

Kun ihminen lähestyy luontoa teknologisesti, keskeisellä sijalla on luonnon pakottaminen ihmisen tarpeisiin. ”Poeettisessa lähestymistavassa” asenne on täysin vastakkainen. Siinä ihminen ottaa vastaanottavan asenteen luontoa kohtaan.

ARKKITEHTUURIN UUSI POETIIKKA kartoittaa teknologian ylittävän poeettisen arkkitehtuurin mahdollisuutta nykyaikana. Lopputuloksena ei ole teknologian hylkääminen vaan lähestymistapa, jossa tekniselle maailmalle sanotaan yhtä aikaa ”kyllä” ja ”ei”.

ISBN 978-952-15-2559-9
ISSN 1797-4143

PEKKA PASSINMÄKI: ARKKITEHTUURIN UUSI POETIIKKA

PEKKA PASSINMÄKI

ARKKITEHTUURIN UUSI POETIIKKA



ARKKITEHTUURIN UUSI POETIIKKA

Tampereen teknillinen yliopisto. Arkkitehtuurin laitos. Julkaisu 5
Tampere University of Technology. School of Architecture. Publication 5

Pekka Passinmäki

ARKKITEHTUURIN UUSI POETIIKKA

**Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen
mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa**

Tampereen teknillinen yliopisto. Arkkitehtuurin laitos
Tampere 2011

Kansikuva:
Hans Danuser:
Valokuva sarjasta
THERME VALS (1998)

ISBN 978-952-03-3526-7 (pdf)
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-3526-7>

Myynti
Juvenes Teknillisen Yliopiston Kirjakauppa
Korkeakoulunkatu 5, 33720 Tampere
Puh. 0207 600 394
tty.kirjakauppa@juvenes.fi
Kirjapaino
Tammerprint Oy, Tampere 2011
Copyright © Pekka Passinmäki
ISBN 978-952-15-2559-9
ISSN 1797-4143

SISÄLLYS

Kiitokset

1. JOHDANTO	1
2. ARKKITEHTUURIN POETIIKKA ENNEN JA NYT	7
2.1 Antiikin ja keskiajan arkkitehtuuripoetiikka	7
2.2 Moderni arkkitehtuuri syrjäytti poetiikan	16
2.3 Postmodernismin epäpoeettisuus	36
2.4 Fenomenologia ja paluu poeettiseen	57
2.5 Onko poeettinen arkkitehtuuri enää mahdollista?	94
3. UUDEN ARKKITEHTUURIPOETIIKAN LÄHTÖKOHTIA	112
3.1 Kehollisuus luovuuden lähtökohtana	113
3.2 Ihmisen ja arkkitehtuurin tilallisuudesta	124
3.3 Ihmisen ja arkkitehtuurin ajallisuudesta	143
3.4 Arkkitehtuuri merkitysten ulottuvuudessa	163
4. YHTEENVETO	175
<i>Abstrakti</i>	190
<i>Abstract</i>	192
<i>Heideggerin teoksista käytetyt lyhenteet</i>	195
<i>Lähteet</i>	196
<i>Kuvalähteet</i>	214

KIITOKSET

Tämä työ on syntynyt pitkän prosessin tuloksena. Vuosien mittaan minua ovat ohjanneet ja kannustaneet monet henkilöt, joita kaikkia en kykene varmaan edes muistamaan. Kiitos kuitenkin heille kaikille. Aloitin tutkimusaiheeseeni perehtymisen Tampereen yliopiston filosofian yksikössä, jossa professori Juha Varto oli ensimmäinen opettajani. Juhan innostava opetus avasi silmäni ja sai minut näkemään todellisuutta uudella tuoreella tavalla. Hänen suosituksistaan aloin lukea Heideggerin asumista, rakentamista ja tekniikkaa käsitteleviä kirjoituksia. Kiitokset Juhalle oivan tutkimusaiheen osoittamisesta. Filosofian opinnäytetyöni tein lehtori Lauri Mehtosen ohjauksessa. Laurin kannustavassa ja perusteellisessa ohjauksessa sain hyvät valmiudet tutkimustyön tekemiseen. Kiitokset Laurille vuosien saatossa saaduista monista arvokkaista neuvoista. Tampereen yliopiston filosofian yksiköstä noussutta fenomenologista yhteisöä eli ns. Tampereen fenomenologeja on kiittäminen monesta. Ilman sitä valtavaa synergiaa, mikä tutkimustoimintaamme on sisältynyt, en olisi ikinä päässyt näin pitkälle.

Käsillä olevan väitöskirjatyön suhteen kiitokset kuuluvat kaikkein ensiksi työni ohjaajalle professori Ville Lukkariselle. Hän auttoi rahoituksen hankinnassa ja antoi minulle tilaa toteuttaa omaa näkemystäni. Villen valistuneet kommentit tutkimustyön eri vaiheissa auttoivat tekstin saattamisessa lopulliseen muotoonsa. Villen tuki väitöskirjatyön valmistumiselle oli ratkaiseva. Suuret kiitokset kuuluvat myös professori Ilmari Lahdelmalle. Ilmari antoi pidettäväkseni arkkitehtuurin filosofian ja teorian kurssuja, joilla monet tämän kirjan ajatuskuluista on kehitelty. Etenkin kirjan historiallinen perspektiivi olisi jäänyt paljon suppeammaksi ilman noiden kurssien pitämistä.

Professori (emeritus) Juhani Pallasmaata ja professori Reijo Kupiaista kiitän kannustavista esitarkastuslausunnoista sekä vastaväittäjäksi ryhtymisestä. Olen kiitollinen, että saan viedä väitösprosessiani eteenpäin näin asiantuntevien ihmisten seurassa.

Arkkitehtuurin laitokselta haluan kiittää myös ystävääni professori Olli-Paavo Koposta, jonka kanssa olemme yhdessä kokeneet tutkijanuran monet eri vaiheet. Kiitokset lukuisista mielenkiintoisista keskusteluista ja hauskoista hetkistä vapaa-aikana. Lisäksi kiitän tutkijatohtori Kimmo Ylä-Anttilaa, assistentti Marianna Verheä, osastosihteeri Annukka Ristikaarta ja järjestelmäsuunnittelija Juhani Puhakkaa avusta monissa käytännön asioissa työni loppumetreillä. Kirjan kieli-asun tarkisti FM Katriina Kaakkolammi Tampereen yliopiston kielikeskuksesta, tiivistelmän käänsivät englanniksi arkkitehti, TkL Gareth Griffiths ja arkkitehti Kristina Kølhi. Kiitokset huolellisesta ja asiantuntevasta työstä heille kaikille.

Tätä työtä ovat rahoittaneet Suomen Kulttuurirahasto ja Koneen Säätiö. Lisäksi olin puolitoista vuotta Tampereen teknillisen yliopiston rehtorin tutkijakoulussa. Kaikille näille lämmin kiitos tutkimustyöni taloudellisen pohjan turvaamisesta.

Parhaimmat kiitokset ansaitsee vaimoni Sanna, joka uskomattomalla tavalla on kestänyt ja tukenut aiottua pitempään venyneitä tutkimusprojektejani – sekä kaksospoikani Lauri ja Matias, jotka niin monella tavalla ovat tuoneet iloa elämäni. Erityiskiitoksen ansaitsee myös äitini Tuovi Passinmäki, jonka kiinnostus ja tuki tutkimustyötäni kohtaan on kestänyt vuodesta toiseen. Kirja on omistettu vaimolleni Sannalle ja pojilleni Laurille ja Matiakselle.

Nokialla 20. maaliskuuta 2011

Pekka Passinmäki

1. JOHDANTO

Käsillä oleva kirja on kolmas osa tutkimusprojektia, jossa olen tarkastellut arkkitehtuuria lähteenä saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) kirjoitukset. Aikaisemmat teokset ovat *Arkkitehtuurin unohtunut ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun* (1997) ja *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus. Filosofinen analyysi rakentamisesta ja arkkitehtuurista* (2002). Ensimmäinen kirjani *Arkkitehtuurin unohtunut ethos* oli johdantomainen ja yleisluontoinen. Siinä vasta hakeuduin itse aiheeseen. Tuossa kirjassa – joka oli myös teoreettisen filosofian pro gradu -työni – tarkastelin ihmisen ja yksittäisen rakennuksen suhdetta toisaalta suunnittelijan, toisaalta käyttäjän näkökulmasta. Filosofian lisensiaatintyössäni *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus* laajensin tarkastelukulmaa. Siinä aiheenani olivat ihminen, ihmisen yhteisöllisyys sekä kaupunki ihmisen ja yhteisön paikkana. Tässä toisessa teoksessani koin jo saavani omakohtaista otetta aiheesta, mutta silti mielessäni kyti jo seuraava tutkimus, jossa halusin keskittyä pelkästään arkkitehtuurin luovan työn tarkastelemiseen. Suoritettuani välissä arkkitehtuurinopinnot loppuun ja toimittuani muutaman vuoden opettajana, projektitutkijana ja assistenttina Tampereen teknillisen yliopiston arkkitehtuurin laitoksella sain viimein mahdollisuuden päästä valmistelemaan käsillä olevaa kolmatta tutkimusta *Arkkitehtuurin uusi poetiikka. Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa*. Tässä väitöskirjatutkimuksessani olen käsitellyt teemoja, jotka arkkitehtuurina koen itselleni kaikkein läheisimmiksi.

Kuten väitöskirjan nimikin kertoo, tutkimuksessa tarkastellaan poetiikan ja teknologian suhdetta arkkitehtuurissa. Nykyajan arkkitehtuurin ongelmat ovat hyvin samanlaisia eri puolilla maailmaa. Itse asiassa kyse ei pohjimmiltaan edes ole pelkästään arkkitehtuurin ongelmista, vaan rakentamisen ja asumisen ongelmat ovat osa perustavanlaatuisempaa ja vanhempaa perua olevaa länsimaisen ihmisen kriisiä, joka näkyy niin taiteissa, tieteissä, tekniikassa kuin arkielämässäkin.¹ Kriisi juontuu nykyihmisen teknologisesta asenteesta luontoa kohtaan ja tulee arkkitehtuurissa esiin erityisesti tietynlaisena kodittomuuden tunteena. Kyse ei ole kodittomuudesta asuntopulana vaan eksistentiaalisesta kodittomuudesta, joka syntyy ihmisen kokiessa aistillisen, elämyksellisen ja mielellisen sisällön puuttuvan rakennetusta ympäristöstään.

