

# A láthatatlan előretörése

A művészeti tér mint létrejövés

## 1. Az építészeti tér

Tanulmányomban az építészetben tetten érhető művészeti térképzés legfontosabb sajátosságát kívánom megragadni, amely mindenekelőtt saját genezisében, a létrejövés mozzanatában érhető tetten. A létrejövés aktusa azt a határvonalat jelenti, amely mentén a különböző minőségű, az ontológiai differencia révén alapvetően kétfelé osztható terek elválnak egymástól. Azon terek mellett, amelyekben a mindennapi életünk otthonosan zajlik, amelyekben egyszerűen és könnyedén közlekedünk, megjelennek a létesülés többletével rendelkező terek, amelyek különlegesnek, kivételesnek tetszenek, mert nemcsak az e világi mérték és kiszámíthatóság uralmának vannak alávetve, hanem előtör bennük valami olyan is, ami addig nem volt megtapasztalható: a felmutatott idegenségben a transzcendencia sejlik fel. A tér mint létrejövés jelenségének a megértéséhez célszerű elsőként az építészeti tér fenomenjét körüljárni.

August Schmarsow a művészeti térfogalmat új alapokra helyező tanulmányában már a 19. század végén megfogalmazta azt, hogy az építészeti alkotás lényege a téralakításban keresendő. Mint írja: „A térérzék és a térfantázia egyaránt a tér alakítására törekszik, és kielégülésük lehetőségét abban a művészetben keresik, melyet építészetnek, németül röviden »téralakítóknak« [Raumgestalterin] neveznek.”<sup>1</sup> De más teoretikusok is a térprobléma elsődlegessége mellett érvelnek – a művészettörténész Riegl-től a művészetpszichológus Lippsen át a kortárs építész Steven Hollig. A téralakítás-terminus azonban, ahogyan arra Szentkirályi Zoltán felhívja a figyelmet, „megtévesztő”, mert az építés feladatára vonatkozó problémát leszűkíti egy részterületre: „Az alakítás kifejezés alatt elsősorban tárgyszer-

<sup>1</sup> August Schmarsow: Az építészeti alkotás lényege (Széphelyi F. György fordítása). In Bacsó B. (szerk.): *Tér, fenomen, mű*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2011. 44.

málást értünk, illetve a szó tágabb értelmében véve is egy olyan, a tárgyformálással rokon jellegű munkafolyamatot, amelynek során az »alakítás tárgyának« valami tisztán lehatárolt, érzékelhető módon önálló egységgé záruló alakot adunk.<sup>2</sup> Azaz a természeti térből úgy metsszük ki az építészeti teret, hogy térfalak segítségével létrehozzuk a zárt formát. A magyar gondolkodó úgy véli, a téralakítás fogalmából hiányzik a térkompozíció jelentésköre: „A térbeli rend megteremtésének feltétele nem a lehatárolás, hanem a természeti tér egy szakaszának – *adott esetben egy kétdimenziós síknak* – a térbe állított plasztikus testek, tehát tömegelemek segítségével történő szervezése.”<sup>3</sup> Javasolja, hogy a téralakítás helyett használjuk inkább – August Perret egyik kijelentésére támaszkodva<sup>4</sup> – a térszervezés kifejezést. Perret a tér építészetben használatos fogalmát provokatív módon kitérít: minden mozgó és mozdulatlan dolgot, ami csak teret foglal el, az építészet hatókörébe utalja. A tér szervezésének művészetét Szentkirályi szerint a tér és a tömeg egyaránt befolyásolja. „[A] tér önmagában véve meghatározatlan, és csak a térbeliség révén, tehát éppen ellentétjén, a tömegben keresztül válik érzékelhetővé, s így tudatunk számára meghatározottá”<sup>5</sup> – hangzik a legfontosabb tételmondat, melynek lényegi mozzanata tér és tömeg egymást kölcsönösen feltételező, dialektikus egysége. Ám ebben a hipotézisben az is benne foglaltatik, hogy csak a térbeli, plasztikus értékkel bíró elemek érzékelhetők, a tér viszont – önmagában – nem. A teret e nézet szerint csak az „ellentétéből”, a tömegeből lehet levezetni: „A tér nem önmagában, hanem e plasztikus elemek által kiváltott hatásban létezik.”<sup>6</sup> Vagyis a térhatás nem a közvetlen észlelésből, nem a fiziológiailag megragadható, tapasztalati eseményből adódik, hanem csak az olyan plasztikus elemek megtapasztalásának a pszichében létrejövő következménye, mint amilyen az anyag, a felülettextúra, a szín, a fénykontraszt stb. Mindennek logikus következménye, hogy Szentkirályi tér és tömeg ellentétének állításából a forma megragadását célzó építészetelmélethez jut, ahogyan előtte már számtalan más művészetteoretikus.

De a téralkotás (Raumgestalterin) fogalma talán nem is azért megtevesztő, amiért azt a vádoltak padjára állítja Szentkirályi. Ha valóban Perret meghatározásából akarunk kiindulni, akkor egy dinamikusan szer-

<sup>2</sup> Szentkirályi Zoltán: A térművészet történeti kategóriái. In Uő: *Válogatott építészet-történeti és elméleti tanulmányok*, szerk. Marótyz Katalin. Terc, Budapest, 2006. 276.

<sup>3</sup> Szentkirályi Z.: I. m. 277.

<sup>4</sup> Lásd: August Perret: *Contribution à une théorie de l'architecture*. Cercle d'Études Architecturales Chez André Wahl, Paris, 1952

<sup>5</sup> Szentkirályi Z.: I. m. 280.

