

BERTA ERZSÉBET

ARCHÉ VERSUS ARTEFAKTUM

Az architektúra dekonstrukciójának kísérlete
a dekonstruktivista építészetben és filozófiában

Az architektúra mint a metafizika (utolsó) védőbástyája

A filozófiában az architektúra és metaforái alapvetően bennfoglaltatnak – írja Wolfgang Iser.¹ Nemcsak azt jelenti ez, hogy a filozófia nyelve (akárcsak a köznyelv) architekturális fogalmakkal beszél (amilyen az *alap*, *megalapozott gondolat*, *érvekkel alátámasztani*, *felépítmény*, *gondolati építmény* stb.), hanem azt is, hogy a filozófia gyakran hivatkozik önértelmezéseiben az építészetre. Arisztotelész a gondolkodás egy fajtáját nevezte architekturálisnak. Descartes az építészetet (egész pontosan a régi ház lebontásának szükségességét) a gondolatrendszer megújításának metaforájaként használta. Az építészet fogalmaival való beszéd Kantnál egyenesen centrális: hisz a metafizikát stabil alapra emelt épületként aposztrofálja, amint pedig *A tiszta ész kritikája* egy fejezetének *A tiszta ész architektonikája* címet adja, a kritikai módszert is architektonikusnak minősíti. Heidegger az *építést*, a *lakást* és a *gondolkodást* vonatkoztatja egymásra, s identikusságuk (amint azt a címben – *Bauen wohnen denken* – az írásjelek hiánya is jelöli) egyenesen az emberi létezés alaptényének minősül. E fogalmak etimológiai kapcsolatai Heidegger számára az emberi egzisztencia architekturális természetét világították meg. „Mit jelent az, hogy vagyok?” – kérdi Heidegger. „Az építés régi szava (*buan*), melyhez a vagyok (*bin*) tartozik, azt válaszolja: »én vagyok«, »te vagy«, ami annyi, én lakom, te laksz. Az a mód, ahogyan te vagy és én vagyok, az, ahogyan mi emberek itt a földön vagyunk, az az építés, a lakás (*Buan*, *Wohnen*). Embernek lenni azt jelenti: halandóként a földön létezni, ami annyit tesz: lakni” – szól a sokat idézett passage az *Építeni lakni gondolkodni* című szövegben.² Az embert Nietzsche is ab ovo építőnek nevezte *Az igazságról és hazugságról morálon kívüli értelemben (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn)* című esszéjében – habár már ugyancsak megváltoztatott értelemben. (Erről később részletesen lesz még szó.) ... S ezek a példák korántsem véletlen egybeesései a metaforaalkotásnak.

Az architektúrával ugyanis olyan képzetek vannak összekapcsolva, melyek mélyen gyökereznek a nyugati gondolkodás kultúrtörténetében. Bizonyos elvek – min-

¹ WELSCH, Wolfgang, *Das weite Feld des Dekonstruktivismus*, in *Schräge Architektur und aufrechter Gang (Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?)*, Hrsg. Gert Kähler, Braunschweig, 1992. 50.

² HEIDEGGER, Martin, *Bauen wohnen denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, 21. (ford. B. E.)

denekelőtt a tartósság (*firmitas*), a használatelvűség (*utilitas*), az esztétikai integritás (*venustas*) –, melyek egykor (egész pontosan Vitruviusnál) az építőgyakorlat előírásai voltak, az idők folyamán szimbolikus értékre tettek szert. Mégpedig nemcsak úgy, hogy elveket szolgáltatott az általános esztétikának (amint azt Aquinói Tamás architektúráis alapozású szépségelmélete illusztrálja például), hanem úgy, hogy ezek az eredetileg építészeti tulajdonságok önállósultak s egy világgép paramétereivé váltak; illetve a világ egy bizonyos képének indukálóivá, sőt regulálóivá lettek. Úgyhogy már nem a „*firmitas, utilitas, venustas*” volt, ami az architektúra fogalmi alapjait képezte, hanem az architektúra lett az, ami által a stabilitás, a funkcionalitás, a harmonikus szépség világgépe szimbolizálódott, pontosabban konstruálódott, végül pedig vele azonosítódott. E kultúra olyan világot konstruál ezzel a nyelvvel, ahol az embernek nemcsak a háza megalapozott, de megalapozottak a gondolatai is. A világnak ez az architektúráis konstrukciója megerősítést kapott a teológia által is, hisz ennek az erős alapra rakott s célelvű rendként elképzelt univerzumnak a teremtőjét *deus architectus mundiként*, építő istenként hagyományozta az ikonográfiai tradícióban. A középkori miniatúrák vizuális tanítása szerint Isten teremtő munkája abban áll, hogy körzővel és vonalzóval kiméri a világ mint építmény határait. Nem véletlen ezért, hogy azok a filozófiák, melyek magukat rendszerépítő filozófiaként értelmezik, gyakran az „építészeti szótár” fogalmaival írják le metarendszerüket. A világmindenséget már Vitruvius is építészeti konstrukcióként gondolta el, s a *kozmosz* (ami már szemantikailag is *rendszer*) és az architektúra szabályait identikusnak vélte. S valóban úgy is tűnhet föl, hogy az épület megjelenésében is és előállításában is szemléletes tanítás arról, hogy mi a rendszer, hogy mi a racionális rendszer. Az épület proporcionális felépítése – az épületrészek egymáshoz s az épületegészhez való viszonya, s vonatkozásuk a minden méretnek alapegységét képező léptékre, a *modulusra* – vizuális vezérfonala annak a gondolkodási modellnek, mely legitimitását a gondolati egységek kauzális egymásravezettségétől s értelmes egésszé való összekapcsoltságuktól reméli. Mondhatni: az aránytani alapon szerkesztett épület s a kauzális rendszerű gondolkodási modell egymás tükörképei. Ahol pedig egy gondolkodási modell önmagát architektúráként szemléli (és jeleníti meg), ott ennek létrehozása is architektúráis aktus, amint *architektus* a létrehozó is. A filozófus is az építésben találja meg a maga filozófus-identitását: „a filozófus önmagát a megismerés racionális elvű rendszerének architektusaként szemléli”³. Tovább árnyalja ezt a képet, hogy az újabbkori építőeljárás szerint a terv megelőzi az épületet, az építés a tervezésen alapul. Mivel így az építészet az elmélet által vezetett gyakorlat modellje, szemléletes ideája lehet annak a deduktív gondolkodásnak, mely az ész kontrollja alatt tartott uralmi mechanizmusokat is implikál. Az építészeti tervezés mint eredendő deduktív eljárás, így nem csak a világ racionális konstrukciójának, de racionális uralásának is sui generis értelmezési modellje. (Bizonyosan az sem véletlen, hogy, amint Jan Assmann utal rá, a *kánon* szó is architektúráis eredetű,⁴ vagy hogy

³ WIGLEY, Mark, *Architektur und Dekonstruktion, Derridas Phantom*, Basel, Berlin, Zürich, 1994.

⁴ ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*.

Quintilianus retorikája mnemotechnikai szerepben, a rétori emlékezet támaszaként beszél a katedrálisról, mivel annak tér- és szerkezeti részei megfelelnek az értelem tereinek.⁵⁾

Az architektúra ezenfelül olyan szó, amelyik már szemantikuma által is a kezdetről, s a kezdetről mint uralomról beszél. A görög *arché* ugyanis kezdetet jelent, mely az *archein* = *kezdeni, uralni* szóból ered. A kezdet (mely egyszerre eredet!) az a fundamentum, mely az épület stabilitását szavatolja. A tárgyak épített világában éppúgy, ahogyan a gondolatok konstruált világában. Kant például a metafizikát írta le biztos talajra épített, erős alapozású épületként, ezeket az erős alapokat tartva az integráns gondolatrendszer garanciájának. Ezért is óvta a filozófiát – utalva a bibliai építészeti-történetre, a Babel tornyára – a hübrisztől, hogy megalapozatlan állításokból építsen tornyot, mert az aztán (szükségszerűen) úgyis összeomlik. A toronnyal szemben a lakóházat állította a filozófiai gondolkodás mintájának, lévén, hogy annak alapjai a tapasztalat biztos talaján nyugszanak. A fennhéjázó értelmet tehát szintén az architektúra példáján lehetett szerénységre inteni.

Még beszédesebb azonban számunkra, hogy ez az építészeti szótár a köznyelvet is uralja: a *fejtető*, az *oszlopos tag*, a *gerincoszlop*, a *tetőző víz* épp csak illusztráció a terjedelmes példatárból. Miközben persze mindennek architektonikus eredete (az *architekturális arché*) már rég feledésbe merült. A nyelvi tudattalan azonban biztonságga őrzi annak a világnak a képét, amelyik egy erős alapokra épített, valamiféle határozott eredetből levezethető s valamilyen cél felé haladó, értelemelvű rendszer és rend. A nyelv beszél, s elárulja a nyugati kultúrának mint architektonikus világkonstrukciónak a szemléleti alapjait.

Nem véletlen tehát, ha a filozófia is oly gyakran beszél építészeti terminusokkal. „A filozófia, mely önmagát a rendszer és rend forrásának és garanciájának tartja, nem létezhetne e nélkül az építészeti image nélkül... a filozófiai diskurzus többet köszönhet ennek az architektúrális metaforának, mint azt valaha is kifejezhetné”, írja például Mark Wigley.⁶ Hisz igazában ha a filozófiának (de a köznyelvnek is) ezeket az építészeti metaforáit nézzük, nem tarthatjuk őket csupán illusztratív képeknek, melyek egy voltaképpeni tartalom szemléletessé tételére szolgálnak. Ezek ugyanis nem egy (a) gondolatrendszeren alapulnak, hanem ők azok, melyek egy (a) gondolkodási rendszert megalapoznak(zák), s azt identifikálhatóvá teszik. Nem leírói, hanem előírói egy gondolkodási modellnek. Heideggeri értelemben: az alapozás, alapítás (*Gründung*) szerepét játsszák. A nyugati gondolkodást az architektúra nyelve alapítja, mondhatjuk lapidárisan.

