

Juhani Pallasmaa

A bőr szemei

JUHANI

Fordította: Veres Bálint

PALLASMAA

A BŐR SZEMEI

Építészet és érzékek

Steven Holl előszavával



*A könyv megjelenését a Finnish Literature Exchange,
a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.*



Juhani Pallasmaa: The Eyes of the Skin
Copyright © 2005 John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom
Hungarian translation © Veres Bálint, 2018
Hungarian edition © Typotex, Budapest, 2018
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 279 948 3

Kedves Olvasó!

*Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról a www.typotex.hu
és a facebook.com/typotexkiado oldalakon értesülhet.*

KIADJA A TYPOTEX ELEKTRONIKUS KIADÓ KFT.

Felelős vezető: Németh Kinga

Főszerkesztő: Horváth Balázs

Felelős szerkesztők: Déri Ákos, Leiszter Attila

Tipográfia: Kiss Barnabás

Borítóterv: Somogyi Péter

Nyomás: Séd Nyomda Kft.

Felelős vezető: Katona Szilvia

ELŐSZÓ

Vékony jégen

Steven Holl

Amikor egy esős New York-i napon nekiültem, hogy papírra vessem az alábbi sorokat, Helsinkire emlékeztem, a várost beborító friss fehér hóra és a korai, vékony jégre, és eszembe jutottak a történetek a hideg finn télről, a keményen befagyott északi tavakon rögtönzött utakról, melyek minden évben rövidre vágják a menetidőt. Még néhány hónap múlva is, hiába vékonyodik újból a jég, mindig akad, aki megkockáztatja, hogy keresztülhajtson a tavon, és vesztére beleszakad. Elképzelem, ahogy az illető utoljára körbenéz a kietlen pusztaságon, miközben a fagyos, fekete víz bent előnti süllyedő járművét. Finnország szépsége tragikus és titokzatos.

Juhani Pallasmaával az építészet fenomenológiájáról folytatott eszmecsereünk első finnországi utam idején vette kezdetét, amikor 1991 augusztusában az ötödik alkalommal megrendezett jyvässkyläi Alvar Aalto Szimpóziumon jártam.

A következő év októberében ismét találkoztunk, ezúttal Helsinkiben. Akkoriban az ottani Kortárs Művészeti Múzeum pályázatán dolgoztam. Emlékszem egyik beszélgetésünkre, melyet Merleau-Ponty írásairól folytattunk, arról, miképpen lehetne gondolatait az építészetben átélhető térbeli ismétlődés, textúra, anyag és fénydinamika szempontjából értelmezni vagy afelé vezérelni. Ebéd mellett társalogtunk, a városi kikötőben horgonyzó egyik hatalmas fabárka fedélzete alatt. A gőz fűtőkben szállt fel a zöldséglevesből, ahogy a hajó finoman ringatózott a kikötő félig fagyott vizén.

Juhani Pallasmaa építészetét személyesen is meg tapasztalhattam, kezdve a Rovaniemiben található csodálatos múzeumrenovációjától, ahol a volt vasúti rakodóállomást alakította kiállítóterré, egészen a délnyugat-finnországi turkui szigetvilág figyelemre méltó kis kőszirtjén álló nyári faházig. Bennük a tér érzete, az ott felkínált hangok és illatok ugyanolyan fontosak, akár a részletek kinézete. Pallasmaa több pusztá teoretikusnál: ő a fenomenológiai belátás rendkívüli architekta. Ténylegesen gyakorolja az érzékek másként analizálhatatlan felépítését, melynek köztünk élő jegyei írásait az építészetfilozófia területére irányítják.

Toshio Nakamura felkérésére 1993-ban, Alberto Pérez-Gómezzel társulva, egy könyvön kezdtünk el dolgozni, ez lett a *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. Évekkel később a kiadó, az *Architecture + Urbanism* úgy döntött, hogy újra kiadja kis könyvecskénket, mivel úgy találták, érveink fontosnak bizonyultak más építészek számára.

Juhani Pallasmaa kötete, *A bőr szemei* – amely *Az érzékelés kérdéseiből* nőtte ki magát – a legfeszesebben és -világosabban érvel az emberi tapasztalat döntő jelentőségű fenomenológiai vetületei mellett az építészetben. A dán építész, Steen Eiler Rasmussen *Experiencing Architecture* (1959) című könyve óta nem jelent meg ehhez foghatóan tömör és áttetsző szöveg a témában, mely a 21. századi építészet alakulásának mostani kritikus időszakában segítő kezet nyújthat a diákok és alkotó építészek felé.

Merleau-Ponty posztumusz művében, *A látható és a láthatatlanban* szerepel egy bámulatba ejtő fejezet: *Az egymásba fonódás – A kiazmus*. (Valójában innen kölcsönöztem a helsinki múzeum 1992-es pályázatára benyújtott tervem címét is.) A szóban forgó fejezetnek „a dolgok horizontjáról” szóló részében a francia filozófus ezt írja: „A horizont-lét egyteljesen önálló lét-módot fejez ki: a mindent átható porozitás, pregnancia és általánosság létmódja ez. A horizont, hasonlóan az éghez és a földhöz, nem kilapított dolgok összessége vagy osztálya, és nem is a dolgok csoportosításának logikai elve, de még csak nem is a »tudat potencialitásának« rendszere.”¹

A 21. század első évtizedére ezek a gondolatok túlleptek saját horizontjukon, egészen „bőrünk alá” férkőznek. A végletekig feszített marketingtechnikák által mozgatott fogyasztási javak mindenütt jelenvalósága kioltja öntudatunkat és megzavarja gondolkodási képességünket. Az építészetben jelenleg a digitálisan

1 | Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond ford. Budapest, LHarmattan, 2006. 168–169.

túlterhelt legújabb technikák bevetése társul ehhez a mértéktelenséghez. E zajos háttér tudatában Pallas-maa munkája az elmélkedés magányát és azt a menedéket idézi meg, melyet korábban úgy hívott, „a csend építészete”. Tanítványaimat arra fogom ösztönözni, hogy olvassák ezt a könyvet és töprengjenek el a mai „háttérzajon”. Mert „létünk mélysége” manapság vékony jégre futott.

BEVEZETÉS

Megérinteni a világot Juhani Pallasmaa

A londoni Academy kiadó szerkesztői 1995-ben felkértek, hogy írjak egy kötetet *Polemics* című sorozatuk számára, 32 oldalas nagyesszé formájában, olyan témáról, melyet az aktuális építészeti diskurzus szempontjából relevánsnak ítélek. Az eredmény – *A bőr szemei: Építészet és érzékek* című kis könyvem – a következő évben jelent meg.

Kéziratomban második fele az *An Architecture of the Seven Senses* című, Steven Holl építészeti munkásságáról írott esszém alapgondolataira megy vissza (megjelent az *Architecture + Urbanism Questions of Perception* című 1994-es különszámában). Ez az írás Holl és Alberto Pérez-Gómez esszéi mellett látott napvilágot a fenti kötetben. Az első rész érvrendszere és hivatkozásai pedig egy kicsivel későbbi, 1995 júniusában Koppenhágában, a Dán Királyi Művészeti Akadémián tartott építészeti-fenomenológiai előadásomra támaszkodnak – ezen a szemináriumon amúgy a *Questions of Perception* mindhárom szerzője előadást tartott.

Nem kis meglepetésemre e szerény könyvecske igazán pozitív fogadtatásban részesült, és a világ számos építészeti iskolájában az elméleti kurzusok kötelező olvasmányai közé került. Ez azzal járt, hogy a kiadás hamar elfogyott, és a rákövetkező években a kötet fénymásolatok formájában terjedt tovább.

Polemikus esszém eredetileg személyes tapasztalataimon, nézeteimen és véleményemen alapult. Leginkább a látás iránti általános elfogultságnak, és ezzel együtt a többi érzék elnyomásának a kérdése kötötte le a figyelmemet, ahogy az az építészet megközelítésében, oktatásában és kritikájában egyoldalúan végbement, és ahogyan ebből adódóan a további szenzoros és szenzuális érzetminőségek kitörlődtek a művészetekből és az építészetből.

A könyv megírása óta eltelt tíz esztendőben az érzékek jelentősége iránti érdeklődés számottevően megnőtt – mind filozófiailag, mind az építészet átélése, létrehozatala és oktatása felől nézve. Az érzékelés, a gondolkodás és az öntudat székhelyeként felfogott test szerepéről, valamint az érzékeknek a szenzorikus válaszok és gondolatok artikulációjában, tárolásában és kezelésében játszott fontosságáról megosztott feltevéseim azóta csak tovább erősödtek és visszaigazolódtak.

A bőr szemei címmel a taktilis érzékelés horderejét kívántam hangsúlyozni a világ megtapasztalásában és megértésében, ugyanakkor célom volt fogalmi rövidzárlatot is létesíteni a látás dominanciája és a tapintás elnyomott érzékelésmódja között. Az első szövegváltozat megírása óta tudomásomra jutott, hogy bőrünk

valójában képes néhány szín megkülönböztetésére; tényleg látunk a bőrünkkel.²

A tapintás elsődlegessége egyre inkább nyilvánvalóvá vált. Emellett a perifériás és fókuszon kívüli látás szerepe a külvilág mindennapi tapasztalásában és a lakhelyül választott belterek megélésében szintén fölkelte az érdeklődésemet. Az átélt tapasztalat magvát a tapintás és a perifériás fókuszátlan látás formázza meg. A fókuszált látás szembeállít minket a világgal, míg a perifériás látás a világ húsával borít be. A látás hegemoniájának kritikája mellett látóképességünk, a látvány lényegi mibenlétét is kénytelenek vagyunk újból felülvizsgálni.

Összes érzékünk, a látást is ide értve, a taktilis érzék kiterjesztése; érzékszerveink a bőrszövet leágazásai, és bármely érzettapasztalat az érintkezés egy módzata, vagyis a tapintáshoz kötődik. A világgal énünk határvonalán létesítünk kapcsolatot, a minket fedő hártya erre szakosodott részein át.

Az antropológus Ashley Montagu orvosi kísérleteken nyugó véleménye is az érintés elsődlegességét támasztja alá:

„(A bőr) a legősibb és legérzékenyebb szervünk, legelső kommunikációs médiumunk, és leghatékonyabb védelmezőnk. (...) Még a szem áttetsző szaruhártyáján is egy módosult bőrszövet terül el. (...)

2|James Turrell: Plato's Cave and Light within. In Mikko Heikkinen (ed.): *Elephant and Butterfly: Permanence and Change in Architecture*. Jyväskylä, 9th Alvar Aalto Symposium, 2003. 144.

A tapintásból fejlődik tovább a szem, a fül, az orr, a száj. Ez az érzék a kiindulás, amelyből a többi differenciálódott. Olyan tény ez, ami, úgy tűnik, már abban a régi mondásban is tudatosult, mely szerint a tapintás »érzékeink szülőanyja«.³

A tapintásérzék révén világérzékelésünk összekapcsolódik önmagunk érzékelésével. Még a képi észlelések is egységbe olvadnak a saját én haptikus folytonosságával; testem emlékeztet rá, hogy ki vagyok és hol állok a feltáruló világban. Testem tényleg világom köldökét képezi, de nem a centrálperspektíva nézőpontjának értelmében, hanem a tájékozódás, az emlékezet, a képzelet és az illeszkedés helyeként.

Nyilvánvaló, hogy az „életfokozó”⁴ építészetnek szimultán módon az összes érzéket kell céloznia, és egyesítenie kell a magunkról alkotott képet a világ megtapasztalásával. Az építészet legfontosabb mentális feladata a lakozás és az integráció biztosítása. Az építészet nem üres agyszülemények világaiba költöztet minket, hanem a világban-benne-létünk élményeit artikulálja, és erősíti valóság- és önérzetünket.

Önérzetünk, amelyet megacélozott a művészet és az építészet, képessé tesz minket arra, hogy egész lényünkkel alámerüljünk az álom, a képzelet és a vágy szellemi dimenzióiba. Az épületek és a városok az emberi létfeltételek megértéséhez és a velük való szem-

3| Ashley Montagu: *Touching: The Human Significance of the Skin*. New York, Harper & Row, 1986. 3.

4| Johann Wolfgang von Goethe kifejezése, lásd *uo.* 308.

benézéshez nyújtanak távlatot. Vizuális csáberővel butító tárgyak kitermelése helyett a valódi építészet jelentéseket állít fel, közvetít és vetít ki. Egy épület végső értelme túl van azon, ami benne épített; tudatunkat visszavezeti a világhoz, valamint saját magunk és a létezésünk érzékeléséhez. A jelentős építészet teljes, vagyis testet öltött és szellemi létezőként ismertet meg önmagunkkal. Tulajdonképpen minden értelmes művészetnek ez a nagy feladata.

A művészet megtapasztalásában egy különös cse-reviszony játszódik le: kiterjesztett érzéseimért és kép-zettársításaimért viszonzásul a tér is kiterjeszti rám auráját, mely elcsábítja, majd felszabadítja érzéseimet és gondolataimat. Egy építészeti művet nem elkülönült retinális képek sorozataként tapasztalunk meg, hanem teljes anyagi és szellemi valójában. Az épület élvezetes formákat és felületeket kínál, melyek az azokat letapo-gató tekintet és más érzékek számára öltöttek alakot, de ezeken túl az épület további fizikális és mentális struktúrákat is tartalmaz, létélményünknek erősebb koherenciát és magasabb értelmet nyújtva.

Munka közben az igazi művész és iparos egyaránt közvetlen testi és egzisztenciális jelenléttel merül el feladatában, nem pedig valami külső, tárgyasult prob-lémára összpontosít. A bölcs építész egész testével és önmaga teljes érzékelésével teszi dolgát. Egy épületen vagy tárgyon munkálkodva egyúttal egy fordított pers-pektívába is behelyezkedik, amikor saját önképének, vagy még pontosabban, létélményének perspektívája feltáru-l előtte. Az alkotómunka során jelentékeny ön-

meghatározás és önprojekció játszódik le; az alkotó teljes testi-lelki felépítése munkaterületté válik. Még Ludwig Wittgenstein is, akinek filozófiája pedig fokozatosan távolodott a testképektől, elismeri a filozófusi és építészeti munka összefüggését az önképpel: „A filozófus munkája – mint oly gyakran az építész munkája is – legfőként önmagán végzett munka. A saját felfogásán. Azon, hogy miként látja a dolgokat...”⁵¹

A számítógépet általában egyedülállóan hasznos találmánynak tartják, ami felszabadítja az emberi képzeletet és megkönnyíti a hatékony tervezői munkát. Szeretném kifejezni komoly fenntartásaimat ezzel kapcsolatban, legalábbis ami a komputereknek a tervezői folyamatban játszott jelenlegi szerepét illeti. A számítógépes képalkotás fokozatosan ellaposítja képzelőerőnk nagyszerű, multiszenzoriális, szimultán és szinkron képességeit, amikor a tervezői folyamatot passzív vizuális manipulációvá, retinális kalanddá zülleszt. A számítógép távolságot ékel az alkotó és a tárgy közé, ezzel szemben a kézi rajz és a modellépítés egyaránt haptikus kapcsolatba állítja az alkotót a térrel és a tárggyal. A képzelőerő számára a tárgy egyszerre van a kezünkben és a fejünkben; az elképzelt és kivetített fizikai képet saját testünk formálja meg. Egyszerre állunk a tárgyon belül és azon kívül. Az alkotómunka testi-lelki önmeghatározást, valós részvételt és beleérzést igényel.

51 Ludwig Wittgenstein: MS 112 46: 14.10.1931. In uő: *Észrevételek*. Kertész Imre ford. Budapest, Atlantisz, 1995. 29.

A körbeölelő beltér tapintási élményének egyik lényeges alkotóeleme, ha szándékosan korlátozzuk az éles, fókuszált látványt. Ez a tény mindeddig alig jelent meg az építészetelméletben, mivel utóbbi továbbra is az élesre állított látással, a tudatos intencionáltsággal és a perspektivikus megjelenítéssel van elfoglalva.

Az építészeti fotográfia fókuszált alakzatok centrális képeit nyújtja, holott egy épített realitás minősége minden jel szerint a perifériás látvány természetétől függ, mely körülöleli a térben benne álló szubjektumot. Egy erdei helyszín vagy egy gazdagon megformált épített tér kellő stimulust kínál a perifériás látás számára, és ezzel a tér közepébe helyez bennünket. Az öntudatlan érzékelés valósága, ami a fókuszált látvány szféráján kívül áll, egzisztenciálisan legalább olyan fontosnak tűnik, mint az éles kép. Orvostudományi bizonyítékok állnak rendelkezésre arról, hogy érzékelésünkben és idegrendszerünkben a perifériás látás magasabb prioritással bír, mint a fókuszált.⁶

A fenti megfigyelések érzékeltetik, hogy amiért korunk épített, városi környezetében egyre idegenebbül érezzük magunkat, és amiért erőteljes érzelmeket táplálunk a természeti és a régi történelmi színterek iránt, az nem más, mint a kortárs terek által kínált perifériás látvány szegényessége. Az öntudatlan perifériás érzékelés a retinális alakzatot térbeli-testi tapasztalattá fordítja át. A perifériás érzékelés egyesít minket a térrel,

6|Vö. Anton Ehrenzweig: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. London, Sheldon, 1975.

ezzel szemben a fókuszált látás kilök abból, pusztá nézőkké degradál.

Korunk defenzív és homályos, érzéki túlterhelésektől összeroskadó tekintete, amint megszabadul a szem állandó felügyeleti és hatalomgyakorlási vágyától, a látás és gondolkodás új valóságszintjeit fedezheti fel. A fókusz elvesztése megszabadíthatja a szemet a történetileg ránőtt patriarchális uralmától.

„A kezek látni kívánnak, és a szemek simogatni.”

Johann Wolfgang von Goethe⁷

„...hisz a táncos mindig úgy fülel – lábujjain.”

Friedrich Nietzsche⁸

„Ha a testet könnyebb lett volna megérteni,
senki sem gondolta volna, hogy eszünk is van.”

Richard Rorty⁹

„Az alma íze (...) a gyümölcs és az íny viszonyán múlik,
nem magán a gyümölcsön; ehhez hasonló módon (...)
a költészet a költemény és az olvasó találkozásán áll vagy
bukik, nem a könyv oldalaira nyomtatott szimbólumok
sorain. A legfontosabb az esztétikai esemény, az izgalom,
az a szinte testi érzés, ami minden olvasásnál megjelenik.”

Jorge Luis Borges¹⁰

„A festő vagy a költő hogyan is tudna bármi
mást kifejezni, mint a világgal való találkozását?”

Maurice Merleau-Ponty¹¹

7|Idézi Brooke Hodge (ed.): *Not Architecture But Evidence That It Exists – Lauretta Vinciarelli: Watercolors*. Harvard, Harvard University Graduate School of Design, 1998. 130.

8|Friedrich Nietzsche: *Így szólt Zarathustra*. Kurdi Imre ford. Budapest, Osiris, 2003. 271.

9|Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. New Jersey, Princeton University Press, 1979. 239.

10|Jorge Luis Borges: Prólogo. In *Obra poética, 1923–1977*. Buenos Aires, Emecé, 1977. Idézi Sören Thurell: *The Shadow of a Thought – The Janus Concept in Architecture*. Stockholm, School of Architecture, The Royal Institute of Technology, 1989.

11|Idézi Richard Kearney: Maurice Merleau-Ponty. In uő: *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester – New York: Manchester University Press, 1994. 82.

1. RÉSZ

Látás és tudás

A nyugati kultúra története során a látást kezdettől a legnemesebb érzékként tisztelték, és maga a gondolkodás is a látás képzeteivel fogalmazta meg önmagát. A bizonyosság már a klasszikus görög gondolkodásban is a látáson és a láthatóságon nyugodott. „A szemek (ugyanis) a füleknél pontosabb tanúk” – írja Hérakleitosz az egyik töredékben.¹² Platón pedig úgy tartotta, hogy a látás az emberi lét legnagyobb ajándéka,¹³ és megkövetelte, hogy az etikai univerzálék hozzáférhetőek legyenek „a lélek szemének”.¹⁴ Arisztotelész szintén a szemet tekintette a legnemesebb érzéknek, „ugyanis ez közelíti meg leginkább az értelmet, az általa gyakorolt megismerésmód relatív testetlenségének köszönhetően”.¹⁵

A görögök óta a filozófia mindig is bővelkedett az okuláris metaforikában, egészen odáig, hogy a tudás és

12|Hérakleitosz: 101a töredék. In *Görög gondolkodók I. Thalészától Anaxagoraszig*. Kerényi Károly ford. Budapest, Kossuth, 1996. 39.

