb csak mint gyakorlati referenciapont jelenik meg, az eulógiák pedig a város nem-épített vonatkozásait emelik ki, addig Amerigo Vespucci¹⁸ korszakalkotó írásai esetén megfordul az addigi tendencia: az egzotikus társadalmak berendezkedésének téri tárgyasodása válik lejegyzhetővé annak oldalain.

Az ilyen jellegű irodalom hagyományára alapozva a 16. század második felétől az újgeográfia névre keresztelt leíró műfaj a misszionáriusok¹⁹ tollából született meg, akik összehasonlító elemzéseikben minden körülményt részletesen rögzítettek, hogy követők a térítés érdekében ne kívülállóként, hanem nyelvük, kultúrájuk, sőt lakótereik ismeretében közeledjenek a távoli népcsoportokhoz. Mi több, a misszionáriusok arra is rájönnek, hogy az épített tér eszköz a társadalom megváltoztatására. Így jönnek létre azok a keresztény modellek, amik egyszerű európai téri mintákra támaszkodva állandó, tervezett lakóhelyek révén igyekeznek folyamatosságot, rendet, szabályokat vinni a bennszülött társadalmak életébe. A dépaysement azonban egy másik hatást is eredményezett a gondolkodásban: mivel az utazó tárgyszerűen, kritikával tekint az új környezetre, hasonlóképpen objektív módon szemléli saját téri világát. Az eltávolodás révén a megszokott viszonylagossága kerül előtérbe, az európai berendezkedés az egyetlen “megoldásának” kizárólagosságába vetett hit meginog²⁰.

Az átutazható távolságok léptékének változása tehát jelentős fordulatot generál az emberiség gondolkozásában. A következő lépcsőfokot a fizikailag máig át nem léphető mértékek megpillantása, felfedezése jelentette, melyet a csillagászat tudományának fejlődése tett lehetővé. A kozmoszról s saját világunk kizárólagosságáról alkotott kép átváltozásának újabb, kezdetben sokkoló jelei²¹ akkor mutatkoznak meg, amikor a világegyetem léptéke és struktúrája körvonalazódni kezd. Annak ellenére tehát, hogy az 1600-as évek végére a mienkhez hasonló univerzumok létezéséről alkotott elképzelések még nem váltak elfogadhatóvá, a képzelet szintjén egyre kevesebb ellenérzést váltottak ki: Gottfried Wilhelm Leibnitz az optimizmus elméletének megalkotásakor olyan lehetséges világokat említ, melyek Isten elméjének ideái, s melyek között a legtökéletesebb a mi létező világunk²². Leibnitz filozófiájában olyan meghatározó szerephez jut az elképzelhető további világok ideája, hogy 20. századi filozófusok sora elméletéből merítve használja később ezt a gondolkodás eszközeként a modalitás egy-egy problémájának fejtegetésekor.

Közülük talán a legjelentősebb David Lewis amerikai analitikus filozófus, aki a tényellentétes modális realista megközelítéséről vált híressé, melynek alapgondolata, hogy a lehetséges világok konkrét entitásként, egymástól a téridőben elválasztva léteznek, s ezek közül egy a mi világunk. Lewis a tényellentétes feltételes mondatok (pl. Ha belőttem volna a gólt, a mi csapatunk nyerte volna a meccset) igazságértékének vizsgálata kapcsán fejlesztette ki a lehetséges világok elméletét, mely

szerint szükségszerűen igazak azok az állítások, melyek az összes lehetséges világban igazak. Többen követték Lewis gondolatmenetét, talán a leghíresebb közöttük a kortárs amerikai filozófus Saul Kripke, aki a lehetséges világokat modális szemantikájának eszközekévé tette. Azonban mind közül Lewis az, aki a legmerészebb: eredeti gondolata szerint egyik párhuzamos világ sem konkrétabb a másiknál, s nem állíthatjuk a saját világunkról, hogy valóságosabb, mint bármelyik másik. Bár belátja, hogy elmélete látszólag a józan ész törvényeinek fittyet hány, mégis olyan technikai előnyökkel jár, amiért használatát érdemes komolyan venni.

Összefoglalva tehát az eddigieket láthatjuk, hogy a 15. századtól az utazásoknak köszönhetően elindul a tér tárgyasodásának folyamata, a 16. századra az újgeográfia révén a valós világ ismeretlen helyeiről pontos leírások születnek, kitágul saját bolygónk ismert tere. Bár a fiktív párhuzamos világok gondolata már a 11. századtól megtalálható, a 17. századra a csillagászat fejlődésével megjelenik a világunkkal párhuzamosan valóban létező élet gondolata, s a 18. században végképp kitágulnak a világmindenség terei. Saját világunk tereinek relatív összezsugorodása, és egyedüli létezésünk kizárólagosságának elvesztése révén az immár párhuzamosan létező, tárgyasítható terű világok a 20. századra önálló realitássá, s a gondolkodás eszközekévé válnak.

Előzmények

Tudományos-fiktív helyek

A fenti változásokra visszavezethetően, szintén a 20. századra tehető a tudományos-fantasztikus műfaj kibontakozása. A nehezen definiálható művészeti - főként irodalmi, filmes vonulatra a valós vagy legalábbis hipotetikus tudományos felfedezések hatásainak bemutatása jellemző egy képzelt lehetséges világban. Raymond Williams²³ tanulmányában kiemeli, a sci-fi eredetileg az élet és életformák fizikai feltételeinek átformálása révén létrejött egzotikus világok rajza, új fajok, új természet bemutatása, mely az aktuális létező világra vonatkoztatva társadalmi, vagy morális tanulssággal nem feltétlenül szolgál. Az olyan alkotásokat, amelyek a jelenre vonatkoztatható célzott üzenettel rendelkeznek, az utópikus fikció kategóriájába sorolhatjuk, melyet Williams további négy alcsoportra oszt fel az alkotásban bemutatott világ típusa szerint. A klasszikus tudományos-fantasztikus műfajhoz a legközelebb ezek közül az utópisztikus *paradicsom*²⁴, illetve a disztópikus pokol bemutatásával dolgozó művek állnak, melyek középpontjában nem a másik világba való utazás, vagy annak kialakulását eredményező történés áll, hanem maga a hely válik domináns elemmé. Az ilyen alkotások gyakran varázslatos, vagy transzcendens, vallásos motívumokban bővelkednek, az az aktuális emberi társadalommal kevés a reális kapcsolatuk, csak látens módon utópikusak.

A további kategóriák, a különböző típusú *transzformációkon átesett világok* három csoportja egyértelműbben hordozza magán az utópia vonásait. A *külső változáson átesett világ* kategóriába²⁵ általában a valamilyen természeti csapás, esetleg idegen faj hódítása révén megváltozott földi helyzet bemutatását célzó alkotásokat soroljuk. Itt az emberi történelem egy fiktív forgatókönyve egy-egy konkrét, valamilyen szinten ténylegesen létező természeti jelenség tudományos figyelem középpontjába kerülésének apropójával válik a vizsgálat tárgyává, esetenként túllépve vagy el sem jutva az utópia mára irányuló üzenetéig. Az effajta alkotások emberképe gyakran egy a természet elementáris erejéhez, a galaxis óriás léptékéhez mérten erőtlen, kicsiny földi társadalmat körvonalaz. Egy másik típus az *akarattlagos transzformáción átesett világok* köre²⁶, melyek az alkalmazott tudomány eszköze vagy a természetbe való visszatérés révén végbemenő társadalmi és politikai változásokat mutatják be. Az ilyen művek kapcsolata egyértelmű az utópiával, akár egy nem materiális tudomány,

Előzmények

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

Tudományos-fiktív helyek

²³ Williams, Raymond, *Utopia and science fiction in Science Fiction: A critical guide*, ed. Patrick Parrinder, Longmans, London, 1979.