Väitöskirjan tutkimusongelma on tämä nykyajan ihmisen eksistentiaalinen kodittomuus. Kyse on vanhasta ongelmasta, johon myös arkkitehtuurissa on jo pitkään haettu ratkaisua. Ongelman synty voidaan ajoittaa 1600-luvulle, mutta

¹ Ks. Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* 1976 [1936] ja Alberto Pérez-Gómez: *Architecture and the Crisis of Modern Science* 1988 [1983].

2 ajankohtaisiksi arkkitehtuurin teknologisoitumisen ongelmat tulivat erityisesti 1900-luvun jälkipuoliskolla, jolloin modernissa rakentamisessa oltiin kokonaan unohtaa ihmisen henkiset tarpeet. Väitöskirjassani kuvaan, miten teknologisesta asenteesta johtuvaan merkitysten kriisiin on pyritty löytämään ratkaisua muun muassa arkkitehtuurin postmodernismissa ja dekonstruktivismissa sekä nykyisessä digitaalisessa arkkitehtuurissa. Kaikkien näiden arkkitehtuurisuuntausten ongelmana on kuitenkin ollut se, ettei niissä lopulta ole kyetty ylittämään teknologista asennetta, josta arkkitehtuurin nykyinen kriisi pohjimmiltaan johtuu. Pureudun väitöskirjassani tähän teknologian ylittämisen mahdollisuuteen arkkitehtuurissa.

Väitöskirjan tutkimuskysymys koskee teknologian ylittävän poeettisen arkkitehtuurin mahdollisuutta nykyaikana. Lähestyn tutkimuskysymystäni Heideggerin teosten pohjalta. Heidegger ei anna kirjoituksissaan valmiita vastauksia, vaan hänelle tärkeintä on kysyminen, jonka myötä asioihin pyritään löytämään oikea suhde. Hänen tunnetuimmassa arkkitehtuuria käsittelevässä esseessään *Bauen Wohnen Denken* (1954) pohditaan asumista, rakentamista ja ajattelemista. Tuosakaan kirjoituksessa ei anneta valmiita vastauksia, vaan esseen tavoite on kiteytetty seuraavasti: ”Riittävästi saavutetaan, jos asuminen ja rakentaminen tulevat *kysymisen arvoiseksi* ja ovat näin jotakin *ajattelemisen arvoista*.”² Heideggerin mukaan se, mikä asumisessa ja rakentamisessa on kaikkein ”kysymisen arvoisinta”, koskee poeettista asumista ja sen mahdollisuutta nykypäivänä. Tutkimuskysymykseni nousee siis suoraan Heideggerin kirjoituksista.

Varsinaisen tutkimuskysymyksen sisällä voidaan esittää myös jatkokysymys: jos poeettinen arkkitehtuuri on mahdollista, miten se on mahdollista? Tutkimuksen alaotsikko ”fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa” viittaaakin sekä varsinaiseen tutkimuskysymykseen että edellä esitettyyn jatkokysymykseen, sillä alaotsikko voidaan ymmärtää kahdella tavalla: toisaalta siten, että tutkimuksessa pohditaan, onko poeettinen arkkitehtuuri ylipäänsä mahdollista – ja toisaalta siten, että tutkimuksessa tarkastellaan uuden avautuneen mahdollisuuden, uuden arkkitehtuuripoetiikan peruslähtökohtia.

Mitä sitten poetiikalla, poeettisella asumisella ja rakentamisella sekä arkkitehtuurin poetiikalla tässä tutkimuksessa tarkoitetaan? Arkikielessä sanan ”poetiikka” ymmärretään liittyvän runouteen kirjallisuuden lajina. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys siitä, vaan keskeistä on ymmärtää poetiikka tietynlaisena lähestymistapana. Kun ihminen lähestyy luontoa teknologisesti, keskeisellä sijalla ovat hallinta ja luonnon pakottaminen ihmisen tarpeisiin. Poeettisessa lähestymistavassa

2 VA, 155. (EK, 40.)

3 asenne on täysin vastakkainen. Siinä ihminen ottaa vastaanottavan ja vastaavan asenteen luontoa kohtaan. Poeettinen asuminen ja rakentaminen on ymmärrettävä tällaisen asenteen pohjalta. Poeettinen ja teknologinen lähestymistapa ovat vaihdelleet ihmiskunnan ja arkkitehtuurin historiassa, mihin paneudutaan heti väitöskirjan alussa. Poeettinen arkkitehtuuri on siis arkkitehtuuria, joka syntyy poeettisen lähestymistavan eli poeettisen asumisen ja rakentamisen pohjalta.

Väitöskirjan alaotsikossa mainitaan kyseessä olevan fenomenologisen tutkimuksen. Fenomenologinen tutkimusote ei käsillä olevassa työssä viittaa kuitenkaan niin sanotun fenomenologisen reduktion soveltamiseen. Harkitsin toki väitöskirjan kirjoittamista myös tuon fenomenologian perusmetodin pohjalta, mutta se olisi mielestäni ollut luontevinta jonkinlaisena taiteellisena tutkimuksena, johon ryhtymistä en kuitenkaan nähnyt tarkoituksenmukaisena.³ Työni onkin fenomenologista tutkimusta ensisijaisesti siten, että käytän päälähteinäni fenomenologien ja fenomenologiasta ammentaneiden arkkitehtien tekstejä.

Vaikka en tutkimuksessani operoikaan koko ajan omasta kokemuksestani käsin, se on rakennettu omakohtaisten kokemusten pohjalle. Aikoinaan filosofiaa ja arkkitehtuuria samanaikaisesti opiskellessani etsin jatkuvasti kohtaa, jossa fenomenologisen lähestymistavan perusperiaatteet olisivat luontevalla tavalla yhdistettävissä rakennussuunnitteluun. Yritin arkkitehtuurin harjoitustöissä eri tavoin yhdistää nämä kaksi asiaa, mutta usein yhdistäminen tuntui keinotekoiselta tai liian teoreettiselta. Luovalla työllä tuntui olevan omat toteutumisperiaatteensa, joita en filosofisella ajattelullani kyennyt vangitsemaan. Tuntui, että vaikka joissakin yksittäisissä ratkaisuissa onnistuin mielestäni luontevasti soveltamaan fenomenologista lähestymistapaa, suunnittelun olennaisinta kohtaa – arkkitehtonisen synteesin syntyhetkeä – en kyennyt fenomenologisesti käsittelemään. Koin kuitenkin, että arkkitehtuurin filosofiassani ei ole kyse oikein mistään, ellen kykene saamaan otetta tuosta suunnittelun olennaisimmasta tapahtumasta.

Sitten jälleen kerran edellä kuvattua ongelmaa pohtiessani törmäsin Alvar Aallon lyhyeen esseeseen *Taimen ja tunturipuro* (1947), ja sitä lukiessani havahduin. Oivalsin, että tässä artikkelissa oli kyetty sanallisesti kuvaamaan jotakin olennaista rakennussuunnittelun luovasta prosessista. Aalto oli kyennyt esittämään kirjallisesti sen, mitä itsekkin koin arkkitehdin luovassa työssä tapahtuvan. Hän ilmeisesti myös ymmärsi tavoittaneensa jotakin olennaista, koska kirjoitti: ”Mainitsen näistä persoonallisista kokemuksistani ilman että tahtoisin tehdä niistä menetelmää. Luulen muuten, että useimmat kollegani tuntevat jotain samantapaista omista taisteluistaan [arkkitehtonisten] probleemiensa kanssa.”⁴ Kun sitten saman tien

3 Käsitteitäni taiteellisesta tutkimuksesta, ks. Passinmäki 2010a.

4 Aalto 1997b, 108.

oivalsin Aallon esseen läheisen yhteyden Heideggerin esseeseen *Gelassenheit* (1959), koin viimein löytäneeni kohdallisen lähtöpisteen omalle arkkitehtuurin filosofialleni. Nuo kaksi toisiinsa liittyvää oivallusta lähtökohtanani aloin rakentaa tätä tutkimusta. Voidaan siis sanoa, että edellä mainitut kaksi esseettä olivat tutkimukseni ensimmäiset lähteet ja että sen ydin on edellä mainittujen varhaisten oivallusten avaamisessa. Teksti on kirjoitettu kirjallisten dokumenttien pohjalta, mutta luonnollisesti kaikki suunnittelutyöstä saamani kokemukset ovat osaltaan vaikuttaneet sanottavani muotoutumiseen.

Edellä kuvatun ”henkilökohtaisen perspektiivin” rinnalla tutkimuksessa on myös toinen perspektiivi, jota voidaan nimittää ”lintuperspektiiviksi”. Olen tutkimuksessani kuvaillut poeettista lähestymistapaa hyvin laajaa historiallista kokonaiskuvaa vasten. Kokonaiskuvan mukaan ottamisella olen pyrkinyt osoittamaan sen historiallisen tilanteen, jossa nykyään arkkitehtuurissa toimimme. Lintuperspektiivistä on helpommin nähtävissä, miksi tilanne arkkitehtuurissa tällä hetkellä on se, mikä se on, ja miksi uutta poeettista arkkitehtuuria tarvitaan. Nämä kaksi perspektiiviä vuorottelevat työssäni, mutta kuitenkin niin, että työn historiallisessa osuudessa (luku 2) pääpaino on lintuperspektiivillä ja uutta arkkitehtuuripoetiikkaa kuvailevassa osuudessa (luku 3) henkilökohtaisella perspektiivillä. Olen myös tietoisesti pyrkinyt tiiviiseen esittämistapaan, koska uskon sanottavani olevan siten helpoiten välitettävissä. Tiiviissä esittämistavassa ei tietenkään voida puuttua tutkimusaiheeseen kaikkiin yksityiskohtiin, mutta toivoni mukaan tutkimuksen keskeisimmät teemat tulevat näin kompaktisti esitellyiksi.