13|Platón: *Timaiosz*, 47b. In *Platón összes művei. III.* Kövendi Dénes ford. Budapest, Európa, 1984. 347.

14|Georgia Warnke: *Ocularcentrism and Social Criticism*. In David Michael Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*. Berkeley, University of California Press, 1993. 287.

15|Thomas R. Flynn: *Foucault and the Eclipse of Vision*, *uo.* 274.

a tisztán látás egymás megfelelőivé váltak, a fény pedig az igazság metaforájává. Aquinói Tamás a látás érvényét még más érzékterületekre és az értelmi megismerés szférájára is kiterjesztette.

A látásnak a filozófiára gyakorolt hatása kiváló összegzésre lel Peter Sloterdijk alábbi mondataiban: „Azsem a filozófia szervi prototípusa. Rejtélye, hogy nemcsak látni képes, hanem arra is, hogy lássa önnön látását. Ez adja elsőbbségét a testi érzékszervek között. A filozófiai gondolkodás jó része valójában csak nézetreflex, szemdialektika, a látás önmeglátása.”¹⁶ A reneszánsz idején az öt érzéket hierarchikus rendszerként fogták fel, melynek csúcán a látás, alján a tapintás helyezkedett el. Az érzékek reneszánsz rendszere a kozmikus felfogott test képzetéhez kötődött – a látás a tűzzel és a fényvel állt korrelációban, a hallás a levegővel, a szaglás a párával, az ízeles a vízzel, a tapintás a földdel.¹⁷

A perspektivikus ábrázolás feltalálása a szemet az érzékelhető világnak, valamint az én fogalmának középpontjába helyezte. A perspektivikus reprezentáció maga is szimbolikus formává alakult át, ami nemcsak leírja, hanem egyúttal kondicionálja is az érzékelést.

Vitathatatlan, hogy modern technológiai kultúránk még a korábbiaknál is határozottabban választotta szét és rendezte külön az egyes érzékterületeket. Számunkra a látás és a hallás a privilegizált társas érzékek, míg

16| Sloterdijk *The Critique of Cynical Reason*át idézi Martin Jay: *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1994. 21.

17| Vö. Steven Pack: *Discovering (Through) the Dark Interstice of Touch*. In *History and Theory Graduate Studio 1992–1994*. Montreal, McGill School of Architecture, 1994.

a másik három archaikus érzékelési maradványként van számon tartva, mint amik csak privát rendeltetéssel járhatnak, és a kulturális kódok általában elfojtják őket. Közülük alig néhány érzéklet, mint mondjuk egy étel szaglószerwi élvezete, egy virág illata vagy a hőhatásokra adott testi válasz, ragadhatott meg okulárcentrikus és higiéniamániás kulturális kódoktól vezérelt kollektív tudatunkban.

A látásnak a többi érzék fölött gyakorolt uralma – és a kogníció ezzel járó elfogultsága – számos filozófus vizsgálatának vált tárgyává. A *Modernity and the Hegemony of Vision* című filozófiai esszégyűjtemény¹⁸ szerint „a régi görögöktől fogva a teljes nyugati kultúrát az okulárcentrikus paradigma uralta, a tudásnak, az igazságnak és a valóságnak egy látás generálta, látásközpontú értelmezése”.¹⁹ E gondolatébresztő kötet „a látás és tudás, a látás és ontológia, a látás és hatalom, valamint a látás és etika közötti történelmi kapcsokat” elemzi.²⁰

Ahogy a világhoz fűződő viszonyunk és a tudásról kialakított – a látás episztemológiai kitüntettségét tükröző – fogalmi rendszerünk okulárcentrikus természetét a mai filozófusok feltárták, ugyanúgy hasonlóan fontos kritikailag újra áttekinteni a látás szerepét a többi érzékkel való viszonyában az építőművészet önértelmezése és valós gyakorlata szempontjából. Az építészet, mint minden művészet, alapvetően az ember térben és időben való létezésének kérdéseivel néz szembe,

18 | Lásd 14. lábjegyzet.

19 | *Uo.* 2.

20 | *Uo.* 3.

a világban való létünket érinti és fejezi ki. Az építészet mélyre merül az én és a külvilág, a bent és a kint, az idő és a tartam, az élet és a halál metafizikai kérdéseibe. „Az esztétikai és kulturális gyakorlatok éppen azért ki-mondottan fogékonyak a tér és az idő változó tapasztalataira, mivel az emberi érzékelés áramlásából merítik térbeli ábrázolásait és műalkotásait” – írja David Harvey.²¹ Az építészet a legfőbb eszközünk, mely a térrel és az idővel összeköthet minket, miközben emberi léptéket ad ezeknek a dimenzióknak. Otthonossá teszi a határtalan teret és a végtelen időt, hogy elviselhetővé, belakhatóvá és értelmezhetővé váljanak az emberiség számára. Tér és idő kölcsönös függőségének köszönhetjük, hogy a külső és a belső terek, a testi és a lelki, a fizikális és a mentális, az érzékeinkről, illetve azok relatív szerepéről és interakcióiról hozott öntudatlan és tudatos döntések dialektikája alapvetően hatást gyakorol a művészetek és az építészet természetére.

David Michael Levin a következő szavakkal indokolja a látás dominanciája fölött gyakorolt filozófiai kritikát:

„Úgy vélem, helyénvaló felemelni szavunkat a látás hegemoniájával, kultúránk okulárcentrizmusával szemben. Azt gondolom, rászorulunk, hogy igen kritikusan megvizsgáljuk a korunkat uraló látás jellegét. Sürgősen szükségünk van a hétköznapi látás társadalomlélektani patológiájának

21 | David Harvey: *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Blackwell, 1992. 327.

diagnózisára – tehát önmagunk mint látványokat hajszóoló lények kritikai önmegértésére.”²²

Levin arra mutat rá, hogy a látást mekkora mértékben a függetlenségre való törekvés és az agresszió hajtja, és hogy „a patriarchális törvény kisértetei” mennyire megszállás alatt tartják okulárcentrikus kultúránkat:

„A hatalomra törő akarat nagy erővel jelenik meg a látásban. A látás nagyon erősen hajlik arra, hogy megragadjon és rögzítsen, tárgyiasítson és totalizáljon: olyan tendenciáról van tehát szó, ami uralomra, biztosítékra és felügyeletre tör, és ami – miután jókora támogatást kapott – vitán felül álló hegemoniára tett szert kultúránkban és annak filozófiai diskurzusában, avégett, hogy – kultúránk instrumentális racionalizmusával és társadalmunk technológiai jellegével karöltve – létrehozza a jelenlét okulárcentrikus metafizikáját.”²³

Úgy hiszem, napjaink bevett építészetének számos patológikus vonása a fentiek mintájára az érzékek episztemológiájának analízise, valamint tágabban a kultúra és azon belül az építészet okuláris egyoldalúságának elemzése révén érthető meg. A kortárs építészet és várostervezés embertelensége a test és az érzékek negligálásának, illetve érzékelési rendszerünk

22 | David Michael Levin: Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics. In uő (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 205.

23 | *Uő.* 212.

kiegyensúlyozatlanságának számlájára írható. Az elidegenedés, a közöny és a magány fokozódó tapasztalatai technológiától átítatott világunkban talán nagyon is összefüggenek az érzékelés egy bizonyos betegségével. Figyelemreméltó, hogy az elidegenedésnek és a közönynek ez az értelmezése milyen gyakran merül fel olyan téri szituációkban, amelyeket amúgy a legfejlettebb technológia jellemez: például kórházakban és reptereken. A szem dominanciája és a többi érzék elfojtása fokozatosan közönybe, izolációba és eldologiasodásba sodor minket. Bizonyos, hogy a szem művészete impozáns és gondolatébresztő szerkezeteket hozott létre, ám nem segítette elő, hogy emberként gyökeret verjünk a világban. A tény, hogy a modernista idióma képtelen volt áthatolni a populáris ízlés és értéképzetek felületén, úgy tűnik, az egyoldalúan gondolatfüggő és vizuális hangsúlyainak tudható be. A modernista tervezetek csak az intellektust és a szemet szállásolták el, a test és a többi érzék viszont, miként az emlékezés, a képzelet és az álmok is, kívül rekedtek.

Az okulárcentrizmus kritikái

A nyugati gondolkodás okulárcentrikus hagyománya, magának a tudásnak a látásként történő megközelítése már a mai aggodalmak előtt is kritika tárgyává vált néhány filozófus munkásságában. René Descartes például a látást ugyan a leguniverzálisabb és legnevesebb érzékelési módnak tartotta, ezért objektiváló

filozófiája a látás elsőbbségén nyugodott, eközben mégsem tartotta azt a tapintás felett állónak, melyről úgy ítélte, hogy „biztosabb és kevésbé tévedékeny, mint a látás”.²⁴

Friedrich Nietzsche pedig, talán még saját filozófiája fősodrának is ellentmondva, az alapoktól próbálta megrendíteni az okuláris gondolkodás tekintélyét. Kritizálta a sok filozófus által magától értetődően feltételezett „időn és történelmen kívül néző szemet”.²⁵ Mi több, a filozófusokat „az érzékekkel szembeni csalárd és vak ellenségesség”-gel vádolta.²⁶ Ugyanezt a mentalitást Max Scheler már nyíltan „a test ellen irányuló gyűlölet”-ként jellemezte.²⁷

A nyugati látáscentrikus érzékelés és gondolkodás azon erőteljesen okulárcentrizmus-ellenes kritikáit, melyek a 20. századi francia bölceleti hagyományból tűntek elő, kimerítően elemzi Martin Jay *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* című könyvében.²⁸ A szerző a modern látásközpontú kultúra kifejlődését olyan különféle területeken követi nyomon, mint a nyomtatás, a mesterséges világítás, a fotográfia feltalálása, a vizuális költészet és az idő új tapasztalata. Másfelől olyan nagy hatású francia szerzők „antiokuláris” állásfoglalásait elemzi, mint

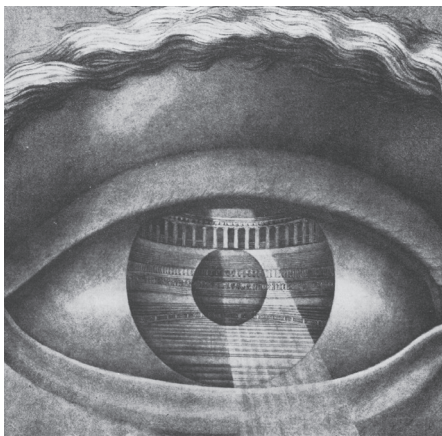
24 | Vö. Dalia Judivitz: Vision, Representation, and Technology in Descartes, in Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 71.

25 | *Uo.* 4.

26 | Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Cartaphilus, 2002. 206.

27 | Max Scheler *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze* című művéből idézi David Michael Levin: *The Body's Recollection of Being*. London, Routledge & Kegan Paul, 1985. 57.

28 | Lásd 16. lábjegyzet.



OKULÁRCENTRIZMUS ÉS A SZEM FELSÉRTÉSE

Az építészetre úgy tekintettek, mint a szemhez kötődő egyik művészeti formára
A besanconi színház nézőterének tükröződése a szemben, metszet Claude Nicolas Ledoux nyomán. A színház 1775–1784 között épült.
Részlet

A látást minden érzék legnemesebbiként tartják számon – elvesztését pedig a legnagyobb fizikai veszteségként
Luis Buñuel és Salvador Dalí, *Andalúziai kutya*, 1929. A sokkoló jelenet, amelyben a főhős nő szemét borotvapengével felvágják.
Finn Filmarchívum

Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Lévinas és Jean-François Lyotard.

Sartre kimondottan rosszállóan viszonyult a látáshoz, egészen az okulárfóbiáig menően; munkásságában becslések szerint mintegy 7000 alkalommal utal a nézés fogalmára.²⁹ Erősen foglalkoztatta „a másik tárgyasító tekintete, a »medúza-pillantás«, ami »kővé dermedt« mindent, amivel csak kapcsolatba kerül”.³⁰ Szerinte az okulárcentrizmus miatt tudatunkban a tér fölébe kerekedett az időnek.³¹ A tér és az idő fogalmának relatív jelentőségében beállt fordulat komoly hatást gyakorolt a fizikai és történeti folyamatok emberi felfogására. Az építészet központi paradigmáját mindig a tér és az idő épp uralkodó fogalmai, valamint a köztük fennálló viszonyok formálják – ezt mutatta ki Siegfried Giedion is a modern építészet eszmetörténetéről írt nagy hatású könyvében, a *Space, Time and Architecture*-ben.³²

Maurice Merleau-Ponty a maga részéről szüntelen kritikát indított „a karteziánus perspektivisztikus látótérrekszím” ellenében, amely egy „történelmitlen, érdek nélküli és a világon kívül álló, testetlen

29|Martin Jay: A New Ontology of Sight. In Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 149.

30|Idézi Richard Kearney: Jean-Paul Sartre. In uő: *Modern Movements in European Philosophy*, 63.

31|Jay: *Downcast Eyes*, 149.

32|Siegfried Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. 5th ed. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

szubjektumot privilegizál”.³³ Egész filozófiai munkássága az általában vett érzékelésre irányult, és ezen belül is különösen a látásra. Csakhogy a karteziánus szemlélő külsődleges nézőpontja helyett Merleau-Ponty látásérzéke testi, fizikális látás, ami maga is „a világ húsának”³⁴ egy megtestesült része. „Testünk egy a tárgyak közül, ugyanakkor az a pont is, ahonnan rájuk tekintünk és megérintjük őket.”³⁵ Merleau-Ponty tehát az én és a világ viszonyát ozmotikusnak látja: átjárják és kölcsönösen meghatározzák egymást. Filozófiája az érzékek szimultaneitását és kölcsönhatásait hangsúlyozza. „Érzékelésem nem azonos a vizuális, taktilis és auditív adottságok összegével: mindig totálisan, egész lényemmel érzékelek, s a dolognak éppen azt az egyedülálló szerkezetét, a létnek azt az egyedülálló módját ragadom meg, ami minden érzékemet egyszerre szólítja.”³⁶

33|Martin Jay: Scopic Regimes of Modernity. In Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Seattle, Bay, 1988. 10.

34|Merleau-Ponty a „hús” fogalmát *A látható és a láthatatlan* című könyvének *Az egymásba fonódás – A kiazmus* című szakaszában fejti ki: „a testem ugyanabból a húsból van, mint a világ (...) a testem részesül a világ húsában” (278.), valamint: „A hús (a világ húsa és az én húsom) önmagába visszacsatlakozó, önmagával összefüggő textúra, egységes szöveték.” (165–166.) A fogalmat Merleau-Ponty a világ és az én közötti egymásba fonódás dialektikus alapelvéből bontja ki. Hasonlóan beszél „a hús ontológiájá”-ról mint korai érzékelésfenomenológiája záró konklúziójáról. Ez az ontológia azt is magában foglalja, hogy a jelentés egyszerre belső és külső, szubjektív és objektív, szellemi és anyagi. Vö. Richard Kearney: Maurice Merleau-Ponty. In uő: *Modern Movements in European Philosophy*, 73–90.

35|Idézi Hubert L. Dreyfus – Patricia Allen Dreyfus: Translator’s Introduction. In Maurice Merleau-Ponty: *Sense and Non-Sense*. Evanston, Northwestern University Press, 1964. xii.

36|Maurice Merleau-Ponty: *The Film and the New Psychology*, uo. 48.

Martin Heidegger, Michel Foucault és Jacques Derrida egyaránt amellett érveltek, hogy a modern gondolkodás és kultúra nem csupán továbbvitte a látás történetileg kialakult privilegizálását, hanem ki is teljesítette ennek negatív tendenciáit. A vizualitás modernkori uralmát mindhárman, a maguk módján, határozott eltérésként értelmezték a korábbi időkhöz képest. Jelenleg a látás hegemoniáját a technikai találmányok sokasága, valamint a képek végtelen termelése és sokszorozása hallatlanul fölerősíti. Italo Calvino „ránk zúduló képtömeg”-ről beszél,³⁷ Heidegger pedig azt írja: „az újkor alapfolyamata a világnak mint képnek a meghódítása”.³⁸ Efféle eszme-futtatások bizonyára csak a mi korunkban, a művileg eltervezett, tömeggyártott és manipulált képek érájában születhetnek.

A technológia révén kiterjesztett és felfokozott tekintet ma az anyag és a tér legmélyére tekint, és képessé teszi az embert, hogy egyetlen pillantással befogja a bolygó szemközti oldalát. A tér és az idő tapasztalatai a sebesség által fúzióra léptek egymással (ennek kapcsán David Harvey „az idő–tér kompressziója” fogalmat használja³⁹); ebből adódik, hogy a két dimenzió egymásba fordulásának – a tér időbeliesülésének és az idő térítésülésének – váltunk a tanúivá. Az egyedüli érzékünk, amely lépést tud tartani a technikai világ elképesztő felgyorsulásával, a látásunk. De abból, hogy a világ már

37| Italo Calvino: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára.* Szénási Ferenc ford. Budapest, Európa, 1998. 115.

38| Martin Heidegger: *A világgép kora.* Pálfalusi Zsolt ford. In uő: *Rejtektutak.* Budapest, Osiris, 2006. 86.

39| Harvey: *The Condition of Postmodernity,* 261–307.

csak a szemünk világa, az a következmény származik, hogy mindinkább egy örök jelenben élünk, amit ellaposít a sebesség és az egyidejűség.

A látható képek árucikké váltak, és ahogy Harvey rámutat: „A különféle helyekről érkező képek állandó tülekedése a televízió képernyőjén a világ helyszíneit egymásba omlasztja (...) A színterek és városok képei a gyártás és a pillanatnyi felhasználás számára éppoly kiszolgáltatottá válnak, mint bármi más (árucikk).”⁴⁰

A hagyományos valóságkonstrukciónak az utóbbi évtizedekben végbement drámai összeomlása minden kétséget kizáróan a reprezentáció válságához vezetett. Ezzel összefüggésben még korunk képzőművészetében is felismerhetjük egy bizonyos pánikszerű hisztéria megjelenését.

Nárcisztikus és nihilisztikus szem

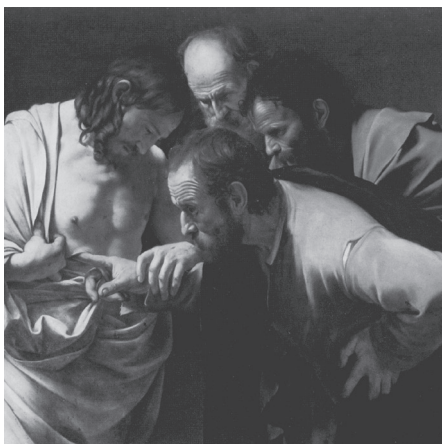
Heidegger szerint a látás hegemoniája először ragyogó víziókat szült, de azután a modern korban fokozatosan nihilisztikussá vált. Heideggernek a nihilisztikus tekintettel kapcsolatos vizsgálódásai ma különösen is gondolatébresztőek: az utóbbi húsz év számos építészeti terve, melyeket a nemzetközi szaksajtó hangosan ünnepelet, nárcizmusról és nihilizmusról tanúskodik.