<sup>6</sup> Uo.

veződő teret kell tételeznünk, mely nemcsak a mozdulatlan, tömeggé rendeződő formát jelenti, hanem a mozgót is. A mozgás egyfelől az ember benne való járása révén adódik hozzá a térhez; másfelől viszont éppenséggel a tér eredendő sajátosságának kell tekintenünk. A dinamizmust nem tér és tömeg dialektikus viszonya szervezi, hanem a szüntelen létrejövés. A kérdés itt mindenekelőtt az, hogy egyáltalán tételezhetünk-e olyasféle üres teret, avagy „negatív tömeget”, amilyenről Szentkirályi beszél?

Heidegger *A művészet és a tér* című esszéjében a teret ugyan az üresség képzele felől ragadja meg, de az ürességet nem semmiként és nem is hiányként, avagy antinóm tömegként gondolja el. A tér, állítja, akkor kerül egyáltalán a figyelem középpontjába, akkor válik a gondolkodás tárgyává, amikor „tér-nyerés” (Räumen) történik: a tér a maga mivoltában csak a helyek szabaddá tétele révén tud előtűnni. A tér-nyeréssel (helyek szabaddá tételével) a helybe belesimuló dolgoknak az előkészítése történik meg. A dolgok nem egyszerűen csak odatartoznak egy helyhez, amit hiányként kellene elképzelni, hanem „maguk a dolgok a helyek”. A tér sajátosságának csak annyiban ismerhetjük el az ürességet, amennyiben az „létrehozás” vagy „létrejövés”. A teret ekkor úgy fogjuk fel, mint ami az ürességből engedi a megtestesülő-létrejövő dolgokat megmutatkozni: a „plasztikus megtestesülésben az űr úgy lép be a játékba, hogy kifürkészve-kivetítőn (suchend-entwerfend) helyeket alapít”.<sup>7</sup> Amikor Heidegger a művészeti teret hely-alapításként határozza meg, akkor elmozdul nemcsak a fizikai-lag-technikailag felfogott téreszméktől, hanem az objektív-kozmikus tér tételezésétől is, mégpedig a fluiditással rendelkező, dinamikus tér koncepciója felé.

A tér problémája – az idő kérdésével együtt – az európai bölcsleletben mindig is meghatározó szerepet játszott. Nemcsak a filozófia, hanem a természettudomány történetében is fontos törekvés volt a tér és az idő abszolút léttel való felruházása. Azonban amikor a különféle gondolkodók ezeket a szubsztanciákat a léttel azonosították, azt feltételezve, hogy végső alapot szolgáltatnak a megismeréshez, akkor tulajdonképpen a nemlétbe taszították, ahogyan erre Ernst Cassirer is felhívta a figyelmet *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér* című értekezésében. Az abszolútként való tételezés révén aligha lehet túllépni azon a metafizikai nehézségen, amely a megalapozó dolgot semmivé alakítja. Ezzel a nehézséggel küzdött Parmenidész filozófiája éppúgy, mint a newtoni fizika, amely az időt és a teret ugyancsak átfogó nem-fogalomnak tekintette, s lényegét végső soron

---

<sup>7</sup> M. Heidegger: *A művészet és a tér* (Bacsó Béla fordítása). In Uő: *...költőien lakozik az ember...* Válogatott írások, szerk. Pongrácz Tibor. T-Twins-Pompeji, Budapest-Szeged, 1994. 217.

rejtélyé változtatta. Leibniz az első, akinél a relatív tér gondolata megjelenik a bölcseletben. Tér és idő nála már nem szubsztanciák, nem dolgok, amelyek mintegy a fizikai világ dolgai mellett állnak, hanem „valós relációk”. „A világ nem a »térbeli« testek egészeként s nem is »időbeli« történésként definiálódik, hanem az események [...] rendszereként.”<sup>8</sup> Leibniz sajátos barokk koncepciójában a teret a tárgyak közötti kapcsolatok alkotják, vagyis a tér az *együttlétek rendjét* fejezi ki. Mindez egy modern szemléletű, kontextuális perspektívát képvisel, amelyhez több 20. századi gondolkodó is visszanyúl. De a filozófiai térfogalmak elemzésénél célszerűbbnek tűnik az építészeti alkotásban megnyilvánuló érzéki tapasztalatokat faggatni közvetlenül, hogy rajtuk keresztül ragadhassuk meg azt a teret, amely az építészeti alkotás alapjául szolgál.

## 2. A dinamikus tér

Goethe egy helyen arról beszél, hogy a szép tér akkor is hatna az emberre, ha bekötött szemmel vezetnék keresztül rajta. Képzeljük el ezt a szituációt! Az adott formák, amelyek között éppen elhaladunk, mind vizuálisan, mind taktílisán el vannak zárva előlünk, csak a térben való mozgás révén tárulhat fel számunkra belőle valami – valami, amit aligha tudunk másképpen megnevezni, mint a hely, a megformált, avagy építészetileg megképzett hely auráját. Az adott tér a kisugárzásával hat ránk. Pontosabban a térbeliség hat ekkor a testi érzékelésre, de ez az érzékelés nem az érzékszerveinken keresztüli észlelésként jön létre, hanem rejtettebb módon: a tér latensen jelen lévő, érzéki energiáinak a kiáramlása révén. Mintha lenne egy lényegi összetartozás tér és test között, mely lehetővé teszi ezt az áramlást és átfolyást. Vajon mi magyarázhatja tér és test szemünkkel láthatatlan, rejtetten mégis meglévő, közvetlen összekapcsoltságát?