Tutkimus jakautuu siis kahteen osaan, joista ensimmäisessä tarkastellaan arkkitehtuurin poetiikan historiaa antiikista nykypäivään. Toisessa osassa keskitytään ns. uuden arkkitehtuuripoetiikan lähtökohtien tarkasteluun. Antiikin aikana ihmisen suhde luontoon oli luontokeskistä (kosmoskeskistä). Maailma (*makrokosmos*) nähtiin järjestäytyneenä kokonaisuutena, jonka lakien mukaan myös ihminen (*mikrokosmos*) toimi. Rakennukset nähtiin kosmoksen jumalaisen arkkitehtuurin metaforina. Antiikin arkkitehtuuri oli poeettista, koska se toi esiin samaa järjestystä, jota koko todellisuus noudatti. Kirkko omaksui antiikin kosmologian: keskiajan teologiassa pyrittiin yhdistämään Platonin ja Aristoteleen synnyttämä traditio kristinuskoon. Näin poeettisen arkkitehtuurin perinne jatkui myös keskiajalla.

Uudella ajalla ihmisen suhde luontoon muuttui ihmiskeskiseksi (antroposentriksi). Ihminen nähtiin primaarina, luonto sekundaarisena. Uuden ajan ajattelussa, jota esimerkiksi Galilei, Newton ja Descartes edustivat, todellisuuden oma järjestys alkoi menettää merkitystään ja luontoa alettiin lähestyä yhä enemmän ihmisen rationaalisen ajattelun pohjalta. Ihminen alkoi muuttua subjektiksi,

maailma objektiksi, mikä tarkoitti aikaisemmin yhtenäisenä koetun todellisuuden pirstoutumista. Arkkitehtuurissa uuden ajan ajattelua edustivat mm. Claude Perrault (1613–1688) ja Jacques-Nicolas-Louis Durand (1760–1839). Perraultin teoriassa *makrokosoksen* ja *mikrokosoksen* välinen linkki katkaistiin ensimmäisen kerran arkkitehtuurissa. Durand vei Perraultista alkaneen kehityksen päätepisteeseensä, mikä merkitsi arkkitehtuurin poetiikan lopullista hylkäämistä ja arkkitehtuurin muuttumista teknologiaksi. Moderni rationalistinen lähestymistapa on jatkunut edelleen varhaisfunktionalistien teorioissa sekä suuressa osassa nykyistä postmodernia arkkitehtuuriajattelua. Nykyaikainen teknologia on tuonut monia merkittäviä parannuksia ihmisten elin- ja asuinolosuhteisiin, mutta sillä on varjopuolena teknologisesta asenteesta johtuva ihmisen eksistentiaalinen kodittomuus.

Uuden arkkitehtuuripoetiikan mahdollisuus on yhdistetty käsillä olevassa tutkimuksessa fenomenologiaan. Fenomenologiassa on systemaattisesti pyritty palauttamaan nykyajan ihminen teknologiaa alkuperäisemmälle perustalle. Kaikkein perusteellisimmin poetiikan ja teknologian suhdetta on käsitellyt Heidegger, jonka näkemys todellisuuden kokonaisuudesta itseorganisoituvana kosmoksena voidaan nähdä antiikin kosmosajattelun suorana jatkeena. Esseessään *Bauen Wohnen Denken* Heidegger kuvaa todellisuuden järjestäytyntä kokonaisuutta neliyhteytenä (*Geviert*). Neliyhteyden kuvauksessa ihminen ja maailma saatetaan jälleen samaan todellisuuteen, mikä luo perustan uudelle arkkitehtuurin poetiikalle. Heideggerin merkitys on erityisesti siinä, että hänen ajattelussaan poeettinen ja teknologinen eivät asetu totaalisesti vastakkain vaan poeettinen luo perustan teknologiselle. Toisin kuin joskus on väitetty, Heideggerin tekniikan analyysit eivät johda nostalgiaan vaan uuteen tapaan ymmärtää teknologia osana alkuperäisempää todellisuutta. Suhdettaan teknologiaan Heidegger kuvaa silleen jättämiseksi (*Gelassenheit*). Silleen jättämisessä sanotaan paradoksaalisesti ”kyllä” ja ”ei” tekniselle maailmalle.

Tutkimuksen toisessa osassa tarkastellaan uuden arkkitehtuuripoetiikan lähtökohtia neljän teeman kautta. Nämä ovat kehollisuus, tilallisuus, ajallisuus ja merkitys. Ihmisen kehollisuudesta ja ihmisen oikeasta tavasta asettua maailmaan Heidegger toteaa: ”*Vain jos kykenemme asumaan, voimme rakentaa.*” Tämä tarkoittaa, että vain jos opimme olemaan oikealla tavalla maailmassa, voimme rakentaa. Oikea tapa merkitsee oman kehon silleen jättämistä, mikä luo perustan neliyhteydessä asumiselle ja rakentamiselle. Poeettisen arkkitehtuurin tulee sitoutua paikkaan ja aikaan eli tiettyyn historialliseen todellisuuteen. Paitsi paikasta ihmisen tulee löytää koti myös ajasta. Jotta tämä on mahdollista, arkkitehdin tulee kyetä kohtaamaan uudella tavalla paikka, aika ja historia. Tietty historiallinen todellisuus tarkoittaa myös tiettyä kulttuuria, tiettyä olemassa olevaa merkitysyhteyttä. Fe-

6 nomenologiassa korostetaan konkreettista aineellista maailmaa ihmisen kotiin-paluun lähtökohtana. Aineellinen muodostaa sen perustason, johon merkitykset ihmisen kokemuksessa kiinnittyvät. Merkitykset eivät kuitenkaan ole aineellisia, vaan ne muodostavat oman ei-aineellisen ideaalisen tasonsa. Tätä tarkastelen tutkimukseni lopuksi.

Tutkimuksessa nostetaan esiin useita arkkitehtuuriteoreetikkoja ja -suunnittelijoita, joiden inspiraation lähteinä Heidegger on ollut. Heitä ovat muun muassa Hans Scharoun, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Karsten Harries, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasmaa ja Peter Zumthor. Pääosa edellä mainituista tunnetaan kirjoittajina, mutta esimerkiksi Scharoun ja Zumthor ovat keroneet Heideggerin vaikuttaneen nimenomaan heidän suunnittelutyöhönsä. Kirjallinen käsittely ja konkreettiset rakennusesimerkit vuorottelevat tutkimuksessa.

2. ARKKITEHTUURIN POETIIKKA ENNEN JA NYT

7

2.1 ANTIIKIN JA KESKIAJAN ARKKITEHTUURIPQETIIKKA

Yleiskielessä sana ”poeettinen” ymmärretään merkityksessä ”runollinen” ja sana ”poetiikka” merkityksessä ”runousoppi” ja molempien sanojen ymmärretään viit-taavan runouteen kirjallisuuden lajina. Sanojen kantana on kreikankielen *poiesis*. Antiikin Kreikassa sanalla oli myös laajempia merkityksiä. Laajimmassa merki-tyksessään *poiesis* viittasi kaikkeen tekemiseen ja toimintaan. Tässä merkityksessä termi esiintyy muun muassa Platonilla.⁵ Suppeammassa merkityksessä termi viit-tasi tekemiseen ja valmistamiseen (*poiesis*) erotettuna toiminnasta (*praksis*). Tämä jako on tuttu Aristoteleen tuotannosta.⁶ Vasta kaikkein suppeimmassa merkityk-sessään termi viittasi runouteen kirjallisuuden lajina.⁷

Aristoteleen *Runousoppi* (*Poetica*) on antiikin tunnetuin poetiikkaa käsittelevä teos. Teos käsittelee kahta kreikkalaisen kirjallisuuden lajia, tragediaa ja epiikkaa, – eli poetiikkaa sanan suppeassa mielessä – mutta teoksessa esiintyy sana *poiesis* myös laajemmassa merkityksessään. *Poetican* suomentajan Juha Sihvolan mukaan kysymyksessä on puhdas homonymia; sanojen merkitykset eivät tavallisesti mene sekaisin.⁸ Aristoteleen opettaja Platon ei kirjoittanut omaa teosta runouden kysy-myksistä, mutta muissa kirjoituksissaan hän on asiaa käsitellyt.

Arkkitehtuurin tekemisen – arkkitehtuurin poetiikan – suhteen on olennaista kiinnittää huomiota siihen, miten sana *poiesis* ymmärretään tekemiseksi ja val-mistamiseksi. Tähän määritelmään liittyy myös käsite *tekhne*, taito. Aristoteles määrittelee *poiesiksen*, *praksiksen* ja *tekhnen* suhteen seuraavasti: ”Kun tekeminen [*poiesis*] ja toimiminen [*praksis*] ovat eri asioita, niin taito [*tekhne*] välttämättä koskee tekemistä, mutta ei toimimista.”⁹ Antiikin Kreikassa *tekhnen* piiriin kuu-luivat sekä taide että käsityö. Sana *tekhmites* tarkoitti puolestaan sekä taiteilijoita että käsityöläisiä.¹⁰ Dialogissaan *Pidot* Platon kirjoittaa seuraavasti: ”Tiedät, että tekeminen [*poiesis*] on tärkeää ja että se on aina syy siihen, että jokin muuttuu ole-mattomasta olevaksi. Siten minkä tahansa käsityöläisammatin [*tekhnaís*] harjoit-taminen on tekemistä ja jokainen käsityöläinen on tekijä ja runoilija [*poietaí*].”¹¹

5 *Eite poiématón eite pathématón* – siitä mitä teemme, tai siitä, mikä meille tapahtuu (Platon *Valtio*, 437b).