²⁴ Például a *Mennyei Jeruzsálem a Jelenések könyvében, a különböző vallások mennyország leírásai, vagy a középkori Land of Cokaygne*. http://www.thegoldendream.com/landofcokaygne.htm

²⁵ Például *H.G. Wells, In the days of the comet, The Century Co., 1906.*

²⁶ *A klasszikus utópiák és disztópiák, például Morus Tamás Utópiája, vagy Aldous Huxley Szép új világa.*

²⁷ Például a klasszikus science fiction regények, Isaac Asimov, Stanislaw Lem írásai.

akár egy primitív gazdaság társadalomra vonatkozó módosító ereje kerül az ábrázolás középpontjába. Végül a *technikai transzformációt elszenvedő világ* kategória²⁷ kerül sorra Williams tipológiájában, melynek az alkalmazott, az életmódot befolyásoló tudomány eszköze segítségével megvalósuló technológiai determinizmus válik domináns elemévé. Az ilyen művek az utópia eszköztárával élve tudatos vágyat vagy figyelmeztetést üzennek a jelen valósága számára a technológiai változások révén kialakuló fiktív társadalmi modellek bemutatásával.

A fenti kategóriák természetesen egy absztrahált felosztás elemei, egy-egy konkrét alkotásban gyakran egymással átfedésben, keveredve, mint motívumok jelennek meg, ahogyan ezt hamarosan konkrét példák segítségével is látni fogjuk. A következőkben három film fiktív történetét és képi világát vesszük górcső alá, A szép zöld, az A.I. és a Solaris című alkotásokat elemezzük. Ezek a mozgóképek filmes műfajukból adódóan tériesítik a történeteket, s mivel a sci-fi, és az utópikus fikció jellegzetességeit viselik magukon, központi szerepet kap bennük a fiktív hely ábrázolása. A három, mind keletkezésüket, mind a fiktív történetet tekintve időben és térben távol álló alkotás vizsgálatával egyrésről a különböző fiktív világokhoz és jövőképhez társított terek jellegzetességeit igyekszünk tetten érni. Ezen kívül Aldo Cibic megnyilatkozásából²⁸ kiindulva, mely rámutat az alkalmazott utópiát készítő multidiszciplináris csoport metodikája a filmkészítés szoros rokonságára, bizonyítani kívánjuk azt is, hogy az alkalmazott utópia módszertani elemei valóban rendre megtalálhatók az utópikus fikció műfajához tartozó filmes alkotásokban is. Az elemzés szempontrendszere tehát a következőképpen alakul: elsőként a filmek keletkezésének hátterét tekintjük, majd a történet rövid összefoglalása segítségével definiáljuk, hogy a Williams-féle csoportosítás alapján mely típusokba sorolható az alkotásokban bemutatott fiktív világ. Ez után a filmekben tettenérhető emberképet és jövőképet jegyezzük le, s feltárjuk a felvázolt társadalmi utópiát, különös figyelmet fordítva annak ökológikus vonatkozásaira. Végül a képkockákon megjelenő terek jellegét írjuk le, építészeti vonatkozásait tisztázzuk.

3 METSZET

Coline Serreau: La Belle Verte

HÁTTÉR_

Az 1996-ban készült francia film rendezője és forgatókönyv írója, zeneszerzője és főszereplője egy személyében Coline Serreau. A párizsi születésű színésznő sikeres színházi karrierje mellett több szókimondó hangvételű filmben is foglalkozik a Földet fenyegető globális problémákkal (La Crise, Chaos, Solutions locales pour un désordre global). A La Belle Verte-rel a hazai mozikban nem találkozhattunk, az Európai Unióban betiltották a forgalmazását.

TÖRTÉNET_

Atörténet szerint egy a Földdel időben párhuzamosan létező bolygón az emberek csodálatos harmóniában élnek a természettel. Egy nő közöttük, Mila vállalja, hogy több száz év után újabb küldöttként ellátogat a Földre, hogy felsőbb tudása segítségével megjavítsa a világot, hogy a galaktikus közösség a felelőtlen környezetrombolás miatt jövőben többé ne ellenségként hanem barátként tekinthessen rá. A film cselekménye nagyobb rész azokat a bonyodalmakat mutatja be, melyekbe Mila a Földön a számára elfogadhatatlan és érthetetlen önpusztító életmóddal való konfrontálódás során keveredik.

TÍPUS_

A film alapvető eszköze az ellentétek állítása: azon szakaszokban, amikor a Földet mutatja be, a ‘90-es évek Párizsának valós képét láthatjuk, ennek kontrasztjaként eközben megismejük a fiktív “Zöld bolygó” társadalmának működését is. A Föld így technikai változáson átesett világként jelenik meg, ellentétben a paradicsomként megjelenített fiktív távoli bolygóval, amiről lassan kiderül, valójában akaratlagos változáson átesett világ. Ezáltal Serreau a Williams féle tipológia három elemével

is dolgozik az egyértelmű, világos üzenet átadása érdekében, szembe helyezi azt, ami van, azzal, ami tudatos változtatás révén lehetne.

A film emberképe eszerint kettős: míg a földi társadalom önpusztító, zajos, figyelmetlen, gyanakvó, az értelmetlen munkától kimerült, a városaiban magányos, az emberi kapcsolataiban felületes, kommunikációja önző, addíg a másik világ - ahonnan Jézus és Bach is származik - lakói kiegyensúlyozottak, derűsek, és egészségesek, földműveléssel foglalkoznak és zöldségeket esznek, a víz segítségével telepatikusan kommunikálnak, szabadidejükben csendkoncertet hallgatnak, vagy torna és artista gyakorlatokkal edzik magukat. Azonban mindezek mellett az is megállapítható, hogy a történet szerint Mila talál barátokat is a Földön, s ezekben az emberekben mind ugyanaz a jóság és szeretet lakik, ami “Zöld bolygó” lakóra jellemző. Az is kiderül, hogy az összes emberben megvan az igény, és a lelki beállítottság a másfajta életre: a “lekapcsoltak”, akiket Mila a mentális erejével képest felébreszteni, kimozdítani a földi gonosz bódultság állapotából, egytől-egyig olyan megnyilvánulásokat tesznek, ami a bennük lakó jóról tanuskodik. Alapvetően tehát a film emberképe pozitív, ám üzenete egyértelmű, a földi mentalitás megfertőzte a mai embert, akit ebből valamilyen módon ki kell mozdítani.