Heinrich Wölfflin az építészet-lélektan megalapozására tett kísérletében azt írja, hogy „testi formák csak azért lehetnek jellemzőek, mert magunk testtel rendelkezünk”. Ha pusztán az optikai észlelésre támaszkodó felfogóképességgel bírnánk, azaz ha csak vizuális megismerő képességünkre és racionalitásunkra hagyatkoznánk, akkor „a test-világ esztétikai megítélésének lehetősége örökre elzárva maradna előlünk. Ember voltunknál fogva, testtel bírva, mely megtanít bennünket arra, hogy mi a nehézkedés, összehúzóadás, erő stb., olyan tapasztalatokat gyűjtünk magunknak, melyek már idegen alakzatok helyzetének átérzésére is képessé

---

<sup>8</sup> Vö. Ernst Cassirer: Mitikus, esztétikai és teoretikus tér (Utasi Krisztina fordítása). *Vulgo* 2000/1–2. 239.

tesznek.<sup>9</sup> Vagyis az építészet megértését a testi és a térbeli formák analógiája, illetve az azokhoz kapcsolódó érzéki tapasztalatok hasonlósága teszi lehetővé. Wölfflin annyiban túllép elődein, akik a tömegformák esztétikai felfogását a térbeli idomok szimbolizálásának aktusából vezették le<sup>10</sup>, hogy ő nem esztétikai megértésről beszél, hanem testi átélésről (körperliches Miterleben), a tektonikus és architektonikus formákba való beleérzést pedig önáthelyezésként (Selbstversetzung) ragadja meg.<sup>11</sup> Csakhogy végül a térbeli és a testi formák közötti átlépés lehetőségét a másik emberrel való együttérzés fenomenájából vezeti le, s a reneszánsztól uralkodó, antropocentrikus világnézetnek megfelelően áttelekesíti és megszemélyesíti az „idegen” – természeti és építészeti – térbeli formákat. Ezzel túllép azon a radikális gondolaton, amit az emberi test és a topográfiai térbeliség közötti eredendő kölcsönösség tételezése jelent. A test és a tér közötti összetartozás és együttthatás állításával magyarázatot adhatunk az átérzésre, azaz az egyik téries-testies minőségből a másikba történő átlépésre.

Henri Bergson az *Anyag és emlékezet* című művében fogalmazza meg azt, hogy „az anyag minden egyes eleme között kölcsönhatás van. A testek feltételezett molekulái között vonzó és taszítóerő működik. A gravitáció a bolygók közötti térben is érzéti hatását. Valami van tehát az atomok között. Azt mondhatnánk, hogy ez nem anyag, inkább valamiféle erő.”<sup>12</sup>

S bár a hétköznapi szemléletben különválasztjuk egymástól a mozduatlan dolgokat, meghatározzuk a tárgyak érinthető és tapintható körvonalát, de már a fizikai kutatások is, amelyek felnagyítják a jelenségeket, azt mutatják, hogy végső soron nincs elválasztottság: „az erő materializálódik, az atom idealizálódik, a két terminus közös irányban fut össze, a világegyetem visszanyeri folytonosságát”.<sup>13</sup> Azaz Bergson egy fluidumról beszél, amelyben a dolgokat a közös erő tartja össze.

Sokat merített Bergson belátásaiból Maurice Merleau-Ponty, aki e fluid folytonosságtételezésére alapozza kiazmatikus világgképét. Merleau-Ponty kiazmus-fogalma a kortárs építészetben, illetve építészetelméletben fontos szerepet játszik – köszönhető ez egyrészt a centrális perspektívára alapozott térfogalom átalakulásának s a leibnizi barokk-térszemlélet térnyerésének, másrészt az építészeti befogadásban és alkotásban mind hangsúlyosab-

---

<sup>9</sup> Vö. Heinrich Wölfflin: Bevezetés egy leendő építészet-lélektanhoz (Széphelyi F. György fordítása). In Bacsó B. (szerk.): I. m. 9.

<sup>10</sup> Itt mindenekelőtt Gottfried Herderre és Johannes Volkeltre hivatkozik. Vö.: H. Wölfflin: I. m. 11–12.

<sup>11</sup> Rudolf Hermann Lotze és Robert Vischer nézeteire támaszkodva. Vö.: uo.

<sup>12</sup> Henri Bergson: *Anyag és emlékezet* (Marsó Paula fordítása). In: Bacsó Béla (szerk.): I. m. 223.

<sup>13</sup> H. Bergson: I. m. 224.

bá váló testies érzékelés felértékelődésének. Merleau-Ponty a világot úgy írja le, mint amelyben látható és láthatatlan egyaránt jelen van. A világ nem hagyományos értelemben látható, azaz oly módon, hogy a látó rögtön látottá alakítja az észlelt dolgot. Látó és látható viszonya ennél sokkal rétegzettebb. Ugyanis van valami a látható világon túl is, valami, ami aktuálisan éppen láthatatlan, ami csak küszöbönállóként van jelen, ám háttérként feszülve a világ horizontja mögé, egyfajta teljességet biztosít az észlelő-érzékelő én számára. Látó és látható azért tárulhat fel egyáltalában egymás számára, mert lényegi módon kapcsolódnak össze: *egymásba göngyölődnek*. Ezt az egymásba göngyölődést nem lehet a reflexív filozófia megismerés-modelljével felfejteni, ezt csak egy olyan észlelési-érzékelési modell segítségével tehetjük meg, amely a kiazmusra, az észlelő és észlelt közötti sajátos viszonyra épül. A kiazmus egyrészt a testi szubjektivitásként, hűsként felfogott észlelő én és – *A látható és láthatatlan*<sup>14</sup> terminológiáját követve – a szintén hűsként meghatározott, észlelt világ között közvetít; másrészt a különféle érzékelési módok között is: az egyes testi szubjektivitáson belül egymásba fonódnak a látás, a hallás, a tapintás vagy éppen a mozgás különféle érzetei, s összerendeződést teremtenek a különféle érzékszervek között. A kiazmus, mely a Lét belsejéből fakad, s mely a Lét alapvető sajátosságának tekinthető, közvetítő ereje folytán szinergikus összehangoltságot hív életre.