A domináns szem a kulturális termelés minden területét uralma alá akarja vonni, és eközben mintha elgyengítené a világ iránti empátiánk, beleélésünk és

40 | *Uo.* 293.

részvételünk képességeit. A nárcisztikus tekintet az építészetet pusztán az önkifejezés eszközének látja, és olyan intellektuális-művészi játszadozásnak, ami távol kerül az alapvető lelki és társadalmi kapcsolatoktól. A nihilisztikus tekintet pedig szándékosan előmozdítja az érzéki és a szellemi dimenzió szétkapcsolását és elidegenítését. Ahelyett, hogy megerősítené testközpon-tú és egységes világtapasztalatainkat, a nihilisztikus építészeti kikapcsolja és elkülöníti a testet, és ahelyett, hogy megkísérelné újraalkotni a kulturális rendet, inkább ellehetetleníti a kollektív értelem lehetőségét. A világ hedonisztikus, ám értelmetlen vizuális kaland-dá válik. Világos, hogy egyedül a látás eltávolító és el-különítő érzéke képes ilyen nihilisztikus attitűdnek az alapjává válni. Ezzel szemben lehetetlenség olyasmit elgondolni, mint például a nihilisztikus érintés, hiszen ott a közelség, az intimitás, a valóságosság és az azo-nosulás elkerülhetetlen. A tekintet viszont nemcsak nihilisztikus, hanem szadisztikus vagy mazochisztikus is lehet, aminek a kortárs művészetben és építészetben alkalmazott eszközei szintén felismerhetők.

A korunkban dívó ipari jellegű látványtermelés abba az irányba hat, hogy a látás eltávolodjon az érzelmi bevonódástól és azonosulástól, és hogy a képeket egy cél-talan és részvétel nélküli hipnotikus áramlásba merítse. Az okuláris birodalom expanzióját Michel de Certeau csakugyan negatívan érzékeli: „A televíziótól az újságig, a reklámoktól a legkülönfélébb kereskedelmi megje-lenésekig társadalmunkat a látvány rákos burjánzása jellemzi, minden a bemutatás és bemutathatóság képes-



A SZEM HATALMA ÉS GYÖNGESÉGE

A látást sokféle technikai találmány teszi biztosabbá, különösen a modern korban. Képessé váltunk rá, hogy az anyag titkainak mélyére és a világűr végtelenségébe tekintsünk

A kamera szeme Dziga Vertov 1929-es *Ember a felvevőgéppel* című filmjében. Részlet © 2005 The Museum of Modern Art, NY/Scala, Firenze

Dacára annak, hogy a szemet előnyben részesítjük, a megfigyelést gyakran a tapintásunkkal erősítjük meg
Caravaggio, *Szent Tamás hiteltelensége*, 1601–1602, részlet. Neues Palais, Potsdam
© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin–Brandenburg

ségén méretik meg, a kommunikációt pedig szemléltető kalanddá változtatták.”⁴¹ Korunk felszínes, a szerkezeti logikát, az anyagérzetet és az empátiát egyaránt nélkülöző építészeti látványüzemének kóros terjedése nyilvánvalóan a fenti folyamatok része.

Orális és vizuális tér

Az embert azonban nem uralta örökké a látvány. Valójában a hallás kezdeti dominanciáját csak fokozatosan váltotta fel a látásé. Az antropológiai szakirodalom számos olyan kultúrát ismer, amelyekben a szaglás, az ízlelés és a tapintás privát érzékei továbbra is kollektív jelentőséggel bírnak mind a viselkedés, mind a kommunikáció területén. Edward T. Hall nagyhatású könyvének, a *Rejtett dimenzióknak* éppen az volt a fő témája, hogy az érzékek a különböző kultúrákban a személyes és kollektív térhasználatot illetően milyen szerepet játszanak. Ezt a könyvet az építészek, úgy látszik, sajnálatos módon elfelejtették.⁴² Hall művének a személyes tér proxemikai kutatásában elért eredményei fontos tanulságokat kínálnak téri viszonylataink ösztönös és tudattalan aspektusairól, valamint kommunikációs magatartásaink öntudatlan térhasználatáról. Hall belátásai intim, biokulturális funkciójú terek tervezésének képezhetik alapját.

⁴¹Idézet *uo.* 293.

⁴²Edward T. Hall: *Rejtett dimenziók*. Falvai Mihály ford. Budapest, Háttér, 1996.

Walter J. Ong *Szóbeliség és írásbeliség* című könyvében az orálisból az írásosba történő kulturális átmenetet, és ennek az emberi tudatra, valamint a szociális érzékünkre gyakorolt hatásait elemzi.⁴³ Kiemeli, hogy „a hangzó beszéd és az írott szöveg közti váltás lényegét tekintve a hangok világából a vizuális térbe való átlépés” eseményként értelmezhető,⁴⁴ és hogy „a nyomtatás hatására a hangnak a gondolkodás és az önkifejezés világában mindaddig fennmaradt dominanciáját felváltotta a látvány dominanciája, melynek gyökerei az írásbeliségben keresendők”.⁴⁵ Ong szerint, ami ebből fakadt, az „a rideg, embertől független tények világa”.⁴⁶

Ong azokat a változásokat keresi, amelyek az eredeti orális kultúrából az írásos (és azután a nyomtatott) kultúrába történt átmenet során az emberi tudatban, emlékezésben és térfelfogásban lejátszódtak. Eszerint a hallás által dominált kultúra meghajolt a látás dominanciája előtt, és a szituációhoz kötött gondolkodást felváltotta az absztrakció. A világ felfogásának és megértésének ez az alapvető átalakulása Ong megítélése szerint visszafordíthatatlannak tűnik: „Noha a szavak a hangzó beszédben gyökereznek, az írás zsarnoki módon örökre a vizuális térbe zárja őket. (...) az írástudó nem értheti meg pontosan, mit is jelent a szó a kizárólag szóban kommunikáló emberek számára.”⁴⁷

43| Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség: a szó technológizálása*. Kozák Dániel ford. Budapest, Gondolat, 2010.

44| *Uő.* 104.

45| *Uő.* 107.

46| *Uő.* 108.

47| *Uő.* 18–19.

Igazából a látás vitán felül álló uralma talán nagyon is újkeletű fejlemény, függetlenül ennek az antik görög gondolkodásban és optikában föllelhető forrásaitól. Lucien Febvre nézete szerint: „A tizenhatodik század mindenekelőtt a hallást és a szaglást gyakorolta, nem pedig a látást: a levegőbe szippantott és elcsípte a hangokat. Csak később merült komolyabban és aktívabban a geometriába, hogy figyelmét Keplerrel (1571–1630) és a lyoni Desargues-gal (1593–1662) a formák világára összpontosítsa. A látás csak ezután szabadult rá a tudomány világára, ahogyan a testi érzetek és a szépség világára is.”⁴⁸ Robert Mandrou párhuzamosan érvel: „(Az érzékek) hierarchiája még nem ugyanaz volt (mint a huszadik században), mert a szemnek, amely ma uralkodik, a harmadik hellyel kellett beérnie a hallás és a tapintás mögött, azoktól jóval lemaradva. A szervező, osztályozó és rendszerező szem nem volt kitüntetett szerv a hallást preferáló korban.”⁴⁹

A szem fokozatosan növekvő hegemóniája parallelnak mutatkozik a nyugati éntudat kifejlődésével és az én és a világ közötti egyre nyíltabb elkülönüléssel; a szem elkülönít minket a világtól, míg a többi érzék egyesít vele bennünket.

A művészi kifejezés a világ nyelv előtti jelentéseivel foglalkozik; jelentésekkel, melyeket sokkal inkább megtestesítünk és megélünk, mintsem egyszerűen értelmileg megragadunk. Úgy vélem, a költészet képes átmenetileg visszavezetni minket egy szóbeli és testileg

48 | Idézi Jay: *Downcast Eyes*, 34.

49 | Idézet *uo.* 34–35.

környező világba. A költészet igéje, ami helyreállítja a szóbeliséget, egy benső világ közepébe vezet vissza minket. „A költő a lét küszöbéről beszél” – jegyzi meg Gaston Bachelard,⁵⁰ és ehhez hozzátehetjük, hogy a nyelv küszöbéről is. Hasonlóan, a művész és az építész feladata egy differenciáktól még nem érintett belvilág tapasztalatának helyreállítása, amelyben nem pusztán nézők vagyunk, hanem amelyhez elválaszthatatlanul hozzá is tartozunk. A műalkotások egzisztenciális megértése a világgal történő találkozásunkból és a világban-benne-létünkéből épül fel – fogalmi szintre nem emelhető, értelmileg nem uralható.

Retinális építészet és a plaszticitás elvesztése

Nyilvánvaló, hogy a hagyományos kultúrák építészete elemi módon kapcsolódik a test néma bölcsességéhez, ahelyett hogy vizuálisan és konceptuálisan uralt lenne. Az építkezést a hagyományos kultúrákban a test vezérli, éppen úgy, ahogyan a madár is testmozdulataival formálja fészkrét. A bennszülöttek agyag- és sárépítményei szerte a világban jól láthatólag sokkal inkább muszkuláris és haptikus érzetektől születtek, semmint a látásból. Azt is megállapíthatjuk, hogy a haptikus valóságból kinövő bennszülött építkezés átalakulása a látás által kontrollált építészetbe a plaszticitás és a meghittség,

50|Gaston Bachelard: *A tér poétikája*. Bereczki Péter ford. Budapest, Ki-
jártat, 2011. 8.

valamint az ősi kultúrákat jellemző egyéolvadási érzék elvesztésével járt.

A látásérzék filozófia jelezte uralma nyilvánvalóan tetten érhető a nyugati építészet kibontakozásában. A görög architektúra – az optikai kiigazítás kész rendszerével – már maga is végletesen a szem örömeire lett megalkotva. Mindazonáltal a szem kitüntetése még nem jár együtt szükségszerűen más érzékek elvetésével, ahogyan azt a haptikus érzékenységnek, az anyagszerűségnek és a tekintélyt parancsoló tömegeknek a görög építészetben betöltött szerepe is tanúsítja. A szem meghívja és ösztönzi a muszkuláris és taktilis érzékeket. A látásérzék magába engedhet vagy akár föl is erősíthet további érzékelésmódokat; a látásnak az öntudatlanság szintjén megmaradó taktilis összetevője különösen is fontos és helyénvaló az építészet történetében, de nagyon elhanyagolt korunk architektúrájában.

A nyugati építészetelmélet Leon Battista Alberti óta elsősorban a képi érzékelés, a harmónia és az arányok kérdéseivel foglalkozott. Alberti kijelentése, mely szerint „a festészet nem más, mint a látógúla síkmetszete, ami egy bizonyos távolságot, egy rögzített középpontot és egy meghatározott megvilágítást követ”, azt a perspektivikus paradigmát vázolta fel, ami az építészeti gondolkodásnak is alapeszközévé vált.⁵¹ Itt újra hangsúlyozni kell, hogy a látás mechanizmusaira irányuló tudatos figyelem nem járt együtt más érzékek egyértelmű és szándékos elvetésével, ami csak a látható képek totális ittlétével jellemezhető jelenkorban köszöntött be.

51 | Idézi Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 64.



A LÁTÁS ELNYOMÁSA – A LÁTÁS ÉS AZ ÉRINTÉS FÚZIÓJA

Felfokozott érzelmi állapotokban és mélyen gondolatokba merülten a látás általában felfüggesztődik

René Magritte, *Szerelmek*, 1928, részlet.

Richard S. Zeisler Collection, New York.

Magritte © ADAGP, Paris–DACs, London, 2005

A látás és az érintés fúziót képeznek a valós élettapasztalatban

Herbert Bayer, *Magányos nagyvárosi*, 1932, részlet.

Bayer © DACs, 2005

A szem – tudatosan és tudattalanul – csak a testetlen megfigyelő képzetének érvényre jutásával tett szert egyeduralomra az építészeti gyakorlatban. A szemlélő fokozatosan leválik a környezettel fenntartott testi relációkról: mindenekelőtt a többi érzék elfojtása, és még inkább a szem technológiai kiterjesztésének eszközei, valamint a képek burjánzása révén. Ahogy Marx W. Wartofsky érvel: „az emberi látás maga is művi, amit idegen artefaktumok, nevezetesen képek hoznak létre”.⁵²

A látás dominanciája nagyon erősen jelen van a modernisták írásaiban is. Íme, Le Corbusier néhány állítása: „Csak abban az életben létezem, amelyiket látom is”;⁵³ „szégyentelen báméskodó voltam mindig is, és az is maradok – mert a vizualitás a minden”;⁵⁴ „előbb tisztán kell látni ahhoz, hogy valamit megérthess”;⁵⁵ „arra ösztönzöm, hogy *nyissa ki a szemét*. Valóban nyiva tartja a szemét? Felkészült rá, hogy kinyissa? Tudja egyáltalán, hogyan kell kinyitni? Gyakran kinyitja? Mindig? Megfelelően?”;⁵⁶ „az ember az épületeket mintegy 170 cm magasságból látja. Csak a szem számára hozzáférhető célok számítanak”;⁵⁷ „az építészet plasztika kérdése. Plasztika annyit tesz, mint szemmel látni és mérni”.⁵⁸ Ezek a kijelentések egészen világossá teszik a szem ki-tüntetett helyzetét a korai modernista elméletekben.

52|Idézi Jay: *Downcast Eyes*, 5.

53|Le Corbusier: *Precisions*. Cambridge, MIT Press, 1991. 7.

54|Pierre-Alain Crosset: *Eyes Which See*. In *Casabella*, 531–532., 1987, 115.

55|Le Corbusier: *Precisions*, 231.

56|*Uo.* 227.

57|Le Corbusier: *Új építészet felé*. Rozgonyi Ádám ford. Budapest, Corvina, 1981. 151.

58|*Uo.* 178.

A látás központi szerepét a modernista gondolkodásban a mozgalom további tagjainak nyilatkozatai is megerősítik. Walter Gropius szerint a tervezőnek „adaptálnia kell az optikai tényanyagok ismeretkörét, így olyan elméleti alapra tehet szert, amely vezetni fogja majd a kezét a formaadásban, és amely annak objektív alapját képezi”.⁵⁹ Moholy-Nagy László pedig úgy fogalmaz, hogy „lassanként mindent áthat az optika higiéniája, a látás egészsége”.⁶⁰

Le Corbusier híres hittétele is megkérdőjelezhetetlenül a szem építészetét definiálja: „Az építészet a megvilágított tömegek értő, tökéletes és csodálatos játéka.”⁶¹ Le Corbusier persze nagy művészi tehetséggel rendelkezett a kéz formálóerejét és az anyagérzéklet, a plaszticitást, a nehézkedést illetően, úgyhogy mindezek megvédték építészetét attól, hogy szenzoriális redukcióba süppedjen. A karteziánus gondolkodást visszhangzó okulárcentrikus felkiáltásaitól függetlenül munkáiban a kéz éppolyan fétisszerű szerephez jutott, akár a szem. Vázlataiban és festményeiben a taktilitás lendületessége mindig jelen van, haptikus érzékenysége beépült építészeti tekintetébe. Ugyanakkor urbanisztikai terveiben a reduktív egyoldalúság pusztítóvá vált.

Mies van der Rohe építészetében is a frontális perspektíva játssza a főszerepet, mégis sajátos érzéke a rend, a szerkezet, a tömeg, a részletek és a kézműves minőség iránt komolyan gazdagítja vizuális paradigmáját.

59 | Walter Gropius: *Architektúr*. Frankfurt–Hamburg, Fischer, 1956. 15–25.

60 | Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*. Mándy Stefánia ford. Budapest, Corvina, 1978. 34.

61 | Le Corbusier: *Új építészet felé*, 32.

Mi több, egy épített mű nagysága éppen az egymásnak feszülő vagy ellentmondó szándékok és utalások kibékítésének sikerén áll vagy bukik. A tudatos szándékok és az öntudatlan késztetések feszültsége elengedhetetlen ahhoz, hogy egy mű felkelte a befogadó érzelmi részvételét. „Minden esetben meg kell találni az ellentétek számára az egyidejű megoldást” – írta Alvar Aalto.⁶² A művészek és építészek verbális megnyilatkozásait persze tilos készpénznek venni, hisz többnyire csak visszafogott felületes józanságot mutatnak, ha nem éppen máris védekezni vonulnak, és ez könnyen szöges ellentétben állhat azokkal a mélyebb, öntudatlan intenciókkal, amelyek a mű igazi életerejét szolgáltatták.

A várostervezésben, a reneszánsz idealizált terveitől a funkcionalista zónaelvekig és az „optikai higiénia” követelményére reflektáló tervezési gyakorlatokig a vizuális paradigma a fentiekhez hasonló egyértelműséggel van jelen. A kortárs város különösen is egyre inkább a testtől megfosztott és röpke, motorizált mozgások vagy a repülőgép madártávlatából letekintő szem építményévé vált. A tervezési folyamatok az idealizáló tekintetű és testétől megfosztott karteziánus szemnek kedveznek, mely távolságot tart és kontrollt gyakorol. A várostervek olyan idealizált és sematikus látványok, amelyek ama fensőbbes tekintet (*le regard surplombant*) mezejében jelennek meg, amelyről Jean Starobinski írt,⁶³ vagy amit Platón „a lélek szemének” nevezett.

62 | Alvar Aalto: Taide ja tekniikka (Művészet és technika). In uő – Göran Schildt: *Alvar Aalto: Luonnoksia (Vázlatok)*. Helsinki, Otava, 1972. 87.

63 | Idézi Jay: *Downcast Eyes*, 19.

Az építészetelmélet és -kritika egészen a közelmúltig szinte kizárólag a látvány és a vizuális kifejezés mechanizmusairól értekezett. Az épített forma érzékelését és tapasztalatát leggyakrabban a képi érzékelés gestaltpszichológiai törvényszerűségei mentén elemezték. Az oktatáselmélet szintén úgy viszonyult az építészet-hez, mint ami látvány: egy térben megjelenő háromdimenziós kép konstrukciója.

A látható képek építésze

Az okuláris aránytalanság sohasem volt olyan nyilvánvaló az építészetben, mint az elmúlt harminc évben, amikor a megdöbbentő és emlékezetes látványokat produkáló építészet vágya uralkodóvá vált. Az egzisztenciálisan megalapozott plasztikus és téri tapasztalat megfogalmazása helyett az építészet a reklámpar és a közvetlen meggyőzés pszichológiai stratégiáit tette magáévá; az épületek képi termékekké váltak, bármiféle egzisztenciális mélységtől és őszinteségtől megfosztva.

David Harvey úgy véli, hogy a kortárs kifejezésrendszerben „az időiség elvesztése és az azonnali hatás hajszolása” a tapasztalat gazdagságának soradásához vezet.⁶⁴ Frederic Jameson pedig „a mélység kimódolt hiánya”-ról beszél, amikor a kortárs kulturális helyzetet jellemzi, és e szituációnak „a megjelenéshez,

64 | Harvey: *The Condition of Postmodernity*, 58.

a felületekhez, az azonnali, de gyorsan tovatűnő hatás-hoz kötődésé”-ről.⁶⁵

A képek jelenlegi áradatának következményeként korunk építészete gyakran nem tűnik többnek, mint a szem számára készült retinális művészetnek, bezárva így azt az episztemológiai kört, ami a görög gondolkodással és építészettel nyílt meg. Az építészet lényegében végbement változás azonban még a vizualitás dominánsává válásán is túlmegy: ahelyett, hogy egy valós fizikai helyzethez kapcsolódó valós fizikai találkozást juttatna érvényre, az építészet ama nyomtatott képek művészetévé vált, amelyek a kamera sietős tekintetében rögzülnek. Vizuális kultúránkban maga a tekintet teszi síkszerűvé a képeket, melyek elveszítik plaszticitásukat. Ahelyett, hogy átélnénk a világban való létünket, kívülről szemléljük azt, önnön létünk nézőközönségeként, a retina felületére vetülő képeken csüngve. David Michael Levin a „frontális ontológia” fogalmát használja, hogy egyetlen kifejezéssel jellemezze a rögzített és fókuszált látás uralmát.⁶⁶

A fotografikus kép világerzékelésünkben játszott szerepéről Susan Sontag is érzékeny megfigyeléseket fogalmazott meg. Egy helyütt például arról a „mentalitás”-ról ír, „mely potenciális fényképek sokaságának tekinti a világot”,⁶⁷ és úgy érvel, hogy „a valóság tűnik mindinkább olyanoknak, amilyenek a kamera

65|Idézet *uo.*

66|Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 203.