6 *Tou d'endekhomenou allós ekhein esti ti kai poiéton kai praktón* heteron d'est poiésis kai praxis – tekemisen ja toiminnan kautta saavutettavat asiat kuuluvat niihin, jotka voivat olla toisin, mutta tekeminen ja toiminta ovat eri asioita (Aristoteles *Nikomakhoksen etiikka*, 1140a1).

7 *Peri poiétikés autés te kai tón eidón autés* – käsittelemme runouden taitoa ja sen lajeja (Aristoteles *Runousoppi*, 1447a7). Lisää esimerkkejä termin *poiesis* käytöstä, ks. Urmson 1990, 136–137.

8 Sihvola 1997, 236.

9 Aristoteles *Nikomakhoksen etiikka*, 1140a 16–18.

10 UK, 58. (TA, 61.)

11 Platon *Pidot*, 205b–c.

Heidegger on tuonut oman lisänsä sanojen *poiesis* ja *tekhne* merkitysten analyysiin. Hän ei seuraa Aristoteleen käsitystä vaan liittää analyysinsä ennen Sokratesta vaikuttaneisiin ajattelijoihin eli niin sanottuihin esisokraatikoihin. Esseessään *Die Frage nach der Technik* (1954, *Tekniikan kysyminen*) hän tarkastelee edellä lainattua kohtaa Platonin dialogista *Pidot* ja kääntää lainauksen ensimmäisen lauseen kreikasta saksaksi näin: ”Jede Veranlassung für das, was immer aus dem Nicht-Anwesenden über- und vorgeht in das Anwesen, ist *poiesis*, ist Her-vor-bringen.”¹²

Heidegger kääntää sanan *poiesis* sanalla ”*Hervorbringen*”, ”esiintuominen”. Esisokraattiseen ajattelutapaan nojautuen hän ymmärtää *poiesiksen* uudella ja vielä edellä mainittuja merkityksiä laajemmalla tavalla. Hänen mukaansa tavanomainen käsitys, jonka mukaan kreikkalaiset käyttivät käsityöstä ja taiteesta samaa sanaa *tekhne* on pinnallinen ja vääristynyt. *Tekhne* ei pohjimmiltaan tarkoita käsityötä eikä taidetta eikä varsinkaan teknistä sanan nykyisessä merkityksessä. Termi ei ylipäänsä koskaan tarkoita minkäänlaista käytännöllistä aikaansaantia.¹³

Heidegger selvittää, miten esiintuominen (*poiesis*) toteutuu ennen kaikkea luonnon (*fysis*) töissä, esimerkiksi kukan puhjetessa itseksensä kukkaan. Luonnosta puhuttaessa esiintuomisen lähtökohta on luonnossa itsessään. Luonto tuo itse itsensä esiin. Sitä vastoin käsityönä ja taiteellisesti esiintuodussa, esimerkiksi talon rakentamisessa, esiintuomisen lähtökohta ei ole esiintuodussa itsessään vaan toisessa, käsityöläisessä tai taiteilijassa.¹⁴ *Tekhne* ei ole mitään teknistä, se ei ole keinojen käyttämistä ja pakottamista vaan eräänlaista sallimista, jossa ihminen ikään kuin katalysaattorina tuo luonnosta esiin sen, mitä luonto itse ei voi luoda. *Tekhne* on luomista, jossa esiintuomisen perusta on ihmisessä ja jossa ihminen asettuu reseptiiviseen asenteeseen luontoon ja sen suomiin mahdollisuuksiin nähden.

Laajimmassa merkityksessään *poiesis* ja *tekhne* esiintyivät esisokraatikoilla, mutta jo Platonin ajattelussa sanat alkavat menettää merkitysvoimaansa. Tämä käy ilmi niistä Platonin dialogien kohdista, joissa hän käsittelee taiteen olemusta ja taiteen asemaa ja merkitystä valtiossa. Esisokraateille *tekhne* oli esiintuomista, alkupe- räistä paljastamista (*aletheia*). Platonin ajattelussa *tekhne* kaventuu jäljittelyksi. Platonille ja myös Aristoteleelle taiteen, *tekhnen*, olemus on *mimesis*, jäljittely. Teoksensa *Valtio* kymmenennessä kirjassa Platon esittää kritiikkiä mimeettistä taidetta kohtaan. Samassa teoksessa hän myös osoittaa taiteilijan paikan valtiossa.

12 TK, 11. Jokainen aiheuttaminen, joka siirtyy ja tapahtuu ei-läsnäolevasta läsnäolemiseen, on esiintuomista (*poiesis*). (TeK, 14.)

13 UK, 58. (TA, 61.)

14 TK, 11. (TeK, 15.)

Platon näkee maailman kaksijakoisena. Toinen maailma on ymmärrettävissä ja ajateltavissa oleva ”ideoiden” maailma, toinen aistittavissa oleva ”reaalimaailma”. Ideat ovat Platonin mukaan täydellisiä ja muuttumattomia, kun taas aistittavissa olevat asiat ovat epätäydellisiä ja muuttuvia kopioita ideoista. Platonin kritiikki mimeettistä taidetta kohtaan perustuu ajatukselle, että taiteilija, esimerkiksi taidemaalari, vain jäljittelee ideoiden maailmaa. Tarkalleen ottaen taiteilijan työn tulos ei ole edes jäljennös vaan peräti jäljennöksen jäljennös, sillä hän työskentelee reaali maailmaa havainnoiden. Platon käyttää esimerkkinään sänkyä. Sänkyjä on kolme lajia, ideoiden maailmassa oleva jumalan valmistama sänky eli sängyn idea, reaali maailmassa oleva puusepän valmistama sänky ja kolmantena taiteilijan jäljitelmä puusepän valmistamasta sängystä.¹⁵ Platonin mukaan taiteilija jäljittelijänä ei ymmärrä mitään todellisesta vaan vain näennäisestä.¹⁶

Aristoteleen filosofiassa ei todellisuuden ja aistittavan maailman välillä ole vastavaa kuilua kuin Platonilla. Aristoteles lähtee tutkimuksissaan aistein todettavan maailman pohjalta. Hänen filosofiassaan *mimesis* on neutraali käsite; siihen ei liity minkäänlaisia arvottavia vivahteita. Aristoteleen mukaan kaikki kaunotaiteet ovat mimeettisiä. Teoksensa *Runousoppi* alussa hän sisällyttää mimeettisiin taiteisiin epiikan, tragedian ja komedian lisäksi musiikin, maalaustaiteen, kuvanveiston ja tanssin.¹⁷ Arkkitehtuuria ei *Runousopissa* mainita, mikä johtuu siitä, että Aristoteles, kuten Platon häntä ennen, näkee arkkitehtuurin suhteen todellisuuteen toisenlaisena. Platonille ja Aristotelelle arkkitehtuuri ei ole mimeettinen taide, se ei ole *tekhne mimetike* vaan *tekhne arkitektonike*.¹⁸

Termi ”arkkitehtuuri” juontuu kreikan sanasta *arkitekton*, ”mestarirakentaja”. Termi viittaa rakentamisen taitajaan (*tekton*), joka on muiden yläpuolella, koska hänellä on hallussaan ensimmäinen periaate, alku (*arkhe*). Myös Platon arvosti tällaisia taitajia. Dialogissaan *Sofisti* hän tekee eron mimeettisten taiteiden ja arkkitehtuurin välillä. Arkkitehtuuri luo todellisia olioita, kun taas kaunotaiteet, kuten esimerkiksi maalaustaide, tuottavat vain todellisuuden kopioita. Platon erottaa myös jumalallisen ja inhimillisen tekemistaidon toisistaan.¹⁹ Jumalallista luomistyötä kuvatessaan hän käyttää samaa demiurgimetaforaa, jota hän käsittelee laajemmin dialogissaan *Timaios*.

Kun nykyään puhutaan tekemisestä, luovuus nähdään keskeisenä asiana. Miten antiikin Kreikassa tekemisen ja luovuuden yhteys ymmärrettiin? Kysymystä on mahdoton käsitellä kuvaamatta tarkemmin antiikin ihmisen suhdetta luontoon.