Milyen jövőképet vetít az emberiség elé a történet? Egyértelmű állítást nem közöl erről a film, azonban a “lekapcsoláson” kívül, egy másik, kevésbé drasztikus módon is sikerül változást előidéznie Milának: már azok is, akikkel pusztán szóba elegyedik, egy mozzanat erejéig rádöbbenek a földi szokások téves irányára. Eszerint az értékrendváltás egyrészt a soha “meg nem fertőzött” tiszta lelkű emberek, illetve a távoli bolygó hírvivőjével kommunikációba lépett személyeken múlik, tehát az emberiség önmagában hordozza a változás lehetőségét. Végül Mila maga is haza utazik a “Zöld bolygóra”, ám ígéretet tesz új barátainak, hogy hamarosan visszatér. Emellett azt is megtudjuk, a másik világban hasonló problémák játszódtak le a múltbéli “ipari korszakban”, de sikerült ezeket “kinőnie” az életmódja alapján primitívebbnek tűnő, mégis összehasonlíthatatlanul nagyobb tudás birtokában levő társadalomnak, így a “Zöld bolygó” lakóival együtt bízhatunk abban, hogy ez az emberiségnek is sikerül.

A film figyelemfelhívás a ’90-es évek időszakában, amikor a különböző diktatúrák szorításából felszabaduló társadalom rég nem látott béke és gazdasági gyarapodás állapotába kerül. Bár ekkorra már a kommunikáció révén Európa tisztában van a környezetet a bolygó szintjén veszélyeztető problémákkal, az éhezéssel, az AIDS-el, a génkezelt élelmiszerekkel, mégsem történik hathatós intézkedés ez ellen. Az olajválság és hatása már lecsengett ebben a korszakban, a fogyasztói társadalom gondtalan étellel kecsegtet, a világ problémái megoldhatónak tűnnek, a jövőkép általában pozitív.

Az utópia műfajának összetevői hiánytalanul tetten érhetők a filmben. Miközben a korkritikát a földi körülmények bemutatása biztosítja, a megoldást, a társadalmi utópiát ezzel párhuzamosan ismerhetjük meg. Alapvetően a bolygó területe és a lakosság száma is kisebb, mint a földié, az évente megrendezett gyűlésen az egész nép személyes találkozóra és közös megbeszélésre gyűlik össze. Mivel a bolygó népe földművelésből és állattenyésztésből él, itt cserélik el a családok a terményeket kinek-kinek szükséglete szerint. A gyűléseken számba veszik az éves termést, s ez alapján előirányozzák a jövő évben születendő gyermekek számát. Kiderül, hogy a “Zöld bolygó” lakóinak napjai hogyan telnek: a reggeli fürdés, úszás után játék és erősítés következik a trapézon, majd délután mindenki kint a földeken segít. A gyermekek oktatásának fő tárgyai az anthropológia, telepátia, jóslás, térmatematika, melyek gyakorlatilag a nép közös spirituális tudásának elérését teszi lehetővé. Kulturális közös tevékenységük egyike a klasszikus zenei koncerteket felváltó csendkoncertek hallgatása.

_EMBERKÉP

_JÖVŐKÉP

_KONTEXTUS

_UTÓPIA

ÖKOLÓGIA:

A bolygó lakóinak viszonya a környezetükkel mintaszerű. Az állatokkal és növényekkel egyenrangúként az ökológia részének érzik magukat, az azzal való együttélés mindennapjaik része. Húst nem fogyasztanak, mert kannibalizmusnak érzik. Az autók és a környezetszennyező gépek a bolygó lakóinak tudatos döntése révén a rég letűnt "ipari korszakkal" eltűntek a használatból, s a lakók visszatértek a természethez.



KÉPI VILÁG

A film képi világa az alapvető ellentétet kívánja tükrözni természeti és városi környezet között. A "Zöld bolygó" tája - a modelltér - dombos vidék, spirituális szereppel bíró tavak tarkítják, épített lakóhelynek nyoma sincs, a hegyeket, lankákat burjánzó vegetáció uralja. Az emberek a tájban eltörpülnek, annak dominanciája mindig érezhető marad. A képi megjelenítésre az élénk színek, a növényzet zöldje, az ég kékje jellemző. A természeti tér tágas, levegős, melyet tovább erősít a madártávlatból készülő felvételek sokasága.



Az építészet tehát szinte egyáltalán nem jelenik meg, a természeti elem konstrukciójaként csak a fűfészkeket említhetjük, amelyben bolygó lakói alszanak.



A kommunikáció eszköze a víz, semmilyen konstruált elemre nincs szükségük ennek megvalósítására.

Idegen konstruált elemet legfeljebb a fákra rögzített - természetes anyagú - trapézok jelenthetnek. Az ezeken folyó játék, illetve a fűvön bemutatott szaltók és cigánykerekek még könnyedebbé, cseppfolyósabbá teszik a teret, mintha a gravitáció is másként hatna a vidéken.



Végül fontos felhívni a figyelmet az egyetlen teljes mértékben művi elemre, a más bolygóra történő térbeli utazást lehetővé tevő szellemi-spirituális eredetű burokra, melynek formája tökéletes, absztrakt, geometrikus térbeli alakzatként egy hófehér gömb jeleníti meg.



Ezzel szemben a '90-es évek Párizsa igazi metropolis, zajos, szennyezett, kaotikus. Növényzetet alig találni, az épített elemek uralkják, a földet beton borítja. A városi képek legjellemzőbb színe a szürke, egyedül a történelmi épületeknél fordul át az alapárnyalat a melegbarna felé. Az ember- és autótömeg elárasztja az utcákat, a város építészeti elemektől túlszűfolt terei fullasztóak.



Erre játszanak rá méginkább a lakások belső tereiben felvett jelenetek kevés fényvel dolgozó beállításai. Az épületek bezártságát, szinte börtönszerűséget sugallnak, Mila is csak a lakás egyetlen apró, cellaszerű külső terében, az erkélyen képes aludni, ahol érezheti a levegőt.



Számára a városi térben csupán két típusú összekötő elem van: a szökőkutak és a kád, amelybe lógatva a lábát képes a telepatikus kommunikációra az otthoniakkal, fizikai kapocs a saját bolygójával az élő víz eszköze segítségével. A másik kapcsolatot a városi fák jelentik, amelyek nagyobbak, mint a "Zöld bolygó" fái, így szeretetet, csodálatot váltanak ki Milából.



Steven Spielberg: A.I. Mesterséges Értelmelem

A 2001-es amerikai film rendezője és forgatókönyvírója Steven Spielberg, története Brian Aldiss Super-Toys Last All Summer Long című novelláján alapul. Ám nem Spielberg az első, aki belekezd az A.I. feldolgozásába, az 1970-es években Stanley Kubrick is megpróbálkozik ezzel, a '90-es évek közepéig több író is felkér a mesterséges intelligencia témájának feldolgozására, köztük Aldisst is. Azonban végül nem készül el semmilyen alkotás Kubrick keze alatt, mert nem érzi kellően fejlettnek a számítógépes képalakítás technikáját, amellyel a főszereplő, David alakját létre kívánta hozni, mivel szerinte azt gyerekszínész nem tudta volna hitelesen eljátszani. Végül '95-ben Kubrick átadta az A.I.-t Spielbergnek, aki azonban 1999-ig, a nagy előd haláláig nem fejezte be a filmet. A novellából Ian Watson egy picaresque Pinocchio változattól inspirálva dolgozza át a történet filmes változatát.