Mindezek alapján talán már könnyebb megfogalmazni, mit is jelent a fluiditással rendelkező, dinamikus építészeti tér gondolata. A befogadó az őt körülvevő világot, a dolgokat és a teret úgy érzékeli, mint amibe teste kiazmatikusan bele tud illeszkedni, hiszen azok ugyanabból a „hűsból” vannak, ugyanaz az erő hatja át őket. A zárt formává tömörülő tárgyak közötti „hézag”, a tér sem hiányként, avagy „antinóm tömegként” tételeződik, mert valójában nincs a dolgok között elválasztottság. A tér is csak egy minősége (vagy ha tetszik: sűrűsége) a hűszerű masszának, melyet mindazonáltal az ember testi szubjektivitásra épülő érzékelése – az érzékszervek sajátosságaiból adódóan – valóban egymástól elkülönülőnek tetsző formákra, még inkább sík felületekre tagol.

Egy architektúra befogadását a többi művészeti ág alkotásainak befogadásánál sokkal testiesebbnek és ezért alighanem szuggesztívebbnek érzékeljük. Fiziológiailag az építészet gyakorolja ránk a legerőteljesebb hatást. Még mielőtt bármilyen esztétikai ítélet születne bennünk egy architektúráról, már azelőtt megnyitja érzékeinket az oszlopok, a falak fizikai jelenvalósága: az anyag színe, sűrűsége, durvasága, testies – mert térben körbejárható, avagy testemet körbeölelő – formája, a térbeli elhelyezés rit-

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan* (Farkas Henrik és Szabó Zsigmond fordítása). L'Harmattan, Budapest, 2006

musa stb. Nincs még egy olyan objektum a különféle műtárgyak között, amely az ember érzéki mivoltát annyira „totalisan” szólítaná meg, mint az épület. Egy épület anyagszerű jelenlétével, méreteiből következő fizikai hatásával nem az ember absztrakciós képességeit csalja elő, hanem szuggesztívként hatva az izmokra és érzékekre, közvetlen és eredendő térbeli tapasztalást kényszerít ki. És nem egyszerűen az esztétikai ingerek sokasága révén válik lebilincselővé, hanem elsődlegesen azért, mert a testet körülveszi és áthatja.

Ugyanakkor különbséget kell tennünk az otthonos világtér és a művészeti tér között. A világtér otthonossága abból fakad, hogy az emberi test ugyanabból a materiából van, amiből a világ összes dolga, s ugyanúgy a térbeliség karakterével van felruházva. Az ember egy tériesült világba simul bele érző és érzékelhető dologként. A világtér és az ember összeillését a „szinergikus összehangoltság” biztosítja, melynek eredményeként a test – a benne-lét egyértelműsége okán – otthonaként ismeri fel a teret. És mivel nemcsak a tér járja át a testet, de a teret magát is keresztül-kasul áthatja a szubjektív érzékelés-észlelés, így a tér szüntelen létrejöveteléről beszélhetünk. A dinamikus tér azt jelenti, hogy sohasem lehet úgy megragadni, mint a világ egy rögzített és mozdulatlan darabját: kizárólag a változásnak való kitettségében, és kizárólag tapasztalásunk folyamatszerűségében tárul fel. Ugyanakkor a tér használata a hétköznapokban zökkenőmentes: a térbeli adottságok között – azokat magától értetődőnek érzékelve – az ember a lehető legnagyobb biztonsággal lépked. Létezésünk a térben való otthonosságra épül. Azonban ez a térben való otthonosság – bár dinamizmusa lehetővé teszi – mégsem idézi elő az ember megtestesülését. Sőt egyenesen ellenállást fejt ki a testies-performatív világrajövetellel szemben.

Heidegger egy kései esszéjében más fogalmi keretek között ugyan, de beszél erről a dimanizmusról, amely révén az ember kizökken térben való lakozása, azaz otthonossága megszokott keretei közül. Heidegger a létben való lakozást mindig is lényegi lakozásként tárta fel, amelybe nemcsak a föld belakása tartozik bele. A „...*költőien lakozik az ember...*” című írásában Hölderlin talányos verssorait elemezve arra a belátásra jutott, hogy az ember számára a lakozás „költői”, „mérték-vétel”. „[A]z ember azáltal lakozik, hogy végigméri a »földön«-t és az »ég alatt«-ot. Ez a »rajta« [auf] és ez az »alatt« összetartozik. Összefonódásuk a végigmérés, amelyet az ember mindenkor megtesz, amennyiben földi lényként *van [ist]*.”<sup>15</sup> Az ég és föld között húzó-dó dimenzió „lényege mindig felmérésre vár”: már maga a megpillantás is

<sup>15</sup> Martin Heidegger: „...*költőien lakozik az ember...*” (Szijj Ferenc fordítása). In Uő: „...*költőien lakozik az ember...*”. T-Twins-Pompeji, Budapest–Szeged, 1994. 203. Az esszében Hölderlin: *Csodás kétségben* című versének sorait elemzi Heidegger.