15 Platon *Valtio*, 597b–e.

16 Platon *Valtio*, 598e, 599b, 601a.

17 Aristoteles *Runousoppi*, 1447a 1–29.

18 Grassi 1962, 141.

19 Platon *Sofisti*, 265a–b, 266c–d.

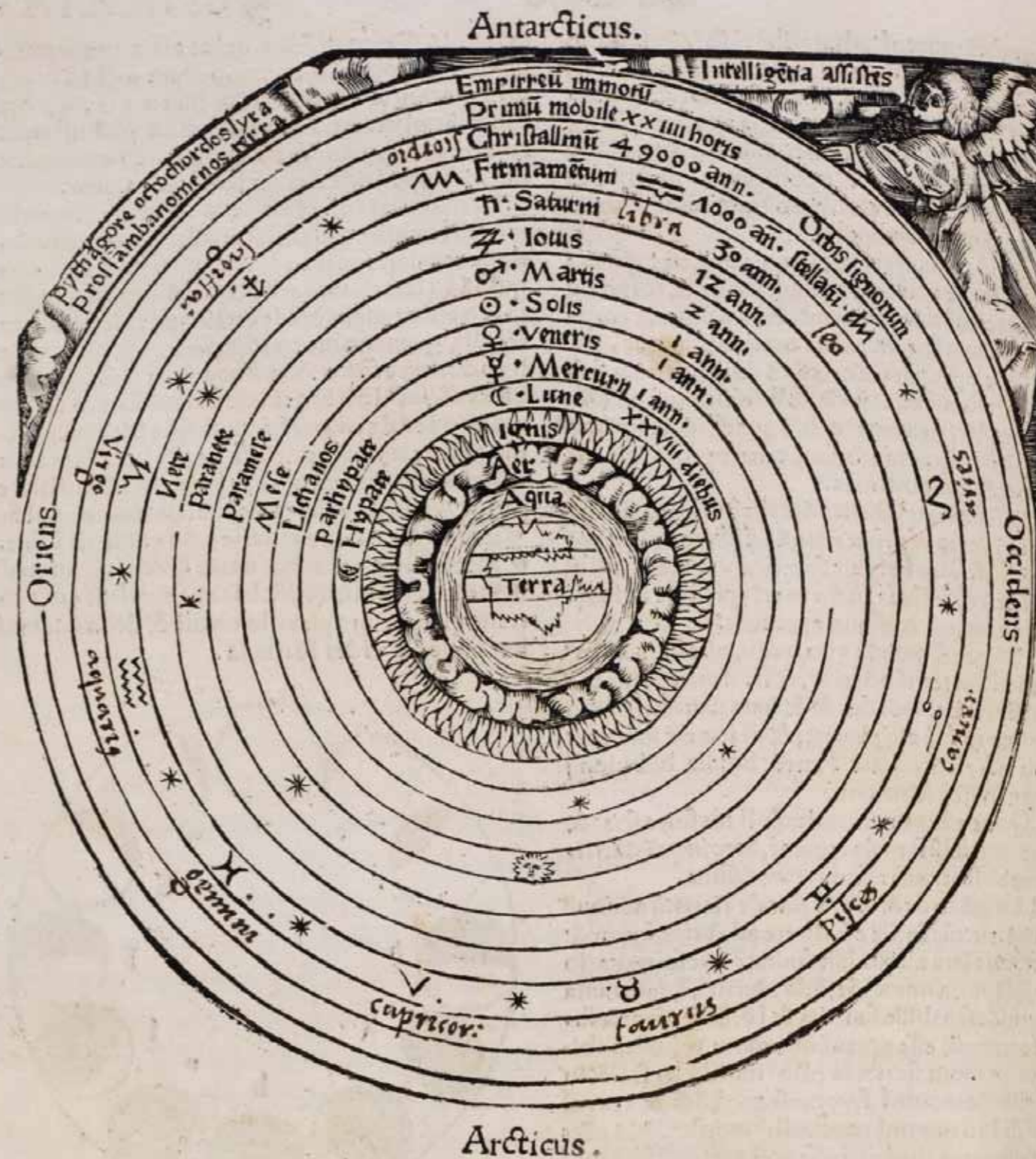
Luontokäsityksen muuttuminen on keskeisessä osassa myös, kun myöhemmin tarkastellaan poetiikan syrjäytymistä modernin aikakauden arkkitehtuurissa. Kreikkalaisilla oli kaksi sanaa luonnolle, *kosmos* sekä jo edellä mainittu *fysis*. *Fysis* oli varhaisten kreikkalaisten luonnonfilosofien (*fysiologi*) peruskäsite, ja se tarkoitti luontoa kokonaisuutena, sellaisena kuin se itsessään on. Sana *kosmos* viittaa luontoon järjestäytyneenä kokonaisuutena. *Kosmos* on se luonto, joka koskee ihmistä, luonto olemassa olevina olioina.²⁰ Myös ajatus *kosmoksesta* on vanhaa perua: se esiintyy jo kreikkalaisten mytologioissa. Teoksessaan *Theogonia* (*Jumalten synty*) Hesiodos kuvaa, miten personifioitu *kaaos* synnyttää taivaankappaleet ja eri ilmiöt.²¹

Platon kuvaa *kosmoksen* synnyn teoksessaan *Timaios*. Teos kuuluu Platonin myöhäiskauden töihin, joissa hän on kiinnostunut yksityisistä sieluista maailmansielun osina. Hän ajatteli maailmansielun tutkimisen valaisevan sitä, miten sielujen pitäisi toimia ollakseen hyviä. Ihmissielun ja maailmansielun vaikutussuhde perustuu ajatukselle *mikrokosmoksesta* ja *makrokosmoksesta* ja periaatteelle, että kaikki todellisuuden tasot toimivat saman mallin mukaan. *Mikrokosmos* viittaa ihmiseen, *makrokosmos* koko järjestäytyneeseen maailmankaikkeuteen, *kosmoksen*.²² Tuodakseen esiin näkemystään Platon kehitti teorian hyväntahtoisesta luojajumalasta demiurgista (*demiurgos*, käsityöläinen), joka tekee tarjolla olevasta aineksesta niin hyvän maailman kuin mahdollista.²³

Demiurgi ei luo tyhjästä; hänen aineksenaan on alkukaaos, josta hän ensin erottaa neljä peruselementtiä – maan, veden, tulen ja ilman – ja asettaa ainekset suhtautumaan toisiinsa geometrisen verrannon mukaisesti. Elementit luovat *kosmokselle* ruumiin, jota maailmansielu tulee elävöittämään.²⁴ Maailmansielun malli näkyy täydellisimmillään ympyräliikkeinä. Platonin *kosmoksen* malli on maakeskeinen: kiintotähdet, planeetat, aurinko ja kuu kiertävät maata ympyräadoillaan.²⁵ *Kosmos* on hierarkkinen, samoin kuin sitä vallitseva periaate *logos*. *Logos* voidaan kääntää muun muassa sanoilla ”järki”, ”perusta” tai ”peruste”. Platonille koko todellisuus on järjellistä. Järjellisyys ei ole kuitenkaan asettunut homogeenisesti *kosmoksen*, vaan hierarkkisesti asettuneet todellisuuden sfäärit ovat laadullisesti eriasteisia järjen suhteen.

Logos on todellisuutta hallitseva periaate, joka antaa *kosmokselle* muodon ja merkityksen. Ihminen *mikrokosmoksena* toimii saman periaatteen mukaan: ihmisen

Kuva 1: *Makrokosmos* teoksesta Aristotelis: *Libri De Coelo* (Augsburg 1519). Keskimmäiset kehät edustavat neljää elementtiä: maata, vettä, ilmaa ja tulta. Niiden jälkeen tulevat seitsemän planeettaa. Planeetan nimen oikealle puolelle on merkitty aika, jonka planeetan kiertäminen maan ympäri kestää. Tämän jälkeen tulee kiintotähtien kehä, jossa kukin kiintotähti on saanut oman merkinnän. Seuraava kehä on läpikuultava kristallisfääri, ja sitä seuraava *Primum mobile* eli ”ensimmäinen liikuttaja”. Uloimpana sijaitsee *Empyrean* eli taivaallinen sfääri, joka on pyhien asuinpaikka. (Best 2010.)



20 Knuutila 1982, 364.

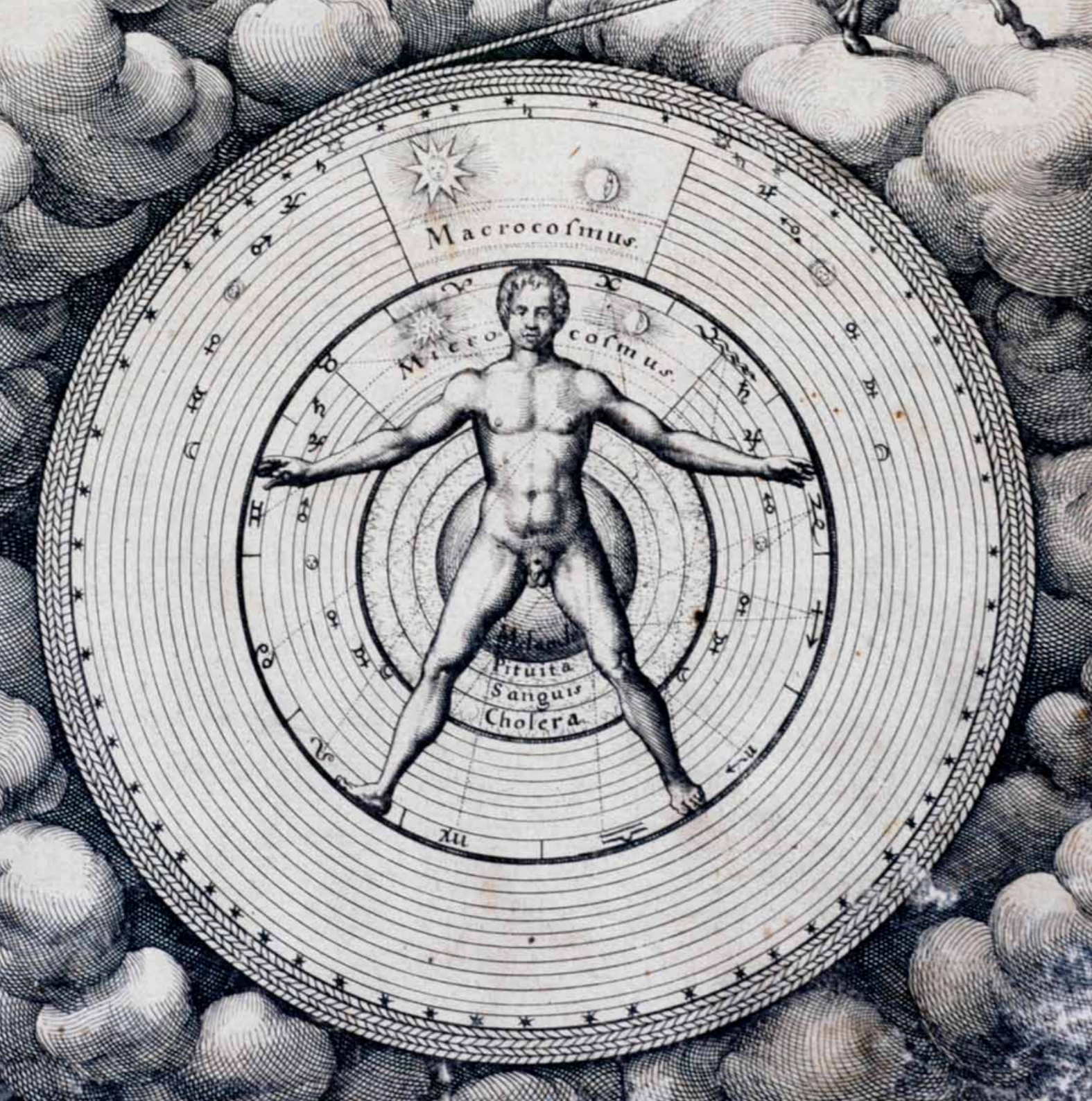
21 Hesiodos *Jumalten synty*.