Ezért mintegy kézenfekvő, hogyha Derrida ennek a gondolkodási struktúrának (értsd úgy is: metafizikai hagyomány!) a dekonstrukciójára vállalkozik, ennek architektúráját, azaz ezt a gondolatstruktúrát mint architektúrát kell „megkérdőjeleznie” és megkérdőjeleznie. S viszont is: az építészetben is le kell lepleznie a metafizika ha-

⁵ PIEPER, Jan, *Das Labyrinthische, Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*, Braunschweig, 1987. 49.

⁶ WIGLEY, Mark, i. m.

gyományát: fel kell tárnia az axiomatikusnak vélt vitruviusi trinitas, a *firmitas*, *utilitas*, *venustas* konvencionalitását. „A dekonstrukció talán egy út, hogy magát az architektúra modelljét kérdőjelezzük meg – azt az architektúra-modellt, mely magában a filozófiában is általános kérdés, az alapok, a felépítmény metaforáit, melyeket Kant mintegy architektonikusnak nevez, s az „arché” fogalmát is. ... A dekonstrukció tehát azt is jelenti: megkérdőjelezni a filozófia architektúráját, s talán magát az architektúrát is” – mondja Derrida⁷.

A dekonstruktivizmus tehát a filozófia architekturális implikációit dekonstruálja, s ezzel párhuzamosan az építészet architekturalitását. Ezt az architekturalitás-fogalmat azonban már Nietzsche is átforgatta. „Man darf den Menschen – írja az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* című esszéjében – wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich complizierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen fundamenten Halt zu finden, muß es ein Bau, wie aus Spinnfäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden”⁸. Ami azt sejteti, hogy a stabilitás, a racionális tervezhetőség (ami egyúttal az ész uralmi pozícióját feltételezi) és az erős alap – vagyis az architektúra *archéi* – Nietzsche számára már érvényüket veszítették. Az alap labilitása – ami immár az emberi létezés alapjellegzetessége – az épített világoknak nem a stabilitását, hanem a flexibilitását írja elő. Nietzsche szerint az emberi psychének is másféle architekturalitás felelne meg, nem az „erős vár” (idézzük emlékezetünkbe ezen a ponton az éneket: *erős vár a mi Istenünk*), hanem a labirintus. „Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art, so müßte das Labyrinth unser Vorbild sein” – írja a *Morgenröte*-ben.⁹ De ugyanitt azt is hozzátézi, „wir sind zu feige dazu”. Ez a másféle, labirintikus architekturalitás mérészség tehát, hisz nem kevesebbet tesz, mint hogy kétségbe vonja a tartósságnak, a célszerűségnek és a harmóniának mint az emberi létezés alapminőségeinek a ház és az építészet ideájával összekapcsolt (illetőleg abból nyert) képzeteit. „A hagyományos architektúra-képzet ilyen kimozdításában az építészeti struktúra nem az alaptól az ornamentumig ívelő hierarchia szervezője, hanem egy diszkontinuus vonal, a redőzetek rejtélyes egymásutánja. Az épület legalábbis nem egyszerűen az *alapon* áll; hanem megzavarja az egész fogalomrendszert, melynek szervezésére pedig korábban éppen szolgált.”¹⁰ A hagyományos architektúra-image és identitás „megzavarása” Heideggernél is lényeges. Heidegger a *Satz vom Grund* (Tézis az alapról) esszéjében azt fejtegeti, hogy a nyugati filozófia igencsak beszűkítette az *alap* fogalmát, amikor támaszadó, stabil fundamentumként képzelte el. A stabil fundamentumnak ezzel a képzetével ugyanis elveszett a *logosz* eredeti értelme, s az ember,

⁷ *Labyrinth und Archi/Textur, ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in *Das Abenteuer der Ideen, Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin, 1984. 76.

⁸ NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*.

⁹ NIETZSCHE, *Morgenröte*.

¹⁰ WIGLEY, *Mark*, i. m. 39.

azzal, hogy biztosnak akarta gondolni, épp elidegenedett tőle. A metafizika pedig, noha stabil *alapon* álló épületként értelmezte önmagát, ennek az elvnek az *alapjait* viszont nem kutatta, voltaképpen *megalapozatlan* maradt. A filozófia épülete tehát szakadék (*Abgrund*) fölött áll. Éppúgy, mint a ház, amely épp azáltal állhat meg, hogy az alapozásnál befedik az alapárkot. Heidegger szerint ez minden architektúráis gondolati építmény s minden architektúráis architektúra csele (*das Hintergründige*).¹¹ Mivel a metafizikus filozófia így a priori axiómáknak tüntette föl elveit s elfödte az alapok priori törekenységét, egy alkalmatlan (*unangemessen*) építés s egy alkalmatlan gondolkodás tradícióját fejlesztette ki s hagyományozta. Az autentikus gondolkodás, mely egyúttal autentikus építés is, ott kezdődik, ahol az építésnek s az épületnek ezt a fogalmát szétbontják, ahol az épületet „lebontják”. Ez a „lebontás” – a heideggeri szóhasználatban *destrukció*, a derridaiban *dekonstrukció* – persze ismét csak architektúráis eljárás. Persze nem úgy, ahogyan Descartes gondolta, aki szerint a régi gondolatépítmény lebontása azért szükséges, hogy szabad hely keletkezzen egy új gondolatépítmény számára. Hisz Heideggernél és Derridánál nem a kritikai módszer elimináló (*angreifen*) gesztusáról van szó, hanem a hermeneutikai közelítés megértő módjáról (*ergreifen*).¹²

„A dekonstrukció maga is az architektúráis metaforához hasonlít – írja Derrida. – Gyakran mondják, hogy negatív beállítottságú. Van valami, amit megkonstruáltak – egy filozófiai rendszer, egy tradíció, egy kultúra. Jön aztán egy dekonstruktor az úton, s szétrombolja, hogy kő kövön nem marad, addig analizálja a szerkezetet, míg az szétesik. Szerintem azonban nem ebben van a dekonstrukció lényege. Ez nem egyszerűen az építész technikája, aki tudja, hogyan kell szétszedni, amit egyszer összeraktak, hanem a technikának s az építészeti metafora autoritásának a feltáró vizsgálata. Eközben fejleszti ki a maga saját építészeti retorikáját. A dekonstrukció nem egyszerűen a konstrukció megfordítása, ahogy a név sejteti, hisz saját fogalma van a konstrukcióról. Szinte azt lehetne mondani: nincs architektonikusabb nála, s nincs kevésbé architektonikus, mint ő.”¹³ Azaz a dekonstrukció is az építészetben találja meg a maga metodikai identitását. Persze egy másként értett, nem a vitruviusi elveken, hanem például (mint majd látni fogjuk) a leibnizi, nietzschei, deleuze-i valóságfogalmon nyugvó építészetben. A dekonstrukció már azáltal is építészeti módszerekkel operál egyébként, hogy a gondolati és építészeti struktúrákat nem egyszerűen lerombolja, hanem – Derrida építészetstatikai metaforáival – „heves rázkódásokat idéz elő bennük, melyek, miközben kijelölik az építmény terhelhetőségének határait, tartószilárdságuk mértékét is megmutatják”. Ami ennek a szilárdsági próbának az eredménye lesz, az persze nem hasonlít többé a stabil alapra épített hierarchikus rendszerű (azaz architektúráis) struktúra kulturálisan prediszponált és áthagyomá-

¹¹ Lefordíthatatlan jelentéstöbblet, melyet a szavak etimológiai keresztkapcsolatai eredményeznek: *Grund – Abgrund – Hintergrund – Hintergründigkeit*.

¹² Szintén lefordíthatatlan jelentéstöbblet az azonos szótó eltérő jelentésű továbbképzéséből: *greifen – angreifen – ergreifen*.

¹³ DERRIDA, *Architecture where the Desire May Live*, in Wigley, i. m. 48.

nyozott fogalmához és képéhez, hanem inkább egy romhalmazhoz. Nagyon is strukturátlannak és strukturátlannak látszó szerkezet ez, mely azonban még mindig (vagy most igazán) azt mutatja meg, mi a struktúra. A dekonstruktivista épületeknek is az a rejtélyük, hogy minden antigravitációs eljárásuk, romhalmazszerű, labilis szerkezeteik ellenére statikai bravúrok, melyekben rafinált erőjáték zajlik. A stabil alapok hiánya nem jelenti ugyanis azt, hogy az épület összeomlik. A szakadék (másképpen: alapárok) épp az épület fenn- és megállásának záloga, létének feltétele. S ugyanez érvényes a gondolati építményre is a dekonstrukció felfogásában. A gondolati építmények ellentmondásai, félretolt szupplementumai és zsákutcái nem az értelem rövidzárlatai, melyek a rendszer egészét érvénytelenné és hamissá teszik, hanem azok inherens elemei, melyek hozzájárulnak a rendszer *saját* igazságának létrejöttéhez. (Vagy legalább hatalmi mechanizmusaihoz és uralmi potenciáljához.) Ebben az értelemben a dekonstrukció valóban nem egyszerűen architektonikus. Sokkal inkább az architektúráról mint a nyugati gondolkodás identitásképző gondolatalakzatáról való tradicionális gondolkodás megváltoztatása. Vagy annak iniciálása.