67|Susan Sontag: *A fényképezésről*. Nemes Anna ford. Budapest, Európa, 1981. 15.

mutatja”,⁶⁸ továbbá, hogy „kiszámíthatatlanul hat erkölcsei érzékenységünkre a fényképek mindenütt-jelenvalósága. Amúgy is zsúfolt világunkat képi másolat-világgal béleli ki, s így azt az érzetet kelti bennünk, hogy a világ hozzáférhetőbb, mint amilyen valójában.”⁶⁹

Amint az épületek elveszítik plaszticitásukat, valamint a test sajátos nyelvéhez és bölcsességéhez fűződő kapcsolatukat, elkülönülnek a látás hűvös és eltávolító dimenziójában. Amint elveszítik taktilitásukat, valamint az emberi testnek – és különösen a kéznek – megfelelő léptéküket és részleteiket, az építészeti struktúrák visszataszítóan síkszerűvé, szögletessé, anyagtalanná és valószerűtlenné válnak. A konstrukciónak az anyag és a megmunkálás realitásaitól történő függetlenítése abba az irányba hat, hogy az építészet díszletszerűvé válik, egyfajta scenográfiává, amiből hiányzik az anyag és a szerkezet autentikussága. Az „aura” érzete, a jelenlét fennsége, amit Walter Benjamin a valódi műalkotás szükséges minőségének tartott, a semmibe veszett. Az instrumentalizált technológia produktumai elfedik önnön megalkotott voltukat, s így kísérteties jelenéseként tűnnek elénk. A tükröződő üvegfelületek mind gyakoribb építészeti felhasználása szintén a valószínűtlenség és az idegenség álomszerű érzetét erősíti. Az ilyen épületek homályos áttetszőségének ellentmondása érzéketlen és szenvtelen módon tükrözi vissza a tekintetet; sem megpillantani, sem elképzelni nem vagyunk képesek az életet e falak mögött. Az építészeti

68| *Uo.* 182.

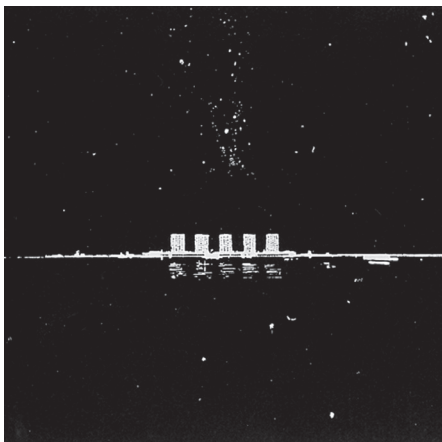
69| *Uo.* 32.

tükör, ami visszaveri tekintetünket és megkettőzi a világot, egyszerre enigmatikus és rémületet keltő találmány.

Anyagszerűség és idő

Korunk szabványépítészetének síkszerűségét az anyagszerűség meggyengülése tovább fokozza. Az olyan természetes anyagok, mint a kő, a téglá és a fa, lehetővé teszik a látás számára, hogy áthatoljon a felületen és meggyőződhesen a matéria valódiságáról. A természetes anyagokon meglátszik a koruk és a történetük: származásuk és mindaz, ami az emberi használat során megesett velük. Minden anyag az idő folytonosságában létezik; az elhasználódás patinája az idő gazdagító tapasztalatát adja hozzá az épületszerkezet anyagaihoz. Ezzel szemben korunk gépileg legyártott építőanyagai – méretfüggetlen üveglapok, zománcozott fémek és szintetikus műanyagok – a maguk nagy szilárdságú felületeivel úgy lépnek a tekintet elé, hogy nem teszik megragadhatóvá anyagságuk valóságát, sem pedig korukat. A technológiai kor építményei általában a kortalan tökéletesség igényét hordozzák, kiküszöbölik az idő dimenzióját, és nem fogadják magukba az öregezés elkerülhetetlen, ám szellemileg jelentős folyamatát. Az elhasználódás és az előregedés nyomaitól való aggodás a halálfélelmünket tükrözi.

A transzparencia és a súlytalanság, valamint a lebegés érzete a modern művészet és építészet egyik központi témájává vált. Az elmúlt évtizedekben egy egészen



A SZEM VÁROSA – A TAPINTHATÓ VÁROS

A kortárs város a szem városa, azaz a távolságtartás és a külsődlegességé

Le Corbusier városképjavaslatát Buenos Aires számára – vázlat egy 1929-es, Buenos Airesben tartott előadásból.

© FLC/ADAGP, Paris–DACS, London 2005

A haptikus város a interioritás és a közelség városa

A dél-spanyolországi Casares hegyi városkája.

Fotó: Juhani Pallasmaa

új építészeti képzetrendszer jelent meg, ami a tükröződés, az áttetszőség fokozatainak, a héjszerűségnek és a mellérendelésnek az eszközeivel a téri sűrűség érzetét hozza létre, illetve a mozgás és a fény szubtilis és változó élményeit váltja ki. Ez az új érzékenység olyan építészetet ígér, amely a korábbi technológiai jellegű építészet relatív anyagtalanságát és súlytalanságát visszafordíthatja egy pozitív tértapasztalatba, a lokálitás és a jelentésség minőségeivel együtt.

Az időérzetnek a jelenkor épített környezetében tapasztalható meggyengülése pusztító szellemi hatást gyakorol. Az amerikai terapeuta, Gotthard Booth szavaival, „semmi sem okoz nagyobb kielégülést, mint az olyan folyamatokban való részvétel, amelyek túlmutatnak az egyén életidején”.⁷⁰ Szellemi szükségletünk, hogy képesek legyünk megragadni azt, ahogyan az idő folytonosságában gyökerezünk, és az ember alkotta világban az építészet feladata, hogy előmozdítsa ezt a tapasztalatot. Az építészet a határtalan teret lakhatóvá teszi, minket pedig képessé arra, hogy beköltözzünk az idő folytonosságába.

Az építészet intellektuális és konceptuális dimenziójának manapság dívó túlhangsúlyozása a fizikai, érzéki és testi valóság eltűnéséhez járul hozzá. A kortárs építészeti avangárd szerepében tetszeleg, és gyakrabban merül saját diskurzusaiba vagy térképezi fel a művészet határterületeit, mintsem hogy az ember létkérdéseire keresne válaszokat. Ez a beszűkült nézőpont egyfajta

⁷⁰ Keijo Petäjä professzorral az 1980-as évek elején folytatott egyik beszélgetésünkből, a forrás föllelhetetlen.

építészeti autizmust szül, olyan zárt és független diszkurzust, mely nem a közös léttapasztalatunkból ered.

De túl az építészetten a kultúra egésze is a fizikai valósággal szembeni távolságtartás, az érzékiségtől és eroticizmustól való megfosztottság dermesztő állapotának irányába halad. Még a festészet és a szobrászat is láthatóan veszít érzékiségéből. A kortárs műalkotások ahelyett, hogy érzéki közvetlenségre hívnának, gyakran épp az érzéki kíváncsiság és öröm eltávolításával és elutasításával tüntetnek. Ezek a műalkotások az intellektust és a fogalomalkotási képességeket szólítják meg, nem pedig az érzékeket és a differenciálatlan testi reakciókat. Az összefüggéstelen képanyagok szünet nélküli zuhataga csupán oda vezet, hogy emocionális tartalmaik fokozatosan kiüresednek. A képek az unaloműzés céljából legyártott végtelen mennyiségű árucikk tartalmaivá válnak, mint ahogy árucikké válnak maguk az emberek is, akik önmagukat fogyasztják hanyag és közönyös módon, anélkül, hogy bátorságuk vagy legalább lehetőségük volna rá, hogy szembesüljenek létük valódi realitásaival. Arra kárhoztattunk, hogy egy koholt álmovilágban éljünk.

Nem kívánom itt a kortárs művészet konzervatív kritikáját azon a hangon előadni, amit Hans Sedlmayr gondolatébresztő és felkavaró könyve, az *Art in Crisis* szólaltatott meg.⁷¹ Pusztán csak azt szeretném érzékeltetni, hogy szenzoriális és perceptuális világérzékelésünkben határozott változás ment végbe, ami a művészet

71 | Hans Sedlmayr: *Art in Crisis: The Lost Centre*. London, Hollis & Carter, 1957.

és az építészet területén egyaránt tükröződik. Ha arra vágyunk, hogy az építészet felszabadító és gyógyító szerepet játsszon – és ne az egzisztenciális értelem pusztításához járuljon hozzá –, akkor el kell gondolkodnunk ama rejtett módozatok sokaságán, amelyekkel a kortárs építőművészet korunk kulturális és szellemi valóságához tapad. Számot kell vetnünk továbbá mindazzal, ahogyan az építészet hatókörének tágasságát a fennálló politikai, kulturális, gazdasági, kognitív és percpációs fejlemények fenyegetik vagy egyenesen beszűkítik. Az építészet veszélyeztetett művészeti formává vált.

Alberti ablakának elvetése

Természetesen maga a szem sem maradt a reneszánsz perspektívaelméletekben kialakított monokuláris, rögzített konstrukció keretei között. Az uralomra jutott szem a vizuális érzékelés és kifejezés számára új területeket hódított meg. Hieronymus Bosch és Pieter Bruegel festményei például már egy részt vevő, az események sokaságának jelenetein keresztül vándorló szem felé intéznek felhívást. A polgári életet bemutató 17. századi holland festmények pedig a mindennapok megszokott jeleneteit és tárgyait ábrázolják, melyek túlnyúlnak az Alberti-féle ablak keretein. A barokk festmények bizonytalan körvonalú, puha fókuszú, multiperspektivikus víziókat tárnak elénk, határozott taktilis meghívást intézve hozzánk, a testet az illuzórikus térben történő utazásra csábítva.

A modernitás központi fejlődési vonalán tehát a szemnek a descartes-i perspektivisztikus ismeretelmélettől való fokozatos felszabadítását ismerhetjük fel. William Turner kiteljesíti a kép határainak és enyészpontjának eltörlését, ami a barokk művészetben vette kezdetét; az impresszionisták elhagyják a kontúrvonalakat, a kiegyensúlyozott komponálást és a perspektivikus mélységet; Paul Cézanne arra törekszik, hogy „azt *láttassa* meg velünk, ahogyan a világ *megérint* minket”;⁷² a kubisták feladják az egyetlen fókuszpontot, újra érvényesítik a perifériás látást, és a haptikus tapasztalatot hangsúlyozzák, a színmezőfestészet pedig a festmény mint képtárgy fizikai jelenlétének, az autonóm realitásként felfogott mű kiemelésének kedvéért elveti az illuzórikus mélységet. A land art művészek a mű valóságát a megélt világ valóságával vegyítik, és végül a Richard Serrával rokon művészek közvetlenül a testet, illetve a horizontalitásról és a vertikálitásról, az anyagról, a súlyról és a tömegről szerzett tapasztalatainkat célozzák meg.

Ugyanez, a perspektivisztikus tekintet hegemoniájával szembeszegülő áramlat végigvonult a modern építészeten is, függetlenül a látás kulturálisan még mindig privilegizált helyzetétől. Frank Lloyd Wright kineztektikus és texturális építészete, Alvar Aalto muszkuláris és taktilis épületei, valamint Louis Kahn geometrikus, méltóságteljes munkái különösen jelentős példái ennek az ellenáramlatnak.

72 | Maurice Merleau-Ponty: Cézanne kételye. Szabó Zsigmond ford. *Enigma*, 1996/3., 85.

Új látásmód és az érzékek egyensúlya

Talán éppen korunk fókuszálatlan látásmódja tette megint lehetővé – megszabadulva a szem kontrollra és hatalomra törő veleszületett vágyától –, hogy látvány és gondolkodás újfajta realitásai jelenhessenek meg. A fókusz elvesztése, amit a képek áradata idézett elő, akár fel is szabadíthatja a szemet patriarchális hatalomgyakorlása alól, és egy részt vevő, átélő tekintet újjászületéséhez vezethet. Az érzékek technológiai kiterjesztései mindezidáig a látás elsőbbségét erősítették, de az új technikák talán abban is segíthetnek, hogy „a test (...) letaszítsa trónusáról a testetlen descartes-i néző elfogulatlan, közömbös tekintetét”.⁷³

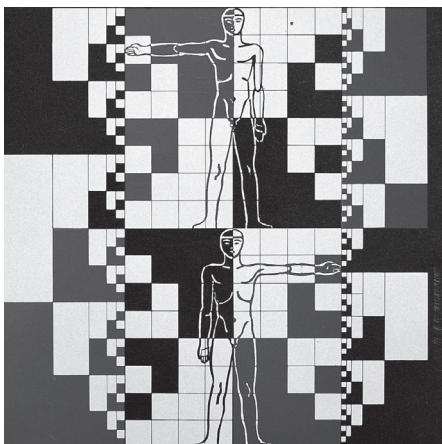
Martin Jay hozzáteszi: „A reneszánsz világos, lineáris, szilárd, rögzített, matematikailag kimért, zárt alakzatával szemben (...) a barokk forma festői, visszahúzódó, puha fókuszú, többszörös és nyitott volt.”⁷⁴ Arra is rámutat, hogy „a barokk vizuális tapasztalat erősen taktilis, haptikus minőségekkel bírt, és ez megvédte attól, hogy karteziánus riválisának, a perspektivizmusnak az abszolút okulárcentrikusságába essen vissza”.⁷⁵

A modern látványözön taktilis jelenvalósága révén a haptikus tapasztalat újra behatolni látszik az optikai rezsimbe. Egy videoklipben például, vagy a rétegzett kortárs városi tér transzparenciájában, képtelenek vagyunk a képek áramlását feltartóztatni, hogy elemző

73| Jay. In Foster (ed.): *Vision and Visuality*, 18.

74| *Uő.* 16.

75| *Uő.* 17.



AZ ÉPÍTÉSZELET ÉS AZ EMBERALAK

Hajlamosak vagyunk egy épületet
a saját testünk hasonmásaként értelmezni,
és fordítva

Az Erechtheion kariatidái az Akropoliszon
(Kr. e. 421–405)

© The Trustees of the British Museum

Az emberi test arányait az ókori Egyiptom
uralkodóházai óta felhasználta az építészet.

Az antropocentrikus hagyomány szinte
teljesen feledésbe merült a modern korban
Aulis Blomstedt építészeti arányrendszerének
tanulmánya, mely az átlag 180 cm-es testméret
püthagoreus felosztásán alapul (feltehetően
az 1960-as évek elejétől).

The Aulis Blomstedt Estate/S. Blomstedt

módon átvizsgáljuk őket. Ehelyett úgy fogadjuk be a képeket, mint valamiféle kiterjesztett haptikus élményt, ahhoz hasonlóan, ahogyan az úszó érzékeli a víz áramlását a teste körül.

David Michael Levin alapos és gondolatébresztő könyvében, a *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*ben a látás két módját különbözteti meg: az „asszertórikus” és az „alétheikus tekintet”-et.⁷⁶ Az asszertórikus tekintet szűk, dogmatikus, intoleráns, rigid, rögzített, rugalmatlan, kizáró és szenvtelen. Ezzel szemben az alétheikus tekintet, mely az igazság hermeneutikus felfogásához kapcsolódik, nézőpontok és perspektívák sokaságából indul ki; többesség, pluralisztikusság, demokratikusság, kontextualitás, inkluzivitás, horizontalitás és a tekintet tárgyával való törődés jellemzi.⁷⁷ Levin arra hívja fel a figyelmet, hogy az új látásmód kialakulásának jelei már érzékelhetők.

Habár az új technológiák a látás hegemoniáját támogatták, abban is szolgálatunkra lehetnek, hogy az érzékelésmódok egyensúlya helyreállhasson. Walter Ong szerint „Az elektronikus technológia a telefon, a rádió, a televízió és a különböző hangrögzítési eszközök segítségével a »másodlagos szóbeliség« korát is elhozta számunkra. Ez az újfajta szóbeliség feltűnően hasonlít a régire a közvetlenség misztifikálásában, a közösségi szellem erősítésében, a jelen pillanat hangsúlyozásában...”⁷⁸

76| David Michael Levin: *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York, Routledge, 1988. 440.

77| *Uo.*

78| Ong: *Szóbeliség és írásbeliség*, 119.

„Mi, itt, a nyugati világban újra elkezdjük felfedezni elhanyagolt érzékeinket. Ennek növekvő tudata egy régóta esedékes lázadásról szól, ami az érzéki tapasztalatoktól való fájdalmas megfosztottság ellen irányul, hisz hosszú ideje szenvedünk már ettől technologizált világunkban” – írja az antropológus Ashley Montagu.⁷⁹ Ma a világ számos építésze hathatósan jeleníti meg ezt az új öntudatot, amikor arra vállalkoznak, hogy az anyagszerűség és a hapticitás, a textúra és a tömeg, a térsűrűség és a tárgyiasult fény iránti érzékenység megerősítésével újra érzékivé tegyék az építészetet.

79) Montagu: *Touching: The Human Significance of the Skin*, xiii.

2. RÉSZ

Az előző fejezetben kifejtett rövid áttekintés arra utalt, hogy a látásérzéknek más érzékekkel szembeni kiváltságos helyzete a nyugati gondolkodási hagyomány evidenciája, valamint ezzel összefüggésben arra is, hogy a 20. század építészetében egyértelmű arányvesztésről beszélhetünk. Az építészet negatív fejlődéséhez azonban ugyanilyen erőteljesen hozzájárultak a menedzsment, a szervezés és a kivitelezés mozgatórugói és sablonjai is, akárcsak magának a technológiai észszerűségnek az absztraháló és univerzalizáló hatása. Még az érzékelés területén végbement negatív fejlemények sem tulajdoníthatók közvetlenül és minden további nélkül a látóérzék történetileg kialakult előtérbe helyezésének. A látás legfontosabb érzékként való megközelítése releváns fiziológiai, észlelési és pszichológiai tényekre támaszkodik.⁸⁰ A probléma a szemnek abból az izolációjából fakad, ami azt a többi érzékkel létesített természetes kölcsönhatásaiból kiemelte. Ezzel járt együtt a többi

80 | 800000 idegrostjával és a belső fülhöz képest tizennyolcszoros számú idegvégződésével a látóideg hihetetlen mennyiségű információt képes az agy felé továbbítani, még hozzá olyan sebességgel, ami messze túlszárnyalja a többi érzékszervét. A szem 120 millió receptorpálcikát tartalmaz, melyek a fény és a sötétség mintegy 5000 fokozatában veszik fel az információkat, a több mint 7 millió csap pedig egymilliónál is több színkombináció megkülönböztetését teszi lehetővé. Lásd Jay: *Downcast Eyes*, 6.

érzék elhanyagolása és elnyomása, ami a világtapasztalatot fokozatosan a látás szférájára redukálta és a láthatóba szorította be. Ez a szeparáció és redukció feldarabolta érzékelési rendszerünk veleszületett komplexitását, széles hatókörét és plaszticitását, végeredményben a világgal szembeni távolságtartás és idegenség érzetét honosította meg.

A most következő második részben áttekintem az érzékek kölcsönhatásait, és megosztom személyes benyomásaimat az érzékelésterületeknek az építészeti kifejezésben és a tértapasztalatban játszott szerepéről. Ebben az esszében egy olyan érzéki építészetet hirdetek meg, ami szemben áll az építés művészetének ma is uralkodó vizuális felfogásával.

A középpontban álló test

A várossal a testemen keresztül lépek érintkezésbe; lépteim mérik meg az árkádsor hosszát és a tér szélességét; tekintetem öntudatlanul vetíti rá testemet a katedrális homlokzatára, ahogy bebarangolja annak formáit és szegélyeit, érzékelve mélyedéseinek és kitüremkedéseinek méreteit; testem tömege a katedrális kapujának súlyosságába ütközik és kezem megragadja a nagy kilincset, mielőtt belépek a mögötte elterülő sötét csendbe. A városban önmagamat tapasztalom meg, a város az én megtestesült tapasztalataimban létezik. A város és a testem kiegészítik és meghatározzák egymást. A városban lakom, és a város bennem lakik.