mérték-vételt jelent. A lakozást Heidegger tehát nem pusztán épületek létesítéseként és berendezéseként érti, nem a földi dolgok között való jelenlétként, hanem a megpillantott dimenzióban felnyíló két horizont (égi és földi) összeméréseként. Ha a felmérést csak a földön való lakozásként értenénk, véli Heidegger, akkor figyelmen kívül hagynánk az ember lényegét: a „költés képességét”. Az ember földi lényként a földet „földként hagyja lenni”: a földön legfeljebb „puszta lemérés” történhet, olyasféle lemérés, amelyet például egy építómester készít házak tervezéséhez. De ez nem a „valódi” mérték-vételt jelenti. Valódi mértékkel ugyanis csak az ég szolgálhat. „A költészet által vett mérték – az idegen, amelybe a láthatatlan lényegét óvja – az ég látványának meghittjébe illeszkedik. Ezért égi jellegű a mérték.”<sup>16</sup> A költészet általi mértékvétel tehát az ég földi lakozáshoz való illeszkedésének a mérését jelenti. „Az ember nem úgy lakozik, hogy csak berendezi tartózkodását a földön s az ég alatt azzal, hogy mint föld-művelő ápolja a növekedést, s ugyanakkor épületeket emel. [...] A tulajdonképpeni művelés akkor történik meg, ha vannak költők, olyanok, akik a mértéket veszik az architektonika, a lakozás szerkezete számára.”<sup>17</sup>

De mit jelent a költő mértékvétele? Nem fogja-e megváltoztatni, netán szétrobbantani azt a világot, ha csak egy pillanatra is, amelybe az égit – az idegent a láthatatlan lényegeként – beilleszti? Nem szükségszerű-e, hogy a megszokott, otthonosként felismert földi mértékben az idegen mérték-telenséget idézzon elő?

### 3. A dinamizmus esztétikája: Frank Gehry párizsi galériája

Frank Gehry legújabb múzeuma, amelyet a Louis Vuitton Gyűjtemény számára tervezett Párizsban, dekonstruktív architektúrái sorába illeszkedik. (Lásd: 1. melléklet) Kérdés, hogy miként nyilvánul meg egy dekonstruktív kompozíció a fenomenológiai felfogott megismerésben. Testi tapasztalásunk, érzékelésünk számára vajon miért tűnik rendhagyónak egy effajta formabontó épület?

A köztéri parkban elhelyezett architektúra távlati és magaslati perspektívából egy óriási vitorlás hajóra emlékeztet. Ezt a perspektívát csak technikai reprodukciók révén vagyunk képesek megjeleníteni, mert nem esik egybe percepcionális érzékelésünkkel, azaz a valós, térbeli tapasztalással. Az épület hajóra emlékeztető látványát könnyen beazonosíthatjuk a festészetből ismert képekkel, melyeket az alkotás vizuális mintájának képzelhetünk. Mindezek alapján pedig abba a hibába eshetünk, hogy azt fel-

<sup>16</sup> I. m. 206.

<sup>17</sup> I. m. 207.



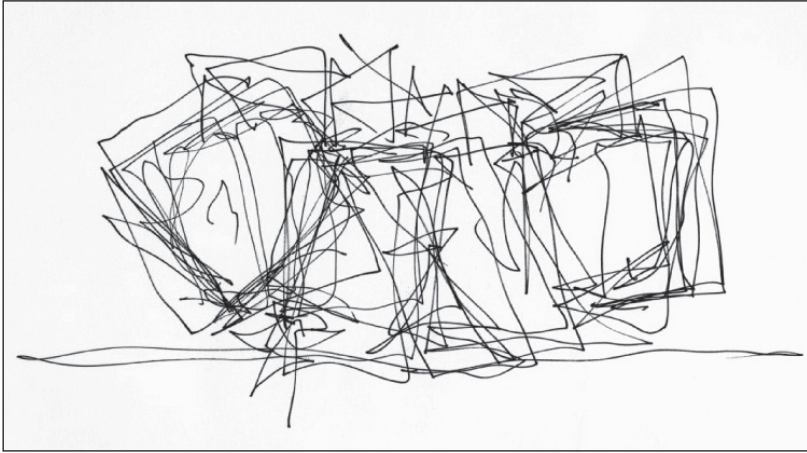
1. melléklet: Frank Gehry: *Fondation Louis Vuitton, Párizs, 2014*

tételezzük, Gehry elbeszélő építészetet művel, amikor egy figuratív formát választ modellül. A hajó-toposz egyébként nem ismeretlen a modern és kortárs építészetben, előzményként említhetjük Le Corbusier épületeit vagy Utzon sydney-i Operaházát. De magánál Gehrynél is megjelent ez a motívum korábban is, például a bilbaói múzeumában. Ám tévedés lenne az architektúrát pusztán a figuratív törekvésekből eredeztetni.

Ha megnézzük a kompozíció vázlatrajzait, az első szkeccseket, akkor éppenséggel azt látjuk, hogy azok egytől egyig kusza erővonalakból megalkotott, expresszionista grafikák (ugyanazt tapasztaljuk Gehry más vázlatainál, a lakóházak esetében ugyanúgy, mint a köztéri épületeknél). (Lásd: 2. melléklet) Ezeknek az örvénylő vonal-strukturáknak semmi közük a hagyományos ház-eszme rendszerezettségéhez. Inkább vad természeti erőket idéznek, netán az emberek közötti, avagy az emberben magában zajló tombolást. Frédéric Migayrou az épületről írott elemzésében<sup>18</sup> több képzőművészeti alkotást is bemutat, s amellet érvel, hogy az architektúra azok építészeti parafrázisaként fogható fel. (Lásd: 3. melléklet) A bemutatott alkotások egytől egyig a mozgást jelenítik meg, legyen szó akár természeti jelenségek, akár csatajelenetek ábrázolásáról.<sup>19</sup> De asszociálhatunk egy

<sup>18</sup> Frédéric Migayrou: *Naumachia. A construction of movement*. In Uő (szerk.): *Frank Gehry: The Fondation Louis Vuitton*. Fondation Louis Vuitton, Paris, 2014. 28–37.