*Az architekturális kód „kibillentése”
dekonstruktor filozófusok és építészek együttműködésével*

Alighanem építészettörténeti kuriózumként fogja az utókor leírni filozófusoknak (Jean-François Lyotard, Jacques Derrida) és építészeknek (Bernard Tschumi, Daniel Buren, Peter Eisenman, Gilles Vexlard, John Hejduk) azt az együttműködését, amelynek különös építészeti eredménye a Párizs melletti *Parc de la Viellotte*, s talányos filozófiai hozadéka Derrida *Point de folie – maintenant l’architecture* (sokszorosán durva fordításban: Az őrültség kezdőpontja – most az építészet)¹⁴ című esszéje. Az esszé, melyet Derrida a svájci-német építésznek, Bernard Tschuminak ajánlott, ritka értékű építészettfilozófiai szupplementum Derrida életművében (s talán az egész építészettfilozófiai gondolkodásában). Derrida azt állítja itt, hogy az építészetben nincs semmi a priori, semmi természeti, még akkor sem, ha, mint írja, „az építészet létesít kapcsolatot a *phüszisszel*, az éggel, a földdel, a halandókkal, az istenekkel”¹⁵. Az architektúra, neve ellenére nem *arché*, hanem csak *artefaktum*, konstrukció, mely

¹⁴ A német fordítás *Verrücktheit*-nek (*bolondság*) fordítja a *folie*-t, ami, mivel jelentéstani kapcsolatban áll a *ver-rücken* szóval, lehetőséget adott az alcímben használt *kibillentés* – *Ver-rückung* aktivizálására. A magyar nyelv nem ad lehetőséget az azonos alakúságból származó jelentésozcilláció – „*durch Verrücktheit ver-rücken*” – megteremtésére. A *kibillentés* statikai konnotációi viszont erősebbek, s jobban visszaadják azt a műveletet, amellyel a dekonstrukciós építészet él a maga építészeti gyakorlatában.

¹⁵ DERRIDA, Jacques, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, in *Wege aus der Moderne*, Hg. Welsch Wolfgang, Weinheim, 1988.

történetileg kondicionált. Csakhogy mivel „lakott konstrukció”, ahogyan Derrida nevezi, ezt a kondicionalitást nem engedi megjeleníteni. „Az architektúra „öröksége határozza meg egész háztartásunkat (*oikos*), lakóhelyünket, közösségeinket, a születésnek és a halálnak minden helyét, a templomot, az iskolát, a stadiont, az agorát, a sírt. Úgy megkövesít bennünket, hogy egészen elfeledkezünk történetiségükről, hogy természetnek és természetesnek tartjuk őket.”¹⁶ Az építészet kétely és kérdés nélkül elfogadott axiómái Derrida szerint azonban csupán dogmák, sőt a dogmák rendszere. (Hisz az általa kiemelt négy „dogma” egymást feltételező és iniciáló kapcsolatrendszert alkot.) Derrida szerint dogma csupán, hogy az építészet szimbólumhordozó, s egy rajta kívüli értelmet (vagy az eredet [*arché*] vagy a cél [*telos*] elvét) kell megjelenítenie. Dogma, hogy az építészet a „lakásra” való, „lakásra” a heideggeri értelemben (is), amely szerint a „lakás” egyet jelent az ember egzisztenciális alap-szükségletével, hogy „otthon” legyen a világban. Dogma, hogy az építészetnek valamilyen célt kell szolgálnia (beleértve a hatalom és ideológiaszolgálat funkcióját egyaránt). S végül dogma, hogy az építészetnek olyan esztétikai eszméknek kell megfelelni, mint a szépség, a harmónia és az esztétikai integritás. Az architekturalitásnak ilyen képzete (a leírásban nem nehéz felismernünk a vitruviusi architekturalitás trinitást), annak dogmái, hogy mire való az építészet, s hogy hogyan kell az épületnek kinéznie, Derrida szerint messze az építészet határain túl meghatározza a nyugati kultúra gondolkodásmódját. Véleménye szerint ez az architektúra metonimikus viszonyban van e kultúra egészével, mintegy *pars pro toto* képviseli azt. Ez az architektúra a nyugati kulturális identitás megépített szegmentuma, tehetjük hozzá. Hisz meghatározza sokféle tapasztalati formáját, szociokulturális diskurzusait, s még a „szellem fenomenológiája sem más, mint architekturalis út”, mondja Derrida.¹⁷ Derrida szövege nyomán is az sejlik elő tehát, hogy a nyugati gondolkodási struktúra architekturalis természetű. S e kultúra a maga identitásformáit (a nemzeti, a vallási, a politikai és személyes identitást) nem jelentéktelen mértékben épp építészetében fejezi ki és éli meg. Hogy azonban ezek az architekturalisan létesített identitásformák maguk is csak *artefaktumok*, azt szintén csak az architektúra által lehet megmutatni. Egy, az architektúrával az architektúra *ellen* dolgozó építészettel, avagy, amint azt Derrida Bernard Tschumi munkáiban megpillantani véli, a kibillentések szubverzív (*folie*) építészetével.

Bernard Tschumi tudatosan úgy tervezte építményeit a *Parc de la Villette* számára, hogy azok kibillentsék az öröklött architektúra-képzeteket és elvárásokat. Tűzvörös szerkezetei (melyeket a *folie* szó egyik jelentése nyomán „üres házaknak” is nevez) a legkülönbélebb célokra szolgálhatnak (lehetnek étterem, óvoda vagy mozi terei), anélkül, hogy a forma és a funkció között bármiféle kapcsolat lenne, s így

¹⁶ DERRIDA, *Am Nullpunkt...* i. m. (Derrida azonban azt is hozzáteszi: „ez az egészséges emberi értelem” (mármint a megfélemlítés világainak konstruáltságáról). Ez a szerintem nem jelentéktelen „elágazás” a gondolatmenetben azonban most nem lehet tárgya ennek az írásnak.)

¹⁷ DERRIDA, *Am Nullpunkt...* i. m.

megzavarják nemcsak a *form follows funktion* axiómáját, de az épület reprezentatív és szimbolikus funkciójáról öröklött képzeteket és elvárásokat is. Ezek a fantasztikus masinák szándékosan lehetetlenné akarják tenni az antropomorfizáló jelentéstulajdonítást,¹⁸ s egy poszthumán építészetet intencionálnak a foucault-i értelemben vett poszthumán világ számára. Az építészeti „kibillentés” e harminc struktúráját Tschumi egy kontraszter mentén osztotta szét a park terében, hogy aztán viszont az utak kanyargó vonalaival kösse őket össze, közrefogva a kertek szabálytalan felületeit.¹⁹ A teória szerint a három egymásra fektetett réteg, a pont, a vonal és a felület egyenrangú szintje palimpszesztust alkot mintegy (kibillentve ezzel az architektúrális rendszerek hagyományosan hierarchikus felépülését is, az építészet térszerű és plasztikus minőségeit is). A három egymás fölé írt formarend azáltal is *szövegszerűvé* teszi a hagyományosan *szövegszerű* építészeti kapcsolódásokat, hogy a maga *architextusát* – Kandinszkij *A ponttól és vonaltól a felületig (Vom Punkt und Linie zu Fläche)* című esszéjében (tehát nem az épületek, hanem a szövegek hagyományában) jelöli ki. Erőteljesen kibillenti ezzel együtt az építészeti kontextualitás elvét, azt az elvárást, hogy az új építmény illeszkedjen épített, természeti és szociokulturális környezetébe. A *Parc de la Viellotte* összezavarja a parkhoz fűződő emlékeket és kulturális konnotációkat, sem az *Édenkert*, sem a *Gartenlaube* idilljét, sem a szecesszió filozofikusabb kertkultuszát nem engedi szóhoz jutni, sem a természet menekítő vagy épp elriasztó esztétikumát nem képviseli. A park-építmény Tschumi önértelmezésében kizárólag a „zavarkeltés helye” akar lenni (*Ort der Verstörung*), és nem utal többé „valami a priori abszolútumra, valami ideára és ideálra”. De nem is utalhat, véli Tschumi, hisz a kortapasztalat „...a maga töréseivel és diszjunkcióival, disszociatív és fragmentatív természetével” szükségszerűvé teszi a kanonizált architektúra és architektúrális világ (értsd: értelemelvű és otthont adó világ) architektúra általi megkérdőjelezését is. Vagyis, ha a *Parc de la Viellotte* egyáltalán vidámpark (a város ugyanis szórakoztatóparkra írta ki a tervpályázatot), akkor legfeljebb a „vidám anarchia” (*fröhliche Anarchie*) értelmében az. Amivel azonban a kor új, diffúz, diszpergált realitását és gondolkodásstruktúráit kívánja architektúráként mozgásba hozni. S így lesz ez az építészet – legalábbis Derrida szinte elragadtatott leírásában – az, ami a dekonstrukció építészetként lehet (sőt: aminek építészetként lennie kell): nem „architektúra”, de nem is „anarchitektúra”, hanem „transzarchitektúra”. A transzarchitektúra megnevezés nyilván utalás Foucault transzhumán episztéméjére, de az afirmáció és szubverzió kettős gesztusára is: a fel- és leépítés egyidejűségére.²⁰

¹⁸ Amiről el kell mondani, hogy nem sikerült egészen, mert a sajtó és a közönség mégiscsak „konstruktivista birkáknak” és „vörös fémcsontvázaknak” titulálta őket.

¹⁹ Ezeket a szabálytalan kertfelületeket tervezte Derrida együtt Eisenmannal, illetve Lyotard Daniel Burennel.