Merleau-Ponty filozófiája az emberi testet a tapasztalati világ középpontjába állítja. Következetes érvelését Richard Kearney így foglalta össze: „testünkkel mint az intencionalitás élő központjával (...) választjuk ki világunkat és válunk világunk kiválasztottjaivá”.⁸¹ Maga Merleau-Ponty pedig azt írja: „A saját test a világban van, mint ahogyan a szív a szervezetben: folyamatosan életben tartja a látványt, áttelekíti és belsőleg táplálja, egy rendszert alkot vele”;⁸² „Az érzékszervi tapasztalat instabil és idegen a természetes észleléstől, amit teljes testünkkel egyszerre hajtunk végre és egy interszenzoriális világra nyílik rá”.⁸³

Az érzéki tapasztalatok a testen keresztül egységesülnek, vagy még inkább magának a testnek és az emberi létezésnek a felépítésében. A pszichoanalízis elmélete vezette be a testképnek vagy a testsémának mint az integritás központjának a fogalmát. Testünk és mozgásunk állandó kölcsönhatásban áll a környezettel; a világ és az én szüntelen hatást gyakorolnak egymásra, és folyamatosan újradefiniálják egymást. A testéret és a világ képzete egyetlen folyamatos egzisztenciális tapasztalattá egyesül. Lehetetlenség a testet térbeli helyéről leválasztani, és nincs tér, amely ne állna összefüggésben az érzékelő én tudattalan önképével.

„A testképet (...) alapvetően áthatják a korai életevek tapintási és tájékozódási élményei. Vizuális képzeteink csak később alakulnak ki, és jelentéseiket illetően

81|Kearney: *Modern Movements in European Philosophy*, 74.

82|Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Sajó Sándor ford. Budapest, LHarmattan, 2014. 227.

83|*Uő.* 250.

azoktól az elsődleges tapasztalatoktól függenek, amelyeket haptikus módon szereztünk” – érvel Kent C. Bloomer és Charles W. Moore a *Body, Memory and Architecture* című könyvében, ami az egyik első áttekinthető munka volt a testnek és az érzékeknek az építészeti tapasztalatban betöltött szerepéről indított kutatásokban.⁸⁴ Továbbmenve így folytatják: „Leginkább a test, a képzelet és a környezet potenciális tranzakcióinak lehetősége hiányzik a mai lakóhelyeinkből”;⁸⁵ pedig „valamilyen mértékig minden hely megjegyezhető, részben azért, mert egyedülálló, részben viszont azért, mert hatást gyakorol a testünkre és elegendő asszociációt ébreszt ahhoz, hogy megőrizzük személyes világunkban”.⁸⁶

Multiszenzoriális tapasztalat

Az erdei séta élénkítő és gyógyító hatása a különféle érzékelésmódok összjátékának köszönhető; ahogy Bachelard mondja: „az érzékek polifóniájának”.⁸⁷ A szem együttműködik a testtel és a többi érzékszervvel. A valóságérzet ebben az állandó összjátékban erőre kap és artikulálódik. Az építészet lényegét tekintve nem más, mint a természet kiterjesztése az ember alkotta való-

84 | Kent C. Bloomer – Charles W. Moore: *Body, Memory and Architecture*. New Haven – London, Yale University Press, 1977. 44.

85 | *Uő.* 105.

86 | *Uő.* 107.

87 | *Az ábrándozás poétikájában*. Gaston Bachelard: *The Poetics of Reverie*. Boston, Beacon, 1971. 6.

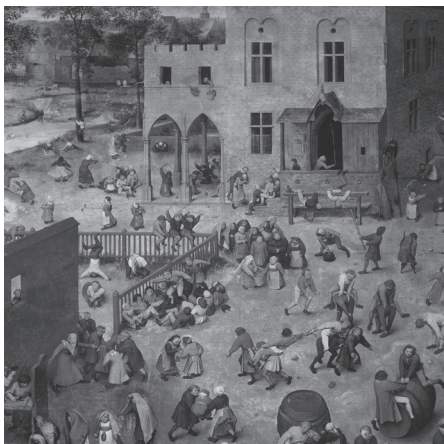
ságba; alapot ad az érzékelésnek, és olyan horizontot nyújt, amelyen a világ megtapasztalható és megérthető. Az építészet nem izolált és csak önmaguknak elégséges artefaktumokat hoz létre, hanem olyanokat, amelyek figyelmünket és léttapasztalatunkat szélesebb horizontra helyezik. Ezenfelül szellemi és anyagi struktúrákat kínál a társadalmi intézmények, valamint a mindennapi élet számára. Kézzelfoghatóvá teszi az évszakok váltakozását, a Nap pályáját és az órák múlását.

Az építészet minden igazán megkapó élménye multiszenzoriális. A tér, az anyag és a lépték minőségeiről a szem, a fül, az orr, a bőr, a nyelv, a csontozat és az izomzat vesz mértéket. Az építészet megerősíti a lét-tapasztalatot, a világban való létünk érzetét, és ezáltal lényegi módon önmegtapasztalásunkat is. A puszta látás vagy az öt klasszikus érzék helyett az építészet az érzéki tapasztalat sokféle rétegeit fogja magába, ezek kölcsönhatásba lépnek egymással és összeolvadnak.⁸⁸

A pszichológus James J. Gibson az érzékszerveket sokkal inkább agresszív gépezeteknek tekinti, semmint pusztán passzív vevőkészülékeknek. Ahelyett, hogy öt, jól elkülönített érzékszervről beszélne, Gibson öt érzékelési rendszerhez rendeli hozzá az érzékszerveket: a vizuális rendszerhez, a hallási rendszerhez, az ízlelési-szaglási rendszerhez, az alapvető térbeli orientációs rendszerhez és a haptikus érzékelés rendszeréhez.⁸⁹

88 | Állatkísérletek alapján a tudósok azt állapították meg, hogy az élő organizmusok 17 különféle módon képesek reagálni a környezetre. Jay: *Downcast Eyes*, 6.

89 | Bloomer–Moore: *Body, Memory and Architecture*, 33.



A RÉSZVÉTEL VÁROSA – AZ ELIDEGENEDÉS VÁROSA

Az érzékelésbe belemerülés városa

Idősebb Pieter Bruegel, *Gyermekjátékok*,

1560, részlet.

Kunsthistorisches Museum
mit MVK und ÖTM, Bécs

Az érzéktől való megfosztottság

modern városa

Brazíliai város üzleti negyede, Brazília, 1968.

Fotó: Juhani Pallasmaa

A Rudolf Steiner-féle filozófia pedig úgy tartja, hogy nem kevesebb mint 12 érzékkel bírunk.⁹⁰

A szemek tehát együtt akarnak működni a többi érzékkel. Ugyanakkor minden érzékszerv – lévén sajátos bõrszövet – végső soron a tapintási érzék kiterjesztéseként fogható fel, még a látás is. Ezek a szervek határozzák meg a testfelület és a külső valóság, a test homályos interioritása és a világ exterioritása közötti érintkezés módját. René Spitz nézete szerint „minden érzékelés a szájüregben kezdődik, ami őseredeti kapocsként szolgál a befogadás és a külsődleges észlelés között”.⁹¹ Még a szem is tapogat; a pillantás öntudatlanul tartalmazza a tapintást, a testi mimézist és az azonosulást. Ahogy a Merleau-Ponty-féle érzékelésfilozófiát jellemző Martin Jay megjegyzi: „a látáson keresztül megérintjük a Napot és a csillagokat”.⁹² Merleau-Pontyt megelőzően a 18. századi ír filozófus és teológus, George Berkeley szintén kapcsolatba hozta egymással a látást és a tapintást, és azt az állítást fogalmazta meg, hogy az anyagminőség, a távolság és a termélység vizuális érzékelése nem volna lehetséges a haptikus emlékezettel való együttműködés nélkül. Berkeley nézete

90|A Steiner kutatásain alapuló antropológia és spirituális pszichológia 12 érzéket különböztet meg: tapintás, élettérzék, sajátmozgásérzék, egyensúlyérzék, szaglás, ízlelés, látás, hőérzék, hallás, szó- és beszédérzék, gondolat- és fogalomérzék, én-érzék. Lásd Albert Soesman: *Tizenkét érzék: az emberi érzékelés új megközelítése. Bevezetés az antropozófiai gondolkodásmódba Rudolf Steiner érzékszervekről írott tanulmánya alapján*. Hegedűs Miklós ford. Budapest, Kláris, 2006.

91|Idézi Victor Burgin: *Perverse Space*. In Beatriz Colomina (ed.): *Sexuality and Space*. Princeton, Princeton Architectural Press, 1992. 233.

92|In Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*. 14.

szerint a látás rászorul a tapintás segítségére, ami „a szilárdság, az ellenállás és a domborzatosság” érzeteit támogatja,⁹³ a tapintástól megfosztott látás pedig „semiféle képzetet nem lenne képes alkotni a távolságról, az externalitásról vagy a mélységről, így tehát a térről vagy a testről sem”.⁹⁴ Akárcsak Berkeley, Hegel is azt állította, hogy egyedül a tapintás képes a termélység érzetét kialakítani, mert a tapintás „érzi a tömeget, az ellenállást és az anyagi testek háromdimenziós alakját, és ez tudatosítja bennünk, ahogyan a dolgok minden irányban szétterjednek körülöttünk”.⁹⁵

A látás csak azt tárja fel, amit a tapintás már megismert. Úgy foghatjuk fel a tapintást, mint a látás tudattalanját. Amikor szemünk távoli felületeknek, kontúroknak és éleknek ütközik, a nem tudatosult taktilis érzet határozza meg a tapasztalat kellemes vagy kellemetlen voltát. A távolit és a közelit ugyanazzal az intenzitással érzékeljük, mert e kettő egyetlen összefüggő tapasztalatban egyesül. Merleau-Ponty szavaival:

„*Látjuk* a tárgyak tömegét, bársonyosságát, puhaságát vagy épp keménységét, Cézanne szerint még a szagát is. Ha a festő a világot ki akarja fejezni, akkor a színek elrendeződésének ezt az oszthatatlan Egészet kell magában hordoznia, máskülönben festménye puszta utalás a dolgokra, nem pedig abban a feltétlen egységben, jelenlétben, meghaladhatatlan

93| Stephen Houlgate: Vision, Reflection and Openness – The „Hegemony of Vision” from a Hegelian Point of View, *uo.* 100.

94| Idézi Houlgate, *uo.*

95| Idézi Houlgate, *uo.* 108.

teljességben való megidézésük, ami mindannyiunk számára a valóság ismérve.”⁹⁶

Goethe nézetét, hogy a műalkotás kötelezően „életfokozó”,⁹⁷ Bernard Berenson fejlesztette tovább, amikor azt állította, hogy a művészeti alkotás megtapasztalásakor egy valódi fizikai találkozást képzelünk el „fogalmilag alkotott érzetek” révén. Közülük a legfontosabbakat „taktilis értékek”-nek hívta.⁹⁸ Szerinte a valódi műalkotás a tapintás képzetes érzeteit hívja elő, és ez a stimuláció élettapasztalat-gazdagító. Kétségtelen, Pierre Bonnard fürdőző aktjain valóban érezzük a fürdőkádban álló víz melegségét, és ugyanígy a nyirkos levegőt Turner tájképein, Matisse tengerre nyíló ablakokat ábrázoló festményein pedig megérezhetjük a nap hevét és a hűvös szellőket.

Ugyanígy, az építészeti mű is szétszálazhatatlannul komplex benyomásokat kelt. Frank Lloyd Wright *Vízesésházának* élő tapasztalatában egyetlen érzéki egységbe szövődik össze a környező erdő, az épület tömege, felületei, textúrái és színei, sőt, az erdő illata és a folyó csobogása is. Az épített művet nem külön látott képek gyűjteményeként éljük meg, hanem fennállásának végérvényesen megtestesült anyagi és szellemi jelenlétéként. Az épület fizikai és lelki struktúrákat egyesít és testesít meg. A tervrajz frontalitása megszűnik az építmény valós tapasztalatában. A jó építészet olyan

96 | Merleau-Ponty: Cézanne kételye, 82.

97 | Idézi Montagu: *Touching: The Human Significance of the Skin*, 308.

98 | Lásd *uo.*

formákat és felületeket kínál, amelyek a tapogató szem kedvére nyerték el alakjukat. „A formaképzés az építészet próbaköve” – ahogyan Le Corbusier fogalmaz, napvilágra tárva máskülönben okuláris építészetfelfogásának taktilis dimenzióját.⁹⁹

Az érzéketterületek képzetei kivétel nélkül más területek képzetalkotását is táplálják. Jelenlétünk képzetei az emlékezet, az imagináció és az álom képeit stimulálják. Mint Bachelard írja: „...a ház otthont ad az ábrándozásnak, a ház védelmezi az álmodozót, a ház lehetővé teszi, hogy békében álmodozzunk.”¹⁰⁰ És ami ennél is több, az épített tér behatárolja, megtartja, vagy éppen fölerősíti és fókuszálja gondolkodásunkat, megvédi attól, hogy a semmibe hulljon. Való igaz, hogy szabadtérben is képesek vagyunk álmodni és átérezni saját létünket, de a zárt hely épített geometriájára van szükségünk ahhoz, hogy világosan gondolkodhassunk. A gondolkodás geometriája a tér geometriáját visszhangozza.

Teakönyv című munkájában Kakuzo Okakura kifinomult leírását nyújtja annak a multiszenzoriális képzetrendszernek, amit a teaszertartás egyszerű szituációja képes kiváltani: „Teljes nyugalom uralkodik, a csöndben a vaskannában zubogó víz neszén kívül semmi egyéb nem hallik. A kanna szépen muzsikál, hiszen alján a vaslemezeket úgy illesztették össze, hogy különös dallamot zengjenek, olyat, amelyben párafödte vízesés, szirteken megtörő, távoli hullámverés,

99 | Le Corbusier: *Új építészet felé*, 181.

100 | Bachelard: *A tér poétikája*, 28.

bambuszerdőn átvonuló zápor, vagy távoli völgyben susogó fenyves hangjai visszhangoznak.”¹⁰¹ Okakura leírásában a jelen és a távol lévő, a közeli és a messzi, az érzékelt és az elképzelt fúzióra lép egymással. A test nem csupán egy fizikai entitás, hanem az emlékezés és az álom, a múlt és a jövő többletét hordozza. Edward S. Casey egyenesen odáig megy, hogy azt állítja: testemlékezet nélkül nem lenne mentális emlékezőképességünk sem.¹⁰² A világ a testben tükröződik, és a test a világba vetül ki. Amikor emlékezünk, ezt éppannyira testünk, mint idegrendszerünk és agyunk révén tesszük.

Az érzékek nemcsak arra szolgálnak, hogy információt közvetítsenek, amiről aztán az értelem hoz ítéletet, hanem arra is, hogy lángra gyűjtsák a képzeletet és hogy artikulálják az érzékszervi gondolkodást. Minden művészeti forma a rá jellemző médiumán és érzékelési programján keresztül metafizikai és egzisztenciális szemléletmódokat dolgoz ki. Merleau-Ponty szerint „a festészet elmélete lényegében metafizika”.¹⁰³ Ez az állítás azonban magára a művészeti gyakorlatra is kiterjeszthető, hiszen minden festészet a világ lényegét érintő kimondatlan feltevéseken alapul. „A festő »egész testét igénybe veszi«, mondja Paul Valéry. És valóban, hogyan is képzelhetnénk el egy szellemet, amint éppen fest?” – írja Merleau-Ponty.¹⁰⁴

101|Kakuzo Okakura: *Teakönyv*. Magyar László András ford. Budapest, Édesvíz, 1998. 80–81.

102|Edward S. Casey: *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington, Indiana University Press, 2000. 172.

103|Idézi Judovitz. In Levin (ed.): *Modernity and Hegemony of Vision*, 80.

104|Maurice Merleau-Ponty: *The Primacy of Perception*. Evanston, Northwestern University Press, 2000. 162.

Ez éppúgy elképzelhetetlen, mint a pusztán cerebrális építészet gondolata, amely már nem a testnek, illetve a test mozgásának a térbe történő kivetülése lenne. A festészethez hasonlóan az építőművészet is a világban való létünk metafizikai és egzisztenciális kérdéseivel szembesül. Az építészet művelése tiszta gondolkodást kíván, ez viszont olyan fizikális törődést igényel, ami az érzékek és a test, valamint az építmény egyedi közegén át nyer teret. Az építészet az ember és a világ testet öltött szembesítéséről szóló gondolatait „plasztikus élményeken”¹⁰⁵ át munkálja ki és kommunikálja. Álláspontom szerint az építészetnek az a feladata, hogy „azt *láttassa* meg velünk, ahogyan a világ *megérint* minket” – miként azt a Merleau-Ponty méltatta cézanne-i festészet tette.¹⁰⁶

Az árnyék jelentősége

Míg a szem a távolság és az elkülönítés szerve, addig a tapintás a közelség, a meghittség és a ragaszkodás érzetét adja. A szem áttekint, fegyelmez és vizsgálat alá helyez, a tapintás megközelít és gondozásba vesz. Ellenállhatatlan erejű emocionális élmények során hajlunk rá, hogy kikapcsoljuk a látás eltávolító érzékét; amikor álmodozunk, zenét hallgatunk vagy szeretteinket dédelgetjük, behunyjuk a szemünket. A mély árnyékok és a sötétség azért nélkülözhetetlenek, mert tompítják a látvány élességét, elmosják a mélységet és

105 | Le Corbusier: *Új építészet felé*, 11.

106 | Merleau-Ponty: *Cézanne kételye*, 85.

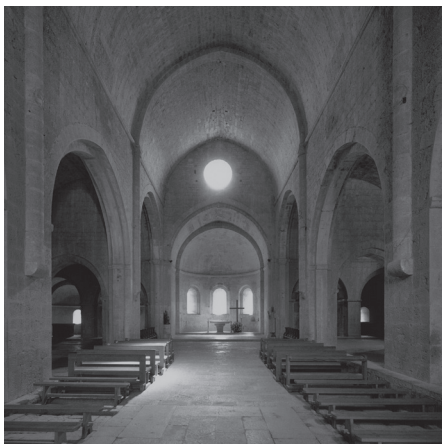
a távolságokat, és ösztönzőleg hatnak az öntudatlan perifériás látásra és a taktilis fantáziálásra.

Mennyivel titokzatosabb és hívogatóbb egy óváros utcája, ahol fény és árnyék birodalma váltja egymást, mint a mai élesen és ugyanúgy megvilágított utcák! A képzeletet és az ábrándozást a halvány fények és árnyékok stimulálják. Ahhoz, hogy világosan gondolkodhassunk, le kell tompítani a látvány élet, mivel a gondolatok a szórakozott és fókuszátlan tekintet útítársai. Az egyenletes fény éppúgy megbénítja a képzeletet, mint ahogyan a tér homogenizálása meggyengíti a léttapasztalatot és kitörli a helyek értelmét. Az emberi szem sokkal inkább a szürkülethez van hangolva, semmint a déli verőfényhez.

A ködpára és a szürkület – hisz bizonytalanná és kétértelművé teszi a látott képeket – fölébreszti a képzeletet. Egy fátyolfoltos hegyvidéket ábrázoló kínai tájkép vagy a kiotói Ryoanji Templom zen sziklakertje életlen nézetet vált ki, így transzszzerű, meditatív lélekállapothoz vezet. A szétszóródó, vándorló tekintet keresztülhatol a fizikai látvány felületén és a végtelenben fókuszálódik.

Tanizaki Dzsunicisiró *In Praise of Shadows* című kötetében külön kiemelte, hogy Japánban még a konyhaművészet is az árnyékokra támaszkodik, és hogy mindez mennyire elválaszthatatlan a sötétségtől: „Amikor az *i kant* a zománcozott tálban felszolgálják, olyan, mintha a szoba sötétje a nyelveden oldódna föl.”¹⁰⁷

¹⁰⁷Junichiro Tanizaki: *In Praise of Shadows*. New Haven, Leete's Island Books, 1977. 16.



A HALLÁS ÉS A SZAGLÁS ÉPÍTÉSZETE

Történelmi városokban és helyszíneken az akusztikai tapasztalatok felerősítik és gazdagítják a vizuális élményeket

Le Thoronet korai ciszterci apátsága, amelyet Florielle mellett alapítottak 1136-ban, majd 1176-ban áttelepítették mai helyére.

Fotó: David Heald

Olyan helyeken, ahol gazdag és pezsdítő tapasztalatokra teszünk szert, az érzékelés összes területe kölcsönhatásba lép egymással és a hely emlékezetes képében egyesül
Szagok és illatok helye: a fűszerpiac az etiópiai Hararban.

Fotó: Juhani Pallasmaa

Az író arra is emlékeztetett, hogy a régmúlt időkben a gésa megfeketedett fogai és zöldesfekete ajkai, akár csak fehérre festett arca, mind arra szolgáltak, hogy a szoba homályát és árnyékait hangsúlyozzák.