A fikció a jövőben játszódik, amikor a globális felmelegedés miatt megemelkedett a tengerek vízszintje, s nincs elég élelem a Földön, ezért a lecsökkent számú ember népesség robotokkal végezteti a kisegítő munkákat. Főszereplőnk David egy érzelmek kifejtésére alkalmas új generációs robot prototípusa, akit gyermektelen, vagy gyermeküket elvesztett házaspárok számára fejlesztettek ki. Tesztelésre a gyártó cég egy munkatársa viszi haza, akinek a fia hibernálva várja a ritka betegségét kikúráló gyógyszer kifejlesztését. A feleség, Monica egyre jobban hozzászokik Davidhez, s végül aktiválja a robot azon protokollját, ami miatt az többé el nem múló szeretetet táplál a nő iránt. Azonban a család beteg gyermeke meggyógyul, s a sok összetűzés miatt végül az anya Davidet kiteszi egy erdőben. A film java a robotfiú kalandjairól szól, ahogy megpróbálja elérni, hogy valódi gyerekké változzon és ezáltal visszaszerezze Monica szeretetét.

Raynold Williams csoportosítása alapján a filmbeli Föld külső transzformáción átesett világ - ha az emberi felelőtlen környezetszennyezés miatt fellépett felmelegedés eredményét a természet "külső" válaszáként értelmezzük. Azonban az alaphelyzet megoldására az emberiség rendkívül gyors technikai fejlesztésekkel reagál, így a történet a technológiai transzformáción átesett világ kategóriáját is megjeleníti. Valójában ez a kategória lesz a film egészére nézve domináns, hiszen az alapvető morális kérdés, amely a film legelején el is hangzik, a következő: milyen felelősséggel jár a robot alkotója-gazdája számára, hogy a mechanikus lény alapvető, nem szűnő szeretettel fordul felé?

A film emberképét jól tükrözi a robotfejlesztő tudós, professzor Alan Hobby fél-válasza: "A legősibb morális kérdés ez: a kezdetekkor Isten nem azért teremtette Ádámot, hogy szeresse őt?" A jövőbeli ember tehát egyfajta istennek képzelet magát, saját kényelme, öröme érdekében olyan játékokat teremt, amelyek hitelességük révén válnak totálisan sebezhetővé. Az emberi kegyetlenség tovább nő: intézményesítik a nem regisztrált robotok összegyűjtését, akiket gladiátorjátékokhoz hasonló tömegcirkuszokban válogatott eszközökkel tesznek tönkre a nézők örömeire. Ezen felül az emberek bizonyos robot-típusokat prostitúcióra is alkalmaznak - ilyen Gigolo Joe, aki azonban több barátsággal fordul David felé, mint bármilyen emberi lény. Mindebből kitűnik, hogy az emberi társadalom, ha a természet erői sarokba szorítják, ugyanolyan mélyre süllyed morálisan, mint 2000 évvel azelőtt, az ember maga nem változik. Hiába a nagy tudományos-technikai fejlődés, az emberi önzés, a kevélység és a felelőtlenesség nem ismer határokat. A film még ennél is tovább megy, végül további 2000 év múltán, nem emberek, hanem szuperintelligens géplények segítenek a robotfiún.

_HÁTTÉR

_TÖRTÉNET

_TÍPUS

_EMBERKÉP

JÖVŐKÉP

A film jövőképe tehát nem túl derűs: eszerint az emberiség továbbra is a környezetére tekintet nélkül él, ami globális katasztrófákhoz vezet. A problémák megoldására azonban nem erkölcsi, szemléletbeli változás következik be, a technika eszközeitől várják az élet gondtalan folytatását. Ezáltal azonban csak meghosszabbodik az élet lehetősége a Földön, végül az emberi faj kihal, s pont az általuk teremtett értelmes robotok evolúciója során születik meg az intelligensebb, békében élő, ám gépi társadalom.

KONTEXTUS_

Az ezredforduló gondolkodására jellemző, hogy ekkorra a környezetszennyezés ténye a világon már mindenki számára ismert, jól kommunikált problémává válik, mélységét azonban még nem érzi át a fejlett társadalom nagy része. A Föld népessége 6 milliárd fölé emelkedik. A hit megnő a határokon átvívelő összefogások, így például az Európai Unió erejében, ettől a közhangulat reménnyel fordul a jövő felé. Az orvostudomány nagy előrelépése, hogy nemzetközi összefogással elkészül a teljes emberi géntérkép. A figyelem az ember emocionális működésének tudományos leírása felé fordul, az agyműködés, agyi idegsejtek és a hosszú és rövidtávú memória molekuláris leírásáért három tudós is Nobel-díjat kap 2000-ben. A hit a tudományban, a békében és az összefogás erejében általánosságban pozitív jövővárakozásokat eredményez. A film az akkoriban tehát már tisztázott problémák súlyos következményeire, s a tudomány morális kérdéseire fókuszáló figyelemfelhívásként is értelmezhető.

UTÓPIA_

Vizsgáljuk meg a következőkben, hogy társadalmi utópiának számít-e az A.I.? A korkritika - bár csak burkoltan - de tetten érhető a filmben, a fentiekben meg is fogalmaztuk azt. Azonban olyan modell-társadalmat, ami megoldást jelentene mindezekre a problémákra, nem szolgáltat a film, legalább is nem az emberi társadalom szintjén. A jövőkép borús eleme tehát az a motívum, amely azt suggallja, hogy a saját evolúción átesett csúcsgépek jobban képesek élni bolygónkon, mint mi emberek. Azonban az utópia modell-társadalmát konvencionális értelmezése szerint az emberi közösség egy ideálisan működő alternatívája, ilyet nem találunk a történet szerint.

_ÖKOLÓGIA

Láthattuk, hogy a film szerint a jövőbeli ember viszonya a környezetével némileg módosul, hiszen próbálja "foltozni" azokat a sebeket, amikkel akkorra már szembe kell néznie, ebben azonban csak a tudomány eszközeire támaszkodik. A robotoknak pedig csak programozott értelmük van, s az érzelmekkel rendelkező robotgyerek semmilyen figyelemmel nem fordul a környezete felé. Látszólag nem hat rá semmilyen módon a természet az erdőben, vagy a tenger alatti világ az elsüllyedt Manhattanben. Mivel David viselkedése a vele találkozó embereket azért fogja meg, mert teljesen azonos egy gyermekével, valószínűsíthetjük, hogy az ilyen jellegű figyelme, érzékenysége a jövőbeli embereknek sincsen, így ennek hiánya ezért sem tűnik fel senkinek.

KÉPI VILÁG_

A filmbeli történet fiktív helyek sorát vonultatja fel, a képi világ és a térbeli megjelenés a hollywoodi filmekre jellemző módon kissé túlértékelt, hatásvadász. Ha a kiemelt helyszíneket a fiktív események időrendje szerint sorban végignézzük, a következő eredményre jutunk. Elsőként az amerikai család tipikus jövőbeli otthonával ismerkedünk meg, amely gyakorlatilag egy mai kevésbé kifinomult



izlésű luxuslakás enteriőrjeit vonultatja fel. Az otthon meleg atmoszféráját a faanyag padó- és falburkolatként, illetve bútorokon történő használata nyújtja, a falak színe is gyakran hajlik a drapp, bézs melegebb árnyalatai felé. Az íves, lendületes vonalvezetés meghatározza a lépcső, áttörések, sarkok és részletek dizájnját is.

A következő említésreméltó helyszín az erdő, ahol Monica otthagyja Davidet. A természeti tér nem hordozza a várt kontrasztot, széles utak szelik át, az egyik leágazásnál a robotgyár bújik meg benne, inkább félig épített rejték hely, mint békés, érintetlen környezet. Túlszabályozott, már az emberi szükségletek írják át a tereit. A természet tisztelete, csodálata híján másodrangú hely, az egyik pontján szeméttároló is található, ahol a regisztrálatlan bújkáló robotok "kukázzák ki" az éppen szükséges hiányzó testrészeiket.