²⁰ Ez az a pont egyébként, ahol az építészetelmélet leginkább kétségbevonja, hogy érdemes építészeti dekonstrukcióról beszélni. Mondván: az építészeti gyakorlatban vagy elbontanak, vagy felépítenek egy épületet, de a két művelet egyesítése lehetetlen. A dekonstrukció Peter Bürger érvelése szerint is csak az építészeti diskurzusban képzelhető el, nem pedig az építő gyakorlat-

Ennek a kettős gesztusnak – Peter Bürger metaforájával „elbizonytalanítási stratégiának”²¹ az építészeti megvalósítói Tschumi Park-építményében a geometrikus formaelvek. Az antropomorfizáló formai analogizálásnak ellenálló geometrikus alapformák használatával Tschumi kilép a humáncentrikus arányelméleten nyugvó építészet tradíciójából. Úgy azonban, hogy ezzel nem céloz meg egy másféle építészeti eszmerendszert, s főként nem egy másféle, egy kulturális ellenvilágot. Ez akkor válik világossá, ha ezt az absztrakt-geometrikus formaszótárat összevetjük építészettörténeti előzményeivel, a XVIII. századi francia „forradalmi építészet” (Ledoux, Boullée), az építészeti „internacionális modernség” (Mies van der Rohe, Le Corbusier) s az orosz forradalmi avantgarde építészet (Tatlin, El Liszickij) geometrikus formaideáljával. Bár az építészeti stílus- és formakánon feltörése az antropomorf építészeti szimbolika ignorálásával (a gerincoszlopot szimbolizáló oszloprend, az emberi testarányokat mértékként használó proporcionalitás és a narratív ornamentika mellőzésével) történt meg ezekben az építészeti mozgalmakban is, ám, a dekonstruktivizmussal ellentétben, összekapcsolódott egy utópikus céllal. Sőt: az ornamentikaellenesség és az absztrakt-geometrikus formaideál egy szenvedélyes jövőprojektumból származott. A revolúciós építészet e különböző változatainak egyformán az volt az idealisztikus meggyőződésük, hogy az új építőstílus egy új világ szellemi alapja, hogy az új építészettel egy új világ épül; s hogy az új világ önmagát majd az új építészetben, sőt: új építészetként fogja felismerni. A tradíció-törés tehát a jövőalapítás eszméjével van összekötve itt, míg a dekonstrukció és Bernard Tschumi is vehemensen tagad mindenfajta utópikus intenciót. „A *La Vielllette*-nek semmi köze ahhoz, hogyan nézzenek ki a dolgok a jövőben – mondja Tschumi –, csak ahhoz, milyenek a jelenben. Manapság nincsenek utópiák.”²²

A geometrikus formaszótár azonban még másféle lényegi változásokat is hozott az építészeti gyakorlatba: a tervezési elvek és módszerek megváltozását, nyomukban pedig az építészeti forma tapasztalatának megváltozását. A tisztán geometrikus testek, a kocka, a gömb alapulvétele ugyanis egyet jelent az aránytanoknak mint az építészeti tervezés bázisának a kiiktatásával. Ezek a geometrikus formák ugyanis csak kicsinyíthetők és nagyíthatók, eltolhatók vagy elforgathatók és sokszorozhatók, nem lehet viszont belőlük olyan hierarchikus rendet fölépíteni, amelyet a modulrendszerek alapján lehetett. A léptéknélküliség olyan élményben részesíti a szemlélőt, amilyen a kromatikus skála. A néző nem az alapzattól a kupoláig egymásra épülő szélességek és hosszúságok szisztematikus kölcsönkapcsolatait tapasztalja meg, hanem a függőlegesek és vízszintesek neutralizált skáláját. „A lépték neutralizálása

ban. (BÜRGER, Peter, *Dekonstruktivismus und Architektur*, in *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?*, Hg. Gert Kähler, Braunschweig, 1991. 84.)

²¹ Peter BÜRGER, *Dekonstruktivismus und Architektur* i. m.

²² TSCHUMI, Bernard, *Parc de la Vielllette*, in *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Hg. Papadakis Andreas, Stuttgart, 1989. 179.

azt jelenti, hogy az A:B proporcionális harmóniájának nemességét és méltóságát leváltja az A:A iránytalan szimmetriája²³, a glisszandó csúszásélménye, tehetjük hozzá. Ez a csúszásélmény (Gert Kählerlert szóhasználatával: *Gleitgefühl*), amelyet a szerialitás kompozíciós elve eredményez, épp az architektúrálishoz *per se* hozzákötött érzetfajtákat, a stabilitás- és rendérzet emlékeit és elvárásait billenti ki, s cseréli föl a szédülés és káprázat affekcióival (talán a korábban idézett nietzschei labirintikus tapasztalattal). Az architektúrában a nem-architektonikus jelenik meg, hogy dekonstruálja a *firmitas, utilitas, venustas* a priorinak vélt elveit.

S ugyancsak ilyesmi történik, amikor magát a tervezési folyamatot minősítik át a véletlen játékanak. A tervezés például az osztrák COOP Himmelblau manifesztuma szerint már csak azért is kockajáték, mert az *Entwurf* (tervezés) szava szemantikailag tartalmazza a dobni, a dobás cselekvését.²⁴ A kockadobás, mely a valóság véletlenszerű struktúrájának is szimbóluma (de egyúttal emlékezés és emlékeztetés Mallarmé *Kockadobására* is), lehetővé teszi az építésznek, hogy a tervezési folyamatban tetszőleges impulzusoknak – legyenek azok filozófiai, nyelvelméleti, irodalmi, de akár csak szubjektív asszociatív impulzusok – helyet adjon. A tervezés, úgy tetszik, nem deduktív eljárás többé, s az építész nem az „előre-tudó”, a dolgok eredetét ismerő, aki ezért hatalmat gyakorol a többiek fölött is, amilyennek például Arisztotelész leírta.²⁵ A tervezés – peirce-i fogalommal – legfőljebb abduktív művelet, amely nem az ész uralmát, hanem épp kondicionáltságát fejezi ki.²⁶ Amivel a dekonstrukció az építészeti tervezés kanonizált metaforizációját (az építészeti tervezés mint a világ ésszerű megtervezhetőségének metaforája) kívánja „eltéríteni”. A *Parc de la Vielllette* jelentése – írja Tschumi is – nem fixálható, hanem elmosódott, alakulóban levő azoknak a jelentéseknek a folytonosan új konfigurációkba rendeződése következtében, melyeket tartalmazhat. A *Parc-építmény* programszerűen az instabilitás architektúrája.

Az építészet szimbólumtartalmainak kétségbevonása, a kompozíció esetlegessé tétele, a diszlokáció mint helymegjelölés, a szociális elv elvetése mint etikai elv – mindezek olyan gesztusok, melyeket maga az építészetkritika is anarchisztikusan provokatívnak minősít nemegyszer. S maga Derrida is felteszi a *Point de folie*-esszében a kérdést: nem barbárság történik-e itt, mellyel az építészet is (s a gondolkodás is) „visszaesik” az architekturalitás nullfokára? Derrida persze cáfolja e retorikus kérdést, mondván: „ha ez az építészet nem jelenít is meg semmiféle elméletet, etikát,

²³ KÄHLERT, Gert, *Dekonstruktion dekonstruieren?* Anmerkungen zu Bernard Tschumis Parc de la Vielllette, in

²⁴ *Werfen* – dobni, *Wurf* – dobás, *Entwurf* – terv, tervezés.

²⁵ Idézi DERRIDA in *Labyrinth und Archi/Textur*. In *Das Abenteuer der Ideen*, i. m. 74.

²⁶ Beszédeseik ebből a szempontból azok az önértelmező anekdoták, melyeket építményeik tervmunkálataihoz írnak a dekonstruktív építők művészei. Szinte a DADA véletlen-mítosza ismétlődik, amint Eisenman leírja, hogyan vezetődött le a platóni *chora* fogalmából (amelyen a *Parc-terv*vel egy időben Derrida dolgozott) a korall alakzata, ami aztán a közös *Parc-terv* formai alapja is lett. (Az „anekdota” magyarul is olvasható KLEIN Rudolf–KUNSZT György, *Peter Eisenmann, A dekonstruktivizmustól a földingig*, Bp. 1999. című könyvében.)

politikát vagy elbeszélést, lehetővé teszi mindezt. ... A piros kockákat mint az építészet kockáit, elvetették. E kockadobás előzékeny a vele szembejövő építészzel. Vállalja a rizikót, s így ad nekünk esélyt.”²⁷ A rizikó a gondolkodási szabályok mint architektúrális szabályok konszenzualitásának leleplezése, az esély még várat magára...

*Egy új építészet felé –
az architektúra dekonstruktív elmélete Peter Eisenmannál*

Ezzel az alcímmel Le Corbusier *Egy építészet felé (Vers une architecture)* építészetelméleti esszéjét kívánom emlékezetbe idézni, úgy is, mint Peter Eisenman architektúra-filozófiai írásainak architextusát.²⁸ Eisenman esszéi ugyanis, csakúgy, mint Le Corbusier írásai, programbeszédnek az építészet modernségének megteremtése érdekében. Illetve felhívások az építészeti modernség „pótlására”, vagy legalábbis beteljesítésére. Az amerikai építés és teoretikus szilárd elméleti meggyőződése ugyanis az, hogy az építészet a modernitás diskurzusában korszerűtlen fenomén. Véleménye szerint a Bauhaustól kezdve az internacionális modernistákon át a posztmodernkig a XX. század valamennyi építéstílus és mozgalma anakronisztikus volt. Az építészet szerinte ugyanis nem vett részt abban a paradigmaváltásban, melyet a technikai, később pedig az elektronikai (illetve mediális) korszak a világképekben, a szociokulturális viszonylatokban és más művészetekben előidézett. Eisenman szerint az építészet még nem érkezett el a modernséghez, mivel a modernitás életvilágának természetével és valóságos körülményeivel nem vetett számot. Az építészet a stílári, technikai, anyaghasználati változások közben sem artikulálta architektúrálisán, hogy mi a modernség, hisz „az igazság folytonos áthelyeződésével, ami pedig más diskurzusok alaptapasztalata lett, nem tudott mit kezdeni”. Amit modern építészetnek neveznek, vagy ami magát annak tartja, az lényegében klasszikus – értsd: a foucault-i episztémé kifejezője. Ennek az előfeltevésnek a jegyében sorolja fel Eisenman a XX. század építészetében a reflektálatlan elveknek és meggyőződéseknek, az elmulasztott gondolati korrekcióknak egy egész sorát.