<sup>19</sup> Lásd például: Joseph William Turner: *Evening: Cloud on Mount Rigi, seen from Zug* (akvarell, papír, 1841 körül); John Constable: *Coast scene with breaking cloud sun* (1830 körül); Louis Philippe Crépin: *Combat between the French frigate La Bayonnaise and the English frigate The Ambush December 14. 1798*. (olaj, vászon, 1800).



2. melléklet: Frank Gehry: Fondation Louis Vuitton (Vázlat)

belső csatára, a lélekben dúló viharra, indulatokra is. Vagyis a külső megjelenésben felfedezett vizuális-figuratív motívum nem tekinthető pusztán egy konkrét forma metaforájának, indokoltabbnak tűnik azt egy általános jelenséggel, a dinamizmus fenoménjével azonosítani. És nemcsak a külső megjelenésben, hanem a belső térkompozícióban is a kiszámíthatatlan térstruktúrák, az eddig nem ismert irány- és erővonalak, a dekonstruált, a szimmetriától, a harmóniától eloldott, feldúlt formák jelentik a szervezőerőt. Az architektúra belsejében közlekedő ember zavarba jön a rá boruló üvegfalak kusza konstrukciójától, az elsőre áttekinthetetlennek tűző térszerkezetektől, a magasba vezető lépcsők végtelennek érzett sorától, amelyek egy tudatosan huzatosná komponált helyre vezetnek. Mégpedig egy nyitott tetőre, amelyen kiszolgáltatottá válik a természet erejének: a szabad légáramlásnak, a szélnek, viharoknak, esőnek. A befogadó itt éppenséggel azt élheti át, hogy az őt körbevevő világ veszélyessé válik. Az épület éggel érintkező tetején mindazonáltal a sajátos dinamika szerint megalkotott fa, fém és üvegszerkezetek fizikai értelemben biztonságot nyújtanak neki, esztétikai és érzéki értelemben azonban elvezetik a felkavarodásig, mígnem védtelenné teszik, szántsándékkal zökkentve ki őt az otthonosságból. (Lásd: 4. melléklet) Az épület miközben eltávolítja őt a berögzült tértapasztalatoktól, idegen erőkkkel és elemekkel szembesíti. Ugyanakkor ez az idegenség a befogadót nem taszítja a szorongás hátborzongató tapasztalatába. Ellenkezőleg: a kompozícióból áradó performatív erő átjárja, átlelkesíti, feltölti, magával ragadja ugyanis az a művészeti többlet, amely az éppén feltáruuló, korábban soha nem tapasztalt, radikálisan új térbeli világban megtapasztalhatóvá lesz.

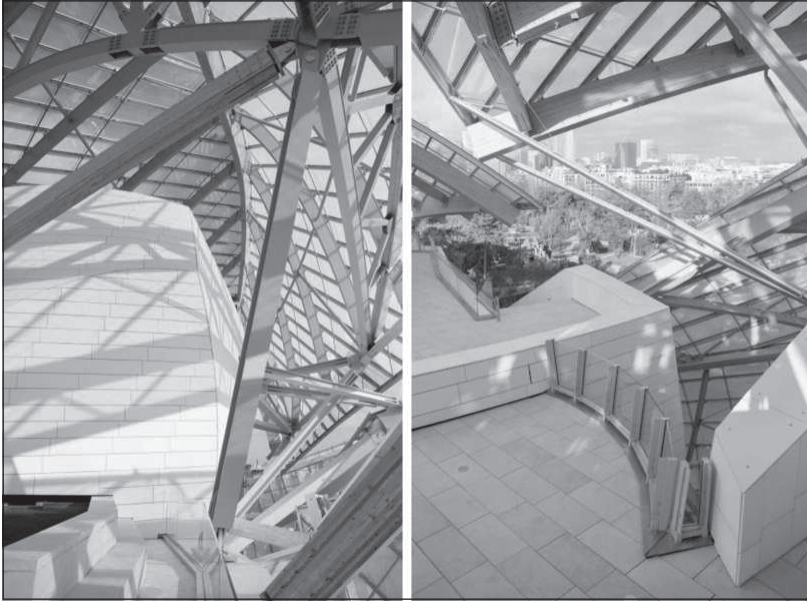


3. melléklet: John Constable: *Coast scene with breaking cloud sun* (1830 körül)

A megkomponált felkavarodás ellenére az épület kiválóan „működik”: a közlekedő tereken, a nyitott tetőtéren, azaz a művészeti értelemben vett élménytereken túli praktikus helyek, mindenekelőtt a galéria lényegét jelentő kiállítótermek, jól funkcionálnak. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az épület egésze rivalizál a benne bemutatandó kortárs képzőművészettel, amennyiben „óriás szoborként” maga is egy képzőművészeti alkotássá válik. De miért is ne válna azzá? Vajon nem éppen erre törekszik az építészet a kezdetektől fogva – mióta csak felismerte saját reprezentációs lehetőségeit? S vajon nem éppen a mind progresszívebbé váló kortárs múzeumépítészeti tanítja egyre makacsabban a közönséget arra, hogy az architektúrát ne pusztán háttérbe húzódnó, funkcionális térnek tekintse, jelen esetben a *White Cube* hűvös díszletének, hanem erőteljes esztétikai hatásokat kiváltó, autonóm műalkotásnak?