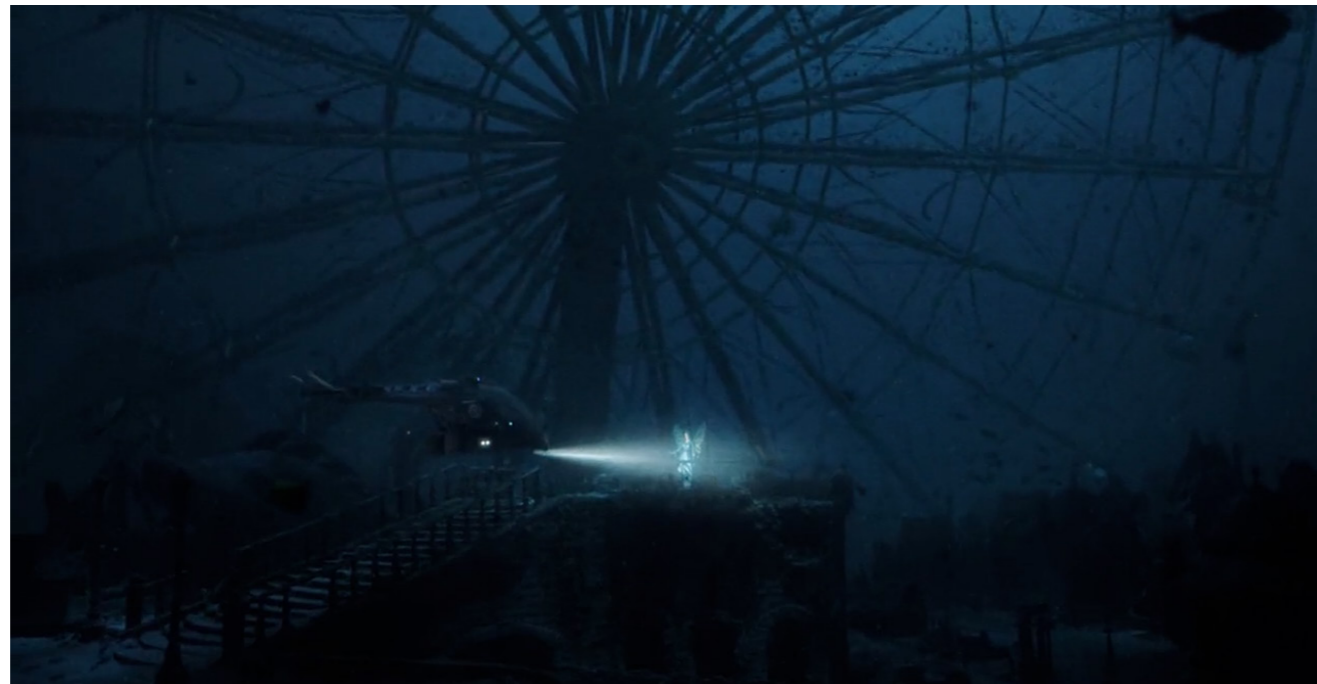
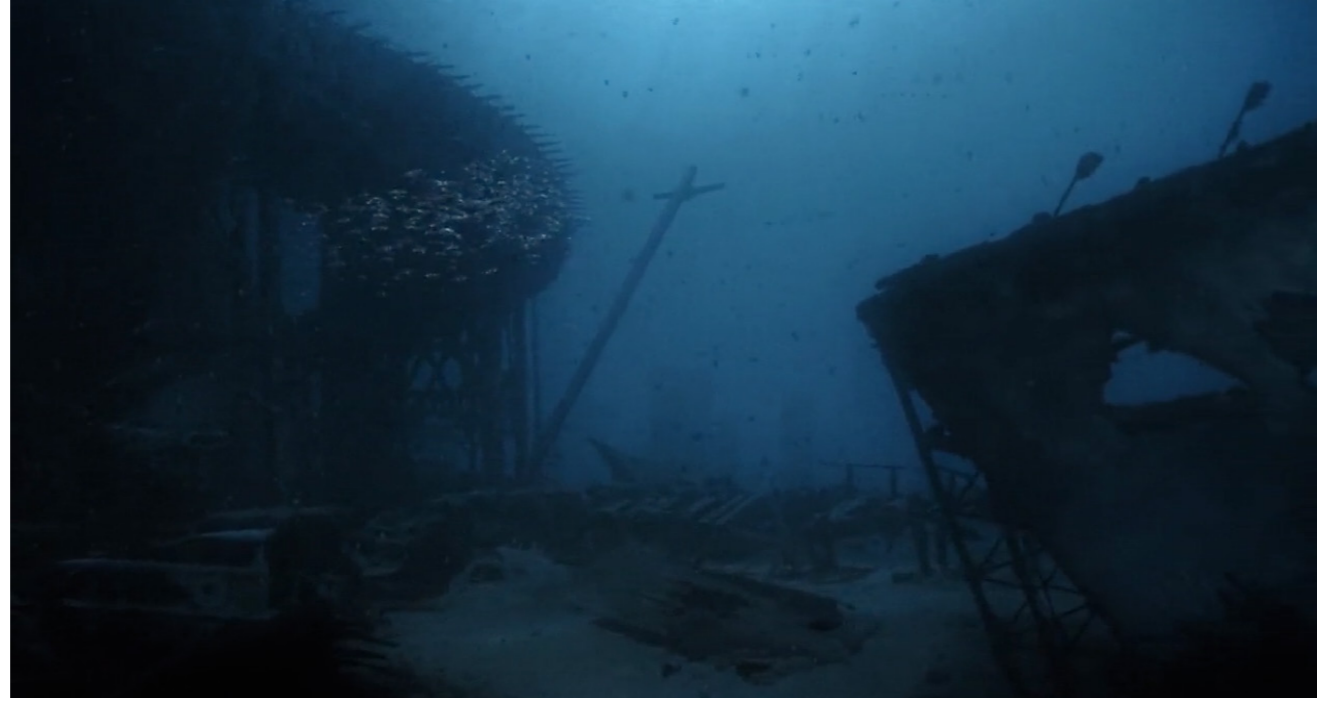
Ez után a robotpusztító aréna épített környezetét ismerjük meg. Igénytelen ipari elemekből tákoltt gigászi lelátórendszerek veszik körbe köralakú porondot, a római amfiteátrumok előképének mintájára. Egy lepusztultabb amerikai vidámpark képére is emlékeztető tér motívumai, építőelemei színesek, rozsdásak, a villódzó neonfények, s a zajos, vizuálisan is túlszűfolt tér jelzi a tömeg-szórakoztatás sekélyes mivoltát.

Gigolo Joe és David kiszabadulása után a Rouge City felé veszi az irányt, ami a fiatalok kedvelt szórakozóhelye, egy várossá nőtt vigalmi negyed. A város minden eleme a direkt, leíró, dekoráció-építészet megnyilatkozása - melynek értéktelenségére többek között Robert Venturi is felhívja a figyelmet már a '70-es években. A funkciójuk miatt gyakran erotikus töltettel rendelkező szimbolikus képmássá degradálódott építmények és épületek léptéke és sokasága jelent különbséget, s helyezi át az amerikaián hosszú évtizedekre visszanyúló reklám-építészetet a jövőbe. A terek dinamikusak, áramlóak, minden mozgásban van.