²⁷ „Der Wurf geht der Architektur, die kommt, entgegen.” E német mondatban a jelentések átmetsződése visszaadhatatlan: tudniillik az *entgegenkommen* jelentheti azt, hogy szembejön, de azt is, hogy kielégít egy kérést, s azt is, hogy előzékeny valakivel.

²⁸ Peter Eisenman a dekonstruktivista építészet filozófiájának és a dekonstruktivista építészet filozófiai vonatkozásainak legismertebb és legvitatottabb képviselője. Gondolati kísérleteinek merész eredetisége (ami ugyanakkor a legtöbbet bírált mozzanat is) abban áll, hogy a legújabb filozófiák, Foucault, Derrida, Blanchot, Deleuze rendszereinek adaptációjával kíván (új) építészetfilozófiát csinálni. A bírálatok jó része az építészet leírására alkalmatlannak tartja olyan fogalmak átvételét, mint például a derridai *écriture*, a foucault-i szerző halála-elmélet, vagy a katakrézis figurája, amivel ezt az egész építészetelméletet spekulatív észtornának minősíti egyszerűsrimind. A magam, úgy vélem, megértőbb olvasatában az Eisenman-jelenség a jelenkori építészetelmélet általános litteralizálódását szemlélteti, s nem is nívótlan minőségben.

Eisenman szerint a XX. századi építészet elmulasztotta feltenni a kérdést, hogy mit jelent „lakni” (hogy mit jelent a lakás) a modernitás életvilágában.²⁹ Bizonyosan nem véletlen, hogy ugyanaz a probléma ez, mellyel már Le Corbusier, s némileg más értelemben Heidegger is szembesítette az építészeti, filozófiai és építészetfilozófiai gondolkodást. Míg azonban Heidegger épphogy hangsúlyozza a „lakás” fundamentál-ontológiai jelentőségét, addig Eisenman számára az építészet kiskorúsága legelsőbben abban mutatkozik meg, hogy a háznak mint antropomorf analógiának a teoretikus predispozícióit nem leplezte le, hogy nem vett részt a ház = egzisztenciális otthonlét metaforának a leépítésében. „A lakás jelenlegi status quója semmiféle ház-definíciót nem szolgáltat az építészetnek. Az építészetnek épp annak folytonos áthelyeződésével, folytonos diszlokálódásával kell szembesülnie [tehát az »otthonlét« diszlokálódásával, B. E.], amit lokalizálnia kellene” – írja egyik esszéjében.³⁰ A diszlokálásokra épülő világban Eisenman szerint ezért anakronisztikus a lokalizálásra (a helyek körülkerítésére, a territoriális határvonásra, a befoglalásra és befogadásra) alapozott ház-eszme.

Ugyanilyen elavult eszme, sőt vétkes dogma Eisenman számára a sullivani „*form follows funktion*”, melynek értelmében az építészeti formának a funkcióból kell következnie. Míg Adolf Loos a századelőn az ornamentumot nevezte bűnözésnek (*Ornament ist Verbrechen*), most Eisenman a funkció-eszmét nevezi annak. Felfogása szerint a házat az építészetnek nem használati eszközként, ahogy a kanonizált házfogalom előírja, kellene elképzelnie – hisz ezzel fenntartja az életvilág gondolkodási és cselekvési szokásainak, szociális viszonyainak automatizálódott pályáit –, hanem olyan házat kellene építenie, amely ezeket a világképi sematizmusokat kibillenti, s leleplezi a „lakáshoz” kapcsolt axiómák konvencionálisát és hatalmi struktúrákat rejtő konszenzualitását. Charles Jencks szarkasztikus bemutatásában³¹ Eisenman alkalmazza is ezeket az irritációkat építészeti gyakorlatában, méghozzá brutálisan antifunkcionális gesztusokkal. A fürdőszoba falába lyukat fúr például, a hálószoba közepére oszlopot állít (hogy semmilyen ágycső nem férhet), használhatatlan lépcsőket, üvegburkolatú padlózatot tervez. Eisenman viszont – hipokrita elmésséggel – azt állítja, hogy bár mindez funkció-ellenes, de korántsem antifunkcionális. A lakás-funkciók megzavarásának szerinte az a funkciója, hogy leleplezze a funkcionalitás-eszme dogmatikusságát, s hogy elmozdítsa azokat a megkövesedett képzeteket, hogy milyenek *kell* lennie egy lakásnak, hogy mit jelent lakni és „lakozó” embernek lenni. A kényelmetlen építészeti tér az elé a kényelmetlen kérdés elé állítja az embert, hogy ki ő, hogyan él és hogyan gondolkodik. Tagadhatatlanul morális elv (Eisenman szívesen hangsúlyozza is a dekonstrukció morális implikációit), még ha a blaszfémia ilyenfajta etikája jócskán költséges építészeti eljárás is. Ez a dadaisztikusan eszmél-

²⁹ A lakás kettős jelentésben értendő természetesen. Jelenti az épített lakásviszonyokat, de (s főként) a lakozást mint egzisztenciálfilozófiai metaforát is.

³⁰ EISENMAN, *Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, in Eisenman, *Aura und Exzess*, Wien, 1995. 100.

³¹ Charles JENCKS, *Interview mit Peter Eisenman*, in *Dekonstruktivismus*, Hg. Papadakis.

tető blaszfémia abban is különbözik az avantgarde elődökétől, hogy a dekonstrukció gesztusait nem hiszi alternatívának, hanem csupán analitikus feltáró munkának³².

A huszadik századi építészetelmélet és gyakorlat mulasztásai közé sorolja Eisenman azt is, hogy nem reflektált a korszak identitásproblémáira, az identitáseltolódások, -áthelyeződések, egymásra rétegződések tapasztalatára, a radikális nem-identitás problémáira. Ez természetesen nem az épület szimbolikus és reprezentációs funkcióira vonatkozik, és nem a stílusra mint a hatalmi, a politikai, a nemzeti vagy a szociális identitás kifejezőjére (vagy teremtőjére) értendő. Hisz a Bauhaus óta az építészeti stílus identitásreprezentáló funkciója teljességgel kiiktatódott, s az épület ornamentummentes kockatömbje a legkülönbözőbb célokra szolgálhatott (lehetett benne templom éppúgy, mint iroda) s legkülönbözőbb helyeken állhatott (az amerikai metropoltól kezdve a német kisvárosig bárhol). Az építészet mint a metafizikus világkonstrukció gondolatalkzata viszont stabilan őrizte pozícióit a nyelvvilágképeiben. Az építészeti gyakorlatban Eisenman szerint azt jelenti ez, hogy az architektúra szubjektumcentrikus maradt, mintha a szubjektum integritását és centrális szerepét nem rendítették volna meg a XX. század legkülönbözőbb diskurzusai, az ismeretelmélet, a nyelvfilozófia, a pszichológia. Az építészet egy transzhumán világkeretei között is (Foucault értelmezésében használva a fogalmat) humán maradt: struktúraelvéit ma is az emberi szem perspektívájából, az emberi test arányaiból, egy integráns testéretből származtatja, s még mindig a háromdimenziós emberi érzékeléstörvényekre és egy antropomorfizált kozmoszképzetre irányul. Eisenman teoretikus fejtegetéseiből az olvasható (legkülönbözőbb szövegeinek háttérmondattai ezek), hogy az architektúra perspektivikus modellje volt az (a reneszánsz óta egyeduralgó az építészeti tereprendezésben), ami az építészetben (és az építészetről) ezeket a konvenciókat fenntartotta – a modern természettudományok világképi implikációinak és a modern művészetek világképi intencióinak ellenében is. A térnek ez a perspektivikus elrendezése a monokuláris látványon alapul, s olyan recepciót eredményez, amelyben az épületet egyetlen pillantással s egyetlen pillantásra át lehet látni (az átlátás mindkét értelmében véve a szót: átlátni, azaz megérteni, de átlátni, azaz leleplezni is). E perspektivikus modellben az épület befogadása olyan vizuális esemény, melyet az épülettel frontálisan szembenálló szubjektum irányít, s tartérelmi kontrollja alatt. Az épület, ez az ily módon vizuálisan birtokba vett objektum, mintegy transzparenssé válik az őt vigyázó (őrző és kontrolláló) szubjektum átvilágító pillantása előtt. A perspektíva elvén alakított épület befogadásának ezek a tárgyba írt recepciópályái nagy mértékben járultak hozzá ahhoz, hogy a szubjektum uralmi pozíciója (más diszciplínákban végbement trónfosztása után is) megmaradt az építészeti diskurzusban. Az objektum–szubjektum hierarchikus és oppozicionális modellje

³² Egyik elemzője nevezi is Eisenmant az építészetelmélet pszichoanalitikusának, aki kíméletlenül fölfekteti „analitikus díványára az építészet valamennyi a priori igazságát, hogy az analízis földerítse feltételekhez, s főként hatalmi mechanizmusokhoz kötött retorikusságukat. (MÜLLER, Alois Martin, *Einige unaufgeregte Überlegungen zum Dekonstruktivismus*, in *Schräge Architektur...* i. m., 47.

(mely eleve a szubjektum uralmi pozícióját jelenti) rejtőzik az építészet olyan bináris struktúráiban is, mint a funkció–forma, struktúra–ornamentum, belső–külső, főtengegy–melléktengely. Mivel pedig az építészet ezeket a dichotómiákat nem történetileg kondicionált gondolati modellekként, hanem természettől adott antropologikus univerzálékként építette be építészeti filozófiájába és gyakorlatába, anakronisztikus paradigmák foglya maradt Eisenman szerint, a dialektika jegyében tovább erősítvén ezeket az időszerűtlen gondolkodási konvenciókat.