#### 4. Kizökkenés és létrejövés

Ha a megszokott világstruktúrákba valamilyen meghökkentő elem kerül, a teret használó ember kizökken az otthonosságból. Az új mozzanat váratlansága, amely most ismeretlen vagy idegen érzetekkel szembesíti az embert, aki mindennapi gesztusait és cselekedeteit az evidens téries-testies



4. melléklet: Frank Gehry: Fondation Louis Vuitton (Belső terek)

világtapasztalatokra építi, lökésként hat. Ez a lökés lehet erőteljes vagy szinte észrevehetetlen, de bizonyos, hogy mindig valamifajta erőhatásként jelentkezik. A művészet hatásában – mind fiziológiai, mind szellemi értelemben – rendre megmutatkozik a lökést okozó erőtöbblet.

Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében a „természeti fenséges” megjelenítése kapcsán írja, hogy az elme a befogadása során mozgásba lendül, ez a mozgás pedig egy megrázkódtatáshoz hasonlítható: „az ugyanazon objektum okozta gyorsan váltakozó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet felfogásában hajtatik) mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne [...]”<sup>20</sup> Kant a kizökkenésről esztétikai perspektívában beszél. Úgy véli, hogy a túlságosnak, a szokatlannak a befogadása idézi elő azt a változást, ami kizökkeníti a befogadót a hétköznapi beállítódásából. Ez a kizökkenés vagy megrázkódtatás Kantnál szublimáció eredményeképpen fogalmazódik meg, és szellemi síkon megy végbe. Mi viszont fenomenológiailag tételezzük, hiszen olyan testi hatásként fogjuk fel, amelyben az újat felmutató erő megtestesülést idéz elő. De mit jelent az újnak a felmutatása?

Jean-Luc Marion, a kortárs francia fenomenológia meghatározó gondolkodója Merleau-Pontyra támaszkodva látható és láthatatlan viszony-

<sup>20</sup> Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája* (Papp Zoltán fordítása). Ictus, Szeged, 1997. 178.

rendszerében ragadja meg a műalkotásban felbukkanó „váratlan” jelenséget: „Ahhoz, hogy a látatlan mint a láthatóba teljes mértékben újonnan érkezett jövevény felfedje magát, tökéletesen függetlennek kell maradnia a láthatótól, amelyben érvényre juttatja magát. [...] a látható módon itt azt jelenti: megkérdőjelezhetetlen erővel, de egyedül a látható vagy inkább a láthatóvá vált látatlan evidenciájából fakadó autoritással.”<sup>21</sup>

Marion *A látható keresztesződése* című művében a festészet kontextusában beszél a láthatatlannak a láthatón keresztüli előtöréséről, mi pedig az építészet kontextusában vizsgáljuk ezt a jelenséget.

Marion a következőképpen folytatja gondolatmenetét: „Az igazi festő nem tudja, hogy mit festett: minden tudását annak szenteli, hogy a legnagyobb meglepetéssel fedezhesse fel azt, amit korábban nem volt mersze előre látni. Mestersége nem is áll másból, mint hogy hagyja felbukkanni – meglepetésszerűen és előre nem látható módon – a látatlant a láthatóban. Amikor a sötét mélységeből eredő látatlan a láthatóság felszínét átfúrva megjelenik, abban a pillanatban teljes mértékben szabaddá is válik vezetőjétől, gyámjától, révészétől – vagyis a festőtől.”<sup>22</sup>

A művész tehát olyasmit „állít elő” a műalkotásban, ami előtte nem volt látható. Enged előtörni valamit, ami addig nem volt a világ része vagy legalábbis a létezéséről nem lehetett tudni: a láthatatlan tartományához tartozott. Meglehet, ennek a nem-tudottnak a felmutatása a műalkotás eredendő hivatása, ez az, amit a művészetnek meg kell jelenítenie egy olyan világban, amely lényegileg a tudományos-rationális hitre épül. De mit jelent az a különleges státusz, amit a dolgok magukra öltenek nem-látottként, nem-hallottként, nem-ismertként? Marion differenciálja a fogalom-használatot: a festészeti reprezentáció különféle eljárásait elemezve (s itt elsősorban a perspektivikus látáson keresztüli megismerésre kell gondolnunk) különbséget tesz a láthatatlan, a látatlan és a látható mint „látásra előkészített” között.<sup>23</sup> A „hétköznapi látás ritkás bozótjában előkerülő” láthatót a világ mintegy saját erejénél, azaz a „természeténél fogva” bízva ránk, s mi „a nyugodt birtoklás buta derűjével” fogadjuk a ránk bízott tulajdont. Első megzavart pillantásunkkal, azaz a nyugodtság derűjéből való kikökenéssel akkor szembesülünk, amikor egy festmény olyan elemet kínál fel

<sup>21</sup> Jean-Luc Marion: *A látható keresztesződése* (Cseke Ákos fordítása). Bencés, Pannonhalma, 2013. 73.

<sup>22</sup> J.-L. Marion: I. m. 77.