David és új barátja, hogy megtalálják a Kék Tündért - aki élő gyerekké tudja változtatni - a víz alá került Manhattan városrészt keresik fel. A jövőbeli állapot szerint a ma is létező hatalmas felhőkarcolók szinte csúcsukig vízben állnak, a vízszint változása elmozgatva a horizontot érdekes törpévé teszi a tornyokat. A furcsa térmódosuláson átesett városrész így elvarázsolttá válik, romokat alig látni, a fények és a víz tükröződései átírják a felhőkarcolók közti egykor sötét, mély tereket.

Tovább fokozza a téri játék érdekességét, hogy hőseink elcsent amphibicopterükkel leereszkednek tenger mélyére, a régi - azaz valós- járdaszintre. Itt egy másik világ tárul a szemük elé, az eltakaríthatatlan romokat, az épületek törzsét kerülgetik. A vastag víztakarón át alig szűrődik át fény, zárt, fedett térnek érezzük a víz alatti világot. A furcsa helikopter fénycsóvjája mentén tárulnak fel a részletek, a Coney Island-i vidámpark maradványai. A sötét, súlyos térérzet elenére a halak és a jármű is könnyedén lebeg a vízben a járda felett.



Nagy ugrás az időben ugyanezen hely 2000 évvel későbbi képe. A bekövetkezett jégkorszak révén vastag jégtakaró borítja Manhattent, melybe az új intelligens szilikon-robotok vályatokat vágnak a közlekedéshez. A város tere tehát újabb transzformáción esik át, sötét, hideg, barlangszerű terek alakulnak ki az egykori felhőkarcolók között, melyekben a halak helyét ismét repülő űrhajók veszik át.

A legutolsó helyszín újra a Monicáék lakása, csak most David emlékképei alapján rekonstruálva, a szuper-robotok műveként. A különös fényhatások miatt nehéz eldönteni, hogy valóban fizikai, vagy csak szimulált elemek határolják a már megismert tereket. Az otthonba való visszatérés, a hazatérés az utazás változó térazenálja után egyfajta téri keretbe is foglalja a történetet.



Tarkovskij: Solaris

- amikor csődöt mond a kategorizálás: magunk

Az 1972-ben készült film Stanislaw Lem azonos című regénye alapján készült, a forgatókönyvet Andrej Tarkovszkij és Friedrich Gorenstein írta. 2002-ben Steven Soderberg újra feldolgozta a történetet, ám Lem mindkét alkotásról erős kritikával nyilatkozott. Az író a '71-es forgatásokra többször is ellátogatott, ám nem találta meg a közös hangot a legendás direktorral. Tarkovszkij aránylag szorosan am követi a könyv cselekményét, azonban az exobiológiai elméletek kifejtése helyett inkább az emberi kapcsolatokra koncentrál, s a film végkicsengése teljesen eltér a könyv befejezésétől, melyben a tudósok megírják saját történetüket a Földnek.

A történet szerint Kris Kelvin pszichológust a Solaris nevű bolygó űrállomására küldik, hogy megírja azt a jelentést, amely végre eldönti, érdemes-e folytatni az idáig sikertelen kutatásokat a különös bolygón. A Solaris felületén egyetlen hatalmas óceán nyújtózik el, mely valamiféle tudattal rendelkezik, ám hiába próbálnak vele kommunikálni a kutatók. Az állomáson Kris az utolsó két, örület közeli állapotban levő tudóst találja, a kibernetikus dr. Snautot és a fizikus dr. Sartoriust. Kiderül, hogy a hatékonyabb kommunikáció érdekében erős röntgen-besugárással igyekeztek hatni az Óceánra, amire az egyfajta válaszul különös látogatókat küld az űrállomása, a tudósok emlékében élő személyek szubatomi részecskékből rematerializált alakjait. A filmbeli történet középpontjába Kris vivódása kerül, aki újra találkozik a múltban öngyilkosságot elkövetett kedvesének alakjával, aki a film végére olyannyira önálló entitássá válik, hogy a pszichológus érdekében saját megsemmisítését kéri.

Melyik kategóriába sorolhatjuk Williams csoportosítása alapján Tarkovszkij filmjét? Solaris nem akaratlagos változtatáson átesett hely, hiszen nem változik, nem megérthető, még csak kommunikálni sem lehet vele. Eszerint nem összeegyeztethető a mi világunkkal, esetleg a mennyország, vagy a pokol? Bár a kutatók számára az utóbbihoz áll talán a legközelebb, mégsem sorolhatjuk vallásos vagy transzcendens utalások híján ezekbe a kategóriákba. Lem könyve és Tarkovszkij filmje máig kimagasló alkotások: a Solaris esetén a kategorizálás csődöt mond, s nem marad semmi más, mint maga az ember.

A filmben dr. Snaut adja a kulcsot az emberkép értelmezéshez: nem más, új kozmoszokat akarunk megismerni, hanem a Földet igyekszünk kiterjeszteni, tükröt akarunk. Nem tudunk mit kezdeni a másik világokkal, félünk is tőle, hiába próbáljuk felvenni a kontaktust, nem kapunk választ. Az embernek emberre van szüksége - mondja ki a kaptos tudós a születésnapján. A Solaris a mindent megismerni, leigázni akaró embert emellett azzal is szembesíti, hogy vannak dolgok, amik felette állnak, mely fölött nincs hatalma, s ez így van jól. A film jövőképét az emberképbe kódolva kapjuk meg: a technika hiába változik, hiába valósul meg az űrutazás, az ember épp úgy viselkedik, mint a Föld ismeretlen kontinenseinek felfedezésekor, olyan marad, mint amilyen a múltban volt, s amilyen ma is: önző, öntelt és korlátolt.

A film készítésére nagy hatást gyakorolt a '60-as években tomboló űrverseny, ami csak 1975-re fejeződött be az Apollo- és a Szovjet-program együttműködésével. Eközben egyfajta űrfilm-verseny is kialakult, a szovjet kormány támogatta a Solaris forgatását, többen Kubrick 2001: Űrodüsszeiájára reagáló válasz-alkotásként értelmezik máig. A két film két különböző utat jelenít meg: míg az utóbbi az emberiség globális fejlődését helyezi középpontba, addig Tarkovszkij egyetlen ember, Kris Kelvin lelkivilágát emeli ki. Az Űrodüsszeiáról ő maga nyilatkozik úgy, hogy hideg, kiszámított, magától idegennek érzi. Az orosz rendező a kor gondolkodása szerint természetesnek veszi az akkor a közeljövőben bekövetkezendőnek hitt további hatalmas a technikai fejlődést, ezért tökéletesen beleéli magát a jövő világába (egy interjúban a villamoshoz hasonlítja az űrhajót). Ezzel szemben a Kubrick film jövő-képkockáira a steril, geometrikus, szimmetrikus beállítások jellemzőek.