Ugyancsak ilyen bűnbak Eisenman szerint az építészetben az alapozó eredet keresése. Az építészetnek az a szükséglete, hogy arányelméletét visszavezesse valamilyen természetes eredetre – az emberi test arányaira, isteni törvényekre, valamilyen ősfenoménra –, hogy ezáltal az építészeti tervezés szakrális legitimitációt kaphasson, ellenállt az építészettörténet legkülönbébb változásainak. Akármilyen stílusváltozások jöttek az idővel, az építészet mindig egy tőle független, külső rendszerből vezette le elveit és technikáit, melyeket aztán viszont a maga természettől adott törvényeinek nevezett. Ezek a kvázi-természeti alapok és eredetek legitímálták az architektúra eljárásait, hogy aztán az építészet – mintegy ellenszolgáltatásul – majd ezen külső rendszerek fennmaradását segítse. Ebben a kölcsönjátékban kap az építészet reprezentációs szerepet is, s lesz szakrális vagy szekuláris világok emblémája, az eredettel és alapokkal legitímált gondolkodási struktúrák fenntartója.

A modernség „pótlására” ösztönzi az építészetet Eisenman a társzművészetek példáján is. Míg a többi művészet – az irodalom például a szimultán idő tapasztalatának integrálásával vagy a szerzői autoritás kiiktatásával, a zene az atonalitással, a festészet az absztrakcióval – a világképi konvenciók megzavarásával úgynevezett ellendiskurzust képezett, Eisenman szerint az építészet mindegyre affirmatív maradt. Beszédes részlet, amit Adolf Loos *Mégis* című esszéjéből idéz egyik írásában: „A művészet ki akarja rángatni az embert a kényelmességéből. A ház a kényelmét akarja szolgálni. A művészet revolúciós, a ház konzervatív. A művészet új utakat mutat az embernek és a jövőre gondol. A ház a jelenre. Az ember mindent szeret, ami a kényelmét szolgálja. Mindent gyűlöl, ami ki akarja rángatni biztosított helyzetéből. Ezért szereti a házat és gyűlöl a művészetet.” Loos pamfletírózó szembeállításában nem az a leglényegesebb, hogy az építészet nem művészet, hanem hogy a ház a konzervatív kispolgári mentalitás reprezentációja (illetve: Loos szövegeinek kultúrszociológiai kontextusát figyelembe véve a Gründerzeit-polgáré, aki az interieur stílizálja univerzumává). Azaz a ház-metaphora szociálintropológiai árnyalatot is kap, nemcsak egy gondolkodási struktúra, de egy mentalitás létesítője is lesz, a konzervatív, fenntartó és önfenntartó, affirmatív mentalitásé, melynek filiszteri változata a tárgya az eisenmani dekonstrukciónak.³³

Eisenman elméletének tehát az a summázata, hogy a XX. század építésze a reflektálatlan metafizikai gondolkodás reflektálatlanul megépített szegmentuma, mely azonban épp e reflektálatlanság következtében oly rendíthetetlen. Ezért is cél-

³³ Ellenpontként érdemes megemlíteni Emmanuel Lévinas filozófiáját, amely a Nőhöz kapcsolja a ház fenomenológiáját. In *Teljesség és végtelen*, Pécs, 1998.

ja az építészet önreflexiójának serkentése, a teoretikus premisszák megkérdőjelezése és megkérdőjelezése. Ami ebben a teoretikus aknamunkában Eisenmannál megszületik, az a „posztfunkcionalista építészet” gondolata. Egy par excellence dekonstruktív elmélet, mely a tagadások modellje, pontosabban a „nem-állítások”, „nem-fogalmak” rendszere (Eisenman Derridától köcsönzött fogalmával az *absence* elmélete), mely azt írja le, milyen nem lehet a modern episztémé (építészettörténeti fogalommal a posztfunkcionalista architektúra) architekturalitása. Ennek az architektúrának a „kezdet és vég végén”, a klasszikus architekturalitás két pillérének meggyengítésén és kibillentésén kellene nyugodnia, a fundamentumok rögzítésének axiómáit (a vitruviusi *firmitast* s a kanti igazságot szavatoló megalapozottságot) és a célra irányítotttság teoremaját (a vitruviusi *utilitast* és a metafizikus rendszerek teleologikus-ságát) kellene bizonytalanná tennie. „A kezdetnek és a célnak ez a genetikus elmélete a természetben és az univerzumban ható tervszerűség hitén alapult”, írja Eisenman *A klasszikus vége: a kezdet vége, a cél vége* című esszéjében. „Egy tervén, mely – a kompozíció klasszikus szabályainak – a hierarchiának, a rendezettségnek és befoglalásnak – az alkalmazásával az egész harmóniáját a részekre is átviszi. Ezért a kompozíció, ahogyan Alberti leírta a *Della Pitturá*ban, nem csak a változtatások nyílt és neutrális folyamata, hanem egy előre meghatározott cél elérésének stratégiája volt, az a mechanizmus, ahogyan például a rend eszméjét az oszloprend közvetítésével az építészet speciális közegében megjelenítette.”³⁴ A posztfunkcionalista építészet eredetei ezzel szemben esetlegesek, egyszerűen csak elindulási pontok, minden külső értéktartalom nélkül. Szemben az univerzális, isteni vagy természettől adott eredettel, ez a kezdet lehet relatív vagy mesterséges, hisz nem több, mint egy funkcionális hely, amely a tervezési akciót „beindítja”. Ez az esetleges elindulásként definiált kezdet egy intern logikájú kompozíciós eljárás eredményez, melynek egyetlen pontja sem végpont, azaz olyan pont, amely elvileg ne tartalmazná újabb lehetőségek sorát. Azaz a kompozíciós végpont sem más, mint a létrehozási folyamat abbahagyása, felfüggesztése. A kezdetnek és végnek ilyenfajta „végével” a kompozíció sem kauzális stratégia, az addíciók művelete többé, hanem a módosítások, módosulások eljárása, ahogyan Eisenman nevezi, a „kitalálás, az ötlet színhelye”. Ez az építészet a „feltalálás időtlen tere, időtlen tér a jelenben determinatív vonatkozás nélkül mind egy ideális jövőre, mind egy idealizált múlttra”.³⁵

A posztstrukturalista építészet „absence-elméletének” egy másik premisszája az építészetrel és az építészetről való gondolkodás konvencióinak átírányítása, éppenséggel dekonstruálása. Ennek kísérleteként olvasható az, ahogyan Eisenman az átöröklött építészeti metaforákat (melyek mind a stabilitásról, hierarchiáról, rendről és rendszerről beszélnek) „beoltja”³⁶ például litteráris metaforákkal (melyek mind a

³⁴ EISENMAN, *Das Ende des Klassischen: das Ende des Anfangs, das Ende des Ziels*, in Eisenman, Peter, *Aura und Exzess*, Wien, 1995. 81.

³⁵ Az ideális jövő fogalmával Eisenman az avantgarde, az idealizált múlttal a posztmodern építészet eszméitől határolja el a dekonstruktivista architektúrát. In Eisenman, *Das Ende des Klassischen...* i. m., 86.

³⁶ A beoltás (*graft*) botanikai művelete a dekonstrukciós eljárások kedvelt metaforája.

bizonytalanságról, paradoxalitásról, diffúziókról és diszjunkciókról szólnak) s az építészet filozófiáját egy dekonstruktív nyelvfilozófia, egy fenomenologikus ismeretelmélet horizontján vagy bizonyos retorikai és poétikai fogalmak bevezetésével dekonstruálja.

Az architektúra/írás avagy az írás/architektúra

Nyilvánvaló, hogy a derridai *écriture*-fogalom az, melynek az építészetfilozófiába „oltásával” ez az első pillantásra spekulatívnek tetsző koncepció létrejött Eisenman elméleti gondolkodásában. Az architektúra mint írás (máskor: az architektúra mint szöveg) Eisenman felfogása szerint szemben áll az architektúrának mint képpel a felfogásával. Az architektúra mint kép hagyományos felfogása az építészet reprezentációs, ábrázoló és utaló karakterét állítja előtérbe, s az építészettről mint „tulajdonságról” beszél, míg az architektúra mint írás dekonstruktív kísérlete ennek tárgy jellegét és önreferencialitását hangsúlyozza. Azaz úgy véli, amint az írás, úgy az épület is elsősorban materiális objektum, nem pedig utalás más tárgyakra. Ami azért kiegészül azzal, hogy ami íródik, az sem épületként, sem írásként nem magát a dolgot (annak tömegét és volumenét), hanem e volumenképzés aktusát, azaz az írás folyamatát „ábrázolja”. A külső referenciákra irányultság ilyenfajta megszüntetése az építészeti recepcióban és reflexióban lehetővé teszi az építészetnek mint tevékenységnek az elképzelését és leírását. Olyasfajta írástevékenységként való megjelenítését, amelyik, mint mindenfajta írás, nyomokként funkcionáló jelei által a jelentések „nem-jelenlétét” teszi jelenvalóvá. A dekonstruktív építészetfilozófia előfeltételezése szerint ugyanis a távollét (*absence*) jelenléte (*présence*) az, aminek paradoxális tapasztalatában az építészet tapasztalati terében is részesül az ember. Még akkor is, ha a tradicionális felfogás az építészetet a par excellence jelenlét fogalmához köti, s az épületet, melynek léte egyet jelent materiális fennállásával, a sui generis jelenlét mintájának tartja. Az architektúra/szöveg eisenmani kísérlete az építészetnek ezeket a filozófiai implikátumait dekonstruálja. Legtermékenyebb vonatkozása ennek a dekonstrukciónak a hely és tér fogalmának átforgatása (építészeti gyakorlatként pedig bizonyos urbanisztikai koncepciók elbizonytalanítása). Egyik szövegét (*Az építészet és a retorikai figura problémája*) Freud *A kultúra képtelensége* című esszéjének azzal a passzusával indítja Eisenman, amelyben Freud az emberi pszichét olyan városhoz hasonlítja, amelyikben az idők folyamán semmi nem pusztult el, s így a jelen a legkülönbözőbb idők szimultán együttese. A hasonlatot azonban képtelenségnek minősíti, mondván, „az idők egymásutánja csak térbeli egymásmellettségként képzelhető el, mert a teret nem lehet többször kitölteni”. Mindez azonban csak akkor képtelenség, válaszolja Eisenman, ha a helyet ürességnek fogjuk fel, amelybe a tárgy (a tömörség) kerül, s mintegy kitölti, de el is foglalja azt; s ha az az előfeltevésünk, hogy