22 Knuutila 1982, 363.

23 Knuutila 1982, 365.

24 Platon *Timaios*, 31b–34a, 53c–57d.

25 Platon *Timaios*, 34a–40d.



Kuva 2: *Mikrokosmos* ja *makrokosmos* teoksesta Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Historia* (Oppenheim 1617–1619). Käsitys *mikrokosmos* ja *makrokosmos* suhteesta säilyi vaikutusvaltaisena aina 1600-luvun alkupuolelle asti. Ihmisessä vallitsevat samat periaatteet kuin koko universumissa. Kuten universumi on ykseys, niin ovat myös sielu ja ruumis. *Mikrokosmos* sielu ja ruumis vastaavat *makrokosmos* taivasta ja maata. Ihmisen pää, jossa sielu ja järki sijaitsevat, on kuvassa yhdistetty taivaaseen. Ihmisen ruumis on asetettu elementtien alempaan maailmaan. Kuvion keskellä maa on yhdistetty ihmisen suvunjakamiselimiin, jotka molemmat synnyttävät elämää. (Sharon 2010.)

järjellisyys (*legein, logos*) ohjaa ja jäsentää ihmisen toimintaa. Mitä tämä kaikki sitten tarkoittaa tekemisen ja luovuuden kannalta? Ensiksi on todettava, että antiikin ja keskiajan pitkässä traditiossa ei tunnettu käsitettä ”ihmisen luovuus”, vaan luovuus, mikäli sitä oli, yhdistettiin pelkästään jumaliin.²⁶ Ihmisen tekemisen (*tekhne*) ajateltiin sen sijaan olevan virittäytymistä *logokselle*; ihmisen toiminta seurasi samaa lainalaisuutta, jolla koko muukin todellisuus oli järjestetty. *Tekhne* ei ollut luovaa sanan nykyisessä merkityksessä, eikä sitä käsitetty nykyisen tekniikan tapaan välineenä jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Aristoteles kuvaa tekemistä esimerkillään neljästä syystä.²⁷ Heidegger on uudelleentulkinnut Aristoteleen esimerkin osoittaakseen, että olennaista *tekhnessä* ei ole valmistaminen, manipulaatio ja keinojen käyttö, vaan esiintuominen, todellisuuden paljastaminen analogisesti siihen nähden, miten luonto itse tuo oliot esiin.²⁸

Platonin *kosmos* oli geometrisesti järjestynyt harmoninen kokonaisuus. Se oli järjellinen, mutta myös hyvä ja kaunis Platonin kolmen ylimmän idean – totuuden, hyvyden ja kauneuden – mukaisesti. Todellisuus oli paitsi rationaalisuuden, myös kauneuden ja hyvyden läpäisemää. Tämä todellisuuden perimmäinen olemus vaikutti myös taide- ja kauneuskäsityksissä. Platon ei tehnyt eroa geometrian ja esteettisen kauneuden välillä. *Kosmoksessa* vallitsevat harmonian lait hallitsivat myös musiikkia ja arkkitehtuuria. Dialogissaan *Filebos* Platon kuvaa kauneutta, joka syntyy suorista linjoista, ympyröistä, säännöllisistä kappaleista ja kappaleista, joita sorvi, luotilanka ja kulmaviivain tuottavat. Tällainen kauneus ei ole suhteellista, kuten mimeettisten taiteiden tai elollisten olentojen kauneus, vaan kaunista sinänsä.²⁹ Antiikin Kreikassa rakentamisen perusta ei ollut arkkitehdin luovuudessa, vaan arkkitehti tulkitse sitä todellisuutta, jossa hän eli. Rakennukset nähtiin *kosmos* jumalaisen arkkitehtuurin metaforina. *Kosmos* oli arkkitehtuurin perimmäinen viittauspohja. Antiikin arkkitehtuuri oli poeettista, koska se toi esiin samaa järjestystä, jota koko todellisuus noudatti.

Aristoteles kirjoitti Platonian kommentoiden oman versionsa todellisuuden rakenteesta. Teoksessaan *Täivaasta* (*De caelo*) hän esittää monissa kohdin Platonista poikkeavia näkemyksiä.³⁰ Historian myötä *Timaios*- ja *Täivaasta*-teokset kuitenkin harmonisoitiin; niiden ajateltiin lopulta edustavan samaa todellisuusnäkemystä.³¹ Platonin ja Aristoteleen synnyttämä traditio jatkui edelleen keskiajalla, kun kirkko omaksui antiikin kosmologian. Keskiajan teologiassa pyrittiin yhdistämään antiikin Kreikan ajattelu kristinuskoon ja *Raamattuun*. Aluksi kristinus-

26 Mehtonen 1996, 52.

27 Aristoteles *Metafyysiikka*, I.3, V.2, VII.17.

28 TK, 6–13. (TeK, 11–15.)

29 Platon *Filebos*, 51c–d.

30 Aristoteles *Täivaasta*.

31 Kukkonen 2003, 140.

koa tulkittiin Platonin valossa, mutta myöhemmin painopiste siirtyi aristotelis-miin. Kirkkoisä Augustinus (354–430) pyrki yhdistämään platonismin ja kristinuskon. Tuomas Akvinolainen (n. 1224–1274) otti vaikutteita Augustinukselta ja Aristoteleelta ja loi tomismina tunnetun katolisen kirkon virallisen oppijärjestelmän, joka oli Euroopassa hallitsevassa asemassa uudelle ajalle saakka. Suuntaus sai Tuomaan nimen, koska hänen teoksessaan *Summa theologiae* oli koottu yksiin kansiin koko katolisen kirkon opetus.

Kirkko omaksui antiikin kosmologian, mutta monenlaista välienselvittelyä ja mukauttamista tradition siirtäminen vaati. Esimerkiksi luomisteologiaansa rakentaessaan Augustinus joutui muokkaamaan Platonin filosofiaa kristilliseksi. Platonin demiurgi ei luonut tyhjästä: hänen aineksenaan oli alkukaaos. Ajatus sopi huonosti yhteen kristinuskon luomiskertomuksen kanssa, jossa Jumala luo tyhjästä (*creatio ex nihilo*). Kristinuskossa *logos* viittasi Jumalaan ja hänen inkarnaatioonsa Jeesukseen, mutta myös Jumalan luovaan sanaan: ”Alussa oli Sana [*logos*]. Sana [*logos*] oli Jumalan luona, ja Sana [*logos*] oli Jumala.”³² Keskiajalla *logos* täytettiin kristillisellä jumalakuvalle. Todellisuus ymmärrettiin merkityksessä Jumalan luoma. Keskiajalla arkkitehdin virittäytyminen *logokselle* tarkoitti viime kädessä sitä, että rakennusten varsinainen arkkitehti oli Jumala. Arkkitehtuuri oli näin edelleen olemukseltaan poeettista, koska se toi esiin samaa järjestystä, jota koko todellisuus noudatti. Miten sitten käytännössä on ymmärrettävissä ajatus, että keskiajalla rakennuksen varsinaisena arkkitehtina nähtiin olevan Jumala? Modernilla aikakaudella arkkitehtien tavoitteena on ollut rakennusprojektin täydellinen hallinta, esimerkiksi rakennuspiirustusten, pienoismallien ja valokuvien avulla. Keskiajalla tilanne oli toinen. Alberto Pérez-Gómez ja Louise Pelletier kuvaavat keskiajan rakentamista näin:

*Ennen renessanssia arkkitehtuuripiirustukset olivat harvinaisia meidän tuntemasamme merkityksessä. Keskiajalla arkkitehdit eivät hahmotelleet koko rakennusta, ja mittakaavan käsite oli täysin tuntematon. Keskiajan ”teoreettisin” rakentamistapa, gotiikan arkkitehtuuri, oli konstruktivistista toimintaa, joka perustui syvälle juurtuneeseen traditioon ja paikan päällä sovellettavissa oleviin geometrisiin periaatteisiin. Rakennuksen pääpiirteiden hahmottamisen jälkeen konstruointi eteni retoriikan ja geometrian pohjalta. Julkisivujen noustessa keskustelut rakennuksen fysiologiasta jatkuivat aina rakennuksen valmistumiseen saakka. Muurarimestari oli vastuussa Jumalan valtakunnan kuvan konstruomisesta maan päälle, mutta kuitenkin vain Universumin Arkkitehdillä oli täysi ennakkotieto projektista ja hän oli kykenevä saattamaan työn lopulta päätökseen.*³³

³² Raamattu (Joh. 1:1)

³³ Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 8. Kaikki ne suorien lainauksien käännökset, joiden alaviitteessä ei ole ilmoitettu suomenkielistä versiota, ovat käsillä olevan tutkimuksen tekijän kääntämiä. Mikäli tästä käytännöstä on

Kuva 3: Chartresin katedraali (Chartres, Ranska 1194–1260).



Keskiajalle tyypillinen rakennustapa näkyy Pérez-Gómezin ja Pelletierin mukaan erityisesti goottilaisten katedraalien erilaisissa ilmentymissä, kuten Chartresin katedraalin moninaisissa tyyleissä tai Milanon katedraalin geometrinen systeemien kompromisseissa. Näiden rakennusten moninaisuutta ei tule kuitenkaan ymmärtää epä johdonmukaisuudeksi vaan kerroksellisuudeksi, joka on syntynyt erilaisista vastauksista rakenteellisiin ja symbolisiin ongelmiin. Rakennusten moni-ilmeisyys juontuu osittain myös siitä, että rakennusten työntekijöinä toimivat ympäri Eurooppaa kiertävät kivenhakkaajaryhmät, joiden eri sukupolvet ja vaihtelevat menetelmät jättivät oman jälkensä rakennusten ulkoasuun.³⁴ Poeettinen toiminta ei ole pakottamista ja hallintaa vaan vastaanottamista ja vastaamista. Tämä lähestymistapa näkyy keskiaikaisten kirkkojen rakentamiskäytännöissä.

poikettu, siitä on ilmoitettu alaviitteessä.