Ugyanígy, a fókusz és a jelenlét elképesztően erős érzete, ami Caravaggio és Rembrandt festményeit jellemzi, szintén az árnyak mélyéből emelkedik ki. A főszereplő becses tárgyként ebbe a minden fényt elnyelő bársonysötét háttérbe van beágyazva. Az árnyék ad formát és életet a megvilágított tárgynak. Egyúttal olyan valóságot kínál, amelyben a vágyak és az ábrándok megelevenedhetnek. A *chiaroscuro*, a füstszerű átmenet művészetét az építészet mesterének is birtokolnia kell. Az elsőrangú épített tereket szüntelenül átjárja a sötétség és a világosság mély lélegzete: az árnyék elnyeli, a világosság kibocsájtja a fényt.

A mi korunkban a fény pusztá mennyeiségi kérdéssé vált, és az ablak két világ közti közvetítőként, a zárt és a nyílt, a kinti és a benti, a magán és a nyilvános, a leárnyékolt és a megvilágított szféra közötti mediátorként összes jelentőségét elveszítette. Ontológiai értelem híján az ablak egyszerűen a falsík folytonossági hiányává vált. „Vegyük példának (...) a hatalmas üveglap ablakok használatát (...) ezek megfosztják épületeinket intimitásuktól, az árnyék és a beltéri környezet jótékony hatásától. Az építészek világszer-te elvették a nagy ablakfelületeknek vagy a kifelé nyitott tereknek juttatott arányokat. (...) Elvesztettük a bensőséges élet iránti érzékünket, és arra kárhoztatunk, hogy nyilvános életet éljünk, szinte kiűzve saját

otthonunkból” – mindezt az a Luis Barragán írta, aki a kortárs építészetben a bizalmas titkok, rejtelmek és árnyak valódi mágusa volt.¹⁰⁸ A fentiek szellemében a mai közterek többségéről is elmondható, hogy sokkal kellemesebb lenne, ha a megvilágítás intenzitását alacsonyabbra vennék, és egyenetlenebbül oszlaná szét. Az Alvar Aalto tervezte säynatsälöi városhäza tanácsstermének sötét méhe misztikus és mitologikus közösségérzetet teremt újra; a sötétség összetart, és felerősíti a kimondott szó súlyát.

Intenzív érzelmi állapotokban az érzetstimulusok a kifinomultabb érzékektől az archaikusabb érzékek irányába tolnak el: a látástól a hallás, a tapintás és a szaglás felé, fényből az árnyékba. Az a kultúra, amelyik felügyelni igyekszik polgárait, feltételezhetően ezzel ellentétes előjelű interakciókat támogat: a közeli azonosulástól a nyilvános eltávolítás irányába ható folyamatokat. A megfigyelés társadalma szükségszerűen a voyeurisztikus és szadista szem társadalma. Az állandóan magas szinten tartott megvilágítás, mely nem ad teret a lelki visszahúzódnak, a mentális kínzás igencsak hatékony módja; ilyenkor még az én legmélyebb homályba burkolt része is közszemlére kerül a reflektorok fényében.

108 | Alejandro Ramirez Ugarte interjúja Luis Barragánnal (1962). In Enrique X. de Anda Alanis: *Luis Barragán: Clásico del silencio*. Bogotá, Escala (Colección SomoSur 6.), 1989. 242.

Akusztikai intimitás

A látás izolál, a hallás felölel; az előbbi egyfelé irányított, az utóbbi sokirányú. A látásérzék a külsődlegeset hozza magával, míg a hangzás a benső élményével gazdagít. Tekintetem alá vonok egy tárgyat, eközben a hangok a fülembe jutnak: a szem kiragad, a fül befogad. Hiába nézzük, az épületek nem reagálnak, ám az általunk keltett hangokat visszaküldik a fülünkig. „A hang (...) minden irányból körbeveszi és a középpontba helyezi hallgatóját, befolyásolja a kozmosz érzékelését” – írja Walter Ong. „A szóbeli kultúrák számára a kozmosz folyamatosan zajló esemény, melynek középpontjában az ember áll. Az ember az *umbilicus mundi*, a világ köldöke.”¹⁰⁹ Adja magát a kérdés, hogy a középpont érzetének szellemi hiánya manapság mennyiben írható legalább részben annak számlájára, hogy eltűnt a hallható világ integritása.

A hallás szervezi és tagolja a tér élményét és megértését. Általában nem is sejtjük, milyen fontos szerepet játszik a hallás a téri észlelésünkben, pedig többnyire a hang szolgáltatja azt az időkontinuumot, melyben a képi benyomások elrendeződhetnek. Ha például a hangsávot eltávolítjuk egy filmből, a jelenetek elveszítik kifejezőerejüket, eltűnik a folyamatosság érzete és az életszerűség. A némafilmnek a színészi túljátszás gesztusrendszerével kellett kompenzálnia a hangzás hiányát.

Adrian Stokes, angol festő és esszéista, érzékeny megfigyeléseket fogalmazott meg tér és hang, hang és

109 | Ong: *Szóbeliség és írásbeliség*, 68.

kő kölcsönhatásairól: „Az épületek ugyanolyan odaadó hallgatóink, akár az édesanyák. Csatornákból vagy járdaszegélyekről fokozatosan visszaverődő, magányos vagy hallatszólag egybeterelt, elnyúló hangok oltják a paloták nyílásainak szomját. A hosszas visszhang beteljesíti a kő vágyait.”¹¹⁰

Bárki, akit éjjel zavart már fel vonat vagy egy mentőautó szirénázása, és félálmában megérezte a városi tereket, benne számlálatlan lakosának rendszerű cikázásával, az jól ismeri a hang képzelet fölött gyakorolt hatalmát. Az éjszaka hangjai a magányra és a múlandóságra emlékeztetnek, és a teljes szunnyadó várost átéri tudatunk. Bárki, aki révedt már el sötét romok közt csöpögő víz hangjaira, tanúsíthatja a fül rendkívüli képességét, mellyel térfogatot rajzol a fekete űrbe. A fülünkkel a sötétségbe vésett tér olyan üreggé válik, melyet közvetlenül az elme belsejébe vájtnak.

Steen Eiler Rasmussen megtermékenyítő könyve, az *Experiencing Architecture* záró fejezete sokatmondóan az alábbi címet viseli: „Az építészet hallgatása”.¹¹¹ A szerző itt az akusztikai minőségek különféle dimenzióit taglalja, és Bécs föld alatti csatornáinak hallás utáni érzékelését idézi Orson Welles filmjéből, *A harmadik ember*ből: „a fül mind a csatorna hosszát, mind annak hengeres formáját érzékeli”.¹¹²

110 | Adrian Stokes: Smooth and Rough. In *The Critical Writings of Adrian Stokes. Vol. II.* London, Thames & Hudson, 1978. 245.

111 | Steen Eiler Rasmussen: *Experiencing Architecture.* Cambridge, MIT Press, 1993.

112 | *Uo.* 225.

Ugyanígy emlékeztethetünk a lakatlan és bútoratlan házak akusztikus nyersségére, összevetve a valódi otthonok melegével, ahol a hangok a személyes tárgyak felületein megtörve ellágyulnak. Minden épületnek és színhelynek megvan a saját intim vagy monumentális, hívogató vagy taszító, vendégszerető vagy ellenséges hangzása. Egy adott tér értelmezése és értékelése során a visszhangok éppannyira fontosak lehetnek, mint a képi megjelenés, az akusztikus észlelet azonban általában öntudatlan háttértapasztalat marad.

Míg a látás a magányos szemlélő érzékszerve, a hallás a kötődés és az összetartozás élményét kelti. Tekintetünk egyedül vándorol végig a katedrális sötét mélységein, az orgona hangja viszont közvetlenül átélhetővé teszi számunkra a térrel való rokonságunkat. Teljesen magunkra maradunk, amint feszülten figyeljük a cirkuszi mutatványt, de a feszültség feloldódása nyomán kirobbanó tapsviharban egyesülünk az ujjongó tömeggel. A város utcáin végigszálló harangzúgás az ott lakó polgárok közösségéhez csatol. A kikövezett utcán kopogó léptek visszhangjának is érzelmi töltete van, hisz a környező falakról rezonáló hangok közvetlen kölcsönhatásba léptetnek minket a térrel. A hang mértéket vesz a térről és felfoghatóvá teszi léptégeit. A tér határait fülünkkel törjük át. A sirályok lármája a kikötőben az óceán gigászi méreteinek és a horizont végtelenjének tudatára ébreszt.

Minden város egyedi visszhangokat kelt, melyek utcáinak mintázatától és méretétől függenek, valamint az ott uralkodó építészeti stílustól és a leggyakoribb

építőanyagoktól. Egy reneszánsz városban egészen másfélék a visszhangok, mint egy barokkban. A mi városaink viszont már teljesen elveszítették ekhóikat. A mai utcák széles, nyílt térségei nem teszik lehetővé a hang visszaverődését, az épületek beltereiben pedig a visszhangeffektusok elnyelődnek vagy egyenesen tiltás alá kerülnek. A bevásárlóközpontok és közterek előre programozott konzervzenéi eltörlik a lehetőséget, hogy megragadhasuk a tér akusztikailag érzékelhető méretét. Füleinket megvakították.

A csend, az idő és a magány

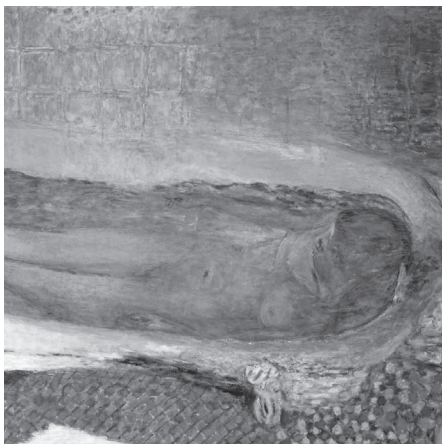
Az építészet által felkínált legalapvetőbb hallásélmény nem más, mint a csend és a nyugalom tapasztalata. Az építészet az anyag, a tér és a fény elemeiből szövődő konstrukció néma drámáját viszi színre. Végző soron nem más, mint a kővé vált csend művészete. Amikor már túl vagyunk a tervezői munka káoszán, és az építőmunkások kiáltozása is elhalt, az épület a várakozó, türelmes csend múzeumává válik. Az egyiptomi templomokban azzal a csennel találkozunk, amely a fáraót övezte, a gótikus katedrális csöndjében pedig a gregorián ének utolsó elhalt hangjai idéződnek vissza. A római katonák lépteinek a Pantheon falairól tükröződő nesze mintha csak az imént enyészett volna a semmibe. A régi épületek visszaröpitenek minket a múlt lassan csordogáló idejébe és csöndjébe. Az építészet csöndje befogadásra kész és emlékező. Az erős építészeti

élmény elnémít minden külső zajt, figyelmünket ön-
nön létünkre irányítja, és a többi művészethez hasonló-
an tudatosítja bennünk alapvető magányunkat.

A hihetetlen gyorsulás az utóbbi évszázad fejlemé-
nyeként az időt szétterítette a jelen síkjának képernyő-
jén, melyre világok sokaságának szimultaneitása vetül.
Amint az időből elvész a tartam és elül az ősmúltba
nyúló visszhang rezonanciája, úgy veszíti el az ember
önmagának mint történeti lénynek a tudatát, és válik
mind védtelenebbé az „idő terrorjának” fenyegetésével
szemben.¹¹³ Az építészet felszabadítja a jelen szorításából
és átélhetővé teszi az idő lassú, gyógyító áramlását. Az
épületek és a városok az idő eszközei és fenntartó mú-
zeumi. Lehetővé teszik, hogy megértsük a történelem
menetét, és hogy olyan időciklusoknak válhassunk ré-
szeseivé, amelyek túlmutatnak az egyedi életen.

Az építészet összeköt minket a halottakkal; az
épületek révén elképzelhetjük a középkori utca nyüz-
ségét, és képet alkothatunk arról, milyen lehetett a szé-
kesegyházhoz közelítő ünnepi menet. Az építészet ide-
je fogságba zárt idő: a legjelentősebb épületekben az
idő tökéletesen mozdulatlan. A karnaki templomkör-
zet nagy oszlopcsarnokában az idő mozdulatlan, örök
jellenné kövült. Idő és tér örökre egymásba záródtak
a hatalmas oszlopok közötti csendben; az anyag, a tér
és az idő egyetlen elemi tapasztalattá, a lét érzetévé
lényegül.

113 | Lásd Karsten Harries: Building and the Terror of Time. In *Perspecta: The Yale Architecture Journal*, 1982, 19., 59–69.



AZ INTIM MELEGSÉG HELYEI

**A meghittség, az otthon és a védelem
felfokozott élményét a meztelen bőr
érzetein keresztül tapasztaljuk meg**

Pierre Bonnard, *A nagy kád*, 1937, részlet.

Musée du Petit-Palais, Párizs.

© Photothèques des Musées de la Ville de Paris/
Delepeleire

**A kandalló mint a melegség intim
és személyes helye**

Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, Barcelona,
1904–1906

A modernizmus nagy művei megállították és az örökkévalóságig őrzik az optimizmus és a remény utópikus idejét. Évtizedek megpróbáltatásai után is a tavasz és az ígélet levegőjét árasztják. Alvar Aalto paimiöi tüdőszanatóriuma ma is szívemarkolóan sugározza magából az emberi jövőbe és az építészet társadalmi küldetésének sikerébe vetett hitet. Le Corbusier *Villa Savoyé*ja hitet támaszt bennünk az értelem és a szépség, az etika és az esztétika egysége iránt. Konsztantyin Melnyikov moszkvai *Melnyikov-háza* a benne és körötte végbement drámai és tragikus társadalmi-kulturális átmenetek korszakai után, ma is annak a tettrekészségnek és utópikus szellemnek a néma tanúja, ami egykoron létrehozta.

A műalkotás tapasztalata a mű és a befogadója között lejátszódó magánbeszélgetésben keletkezik, és ez a dialógus kizár minden más interakciót. „A művészet az emlékezés színrevitele”, „a művészetet egy egyedülálló hozza létre egy másik egyedüllévő számára” – írja Cyril Connolly *The Unquiet Grave* című kötetében. Ezeket a mondatokat Luis Barragán aláhúzta a saját példányában.¹¹⁴ A melankólia érzete – a szépség anyag-talan időbelisége felett érzett szomorúság – minden megindító művészi élmény mélyén ott lappang. A művészet egy elérhetetlen eszmét vetít maga elé; ama szépség ideáját, amely egy pillanatra megérinti az örökkévalót.

¹¹⁴ | Idézi Emilio Ambasz: *The Architecture of Luis Barragán*. New York, The Museum of Modern Art, 1976. 108.

Illatozó terek

Ahhoz, hogy valamelyik idegvégződésünkben kiváltódjék egy szagérzet, csupán nyolc anyagmolekulára van szükség. Ráadásul több mint tízezer eltérő szagot tudunk észlelni. Bármilyen térről is legyen szó, a legmaradandóbb emlékeink gyakran a hozzá kapcsolódó illatok. Én például már nem emlékszem, hogyan nézett ki nagyapám vidéki házának bejárata gyermekkoromban, de nagyon jól emlékszem az ajtó súlyának ellenállására és az évtizedes használattól felkaristoltt fafelület patinájára, és különösen élénken emlékszem a ház illatára, ami – mint valami láthatatlan fal – az ajtó mögött rögtön az orromnak csapódott. Minden lakóhelynek megvan a saját otthonszaga.

Egy adott szag tudtunkon és szándékunkon kívül képes visszavinni bennünket olyan helyekre, amelyeket a retinális emlékezetünk már tökéletesen elfelejtett. Az orrlyukak felébresztenek egy elfeledett képet, és elcsábulunk, hogy színes ábrándokba merüljünk. Az orr emlékezteti a szemeket. „Az emlékezet és a képzelet nem választhatók el egymástól” – írja Bachelard.¹¹⁵ „Évszázados emlékeimben csak én tudom kinyitni a mély szekrényt, mely csak nekem őrizi még egyedi illatát, a rácson aszalódó szőlő illatát. A szőlő illata! Ez az illat határeset, és igen nagy képzelőerő kell ahhoz, hogy felidézhesük.”¹¹⁶

Micsoda élvezet egy régi városka szűk utcáiban a szagok és illatok újabb és újabb rétegein keresztül-

115 | Bachelard: *A tér poétikája*, 28.

116 | *Uo.* 34.

vágni! Egy édességbolt illatának körzete a gyermekkor ártatlanságára és kíváncsiságára emlékeztet, a cipész-műhely sűrű szaga lovak, nyergek, kantárszíjak és a lovaglás izgalmának képzezeit ébreszti, a pékségből kiszivárgó aromák pedig az egészség, a létfenntartás és a fizikai erőnlét gondolatait. A cukrászda illatai a polgári boldogságot idézik. A halászfalvak különösen is emlékeztetnek, a tenger és a föld szaga egygyé olvad bennük; a hínár erős szaga foghatóvá teszi a tenger mélységét és nyomását, és ez a szag a leghétköznapibb kikötővárost is elveszett Atlantisszá varázsolja.

Az utazás sajátos öröme a szagok és ízek geográfiáját és mikrokozmoszait ismerteti meg velünk. Minden városhoz az ízek és szagok egyedi spektruma tartozik. Az üzletek utcára nyíló pultjai az illatok ínycsiklandó kavalkádját kínálják: hínárszagú tengeri herkentyűk, a termékeny föld illatát kipárálló zöldségek, a napsütés és a nedves nyári levegő édes aromáját árasztó gyümölcsök. Az éttermek kirakataiba kifüggesztett menük elindítják a fantáziánkat, a betűk, amiket a szem leolvas, élményekbe fordulnak át.

Az elhagyatott házaknak vajon miért van mindig ugyanolyan üregszerű szaguk? Talán a szem által megfigyelt üresség hívja elő ezt a szagot? Helen Keller képes volt felismerni „egy régivágású vidéki házban a szagok különböző rétegeit, amik egymást követő családoktól, növényektől, parfümöktől és drapériákból származtak”.¹¹⁷

¹¹⁷| Diane Ackerman: *A Natural History of the Senses*. New York, Vintage Books, 1991. 45.

Rainer Maria Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című kisregényében egy már lerombolt ház egykori életének drámai leírását nyújtja – az emlékeket a szomszéd ház falába íródott nyomok közvetítik: „Ott volt minden: a sok ebédlő, a betegségek, minden lehelet, a több éves füst, a hónaljából előfakadó verejték, mely a ruhákat ólmossá teszi, a szájak poshadéka és az erjedő lábakból áradó cefreszag. Ott volt a pös és a korom csípős, mardosó bűze, a sűrű burgonyagőz és avasodó disznózsír csúszós, nehéz szaga, elhanyagolt csecsemők nyúlós, édeskés párája, iskolába induló gyerekek félelemszaga, ivarérett fiúk ágy-fülledtsége.”¹¹⁸

A kortárs építészet nyújtotta retinális képzetek mindenképpen sterilnek és élettelennek tűnnek, ha a költő szag- és illatérzeteket kiváltó szóképeinek érzelmi-asszociatív erejével vetjük össze őket. Mert a költő felszabadítja a szavakban rejlő illatokat és ízeket. Egy nagy író a szavak révén egy egész várost megalkothat, mely minden porcikájában élettel teli. De az építészet jelentős művei is az élet teljességének képét idézik. Az igazi építész nem tesz mást, mint felszabadítja az eszményi életnek a tér és forma mélyén szunnyadó képzeletét. Le Corbusier vázolatain a tömbházak között függő kert, a felső balkonon a pokrócot poroló asszonnyal és alant a bokszzsákot csépelő férfival, vagy a Villa Steinde Monzie-hoz készült szkeccseken a konyhaasztalra helyezett elektromos ventilátor az életszerűség olyan példái, amelyek ritkák a modern építészetben.

¹¹⁸Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Görgey Gábor ford. Budapest, Fekete Sas, 1996. 49.

Másfelől gondolhatunk a *Melnyikov-bázi*ról készült fotográfiákra, melyek az ikonikus épület metafizikus geometriája és a hétköznapiság prózája közti drámai távolságot fedik fel.