az építészet mindig csak egy konkrét helyhez, időhöz és léptékhez kötötten létezhet. Ha azonban az épületet processzuálisan, dinamikus folyamatként szemléljük (Eisenman hasonlatával repülő nyílként, mely a repülés minden pillanatában tartalmazza a kiindulás múltját és a megérkezés jövőjét), a helyet pedig olyan palimpszesztusként, melyet nem egymásmellettiségek, hanem egymásra rétegződések alkotnak, olyan architektúra-képhez jutunk, ahol az architekturális „jelenlét” (*présence*) inherensen tartalmazza a „távollétet” (*absence*). Ennek jegyében kísérletezett Eisenman az irodalmi szempontból is legérdekesebb várostervében, a Verona rendezési tervében. A terv három, mélystruktúrájában analóg szöveget fektetett egymásra: Shakespeare Rómeó és Júliáját, Verona történelmi városszerkezetét és három meglévő városi épületet, a Júlia-házat, a temetőt és a templomot. Eisenman olvasatában ugyanis Shakespeare szövegének ugyanaz a térmetafizikai szisztémája, mint Verona történelmi városszerkezetének: az elválasztottság – az összekapcsolódás – s kettejük szintézise: az elválasztó összekapcsoltság vagy összekapcsoló elválasztottság. Az elválasztottság téri reprezentációja a drámában Júlia háza, a város szerkezetében a *cardo* és *decumanus* (a római településszerkezet két főtengelye). Az összekapcsolás az irodalmi szövegben a templom terében és intézményével történik, míg a város-szövegben a raszteres utcakerkezet által. A kettő szintézise a drámai milieu-ben a halál, a városéban a folyó. A szövegtérnek (Shakespeare drámája) és térszövegnek (Verona történelmi városszerkezet) ilyen analógiái tették lehetővé Eisenmannak, hogy bizonyos épületeket átfunkcionáljon (pl. a temetőt), illetve hogy fiktíveket létesítsen (pl. Rómeó kastélyát vagy Júlia sírját, melyek nem maradtak fenn). A történelmi és jelenkori, az imaginárius és reális helyek egymásra rétegzése (és egymásba építése) által egy úgynevezett hiperrealitás keletkezett, egy, a fikcióval és potencialitással feldúsított realitás, melynek már nincs legitimáló eredete, de nincs is szüksége ilyen külső legitimációra (Júlia házában például lényegtelen, hogy mely részletek eredetiek és melyek eredeti ötletek csupán). A valóság és fikció, múlt és jelen, van és lehet közötti térben (Eisenman a *beetwen* fogalmát használja erre) keletkezik az a „kitalált hely”, Eisenman *atoposnak* is nevezi, ahol a jelentések sem külső vonatkozásokból, hanem intern relációkból keletkeznek, azaz ahol az építészet nem szimbólumszerűen, hanem szövegszerűen működik.³⁷

³⁷ Az Eisenman-kritika azt is az életmű gyenge pontjának tartja, hogy az építészetelmélet és a gyakorlat teljesen független egymástól, vagyis, a várostér nem idézi fel semmiféle hiperrealitás élményét az önértelmező teóriák nélkül, s hogy az architektúra/írás meglehetősen önkényes metafora, mely semmit nem tud mondani az építészetről. Eisenman írásai azonban nem kommentárok igazában, hanem inkább metaelméletek, melyek az architektúra-fogalmak dekonstruálására irányulnak. Másfelől azért építészetkritikai relevanciájuk is van: a *között-ség* és az *atopos* fogalmával Eisenman például a posztmodern *genius loci* filiszterinek tarott elméletével is szembe fordul.

A „más(ik)”, a katakrézis, a groteszk

Eisenman arról is meg van győződve, hogy az építészetnek nemcsak dekonstruktív elméletét, de dekonstruktív gyakorlatát is meg lehet alkotni. S valóban: építészeti gyakorlatának antifunkcionális gesztusai, véletlenszerű kompozíciós eljárásai nem csak a használati elvárásokat és szokásokat dekonstruálják, hanem az épületek épületként, az építészetnek építészetként való definiálhatóságát is. Ez az építészet az architekturalitás határán áll úgyszólván, hisz az építészet tradicionális szótárával épphogy csak olvasható. Míg a frontalitás (a figyelő szubjektum uralmi helyzetét rögzítő pozíció) az építészet történetében szinte kizárólagos elv volt, a dekonstruktivizmus keresztezi a nézőpontokat: az előlnézet és oldalnézet felcserélhetővé válik, a szimultán és a szukcesszív érzékelhető megkülönböztethetetlen lesz. A tér nem a centrális perspektíva elvén, horizontális és vertikális tengelyek és szimmetriák mentén rendeződik el, s az épület, mely korábban a térben való célirányos mozgás és tájékozódás pályáit írta elő, most a dezintegráció mozgásmodelljét iniciálja. Az az érzékelési tér, amelybe a dekonstrukciós épületek helyezik a nézőt nem (csupán) háromdimenziós euklidészi tér, hanem egy mozgó és többdimenziós térmodell imitációja, amely, mivel orientációs zavarokat idéz elő, kihívást jelent mind a percepció, mind a kogníció számára. Úgyhogy a néző egy idegen (mert a pillantással uralhatatlan) tárgy, egy idegen (mert a testkoordinátákat és mozgásirányokat ellenpontozó) labirintikus tér hatalmába kerül. Amit lát és amit a térben mozgatódás³⁸ által tapasztal, annak értelmezéséhez nem elégséges az átöröklött építészeti szótár. A dekonstrukciós épületek olvasásakor olyasmi történik, mintha a szem különválna az értelmező észttől: az ember lát, de nem *tudja*, mit. Mélyreható zavarforrás ez, hisz a látás a vizuális percepció és az értelmi emlékezés kapcsolatán nyugszik, a látás valamilyen módon való látás. A dekonstrukciós építészet viszont – Peirce fogalmával – a hasonlíthatatlan „szingularitás” tapasztalatában, az „ez itt” csupán indexikálisan megragadható élményében kívánja részesíteni a szemlélőt, amely a létezőknek csupán „prekognitív identifikálását” teszi lehetővé. Ilyen értelemben célozza meg az ún. „indexikális” architektúrát Eisenman dekonstruktivista építésze is, s kíván egy, a meghatározhatóság és identifikálhatóság alól magát kivonó építészetet, mely az „ez itt” továbbemezhetetlen ténytészerűségét nyújtja tárgyi tapasztalatként, s a „radikálisan más”, a „radikálisan másik” jelenlétét.³⁹ Az identifikálhatatlanságnak ezek az építészeti tényei – utalva Sartre, Lévinas, Blanchot, Merleau-Ponty „a Másik” fogalmaira is – szintén az értelem rejtett hatalmi játszmájának megzavarását célozzák. Az „ez itt”, az „Ez-ség” indexikális tapasztalata ugyanis – amint a dekonstrukciós építészet egyik értelmezője fejtegeti – lehetetlenné teszi a tárgy perceptív birtokbavéte-

³⁸ A szerepcseré, hogy a tér eltéréseivel és zsákutcáival aggresszívan uralja a szemlélő mozgását a labirintikus terek tulajdonsága.

³⁹ Ezzel ugyan „visszajön” a teoretikusan száműzni kívánt prezencia az építészet elméletébe és realitásába (de a teória kritikája most nem célja a fejtegetéseknek).

lét: a szinguláris jelenség szemlélésekor a „pillantás iránya megfordul, a tárgy felnyitja szemét, és visszanéz”.⁴⁰ A dekonstrukciós építészet által is olyasminnek kellene tehát történnie, amit Merleau-Ponty a „pillantás esztétikai megfordításának” nevez: az épület, melynek kiléte és milyensége az öröklött építészeti szótár által meghatározhatatlan, „visszanéz”, „ránk néz”. Azaz nem engedi, hogy a szubjektum identitása mint regulatív centrum korrekciók nélkül fennmaradjon. Az építészeti forma „kognitív uralhatatlanságának tapasztalata az instrumentális racionalitás hatalmi implikátumainak megzavarását”⁴¹, az értelem architektúrájának kibillentését célozza.

Az uralmi identitást megzavaró „radikális Más” tapasztalatában hivatott a szemlélőt részesíteni a dekonstruktivista építészet a katakrézis retorikai figurája és a groteszk esztétikai minősége által is.