_HÁTTÉR

_TÖRTÉNET

_TÍPUS

_EMBERKÉP

_JÖVŐKÉP, KONTEXTUS

UTÓPIA

Felvetődik a kérdés, társadalmi utópiának tekinthetjük-e a Solarist? Ha találunk benne kórkritikát, modell társadalmat, esetleg modell teret is, akkor mindenképpen. Már vizsgálódásunk elején nehézségekkel állunk szemben, hiszen jelen világunkra nincs benne direkt utalás. Azonban, ahogyan már említettük a Solaris minden idők Emberéről szól, aki a technika fejlődése ellenére nem változik. Így a film elején a tudósok beszélgetése a szerencsétlenül járt Berton kihallgatásán, s az űrállomáson egytől-egyig kórkritikát fogalmaz meg, az ember tudomány mindenhatóságába vetett hite és felelőtlen hatalomvágyának demonstrációjaként. Modell társadalmat azonban, amely a kor problémáit megoldaná, hiába keresünk a filmben. A történet egy ember lelki vívódását helyezi középpontba, melyben önmagunkra ismerhetünk, üzenete így pont az emberségünk velejáróinak állandósága. Az Óceán megérthetetlen gondolkodó szubsztanciája távol áll az emberiségtől, az emberek sokaságának ellenpontjaként egyetlen és összefüggő, nem jelenthet modellt. Így a Solaris önmagunk örök problémáját mutatja fel, megoldást azonban nem ad rá. Kórkép, s nem utópia.

KÉPI VILÁG

Az ember a környezetéhez való közelítését tehát burkolt, de erős kritika alá veszi a rendező. Háromféle háttérrel, környezet-típust különíthetünk el a filmben. Egyrésről a természeti környezet ábrázolásait, ami Kris otthonát, a szülői házat veszi körbe. A buja növényzet, kis tó, a kert szépsége nyugalmat áraszt. A ház régi faház, még a nagypapa épített pont ilyet, szeretett, békés környezet. Otthonos belső terek és meleg színek, faburkolat jellemzi az építészeti tereket.



Ezzel kontrasztot képez az örökmozgó apró autók izgága mozgékonyágát és az egymás fölött átívelő utak sokaságát bemutató távlati kép, amely léptékbe helyezi nagyváros épített zsúfoltságát a híres tokyoi autópálya-jelenetben.

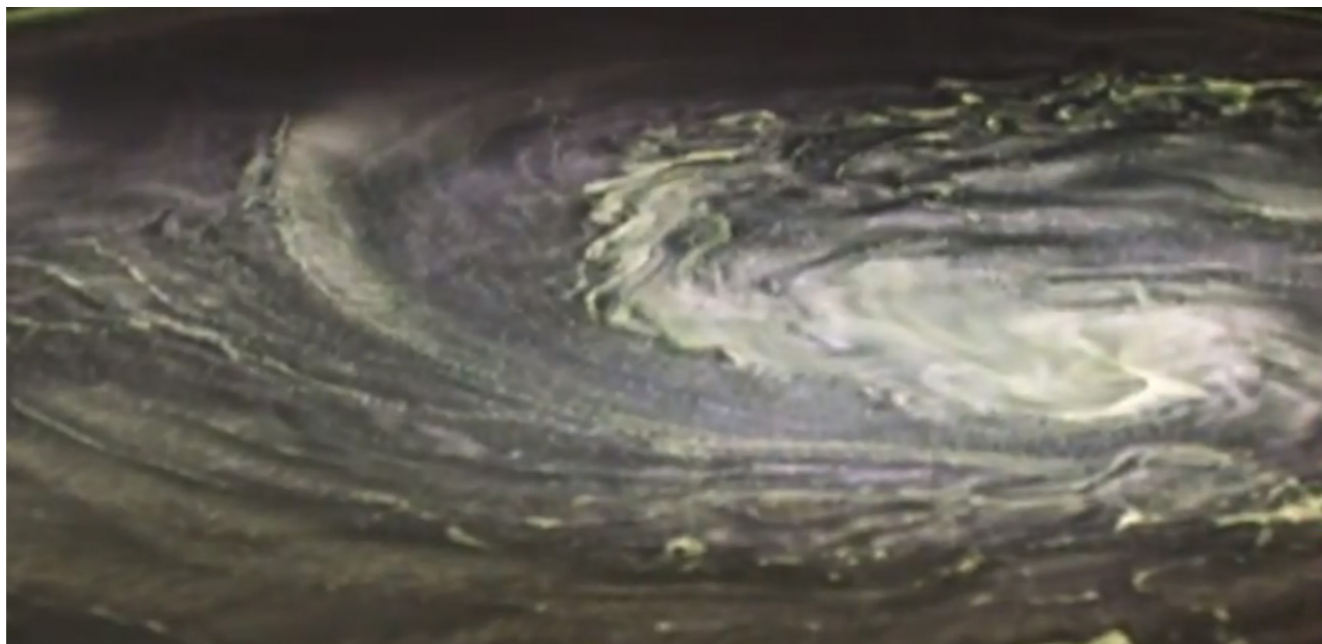
Következőként az űrbázis rendetlen konzervkörnyezetét ismerhetjük meg, szintén zavaró, kaotikus zajokkal és fényekkel, valamiféle körfolyósó rendszer mentén elhelyezett cellás tereivel. Ezt útvesztőnek, labirintusnak érezzük, amelyből nincs menekvés.



Végül maga a Solaris bolygó felülete, az Óceán a negyedik környezet, amelynek monumentális léptékét a nagyvároséhoz hasonlóan érezhetjük, ám ez megfejthetetlen, háborgó, ismeretlen. Terei a massa mozgása révén képződnek, s folyamatosan változva, önmagukba visszaesve el is simulnak. Míg a város épített környezete statikus és a benne mozgó, közlekedő gépek sokasága teszi zavaróvá, addig az Óceán a saját gigászi dinamikája révén válik instabillá a szemlélő számára, mintha egy város mozdulna folyamatosan.



Az Óceán totális ellenpontja az otthoni kert tiszta, természetes, megérinhető kis tava. Látjuk tehát, hogy az ember a természetben érzi igazán otthon magát, az apjától örökölt, a család folyamatosságát is jelentő otthonban. A nagyváros már a technika fejlődésének riasztó jele, a jövő életének problémája, zavaró, idegesítő környezet, ám szemünk a megszokott építészeti elemek, a felhőkarcolók, magasházak látványától mégis egyfajta otthonot talál ebben is, a már meghódított, természettől totálisan megtisztított tér otthonosságát. Ezzel szemben az Óceán - amely felett lebeg az űrhajó, de megérinteni nem tudja - maga a teljes káosz, formáinak ismeretlensége, szabályokkal nem leírható mivolta révén a megregulázhatatlan, nem elbirtokolható másik világ, amely felé az ember hatalma kiterjesztésének vágyával fordul és elbukik.



A film színkezelése egy újabb réteget világítja meg a környezeteknek. Vizsgafilmje után elsőként forgat színes filmet a rendező a Solaris esetében. A színes képszakaszokat azonban fekete-fehér szakaszok is váltják, s itt-ott a kettő egymásba ér. Mit jelenthet a furcsa színek, ami nem a fizikai világok határait jelöli ki? A tudat és az emberi érzékelés problémáját ezzel a finom eszközzel teszi képiessé a rendező. A fekete-fehér szakaszok emlékeket jelölnek, a múlt elemeit, a színes képkockák a jelent, az öntudatot mutatják. Azonban nem pusztán ezek a jelölések, hanem változásaik, dinamikájuk teszik igazán izgalmassá a filmet, ahogy az apai ház színesből fekete-fehérré vált, amikor elhagyják, vagy az autópályán hajtó Berton fekete-fehérré jelzett emlékképei váltakoznak a valóság színeivel jelzett világával. A film legvégén ismét valósággá válik a már emlékkévé vált szülői ház az Óceán felszínén, keretbe foglalva a történetet.