Keskiajalla ei ollut arkkitehteja, jotka olisivat keskittyneet vain rakennusten suunnitteluun. Sana *architectus* (lat.) oli kuitenkin periytynyt antiikin ajoilta. Keskiajan kirjoituksissa sana esiintyy useimmiten uskonnollis-allegorisessa merkityksessä. Usein Jumalaa kuvataan ”Taivaallisena Arkkitehtina”, mutta myös Kristusta voidaan kuvata ”Kirkon Arkkitehtina” ja apostoli Paavalia ”Viisaan Rakentajan” hahmossa kristillisen uskon perusteiden rakentajana. Maallisten, konkreettisten rakennusprojektien kuvauksessa sana *architectus* tarkoittaa yleensä muurarimestaria. (Kanerva 2000, 192)

³⁴ Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 8–9.

2.2 MODERNI ARKKITEHTUURI SYRJÄYTTI POETIIKAN

Antiikin ja keskiajan pitkä traditio alkoi vähitellen muuttua uudelle ajalle siirtymässä. Muutos näkyy erityisesti ihmisen uudenaikaisessa suhteessa luontoon. Antiikin ja keskiajan luontokeskinen (kosmoskeskinen) ajattelu muuttuu uudella ajalla ihmiskeskiseksi (antroposentriseksi). Antiikissa ja keskiajalla luonto nähtiin primaarisena ja ihminen sekundaarisena; uuden ajan myötä luonnosta tulee sekundaarista ja ihmisestä primaarista. Muutos ei kuitenkaan tarkoittanut pelkästään painopisteen muutosta vaan kokonaan toisenlaista tapaa ymmärtää ihmisen ja luonto sekä näiden välinen suhde.³⁵ Aristoteleen auktoriteettiasemaa alettiin kyseenalaistaa, kun syntyi kilpailevia luonnonfilosofisia näkemyksiä ja kosmologisia teorioita. Nikolaus Kopernikus esitti kirjassaan *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), että maa kiertää aurinkoa eikä päinvastoin. Tieteellisen vallankumouksen suurimpina ajattelijoina pidetään Galileo Galileita (1564–1642) ja Isaac Newtonia (1642–1727), mutta heidänkään teoriasensa eivät vielä lopullisesti irtautuneet traditionaalisesta ajattelusta. Lopullisen kuoliniskunsa luontokeskinen ajattelu sai vasta 1700-luvun lopun teorioissa.

Muutos todellisuuden ymmärtämisessä alkoi pian näkyä myös arkkitehtuurin teorioissa, jotka alkoivat imitoida uusia luonnontieteellisiä oppeja. Ensimmäisiä modernin arkkitehtuurin puolestapuhujia olivat ranskalainen arkkitehti Claude Perrault (1613–1688) ja hänen veljensä kirjailija Charles Perrault (1628–1703). Ranskassa käytiin 1600-luvulla aatteellinen kiista, *Querelle des anciens et modernes*, jossa antiikin auktoriteettiasema asetettiin kulttuurin alalla kyseenalaiseksi. Kiistassa, joka jakoi ranskalaiset intellektuellit, Perraultin veljekset puolustivat modernisteja. Charles kuvaili konfliktia neliosaisessa teossarjassaan *Parallèle des anciens et modernes* (1692–1696), jossa hän tarkasteli muun muassa klassisen arkkitehtuurin muodoista ja ornamenteista löytämänsä historiallista relativismia. Hän havaitsi, että hänen antiikista poimimiensa esimerkkirakennusten mittasuhteet todellisuudessa vaihtelivat.³⁶ Claude operoi vielä klassisilla pylväsjärjestelmillä mutta antoi niille uuden modernin tulkin. Hän oli Galilein aikalainen ja perehtynyt myös aikansa tieteesiin, mikä näkyy hänen teoreettisissa töissään. Hän oli ensimmäinen arkkitehti, joka teorioissaan selvästi tempautui irti kosmisista merkitysyhteyksistä. Kirjassaan *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), hän selvittää, että rakennuksessa on kahdenlaista kauneutta, ehdotonta (*positif*) ja sattumanvaraista (*arbitraire*). Ehdoton kauneus on kauneutta, joka on ilmeistä kaikille ja jota kaikki ihailevat. Tällainen universaali kauneus syntyy rikkaasta materiaalinkäytöstä, vaikuttavasta massoitte-
lusta,

35 Mehtonen 1996, 45.

36 Pérez-Gómez 1988, 23, 35.

symmetriasta ja hienosta käsityötaidosta. Sattumanvarainen kauneus on aikakauden tuote ja aikojen myötä muuttuvaa. Se on riippuvaista arkkitehdin makumieltymyksistä ja rakentamisen muoti-ilmiöistä.³⁷ Claude Perraultin teoriassa transsendentaalinen linkki *mikrokosmoksen* ja *makrokosmoksen* välillä katkaistaan arkkitehtuurissa ensimmäisen kerran.³⁸ Arkkitehdista tulee ensimmäistä kertaa tyyllispecialisti. Askel kohti antroposentristä arkkitehtuuriteoriaa on otettu. Irroutuminen kosmisista merkitysyhteyksistä merkitsi selän kääntämistä todellisuuden poeettiselle sisällölle.

Ihmisen uudenaikainen suhde luontoon alkoi tulla esiin modernin luonnontieteen isänä pidetyn Galilein tutkimuksissa. Hänen teoreettiset hypoteesinsa merkitsivät traditionaalisen kosmologian radikaalia kumoamista. Galilei uskoi edelleen, että luonnossa oli ennalta määrätty harmonia, joka yhdisti ihmismielen ja maailman. Harmonian perustana ei ollut kuitenkaan hänen hylkäämänsä traditionaalinen *kosmos* vaan idealisoitu ja geometrisoitu luonto (*fysis*). Hänen teorioissaan olioista tuli numeroita, ei platonilaisessa transsendentaalisessa merkityksessä vaan objektiivisesti ja järkipäisesti ymmärrettyinä. Todellista ei ollut se, mitä havaittiin, vaan se, mikä oli matemaattisesti selkeää. Galilei korvasi luonnon kosmisen järjestyksen abstraktilla matemaattisella järjestyksellä. Ihminen ei ollut enää erottamaton osa kosmista todellisuutta, vaan syntyi tilanne, jossa ihminen subjektina tarkasteli objektiivista maailmaa. Maailman jakamisella subjekteihin ja objekteihin oli kauaskantoiset seuraukset.³⁹

Galilei joutui puolustamaan radikaaleja oppejaan kristinuskon auktoriteetteja vastaan. Tuossa yhteydessä hän kuvasi teoriaansa toteamalla, että luonto on kirja, joka on kirjoitettu matematiikan kielellä. Metafora ”luonnon kirjasta” yhdistetään usein Galileihin, mutta vertaus on itse asiassa vanhempaa perua. Galilei valitsi sanansa tarkoin, jotta selviäisi kirkon syytöksiltä. Vuosisatoja kristillisen kirkon oppiin oli sisällytynyt ajatus, että Jumala on ilmoittanut itsensä ihmiskunnalle kahdessa kirjassa, ”kirjojen kirjassa”, *Raamatussa*, sekä luomistyönsä myötä ”luonnon kirjassa”. Todellisuuden ymmärtäminen vaati kirjojen lukemista rinta rinnan. Tutkimustyössä vertailtiin luonnosta tehtyjä havaintoja raamatuntekstiin ja päinvastoin. Tuohon aikaan *Raamatun* lukeminen oli olennainen osa tieteellistä toimintaa, ei sen vastakohta. Kirjoilla oli toki eroa, mutta olennaista oli, että molemmat olivat Jumalan ilmoitusta eivätkä ne olleet ristiriidassa keskenään.⁴⁰

Ongelmat alkoivat, kun eräs Galilein oppilas havaitsi selvän ristiriidan Galilein tieteellisten väitteiden ja kirkon oppien välillä. Ristiriita koski erityisesti maa-

37 Perrault 1993, 50–51.

38 Pérez-Gómez 1988, 32.

39 Pérez-Gómez 1988, 19, 39–40, 167.

40 Crease, 2008.



Kuva 4: Joseph Robert-Fleury: Galileo Galilei Vatikaanin inkvisition edessä 1632 (1847).

pallon liikkeestä esitettyjä väitteitä. Puolustaakseen itseään ja muita tieteilijöitä Galilei vetosi vanhaan vertaukseen kahdesta kirjasta, jotka molemmat ilmaisivat hänen mukaansa ikuisia totuuksia. Kirjat eivät voineet olla ristiriidassa, koska molemmat oli kirjoittanut sama tekijä, Jumala. Galilei antaa ymmärtää, että luonnon kirjassa, josta hän puhuu, ja kirkon opin luonnon kirjassa on kyse yhdestä ja samasta asiasta. Näinhän asia ei kuitenkaan ole, vaan Galilei käänsi täysin pääläelleen luonnon kirjaa koskevat ajatukset, vaikka hän ei ehkä itsekään tätä täysin ymmärtänyt. Kirkon opissa ensimmäinen kirja oli *Raamattu* ja luonnon kirja tuli vasta tämän jälkeen. Galilein kuvaaman luonnon kirjan lukeminen oli sen sijaan riippumatonta tieteellistä toimintaa, joka ei vaatinut *Raamatun* allegorioita tuekseen. Työ sujui parhaiten, kun sen hoiti erillinen asiaan perehtynyt ammattikunta. Galileilla ensimmäiseksi kirjaksi nousi luonnon kirja ja *Raamattu* tuli vasta tämän jälkeen. Kirjavertaus näin ymmärrettynä valottaa omalla tavallaan sitä, miten keskiajalta uudelle ajalle siirryttäessä luontosuhteen muutos ei tarkoittanut pelkästään painopisteen muutosta vaan kokonaan toisenlaista tapaa ymmärtää ihminen ja luonto sekä näiden välinen yhteys.⁴¹