Az épület mint retorikai szimbólum, s az építészeti és retorikai rendszerek paralelitása nem ismeretlen a gondolkodás kultúratörténetében. De míg az architekturalis építészet a maga hierarchikus felépítettségében és proporcionalitásában épphogy a rendszeres, sőt a skolasztikus retorika természetének megvilágítását tette lehetővé (gondoljunk csak Erwin Panofsky *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* című könyvére, mely Aquinói Tamás *Summájának* architektúráját állítja paradigmatis párhuzamba a gótikus katedrális retorikájával), addig a dekonstrukciós építészet az épületet a nem rendszeres gondolkodás, sőt az aporetikus ész (s ezzel együtt a nem-hierarchikus világkonstrukció) metaforájává kívánja tenni. (Ebből a szempontból is beszédes tény, hogy a dekonstruktivista építészetelmélet a maga térvízióját a platonista *chorá*hoz, a radikálisan újat teremtő szabálytalan ósmozgás térkonceptiójához kapcsolja. Derrida Platón-tanulmánya is így lehetett ihlető a párizsi *Parc de la Viellotte* térformáinak kialakításában.⁴² Vagy hogy a káoszelmélet és katasztrófaelmélet ad struktúramintát számára.) Ennek egyik eszköze a katakrézis, amely, mint Eisenman írja, „belemetsz a valóságba, s lehetővé teszi annak megpillantását, amit az igazság elfedett.” Az épületnek a dekonstruktivista koncepcióban az összeegyeztethetetlen tudattartalmakat kegyetlenül egybevillantó retorikai művelethez, a katakretikus eljáráshoz hasonlóan az értelem irritáló felhasításának hatásmechanizmusán kellene működnie. Bizonyos építmények – például Daniel Liebeskind berlini *Jüdisches Museum*a – képesek is ilyen hatásra (függetlenül attól, hogy a katakrézis elvileg mennyire adekvát fogalom építészeti minőségek leírására, pláne generálására). A ferde síkokkal határolt, hasítékszerű, szabálytalanul gerendázott, erőszakolt vertikális belső tér, brutális nyersbeton felületeivel, ablak helyett szabálytalan falhasítékaival, a programszerűen üres (sic!) a dekonstruktív „beszélő” építészet kivételesen nagy hatású példája.⁴³

⁴⁰ SCHWARZ, Ulrich, *Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*, in *Aura und Exzess*, i. m. 28.

⁴¹ SCHWARZ, *Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*, i. m. 30.

⁴² Lásd a 26. jegyzetet.

⁴³ Az ilyen katakretikus retorikájú architektúra nemcsak az architekturalitás klasszikus minőségeit és konszenzuális fogalmát dekonstruálja, de leleplezi a pluralizmusnak és új-kellemességnek azt a kommersz architekturalitását, amely a kortárs posztmodern építészetből gondolatalkazatként terjed.

Az értelem és az érzékelés eltérítő sokkolása a szerepe az építészeti groteszk újraélesztésének is Eisenman építészeti elméletében. Nyilvánvaló persze, hogy ezzel a groteszk-interpretációval Eisenman nem nyit új fejezetet a filozófiai vagy poétikai gondolkodásban (mint ahogy az *écriture*, a „*Másik*”, a katakrézis-leírással sem). E filozófiai, retorikai, nyelvelméleti fogalmak építészeti elméleti adaptációjának „csupán” az a funkciója, hogy „elbizonytalanítsa” az architekturalitás kanonizált és konszenzuális fogalmát. A groteszk esetében úgy, hogy rehabilitál egy, a harmonikus szépségnél (a vitruviusi *venustas*nál) összetettebb szépségfogalmat, s vele együtt a preklasszikus episztémé architekturalitását, mely még elég erős volt ahhoz, hogy magába fogadja a nem-szép, az ijesztő, a disszonáns minőségeit. A dekonstruktivista architektúra az értelemmel nem uralható, veszélyes természetet akarja jelenvalóvá tenni, amely nem csupán idegen (hisz ez még mindig egy szubjektumcentrikus világ tapasztalati minősége), hanem radikálisan másféle, s nemcsak külvilágként, hanem magában az értelemben, az értelem belső „másikjaként” is. Eisenman szerint a groteszk is abban a „között-dimenzióban” működik, ahol a hagyományosan összeegyeztethetetlen kategóriáinak összekötésével az öröklött orientációs mechanizmusok működésképtelenné válnak, mert amint az értelmezhetetlen betör az értelem által uralt világrendbe, vagy feltör igazságkonstrukciói alól, identitáshatárai bizonytalannokká válnak. Az ész aporetikusságának és a világ paradoxalitásának tapasztalata az, ami restituálja a fenséges és a groteszk minőségeit⁴⁴. Eisenman elmélete szerint a korszerű építészet ennek a tapasztalatnak az architekturalitását kell, hogy megte-remtse.

Építész nélküli építészet

Írásainak több passzusában beszél Eisenman arról, hogy egy-egy épületterv esetleges kezdeteként felvett ötlet (mely gyakrabban volt nyelvi vagy irodalmi asszociáció, mint formai impulzus) hogyan indított be egy olyan tervezési folyamatot, amely, ahogyan a teoretikus megjeleníti, saját törvényeit követte, s éppoly kevésbé volt a tervezési előírások és szokások kontrollja alatt tartható, ahogyan az épület sem a vizuális átláthatóságának. Az impulzus a tervezőt (állítólag) „hatályon kívül” helyezte, s a tervezésfolyamatot írásfolyamattá változtatta. Azaz olyan műveletsorrá, amely, mivel tele van uralhatatlan mozzanattal s elsődlegesen a nyelv regulatív befolyása alatt áll, végeredményként egy minden előzetes értelmi koncepciót fölülmúló szöveget hoz létre. A tervezést mint írástevékenységet nem a szerző-építész határozott intenciói vezetik, ez az aktus egy saját törvényeit követő önműködő folyamatként megy végbe. Eisenman Beckettet idézi ezen a helyen, aki ugyancsak beszél nyelvi anyagá-

⁴⁴ Egyúttal szintén szembenállva a posztmodern architektúra intimitásaival vagy kellemes bizarrságával.

nak tervezhetetlenségéről („The kind of work I do is one in which I'm not the master of my material”). Az ilyen autoritások idézésével is az a célja Eisenmannak, hogy „eltávolítsa” az építész a tervezési folyamatból, lévén tervezési eszméje – Barthes és Foucault szerzőség-elméleteinek alig tagadható hatása nyomán – egy öngeneráló transzformációs eljárás, amely ignorál minden konvenciót, s mind az építész, mind az építészettörténetet maga mögött hagyja. Az irodalomelméleti auktor-elméletek explikációjával Eisenman először is az építész kanonizált image-át dekonstruálja. A mitologikus hagyományok és a vitruviusi tanok alapján a kulturális emlékezetben mindentudóként, sőt Demiurgoszként tárolt építész-kép itt teljességgel érvénytelen. Ebben a tervezés helyére lépő, építész-szerző nélküli, önműködő transzformációs műveletsorban nem érvényesül az építészettörténet által hagyományozott és az építészet természettörvényének tartott modul-elv sem. A terv nem követi az emberi test koordinátáit, mert, amint Eisenman írja, felismeri, hogy a ház és az ember egzisztenciális és proporcionális analógiái nem univerzális léptéket, hanem csupán átörökített dogmát jelentenek. Eisenman műhelyében megfordul ezért terv és épület hierarchiája: nem az épület (mint a tervezés transzcendens eszméje és célja) vezeti a tervezést, hanem fordítva. Egy előítélet-, eszme- és intenciómentes tervfolyamatban, mely inkább kísérletezéshez hasonlít, keletkeznek a formák, s a formák méretadó léptéke is. A tervezés, melyet Eisenman skálázásnak (*scaling*) nevez, nem az ész uralmát implikáló, előzetes tudáson alapuló deduktív folyamat, hanem – Peirce jeleméleti fogalmával – a részleges tudásból ad hoc elindított abduktív eljárás. Ez az autopoietikus szisztéma, mely elsődlegesen a geometriai transzformáción nyugszik (bár más diskurzusok – például a költészet, a generatív grammatika, a káoszelmélet – formai és strukturális impulzusait is adaptálhatja) az építészetet önreferenciális tényté teszi: az építmény nem valami rajta kívül állónak a reprezentálója, hanem saját létrejöttének lenyomata. Ha az építészetből, véli Eisenman, ily módon kiiktatódik a metafizikai elem, az épületet sem lehet többé hasonlatként olvasni. Az ilyen építmény mint „hallgatag tárgy” áll előttünk, önmagába zártan (legfőljebb kimetszett egységként, metonimikus viszonyban létrejöttének folyamatával).

Zárlatként

„Az építészetet nyilvánvalóan az a fundamentális feladat határozza meg, hogy hajlékot és védelmet biztosítson. Ezeknek a funkcióknak azonban nemcsak fizikai, hanem metafizikai aspektusai is vannak, az épület nemcsak a tények, hanem az eszmék világát is érinti. Az építészetet ily módon a jelenlét (*présence*) és a távollét (*absence*) egyformán jellemzi. Az építészet autoritásra törekvése közben ezt a távollétet, mely benne működik, mindegyre el akarta nyomni – noha eredménytelenül. Ezért nevezte el az architektúrális prezencia és tárgyszerűség hagyományát természeti adottságnak, ahogyan eredeteit és emberábrázoló szokásait is annak nevezte. Olyan forma-

nyelven történt mindez, amelyet aztán szintén természettől adottnak tartottak, a tartók és támaszok rendszere, az ívek, árkádok és oszlopok például természetként hatnak az építészetben. Ezért tett kísérletet a nosztalgikus posztmodern, a visszatérésre ehhez az »igaz« és »természetes« eredethez. Ezzel a felfogással szemben azonban lehetséges elképzelni egy olyan architekturalitást, amely nem az elveszített igazság álmát hajszolja, hanem azokat az instabilitásokat és diszlokáltságokat fogja körül, melyek a ma igazságait valóságosan jellemzik.” (Peter Eisenman)⁴⁵

⁴⁵ EISENMAN, *Blaue Linie*, in *Aura und Exzess*, i. m., 147.