Mit mondhatunk el összefoglalásként a különböző jövőképekhez rendelt fiktív terekről? Egy-egy jövőképhez milyen teret társítunk? A vizsgált filmek példáján át azt látjuk, hogy a “vissza a természetbe” jövő tereire az épített elemek hiánya jellemző, mindenhol a természet veszi át az uralmat. Élénk friss színek jellemzőek, tágas természetes tereket tapasztalhatunk. Jellemző motívumok a víz, a fa és a levegő. Ezzel szemben a fejlett technológia jövőjének megvalósulása dinamikus áramló terekben történik, gyakran a létező téri előképek léptékének felnagyítása jelzi a fejlődés mértékét. A természeti tér eltűnik, mindent elborít a város épített világa. Jellemző motívumok a reklámok, a neonfények, a folyamatos mozgás és a zavaró zajok. Harmadik típus az ismeretlen, nem-emberi világ terei, amely instabil, folyamatosan változó, kiszámíthatatlan dinamikájú, megközelíthetetlen, a fizikai terekkel szellemi terek mosódnak össze. Bár nem minden történet sorolható a klasszikus utópia kategóriájába, azonban ezek a terek mind üzenethordozók, a jövő megjelenítői: sok olyan tartalmat kódolnak, amit nem fejeznek ki másként egyértelműen a filmek, egy-egy állapot kivetülései, fenntartói. Ebből a szempontból tehát egytől-egyig modellterek, annak ellenére, hogy nem a jelen problémáit megoldó, ideális állapot, hanem egy komplex jövőkép téri kereteit szolgáltajtják.

EPILOGUS

Ezzel a végére értünk annak a vizsgálatnak, mely az alkalmazott utópia tervezésmódszertani modellje alapján annak lépéseit elemzi. Beláthattuk, hogy annak ellenére, hogy a metodika elemei ab ovo absztrakcióra és fikcióra épülnek, ez nem jelenti, hogy a valóságtól elszakadnának, hiszen a modell eszközével pontosan annak leírására jönnek létre. A szimulációelmélet segítségével értelmezhetővé vált a modellrendszerek általános működése és a fiktív rendszeren belüli igazság fogalma. A jövőképek és a modell ellenőrizhetősége kapcsán megismerkedtünk a kortárs jövőkutatás módszertánával, azonban ezt kritika alá vettük, hiszen az emberi vágyak és a jövő reális alakulása között gyakran igen nagy szakadék tátong - ami az alkalmazott utópiák esetén legtöbbször már a megvalósítás közben világossá válik -, s ennek előzetes felderítésére a kortárs futurologia nemigen kínál eszközöket. Végül hogy megértsük a fiktív terek jövőbeli életmód modellekhez történő társításának folyamatát, áttekintettük a fiktív terek objektifikációjának történeti hátterét, majd három konkrét film példáján elemeztük a jövőképek téri megjelenítését.

Bár a jelen vizsgálat szigorúan az alkalmazott utópiának nevezett építészeti tervezési folyamat lépéseivel foglalkozott, belátható, hogy ez bizonyos pontokon egybeesik a teljesen általános tervezésmódszertannal. Minden tervezési folyamatra jellemző, hogy az építész a megrendelő vágyai alapján kezd el dolgozni, s a kommunikáció folyamán valamilyen emberkép kialakul a fejében a klienséről. Eközben természetesen valamiféle ismeretet szerez a helyszín adottságairól, tájról, domborzatról, előírásokról, az épített kontextusról, s ezek tudatában alakítja a koncepciót. Általános esetben a kliens maga próbálja részletesen leírni a jövőbeli életmódot, amely a tervezendő épületben fog megvalósulni, s az építész ez alapján állapítja meg a leendő funkciókat és azok térbeli elrendezését. A szerkezet, a műszaki megoldások ezt követően fogalmazódnak meg a mérnök szakértelmének köszönhetően. Az épület terei tehát minden esetben egy az alkalmazott utópiával analóg folyamat eredményeként születnek meg, csak elemei nem válnak szét, nem tudatosulnak ilyen tisztán. Az építész szerepe, s kiemelt felelőssége válik jól definiálttá a folyamat vizsgálata során, aki az életet kell, hogy megértse ahhoz, hogy absztrakt tereit megalkossa. S mivel ezen mozzanat a lét mély és lényegi kérdéseit érinti, az építész ideológiákba kapaszkodva alkot. Hol funkcióba, hol ornamentikába, hol ökológiába és fenntarthatóságba. Azonban az eszköz - tárgy - modell folyamat ösztönös, az ember vágyakozásával egyidős, s pont abból fakadó gondolkodásmintázat, minden múlt, jelen és jövőbeli terv mélyen eredő gyökere. Végtére kimondhatjuk, *minden terv alkalmazott utópia*. Ebből adódóan úgy gondolom, érdemes lehet azon építészeknek is foglalkozni a fenti mozzanatok kialakulásával, hátterével, módszereivel, akik nem kimondottan ezt a tervezési metodikát követik.

Két nyitva hagyott kérdésre szeretnék rávilágítani a tanulmány legvégén. Egyrészről jelen írásomban nem térek ki részletesen az alkalmazott utópia azon vizsgálati módszereire, melyek a konkrét tervezési feladat adottságait térképezik fel. Ezalatt főként a helyszínelemzéseket, a téri, történeti és kulturális vizsgálatokat, a meglevő hatalmi struktúra intézkedéseit, a bevonható erőforrások felderítését értem. Ez a tisztázatlanság nem az alkalmazott utópia módszerének hiányossága miatt történt, bőséges információ és gazdag módszertan áll rendelkezésre mindezek kapcsán - részletes leírása a 2012 évi egyéni kutatásomban és az idei, 2013-as csoportos kutatás mellékleteként is elérhető. Másrészről az építész szempontjából talán legizgalmasabb momentum, az életmódmodell téri modellé alakítása kapcsán a jelen tanulmányban a jövőképekhez általánosságban köthető téri “közhelyeket” mutattam meg, filmrendezők tevékenységéből kiindulva. A kutatás folytatásának egy iránya a továbbiakban az alkalmazott utópiát művelő építészek téri válaszainak vizsgálata, az építész jövőkép alapján történő térgeneráló módszereinek, gondolkodásának részletes elemzése.

*„Igaz. - Tudom jól, hogy kell olyan is,
Ki homokot hord, vagy követ farag:
Nélküle nem emelkedik terem.
De ez csak a homályban tévelyeg,
S fogalma sincs arról, miben segít. -
Csak az építész látja az egészet,
S bár megfaragni nem tud egy követ,
A művet ő teremti, mint egy isten. -
Ily építész nagy a tudásban is.”*

*(Madách Imre Az ember tragédiája)
Bene Kálmán gondozásában, Madách Irodalmi Társaság, Szeged-
Budapest, 1999 on-line kiadás
http://mek.oszk.hu/00900/00914/html/*

*„LUCIFER
...Csak ember műve csillog és zörög,
Melynek határa egy arasznyi lét.*

*ÁDÁM
Hagyd megtekintnem hát e működést
- Egy percre csak, keblem, tudod, erős -,
Mely rám befolyhat, aki enmagamban
Olyan különvált és egész vagyok.*

*LUCIFER
„Vagyok” - bolond szó. Voltál és leszesz.
Őrök levés s enyészet minden élet.
De nézz körül és láss szellem-szemekkel.”*

(Madách Imre Az ember tragédiája, Ibid.)