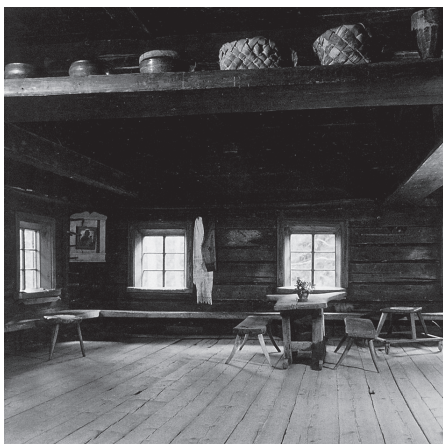
Az érintés formája

„A kéz (...) bonyolult organizmus, delta, amelyben sok-sok, messziről eredő élet folyik össze, hogy a tett nagy folyamába ömöljék. A kéznek története van valóban, megvan a maga kultúrája, különös szépsége; így hát elismerjük azt a jogát, hogy külön fejlődhessék, saját kívánságai, érzései, szeszélyei és kedvtelései legyenek” – írja Rainer Maria Rilke Auguste Rodinről szóló esszéjében.¹¹⁹ A szobrász keze tényleg szem, de egyúttal a gondolkodás szerve is. Ahogy Heidegger fogalmaz: „A szokványos elképzelés szerint a kéz testünk szervezetéhez tartozik. Csakhogy nem szabad a kéz lényegét testi fogószervként meghatározni, illetve ebből kiindulva magyarázni. (...) A kéz valamennyi mozdulata valamennyi művében a gondolkodás elemében tartózkodik, abban formálódik. A kéz minden műve a gondolkodáson alapszik.”¹²⁰

A bőr leolvassa az anyag szövetét, tömegét, sűrűségét és hőmérsékletét. Valamely régi tárgy felülete, amit a mesterember szerszámai és szorgos keze tökéletesre polírozott, vonzza tenyerünket, hogy végigsimítson

119| Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. Szabó Ede ford. Budapest, Helikon, 1984. 25.

120| Martin Heidegger: *Mit bírnek gondolkodásnak?* Vajda Mihály ford. Budapest, Palatinus / Gond-Cura Alapítvány, 2009. 28.



AZ ÁRNYÉK ÉS A SÖTÉTSÉG JELENTŐSÉGE

**Az arc becses tárgyként a bársonysötét
háttérbe van beágyazva**

Rembrandt, *Önarckép*, 1660, részlet.

Musée du Louvre, Párizs

**A finn parasztház homálya és árnyékai
az intimitás és a csend érzetét keltik;
a bejutó fény értékes ajándékká nemesül**

A Pertinotsa-ház a kései 19. századból,
Seurasaari Skanzen, Helsinki.

Finn Építészeti Múzeum/Fotó: Rácz István

rajta. Milyen kellemes egy kezek ezreinek nyomától fénylő kilincset megragadni – hányszor, de hányszor használhatták már előttünk! A kortalan kopottság tiszta csillogása a szíveslátás és nyájasság képét sugallja. A kilincs az épület kézfogása. A taktilitás az idővel és a hagyománnyal kapcsol össze minket: a tapintás érzetein keresztül generációk sokaságának üdvözlésre nyújtott kezét szorítjuk. Ugyanilyen kellemes egy hullámok által legömbölyített kavicsot kézbe venni, és nemcsak a megnyugtató forma miatt, hanem azért is, mert valamiképpen kifejezi lassú alaköltésének folyamatát. A tenyérben tartott, tökéletesre csiszolódott kő az idő folyamát testesíti meg; nem más, mint formává vált idő.

Amikor beléptem a kaliforniai La Jollában található Louis Kahn-féle Salk Institute csodálatos főterére, ellenállhatatlan késztetést éreztem, hogy azonnal az egyik betonfalhoz menjek, és megérintsem felületének bársonyos simaságát és melegét. Bőrünk csalhatatlan pontossággal orientálódik a térben a hőmérsékletet követve; egy fa hűvös és felüdítő árnyéka vagy egy nap-sütötte mező simogató hője – mindez tértapasztalatként is működik. A finn vidékről őrzött gyermekkori emlékeimből könnyen fölidézhetem azokat a napfény útjában álló és a sugarak melegét megsokszorozó, a havat megolvasztó falakat, melyek lehetővé tették, hogy először a termékeny föld illata jelentse be a nyár közeledtét. A tavasz első nyomait a kéz és az orr legalább annyira felismerte, mint a szem.

A gravitációt a talpunkkal mérjük föl, a talaj sűrűségét és szerkezetét is így tapintjuk ki. Mezítláb felállni egy simára csiszolódott, jéghideg sziklára a tengerparti napnyugtában, vagy épp megérezni a kőben a nap melegét a talpunk alatt – mindezek rendkívüli mód gyógyító és ellazító élmények, melyek visszakapcsolnak minket a természet örök körforgásába. Ilyenkor megérezzük a föld lassú lélegzését.

„Hiszen nem találunk-e saját házainkban is olyan zugokat és sarkokat, ahol szívesen meghúzzuk magunkat? A »meghúzni« a lakni ige fenomenológiájához tartozik. Csak az lakik igazán, aki tudja, mit jelent az, hogy meghúzódni valahol” – írja Bachelard,¹²¹ majd így folytatja: „Ábrándjainkban a ház mindig nagy bölcsőként jelenik meg.”¹²²

Szoros megfelelés áll fenn a meztelen bőr és az otthonérzet között. Hiszen az otthon tapasztalata lényegében a meleg bensőségesség élménye. A kandalló körüli melegség övezete nem más, mint a legalapvetőbb intimitás és komfort helye. Marcel Proust költői leírását nyújtja ennek a tűzhely körüli, mindenekelőtt a bőrünkkel érzékelt térnek, amelyben akár „egy megfoghatatlan fürkében, egy, a szoba mélyén ásott meleg barlangodúban, egy égő s meleg körvonalainál folyton mozgékony övezetben” tartózkodunk.¹²³ A hazatérés érzete sohasem volt intenzívebb számomra, mint amikor kiskoromban a hófödte vidékről alkonytájt visszaérve megláttam

¹²¹ | Bachelard: *A tér poétikája*, 24.

¹²² | *Űo.* 29.

¹²³ | Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. I. Swann. Gyergyai Albert ford. Budapest, Európa, 1969. 40.

házunk ablakában a lámpafényt. A fűtött szobák emléke gyöngéden melengetni kezdte átfagyott tagjaimat. Az otthonlét fogalma és a bőrünk számára kedves élmények egyetlen érzetté lényegülnek.

A kő íze

Adrian Stokes írásaiban különösen fogékony volt a tapintási és ízlelési élmények fennhatóságára: „Az építészet dichotomikus alapfogalmaiként alkalmazva a simaságot és az érdeességet könnyebben átmenthetem a vizuális tapasztalatot megalapozó orális és taktilis képzeteket. A szemek úgyszólván ki vannak éhezve, és kétségtelen, hogy az orális egykoron mindent befogó impulzusa többé-kevésbé később is áthatotta a képi – és persze a tapintó – érzékelést.”¹²⁴ Stokes „a veronai márvány orális csábítását” említi,¹²⁵ továbbá idézi John Ruskin egyik levelét, aki „az utolsó falatig felfalná” azt.¹²⁶

A taktilis és az ízlelési tapasztalat között finom átvitel állapítható meg, de a látás is átkapcsolhat ízérzetbe: bizonyos színek és finoman kidolgozott részletek orális élményeket válthatnak ki. Egy pompásan színezett, csiszolt kőfelületet tudat alatt a nyelv is érzékel. Érzékszervi élményünk a világról szájüregünk belső érzékeléseiből ered, és a világ készen áll, hogy visszatérjen orális kezdetihez. Az építészeti tér legősibb forrása a szájüreg.

¹²⁴|Stokes: *Smooth and Rough*, 243.

¹²⁵|Az idézet forrása homályban marad.

¹²⁶|Stokes: *Smooth and Rough*, 316.

Sok évvel ezelőtt, amikor meglátogattam D. L. James híres kaliforniai tengerparti házát, amit Charles és Henry Greene tervezett, leküzdhetetlen kényszert éreztem, hogy térdre ereszkedjek és a nyelvemmel érintsem meg a főbejárat pompásan fénylő fehér márványküszöbét. Carlo Scarpa építészetének érzéki anyagai és mesterien kidolgozott részletei, akárcsak Luis Barragán házainak lüktető színei, gyakran idéznek fel ízelvényeket. A gyönyörűen tónusozott *stucco lustro* felületek, a kifinomult színelhelyezések vagy faburkolatok szintén kínálják magukat, hogy ízlelőbimbóink is méltányolják őket.

Tanizaki Dzsunicsíró egy csésze leves feltalálása kapcsán is hatásosan írja le az ízérzet téri vonatkozásait, valamint az érzékek szövevényes kölcsönhatásait:

„A lakkozott facsésze használatában van egy csodaszép pillanat, ami a fedő levétele és a csésze szánkhoz emelése között játszódik le, amikor ránézünk a csésze sötét mélyén nyugvó, még mozdulatlan, néma folyadékra, melynek színe alig különböztethető meg magától a tálkától. Nem tudjuk pontosan megmondani, hogy mi van ebben a sötétben, de a tenyerünkkel érezzük a folyadék finom mozgását, miközben belülről pára száll föl és kis cseppeket képez a csésze peremén, és a gőzzel feltoluló illatok pompás előérzeteket hoznak magukkal. (...) Ez már a titok pillanata, majdnem azt is mondhatnánk, az elragadtatásé.”¹²⁷

127 | Tanizaki: *In Praise of Shadows*, 15.

Egy tiszta és igényes épített tér a tapasztalatnak ugyanazzal a teljességével lát el minket, mint az író levesescsészéje. Az építészeti élmény a legközvetlenebb módon hozza kapcsolatba a világot a testtel.

Izomzat és csont festette képek

Az őskori ember az építés során saját testét használta méret- és arányadó rendszerként. A létfenntartás alapvető képességei a hagyományos kultúrákban mindig a test bölcsességétől függtek, és a haptikus emlékezet őrizte őket. Az őskori vadász, halász és földműves, de ugyanígy a kőműves vagy a kőfaragó legfőbb tudása és képességtára a mesterség testet öltött hagyományának követése volt, és ez a tudás az izomzatban és a tapintási érzékben rögzült. A képességek megtanulása a tradíció által tökéletesített mozdulatsorok elsajátításán át zajlott, nem szavakban vagy elméletben.

A test tud és emlékezik. Az építészeti értelem azokból az archaikus reakciókból ered, amikre a test és az érzékek emlékeznek. Az építészetnek ma is válaszolnia kell a génekben megőrzött és továbbadott ősi viselkedésmintákra. Hiszen az építészet nem csupán a mai városi lakosság gyakorlati, szellemi és társadalmi igényeire felel, hanem emlékeznie kell a testünkben rejlő egykori vadászra és földművesre is. Komfortérzetünk, otthon- és biztonságélményünk generációk sokaságának ősrégi tapasztalataiban gyökerezik. Bachelard olyan kezdetleges „ősképekről” beszél,



LÁTVÁNY ÉS TAPINTÁS

A látványba elrejtett taktilis összetevő

A buddhista istennő, Tara öt kiegészítő szemet is birtokol: homlokán, két kezén és lábán.

Ezek megvilágosodottságának jelei.

Mongóliából származó bronzszobor

a 15. századból.

Állami Könyvtár, Ulánbátor, Mongólia

A bejárati fogantyú az épület kézfogása, ami lehet hívogató és udvarias, de tiltó és agresszív is

Alvar Aalto, *Vasház*, Helsinki, 1954.

Ajtófogantyúk.

Finn Építészeti Múzeum/Fotó: Heikki Havas

„melyek az eredetiség érzését keltik”.¹²⁸ „A szülői ház mégiscsak belénk véste a különböző lakófunkciók hierarchiáját. E ház lakófunkcióinak grafikonjai vagyunk, s minden más ház csupán ennek az alapvető témának a variációja. A megszokás szó túlságosan elcsépeelt, sem hogy kifejezhetné a nem felejtő testünk és a feledhetetlen ház szenvedélyes kapcsolatát” – írja Bachelard a testi memória hatalmát ecsetelve.¹²⁹

Újabban az építészet is ráismert, hogy a vizualitásnak a tervezésben aránytalanná nőtt a szerepe. „Az avantgardizmus építészei a külső tömegek építészetét a belsőépítészet rovására helyezték érdeklődésük középpontjába. Úgy tűnt, mintha az építészetet sokkal inkább a szem örömeire szolgáló entitásként gondolták volna el, semmint a benne lakók jólétét figyelembe véve” – mondja Eileen Gray,¹³⁰ akinek saját tervezői gyakorlata – vizuális vagy kompozicionális előfeltevések helyett – láthatóan a mindennapi élet apró helyzeteiből ihletődik.

Az építészet ugyanakkor – egzisztenciális közvetítő feladatát elveszítve – nem válhat a tiszta funkcionalitás, a testi kényelem és az érzéki örömök eszközévé. A távolság, az ellenállás és a feszültség sajátos érzetét fenn kell tudnia tartani az építészeti program, a funkciók és a kényelem összeházasítása után is. Egyetlen épített mű sem válhat saját haszonelvű és racionális mozzgórugóinak átlátszó tárházává, fenn kell tartania

128|Bachelard: *A tér poétikája*, 92.

129|*Uo.* 35.

130|From Eclecticism to Doubt', dialogue between Eileen Gray and Jean Badovici. In *L'Architecture Vivante, 1923–33*, Automne–Hiver, 1929. Idézi Colin St John Wilson: *The Other Tradition of Modern Architecture*. London, Academy, 1995. 112.

áthathatatlan titkát ahhoz, hogy lángra gyújthassa képzeletünket és felszítssa érzelmeinket.

Tadao Ando így fejezte ki a funkcionalitás és a haszontalanság feszültségére vagy ellentétére irányuló vágyát, amit művei példáznak: „Hiszek benne, hogy amint befejeztük a rendeltetési alapok ellenőrzését, el kell emelni az építészetet a funkciótól. Más szavakkal, szeretem megfigyelni, hogy meddig jut az építészet a funkciót követve, de azután, ha ezzel megvagyunk, mennyire lehet elemelni ezektől a hasznossági kívánalmaktól. Az építészet jelentősége a kettő közti távolságban rejlik.”¹³¹

A cselekvés képei

A kert gyepén elhelyezett kőlapok lépések nyomaiként tűnnek elénk. Miközben kinyitjuk az ajtót, testünk tömege találkozik az ajtó tömegével; a lépcsőn fölhaladva lábaink mértéket vesznek a fokokról, kezünk végigsimít a korláton, testünk lendületes mozgással átlósan keresztülvág a téren.

Az építészeti látványok a cselekvés képeit hordozzák magukban, valós találkozások tevékeny pillanatait, „a funkció ígérését”,¹³² a tettekre váltott szándékok

131|Tadao Ando: The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando, idézi Kenneth Frampton: The Work of Tadao Ando. In Yukio Futagawa (ed.): *Tadao Ando*. Tokyo, ADA, 1987. 11.

132|A 19. század közepén az amerikai szobrász Horatio Greenough ezzel a kifejezéssel adott nevet forma és funkció különbségének, mely később a funkcionalizmus ideológiai próbakövévé vált. Uő: *Form and Function: Remarks on Art, Design and Architecture*. Berkeley, University of California Press, 1966.

mozzanatait. „A testemet övező tárgyak mindazt tükrözik, amit megtehetek velük” – írja Henri Bergson.¹³³ És éppen a cselekvés lehetősége különbözteti meg az építészetet a többi művészettől. A cselekvés lehetőségének következménye, hogy minden moccanásunk az építészeti élmény részévé válik. Egy jelentéssel bíró építészeti tapasztalat sohasem pusztán retinális képek sorozata. Az építészet „alapelemei” nem a vizuális egységek vagy alakzatok, hanem a találkozások és a szembehelyezkedések, melyek az emlékezettel állnak kölcsönhatásban. „Ebben az emlékezésben a múlt tettekben testesül meg. Nem úgy, mintha valami elkülönült helyen lenne az agyban, hanem közvetlenül a testmozdulatok aktív alkotórészeként, amint véghezvisznek egy tettet” – ezt már Edward Casey írja az emlékezet és a cselekvés összjátékáról.¹³⁴

Az otthonlét tapasztalatát nem vizuális mozzanatok, hanem különféle aktivitások szervezik: a főzés, az evés, a társas együttlét, az olvasás, a pakolás, az alvás, az intimitás aktusai. Az épület olyasmi, amivel fizikailag találkozunk: megközelítjük, szembeállunk vele, testi kapcsolatba kerülünk, keresztülhaladunk rajta, és, további dolgok kiinduló feltételeként, igénybe vesszük. Az építészet kezdeményez, irányít, elrendezi a viselkedésünket és a mozgásunkat.

Az épület nem önmagáért való: keretet kínál, kifejez, strukturál, jelentést ad, vonatkozásba állít, elkülönít

133| Henri Bergson: *Matter and Memory*. New York, Zone, 1991. 21. (A mű negyedik fejezete magyarul: Anyag és emlékezet. In Bacsó Béla [szerk.]: *Tér; fenomén, mű*. Budapest, Kijárat, 2011. 208–239.)

134| Casey: *Remembering: A Phenomenological Study*, 149.

vagy egyesít, hozzáférhetővé tesz vagy elzár. Vagyis az alapvető építészeti tapasztalatok sokkal inkább igei formájúak, semmint főnéviek. Egy valódi építészeti élmény tehát olyasmiket tartalmaz, mint például megközelíteni egy épületet vagy szembetalálkozni vele, és nem egyszerűen annyit, hogy érzékelünk egy homlokzatot. Sokkal inkább a belépés tapasztalatát, mintsem az ajtó vizuális formatervezettségét; sokkal inkább az ablakon átnézést, mintsem az ablakot a maga tárgyszerűségében; sokkal inkább a meleg szférájának birtokba vételét, mintsem a stíuselemként felfogott kandallót. Az építészeti tér megélt tér, nem pedig fizikai űrtartalom, és a megélt tér mindig túlmutat a geometrián és a mérhetőségen.

Alvar Aalto is az építészeti élmény igei jellegét, eseményszerűségét húzta alá Fra Angelico *Angyali üdvözlétéről* írott elemzésében, ami *From the Doorstep to the Common Room* című 1926-os, bájos esszéjében található. Itt az építészeti tapasztalatot a helyiségbe való belépéssel azonosítja, és nem a kapu vagy a bejárat megformáltságával.¹³⁵

A modern építészetelmélet és -kritika mindig is erősen hajlott rá, hogy a teret valamiféle anyagtalán tárgyként fogja fel, amit anyagi felületek határolnak, ahelyett, hogy a dinamikus kölcsönhatások és viszonyok mentén gondolta volna el. Ezzel szemben a japán gondolkodás a tér fogalmának relacionális megközelítéséből indult ki. Az építészeti tapasztalat cselekvésjellegét felismerve

135| Alvar Aalto: *From the Doorstep to the Common Room*. In Göran Schildt (ed.): *Alvar Aalto: The Early Years*. New York, Rizzoli, 1984. 214–218.

a *ma*, a negatív tér vagy térköz japán fogalmáról, valamint a teret és az időt egyesítő japán gondolkodásról írt esszéjében Fred Thompson professzor is szívesebben használja a „tér” helyett a „tériesség” és az „idő” helyett az „időbeliség” fogalmait.¹³⁶ Az építészeti tapasztalat elemeit találóan érzékelteti igei származékokkal.