<sup>23</sup> „Ahhoz hogy lássunk, egyáltalán nincs szükségünk a festőművészekre, legalábbis akkor, ha az, amit látni akarunk, már eleve felkínálja magát a látás számára, tehát elérhető, és nemcsak elő van készítve, hanem alkalmas is arra, hogy meglássuk.” J.-L. Marion: I. m. 61.

tekintetünk számára, amely korábban elérhetetlen volt. A festmény felmutat valamit, „ami nélküle örökre kihullott volna a látható köréből”<sup>24</sup>, ami számunkra örökre láthatlanul maradt volna. A láthatlan nem azonos a megjelenésnek ellenálló láthatatlannal. A láthatatlan ellenállása abból a csökönységből ered, mellyel még a képzelet horizontján is kívül tud maradni, elrejtözve mindenféle megragadás elől. Egyedül a láthatlan előtörése engedi azt, hogy mégiscsak legyen valamiféle tudásunk vagy inkább sejtésünk arról: a láthatatlan ott feszül a mélyben – a szemünkkel, kezünkkel, mozdulatainkkal kitapogathatatlan masszaként –, alapot szolgáltatva a láthatóhoz. A láthatlan magán hordozza a sötét és formátlan massa „lenyomatát”, hiszen maga is sötét és formátlan anyag, melynek azonban legfőbb vágya, hogy betörjön a láthatóságba és formát kapjon. A festőnek nincs más dolga, minthogy segítse ezt a feltörést: „az archaikus homályból a láthatóság fényére”. A festő a világra segítség révén Teremtővé válik. Igaz, vak Teremtővé, hiszen úgy teszi láthatóvá azt a dolgot, amit előtte még senki nem érzékelt, hogy valójában ő maga sem látja.

Ebből a paradoxonból ered az első nehézség, amivel kénytelenek vagyunk szembenézni. Miféle teremtésről van itt szó? Valóban valami radikálisan újat állít elő a festő, olyasvalamit, ami a természetben korábban nem létezett? A művészeti alkotás azonos lenne a természettel szemben megnyilatkozó „emberi teremtő aktivitással”? És az építészetre vonatkoztatva: valóban valami radikálisan újat állít elő az építész? Az az építész, aki a marioni értelemben „vak”, mert az anyagnak általa sem ismert formái megvalósulásait hozza létre: nemcsak azt a látványt, amit még senki sem látott, hanem azt a térbeli világot is, amelyet lépteivel még senki sem járt be, azt a szilárdságot, amelyet kezeivel még senki sem tapintott. Ha paradoxonokba ütközünk a festészet problémája kapcsán, akkor az építészet esetében még nagyobb akadályok gördülnek elénk! Hiszen hogyan is feltételezhetnénk egy házról – amely életünk mindennapi alapját adja, a mozgás, a létezés, a heideggeri „lakni” alapját –, hogy a láthatatlan nyilatkozik meg benne?! A terek olyannyira jól ismert, anyagszerű pozíciói nélkül nem is volna helyünk ebben a világban! Hogyan is adhatná hozzá az építész az ismeretlent a létezéshez, amikor számunkra az általa teremtett keretek – a kerítések, a falak, a kiszögellések – adják az úgynevezett valóság, az otthonosság revelációját. Az a térbeli világ, amit az építészet körénk helyezett, a lehető legismerősebb: benne élünk, benne közlekedünk, nincs olyan sarok, amely meglepetést okozna számunkra. Ha lenne, beleütköznénk rögötön, nyakunkat törve... És mégis egyet kell értenünk Marionnal: az épí-

---

<sup>24</sup> J.-L. Marion: I. m. 62.

tész, amennyiben teremtő művész, vak festő módjára nemcsak hogy a látásra, de a tájékozódásra is teljességgel képtelen. Mert egy olyan világ – a ház, a város – kapuján lép be, ahol előtte még senki sem járt, ami számára is járhatatlan tér. A vak építész a járhatatlan szilárdság nélküli, formátlan mélységét nyitja fel, hogy onnan előtörhessen – felsebezve és átszúrva az otthonosság falát – az az új elem, amely az ismeretlen dimenzió lenyomataként aztán a lakható világ részévé válik majd. A járhatatlanban az előtörés pillanatában a létezés két dimenziója ér össze, egyszerre része ugyanis a már bejárt vagy legalábbis bejárható térnek, melybe éppen betört, s a járhatatlan dimenziójának, melyből éppen kihullott.

A művészet szüntelenül a határátlépés transzgresszív mozdulatát ismétli: elénk állít egy olyan világot, amely a kétféle létezés – a reális, megtapasztalható és az irreális, megtapasztalhatatlan létezés – ütközéspontjából felfakadva mindig valami többel, valami korábban ismeretlennel szembesít. A festmény esetében a keret révén le tud válni az éppen szétrobbantott világ víziója a valóságban megtapasztalt létezésről. A művészet legtöbbször alkotása lehetővé teszi, hogy az csak az imagináció, a képzelet feltételeességében lebegjen. Az építész viszont a járhatatlant s vele együtt a járhatatlant mint lenyomatot építi be a mindennapi létezés világába. Az építész úgy hozza létre új formáit, új tereit, hogy a járhatatlan előtörése révén a régieket egy időre hagyja széthullani. Az architektúrában előtörő művészeti erő – a nem-várt eljövetele – mindezek okán másfajta megrázó erővel bír, mint ami a művészet többi ágában kínálkozik: kockázatot hordoz, mert a házakban *valóban* az ember bőrére megy ki a játék. Megtapasztalva az idegennek ható formát, az ember kizökken az otthonos térből, elveszíti a megszokottság érzetét (ha csak átmenetileg is). A tér biztonságot nyújtó kereteiből kilépve ekkor csak testére, csak a váratlanság révén koncentráltabbá váló érzékelésre és érzékiségre tud támaszkodni. Ám éppen erre van szüksége, mert ez a testies tapasztalás fogja újra megteremteni őt, s újraépíteni körötte a létezés biztonságát nyújtó hajlékát is. Így lesz a világ elvesztésének szédületéből – *performatív létrejövés*.