Testi azonosulás

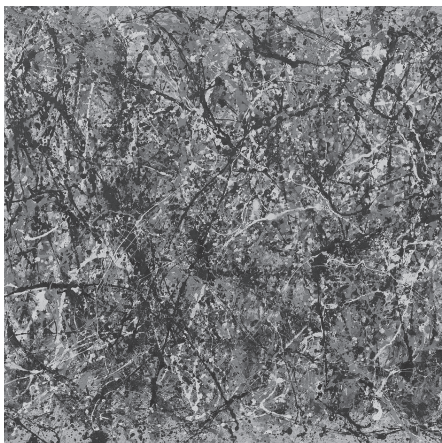
Az építészeti élmény hitelessége az épület szerkezeti nyelvezetén múlik, illetve azon, hogy az elkészült építmény érthetővé váljék az érzékeny előtt. A világot testi létünk egészével érzékeljük: megpillantjuk, tapintjuk, kihallgatjuk és magunkhoz mérjük. A megtapasztalt világ a testi centrum köré szerveződik és ott artikulálódik. Testünk, emlékezetünk és önazonosságunk nyújt számunkra állandó lakhelyet. Szüntelen párbeszédben és kölcsönhatásban állunk a környezettel, olyannyira, hogy önképünket képtelenek vagyunk elkülöníteni téri létmódunktól, helyzetekhez kötöttségunktől. „Én a testem vagyok” – vallotta Gabriel Marcel;¹³⁷ és a költő Noël Arnaud ezt nem félt azzal kiegészíteni, hogy „Magam vagyok a tér, melyben vagyok”.¹³⁸

Henry Moore igen szemléletesen írt arról, hogy az alkotói munka során mennyire elengedhetetlen a testi azonosulás mozzanata:

136|Fred Thompson – Barbro Thompson: Unity of Time and Space. In *Arkkitehti* (Helsinki), 1981/2., 68–70.

137|Idézi Dreyfus–Dreyfus. In Merleau-Ponty: *Sense and Non-Sense*, xii.

138|Idézi Bachelard: *A tér poétikája*, 127.



PERIFÉRIÁS LÁTÁS ÉS AZ INTERIORITÁS ÉRZETE

Az erdő multiszenzoriálisan ölel körbe.
Periferiális stimulusok sokaságával hathatósan húz bennünket terének valóságába
Finn fenyőerdő Alvar Aalto *Villa Maireájának* szomszédságában (Noormarkku).
Mairea Alapítvány/Fotó: Rauno Träskelin

Az amerikai expresszionista festők léptékválasztása és festői technikája periferiális stimulusokat kínál és a kép terébe hív
Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, részlet.
© 2005 The Museum of Modern Art, NY
Scala, Firenze

„...a háromdimenziós formát a maga teljes létében megértsék. Ez éppen a szobrász feladata. S arra kell törekednie, hogy ezt szüntelenül szem előtt tartsa, és a formákat a maguk teljes térbeli kiterjedésében vegye tudomásul. Úgy viszonylik a szilárd formához, mintha a fejében hordozná, s úgy gondol rá, mintha – függetlenül attól, hogy mekkora – teljes egészében a kezében tartaná. Képzeletében körbejárja az összetett formákat; miközben a tárgy egyik oldalát látja, tudja, milyen a másik oldala; azonosítja magát a tárgy súlypontjával, súlyával, tömegével; térfogatát a környezetéből kihalított térként érzékeli.”¹³⁹

Bármilyen műalkotással találkozunk, a testi interakció nem hiányozhat. A festő Graham Sutherland ugyanezt a nézetet a művész szempontjából fogalmazza meg: „A tájképfestőnek bizonyos értelemben szinte úgy kell a képre tekintenie, mintha ő maga volna az – maga a létező ember.”¹⁴⁰ Cézanne szerint „A táj bennem gondolkodik: én vagyok a táj öntudata”.¹⁴¹ Egy műalkotás olyan, akár egy másik személy, akivel óhatatlanul is beszédbe elegyedünk. Amikor egy műalkotással szembesülünk, elkezdjük rávetíteni az érzéseinket. És ekkor egy különös ügylet megy végbe: érzelmeket kölcsönzünk a műtárgynak, és ő cserébe áldását és dicsfényét adja nekünk.

139 | Henry Moore: *A szobrászatról*. Mátyás Stefánia ford. Budapest, Helikon, 1985. 14.

140 | In Philip James (ed.): *Henry Moore on Sculpture*. London, MacDonald, 1966. 79.

141 | Merleau-Ponty: Cézanne kételye, 83.

Végül is a műalkotásban önmagunkkal találkozunk. Melanie Klein fogalma, a „projektív azonosulás” arra emlékeztet, hogy valójában minden emberi kölcsönviszony részét képezi az én darabkáinak ez a másik személyre irányuló kivetítése.¹⁴²

Testi idomulás

A nagy zenész jóval inkább önmagán, mint a hangszerén játszik, és egy tehetséges futballista sem pusztán a labdát rugdossa, hanem magát és társait hozza játékba egy belülről megtestesített pályán. „A játékos sokkal inkább átélve, semmint ésszel érzékeli, hol a kapu. Az elme nem áradhat szét a játéktéren, egy »tájékozott« test viszont belakhatja” – írja Richard Lang, amikor Merleau-Pontynak a labdarúgásról kifejtett nézeteit kommentálja.¹⁴³

A tervezési folyamat során az építész is hasonlóképpen teszi fokról fokra magáévá a tájat, a teljes téri környezetet, a praktikus követelményeket, és velük együtt elgondolt építményét: a lendületet, az egyensúlyt és a léptéket öntudatlanul testén át érzi meg izomzata feszüléseiként, csontváza és belső szervei elhelyezkedésében. Amikor a mű kölcsönhatásba lép a megfigyelő testével, ebben a tapasztalatban az alkotó testi érzetei is tükröződnek. Eszerint

142 | Lásd például Hanna Segal: *Melanie Klein*. New York, Viking, 1979.

143 | Richard Lang: *The Dwelling Door: Towards a Phenomenology of Transition*. In David Seamon – Robert Mugerauer (eds.): *Dwelling Place & Environment*. New York, Columbia University Press, 1982. 202.

megállapíthatjuk, hogy az építészet olyan kommunikáció, amely az építész testétől a művével – akár évszázadokkal később – találkozó befogadó testéig vezet.

Az építészeti lépték megértése azt is magában foglalja, hogy az épületet önkéntelenül is a saját testünkhöz mérjük, saját testképünket vetítjük rá a kérdéses térre. Gyönyörűséget és biztonságérzetet ad, amikor a test felismeri, hogy a tér rezonál rá. Amikor egy épített szerkezetet megtapasztalunk, csontozatunkkal és izmainkkal öntudatlanul is utánózni kezdjük. Egy zenemű kellemesen lelkesítő áramlása tudat alatt testérzetekké alakul, egy absztrakt festmény kompozíciója az izomzat feszültségeként is átélhető, egy építmény struktúrája pedig a csontszerkezetünk öntudatlan utánzó aktivitása révén válik a megértés tárgyává. Anélkül, hogy tudnánk róla, testünk is végrehajtja az oszlop vagy a boltív feladatát. „A téglaboltív szeretne lenni” – ahogy Louis Kahn mondta, és ugyanez a metamorfózis valósul meg a test utánzó kapacitása révén.¹⁴⁴

Minden architektonikus szerkezet lényege a nehézkedés érzete, és az igazán minőségi épületek a tömegvonzás és a talaj erejét tudatosítják bennünk. Az építészet a világ vertikális vetületének tapasztalatát erősíti. De amikor a föld mélyére utal, olyankor mindjárt a lebegés és a repülés álmát is felidézi.

¹⁴⁴ | Louis I. Kahn: I Love Beginnings. In Alessandra Latour (ed.): *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York, Rizzoli, 1991. 288.

Az emlékezet és a képzelet terei

Velünk született képesség, hogy vissza tudunk emlékezni helyekre, vagy el tudjuk képzelni őket. Az érzékelés, az emlékezés és a képzelet állandó kölcsönhatásban működnek; a jelenlét birodalmát átszövik az emlékezet és a fantázia képei. Szüntelenül az emlékek hatalmas városának építésén munkálkodunk, és mindazok a városok, amelyekben valaha megfordultunk, e szellemi metropolisz falain belülre kerülnek.

Az irodalom és a film egyaránt nélkülözné bűverejét, ha nem lennének képesek rá, hogy *belépjünk* az emlékezetben vagy képzeletben létező helyekre. A műalkotás előhívta terek és helyek abban az értelemben nagyon is valóságosak, hogy a tapasztalat teljességét kínálják. „Tintoretto nem azért festette a Golgota fölé, az égre, azt a sárga hasadást, hogy a szorongás *jelzése legyen*, még kevésbé, hogy *kiprovokálja*; ez a hasadás *maga* a szorongás és a sárga ég egyszerre. Nem a szorongás ege, sem a szorongó ég; a szorongás válik dologgá, a szorongás alakul át sárga ég-hasadékká” – írja Sartre.¹⁴⁵ Hasonképpen, Michelangelo építészete nem egyszerűen a melankólia jelképeit hozza közénk, hanem épületei valóban gyászolnak. A műalkotás tapasztalatában egy különös csere jön létre: a mű kiterjeszti auráját, mi pedig érzeteinket és érzéseinket vetítjük vissza rá. Michelangelo építészetének melankóliája igazából nem más, mint a szemlélő saját elmúlásérzete, amit a nagy

¹⁴⁵Jean-Paul Sartre: Mi az irodalom? In uő: *Mi az irodalom?* Nagy Géza ford. Budapest, Gondolat, 1969. 30.

hatalmú műalkotás csalt létre. Rejtélyes módon önmagunkkal találkozunk a műalkotásban.

Az emlékezet révén távoli városokba térhetünk vissza, a regények pedig olyan lakhelyeken vezetnek végig, melyeket az író szavának csodája keltett életre. A nagy író által megjelenített szobák, terek és utcák éppoly életteliak, mint azok, amelyekben valóban jártunk már. Italo Calvino láthatatlan városai egyszer s mindenkorra gazdagabbá tették a világ település-földrajzát. Hitchcock *Szédülésének* montázsán át San Francisco sokszínűsége tárul elénk: a főszereplő lépteivel együtt mi is *belépünk* a kísérteties épületekbe és az ő szemével látjuk azokat. Dosztojevskij varázslatos szavai révén a 19. századi Szentpétervár polgáraivá válunk. Mi is *ott* állunk a szobában, ahol Raszkolnyikov elköveti a sokkoló kettős gyilkosságot, *ott* figyeljük a rémült nézőközönség soraiban, ahogy Mikolka és részeg barátai halálra verik a lovacskát, frusztráltan, amiért képtelenek vagyunk meggátolni az értelmetlen és céltalan kegyetlenséget.

A gyorsan pergő filmkockákból összerakott városok a valódi városok lendületével ölelnek körbe minket. A nagy festmények utcái a háztömbök mögött is folytatódnak, átlépnek a képkereten és kiterjednek az élet bonyodalmaival teli láthatatlanba. A festő házat csinál, „vagyis egy képzeletbeli házat teremt a vásznon, nem pedig egy ház jelét teszi oda. És az ily módon megjelenő ház megőrzi a valóságos házak minden többértelműségét” – írja Sartre.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Uő. 31.



AZ ÉRZÉKEK ÉLETFOKOZÓ ÉPÍTÉSZETE

Formai visszafogottsággal élő építészet, amely ritka érzelmi gazdagsággal párosul, szimultán módon célozza az összes érzéket
Peter Zumthor, termálfürdő, Vals, Graubünden, 1990–96. © Hélène Binet

Építészet, ami legalább annyira mozgás- és tapintásérzetünket, mint látásunkat célozza, otthonos és hívogató hangulatot teremtve
Alvar Aalto, *Villa Mairea*, Noormarkku, 1938–39. Előtér, nappali és főlépcső.
Mairea Alapítvány/Fotó: Rauno Träskelin

Bizonyos városok az emlékezetben pusztán távolból látszó képek maradnak, mások teljes mozgalmasságukkal tüntetnek. Egy elbűvölő várost az emlékezet a hangokkal, a szagokkal, a fény és az árnyék váltakozásaival együtt képes felidézni. Emlékezetem csodálatos városában még azt is szabadon eldönthetem, hogy az utca napos vagy árnyékos oldalán haladjak-e. Egy város adottságainak igazi mércéje, vajon el tudnánk-e képzelni, hogy beleszeressünk.

Az érzékek építészte

A különféle építészeti rendszereket aszerint is meg lehet különböztetni egymástól, hogy mely érzékelésmódok hangsúlyozására hajlanak. A látást célzó, jelenleg uralkodó vonulat mellett létezik az izomzat és a bőr érzeteire hagyatkozó haptikus építészet is; továbbá van olyan is, amely a hallás, a szaglás és az ízlelés valóságát szintén elismeri.

Le Corbusier és Richard Meyer építészte például nyilvánvalóan a látást favorizálta – akár a frontális találkozás értelmében, akár az „építészeti séta” (*promenade architecturale*) előre megszerkesztett nézeteit végigjáró kinezetikus látás szerint (még ha Le Corbusier kései munkái markáns taktilis élményeket is kínálnak az anyagszerűség és a tömeg erőteljes jelenléte miatt). Másfelől az expresszionista irányultságú építészet, Erich Mendelsohn és Hans Scharoun nyomán, a muszkuláris és haptikus plaszticitást részesítette előnyben,

a domináns perspektivisztikus látásmód visszaszorításának logikus következményeként. Frank Lloyd Wright és Alvar Aalto építésze az ember testi feltételeinek és a tudattalan milliónyi ösztönös reakciójának teljes körű elismerésén nyugodott. Korunk építészetében az érzéki tapasztalatok sokaságát, mások mellett, Glenn Murcutt, Steven Holl és Peter Zumthor munkássága emeli magasba.

Építészeti gyakorlatában Alvar Aalto nagyon tudatosan foglalkozott az érzékek szerepével. Egyik bútorterve feladatait magyarázva részletesen tájékoztatott szenzoriális törődéséről: „Egy bútor, ha valaki a mindennapi élete részévé teszi, megvilágított helyzetben nem kelthet túlzott ragyogást; ugyanígy akusztikai, hangnyelési tekintetben sem lehet előnytelen stb. Egy bútordarab, például egy szék, ha a legbensőbb kapcsolatba kerül az emberrel, nem készülhet olyan anyagból, ami túlságosan is hővezető.”¹⁴⁷ Látható, hogy Aaltót jobban érdekelte a tárgy és a felhasználó testének találkozása, mint a pusztán vizuális esztétikum.

Aalto építésze muszkuláris és haptikus jelenlétet tár elénk. Eltolódásokat, rézsút ütközéseket, egyenlenségeket és poliritmiákat tartalmaz, hogy testi, izom- és tapintási élményeket válthasson ki. Kezeknek szánt, aprólékosan kidolgozott felületi textúrái és részletei az érintésünkre várnak, a meghitt melegség légkörét teremtik. A descartes-i idealizmus testetlen látásának építészeti hagyománya helyett Aalto építésze az érzéki

147|Alvar Aalto: Rationalism and Man. In Alvar Aalto – Göran Schildt (eds.): *Alvar Aalto: Sketches*. Cambridge, MIT Press, 1978. 48.

realitás teljességén alapul. Épületei sohasem egyetlen uralkodó fogalomból vagy formából indulnak ki, hanem az érzékelés összetettségéből. Néha talán idomtalanok vagy rajzolatukat illetően megoldatlannak tűnhetnek, de csak azért, mert úgy lettek elgondolva, hogy a valós téri és testi találkozásban, a megélt világ „húsában” kerüljenek befogadásra, nem pedig az idealizált látás konstrukcióiként.

Az építészet feladata

Az építészet időtlen feladata, hogy testet öltött és megélhető létmetaforákat alkosson, melyek világban való létünket szervezik és irányítják. Az építészet az ideális életről szóló gondolatokat és képeket tükrözi, önti anyagba és örökíti át. Az épületek és a városok képessé tesznek minket rá, hogy a valóság formátlan áramlását elrendezhessük, felfoghassuk és emlékezetünkben raktározhassuk. Végző soron, hogy felismerjük és megjegyezzük, kik is vagyunk. Az építészet felhatalmazásával érzékeljük és megértjük az állandóság és a változás dialektikáját, elhelyezzük magunkat a világban, a kultúra és az idő folytonosságában.

A tett és a hatalom, a társadalmi és a kulturális rend, az interakció és az elkülönülés, az identitás és az emlékezet megjelenítése és szervezése révén az építészet a legalapvetőbb létkérdésekkel foglalkozik. Minden tapasztalat tartalmazza a felidézést, a visszaemlékezést és az összevetés aktusát. A testi emlékezet alapvető

szerepet játszik abban, ahogyan valamely helyre vagy térre visszaemlékszünk. Az összes várost, ahol jártunk, az összes helyet, amit megismertünk, átruházzuk testünk megtestesült emlékezetére. Lakóhelyünk összekapcsolódik önazonosságunkkal; saját testünk és létünk részévé válik.

A kiemelkedő építészeti élményekben a tér, az anyag és az idő egyetlen közös dimenzióvá válik, létalapot adó szubsztanciává, mely átjárja tudatunkat. Ezzel a térrel, ezzel a hellyel és ezzel a pillanattal azonosítjuk magunkat – e dimenziók létezésünk közvetlen összetevőivé válnak. Az építészet tehát önmagunk és a világ kibékítésének művészete, és a közvetítést az érzékek végzik el.

1954-ben az akkor 85 éves Frank Lloyd Wright a következő szavakkal fogalmazta meg az építészet mentális feladatát:

„Ami a mai építészetben a legszükségesebb, ugyanaz, mint ami az életben is a legszükségesebb: az integritás. Akárcsak az emberek életében, az épületnek is az integritás a legmélyebb értéke. (...) Ha ezt elérjük, hatalmas szolgálatot teszünk demokratikus közösségünk morális természetének, pszichéjének. (...) Állj ki az épületeren belüli integritásért, mert nemcsak az épületet megalkotók integritásáért fogsz ezzel kiállni, hanem társadalmilag másképp elképzelhetetlen kölcsönösségre lépni.”¹⁴⁸

148|Frank Lloyd Wright: Integrity. In uő: *The Natural House*. New York, Horizon, 1954. Idézet in Edgar Kaufman – Ben Reaburn (eds.): *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*. New York, Horizon, 1960. 292–293.

Ez a nyomatékos emlékeztető az építészet küldetéséről ma még sürgetőbb, mint megírása idején, fél évszázada volt. Emellett emberi létfeltételeink teljes megértésére szólít fel.

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ 5 Vékony jégen

BEVEZETÉS 9 Megérinteni a világot

- 1. RÉSZ** 19 Látás és tudás 19 Az okulárcentrizmus kritikai 24 Narcisztikus és nihilisztikus szem 30 Orális és vizuális tér 33 Retinális építészet és a plaszticitás elvesztése 36 A látható képek építésze 42 Anyagszerűség és idő 45 Alberti ablakának elvetése 49 Új látásmód és az érzékek egyensúlya 51
- 2. RÉSZ** 55 A középpontban álló test 56 Multiszenzoriális tapasztalat 58 Az árnyék jelentősége 66 Akusztikai intimitás 71 A csend, az idő és a magány 74 Illatozó terek 78 Az érintés formája 81 A kő íze 85 Izomzat és csont festette képek 87 A cselekvés képei 90 Testi azonosulás 93 Testi idomulás 96 Az emlékezet és a képzelet terei 98 Az érzékek építésze 101 Az építészet feladata 103

TARTALOMJEGYZÉK 107

ROLAND BARTHES

Roland Barthes-ról

Barthes formabontó könyvére tekinthetünk úgy, mint egy szokatlan szerkezetű családi fotóalbumra, vagy mint egyfajta kutatásra – Barthes legnagyobb irodalmi példaképét, tervezett regényének mintáját idézve – az eltűnt idő nyomában. Töredékekben íródik, akár az emlékek, amelyek szétfoslott szövetét a képek hivatottak befoltozni: főként régi fotók, de a kötetben kéziratok, kották, karikatúrák, rajzok is megtalálhatók.

A cél, hogy eljussunk az írás pillanatáig. Az írás olyan sorsdöntő választás, amely mintegy felszámolja a korábbi életet, vagy úgy is mondhatnánk, onnantól kezdve az addigi frivol és profán élet az irodalmi térben zajló, az alkotásnak szentelt életté változik át. Így hiába is próbálnánk felvázolni egy világos és egyértelmű portrét: Roland Barthes mindvégig rejtőzködve, egyszerre szemérmesen és kísértően van jelen. Csábítóan, hiszen arra ösztönöz minket, hogy ne csupán őt próbáljuk megragadni és definiálni, hanem legalább ennyire a saját – íráshoz, élethez, alkotáshoz fűződő – tapasztalatainkat, társas viszonyainkat, valamint a magány szükségszerű pillanatait is.