Galilein jälkeen länsimaisen ihmisen maailmankuvan muutosta ohjasi Newtonin luonnonfilosofia. Newtonin vaikutus oli suuri 1700-luvulla, joka oli edelleen

⁴¹ Crease, 2008.

siirtymäaika antiikin ja keskiajan traditiosta moderniin aikakauteen. Toisaalta uskottiin matemaattisen järjen voimaan, mikä puhui modernin maailmankuvan puolesta. Samanaikaisesti uskottiin kuitenkin myös, että luonnon geometriset lait olivat Jumalan luomia ja että matemaattinen ajattelu oli kanava ihmisen ja jumalaisen luonnon välillä. Tämä ajatus piti kiinni vanhasta traditiosta. Galilein tapaan Newton uskoi myyttiin jumalaisesta luonnosta, mutta hän hylkäsi kuitenkin galileisen tieteen formaalit mallit ja omaksui sen sijaan empiiriset menetelmät. Hänen käsityksensä viitoittivat tietä tiedon systematisoinnille ja ajatukselle, että muuttumattomat matemaattiset lait voidaan johtaa luonnonilmiöitä havainnoimalla. Newtonin ajattelu loi pohjaa seuraavan vuosisadan positivismille. 1800-luvun alkuun mennessä usko ja järki oli erotettu lopullisesti ja tieteellisestä tiedosta oli tullut ainut legitimi todellisuuden kuvaamisen tapa. Myös arkkitehtuurin lopullinen redusointi tieteeksi tapahtui tässä vaiheessa.⁴²

Maailmankuvan muutosta ohjasi uusi ihmisen rationaalisuutta korostava ajattelutapa. Tieteessä sen merkittävimmät edustajat olivat Galilei ja Newton. Filosofian puolella modernin ajattelutavan isänä nähdään ranskalainen René Descartes (1596–1650), joka katsoi löytäneensä tietämiselle varmuuden siitä, että hänen oma ajattelunsa on olemassa.⁴³ Hänelle puhtaasti ajattelullinen edusti totuutta ja sen ulkopuolelle jäänyt aistittu ja koettu maailma puolestaan ei-tieteellistä aluetta, jolla ei ollut mitään tekemistä totuuden kanssa. Descartesin oivallus oli paralleeli Galilein omaksuman käsityksen kanssa, jonka mukaan matemaattinen tai muodollinen malli kuvasi luontoa paremmin kuin aistikäsitystä matkiva esitys. Jako tietämisen ja aistein koetun välille luotiin siis kartesiolaisessa filosofiassa ja sitä edeltäneessä luonnontieteellisessä ajattelutavassa.⁴⁴ Maailmankuvan muutoksen totaalisuutta kuvastaa hyvin se, että melko pian myös tämä varsinaisen tieteen ulkopuolelle jäänyt aistikokemuksen alue vedettiin mukaan uuden ajattelutavan piiriin.⁴⁵ Syntyi uusi ”tieteenala”: estetiikka. Vaikka kyseessä oli alun perin tieteen ulkopuolelle jäänyt alue, on estetiikka – varsinkin 1800-luvulta lähtien – pyritty rakentamaan ikään kuin se olisi ajattelun eikä siis aistein koetun aluetta. Estetiikka oli yksi valistusajan rationalismin aikaansaannos.

⁴² Pérez-Gómez 1988, 10–11, 19–20, 76–83.

⁴³ Descartesin suhdetta modernin arkkitehtuuriin syntyyn ja kehitykseen olen tarkasteltu laajasti kirjassani *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus* (Passinmäki 2002).

⁴⁴ Varto 1993, 158–159.

⁴⁵ Kyse ei siis ollut pelkästään tieteen muutoksesta, johon arkkitehtuuri reagoi, vaan sellaisesta länsimaisen ihmisen ajattelutavan muutoksesta, joka ulotti vaikutuksensa kaikille elämänoille. Toisin kuin siirtymävaiheessa syntyvä moderni ”kontekstivapaa” tiede, traditionaalinen tiede oli ollut kiinteästi sidoksissa aikansa filosofiaan, metafysiikkaan ja teologiaan – ja lopulta kulttuuriin kokonaisuudessaan. Näin Pérez-Gómezin kirjan nimi *Architecture and the Crisis of Modern Science* ei paljasta kriisin todellista laajuutta. Kyse oli lopulta koko länsimaisen elämäntavan kriisistä.

Estetiikan tieteenalan perustajana pidetään saksalaista Alexander Gottlieb Baumgartenia (1714–1762). Hänen filosofiansa pohjasi Gottfried Wilhelm von Leibniziin ja Christian Wolffin, joiden taustalla vaikutti Descartes. Estetiikan oppiala mainitaan ensimmäisen kerran Baumgartenin väitöskirjan *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) loppupuolella. Myös termi ”estetiikka” on häneltä peräisin. Termi juontuu kreikan sanasta *aisthesis*, joka tarkoitti aistisuutta laajassa mielessä. Baumgarten määritteli estetiikan analogisesti logiikan kanssa: ”Siksi *tiedetyt asiat* tunnetaan (...) logiikan (*logica*) objekteina ja *havaitut asiat* havaitsemisen tieteen eli **estetiikan** (*aestheticae*) objekteina.”⁴⁶ Määritelmän mukaan logiikka oli tietämisen tiedettä⁴⁷ ja estetiikka havaitsemisen tiedettä. Logiikan tavoitteena oli luoda periaatteita, jotka ohjaavat järjen käyttöä, estetiikan taas periaatteita, jotka ohjaavat makuarvostelmien tekemistä. Baumgarten teki häntä edeltäneiden rationalistien tapaan eron kahden tiedollisen kyvyn, ajattelemisen ja aistimisen, välillä mutta käsitteli nyt aikaisemmin ei-tieteellisen piiriin kuuluvaa aistimisen aluetta analogisesti logiikan kanssa. Estetiikka ja logiikka, maku ja järki ja taide ja tiede asettuivat paralleleiksi käsitteiksi.

Estetiikan irtautuminen antiikin ja keskiajan taidekäsityksistä näyttäytyy analogisena tapahtumana siihen nähden, mitä tapahtui tieteessä. Keskiajalla ja sitä edeltäneenä antiikin aikana kauneuden tavoittelun primaari merkitys liittyi uskonnollisiin ja yhteisöllisiin päämääriin. Vaikka ihmisellä on kautta aikain ollut taipumus koristella käyttöesineensä, ei taidetta traditionaalisissa kulttuureissa luotu vain kauneuden itsensä vuoksi vaan taide heijasti ajan todellisuuskäsitystä. Tietenkin esimerkiksi keskiajan kirkkoarkkitehdit kiinnittivät työskennellessään huomiota myös puhtaasti esteettisiin näkökohtiin, mutta nämä asiat olivat merkitykseltään sekundaarisia suhteessa varsinaiseen päämäärään eli Pyhän tilan luomiseen. Arkkitehtuurin perimmäisenä viittauspohjana toimi todellisuus, joka ymmärrettiin merkityksessä Jumalan luoma. Arkkitehti heijasti työssään samaa harmonista järjestystä, jota koko todellisuus noudatti. Nietzsche kuvaa antiikin ja keskiajan rakentamista näin:

*Alkuaan kaikki kreikkalaisessa tai kristillisessä rakennuksessa merkitsivät jotakin, ja nimenomaan suhteessa olioiden korkeampaan järjestykseen: tämä ehtymättömän merkityksellisyuden tunnelma verhoaa rakennuksen joka puolelta maagisen hunnun tavoin. Kauneus [esteettisessä mielessä] liittyy tähän systeemiin vain **sattumalta**, vähentämättä millään olennaisella tavalla sitä outoa ja ylevää perustunnetta, jonka jumalaisen ja maagisen läheisyys on pyhittänyt.*⁴⁸

⁴⁶ Baumgarten 1954, § 116.

⁴⁷ Baumgarten 1954, § 115.

⁴⁸ Nietzsche 1960, osa 218.

Baumgarten määritteli estetiikan ”havainnon tieteenksi”. Määritelmä ei sisältänyt viittausta kauniiseen, mutta nimenomaan kauniin havaitseminen oli hänen teoriassaan keskeistä. Estetiikan päämääränä ei ollut tieto tai totuus vaan kauneus: ”Estetiikan päämääränä on sensitiivisen tiedon täydellisyys sellaisenaan, ja tällä tarkoitetaan kauneutta (...)”⁴⁹ Baumgartenin kauneuskäsitys sisälsi piirteitä sekä modernista että traditionaalisesta ajattelusta. Traditionaalisesti kauneuden edellytyksenä oli pidetty kohteen järjestystä, harmoniaa ja yhtenäisyyttä. Nämä asiat sisältyivät myös Baumgartenin taideteoksen määritelmään. Sen, mitä hän kirjoittaa runosta – sillä nimenomaan runoutta hän tutki – voidaan nähdä koskevan kaikkea taidetta: ”(...) runoilija on kuin tekijä tai luoja. Siten runon täytyy olla kuin maailma. Täten analogisesti sen, mikä on ilmeistä filosofeille, jotka käsittelevät todellista maailmaa, tulisi olla ilmeistä myös kun ajatellaan runoa.”⁵⁰ Epäilemättä Baumgarten aikalaistensa tavoin uskoi vielä Jumalaan sekä *kosmokeen* arkkityypisenä taideteoksena, mutta ihmisen luomaa taideteosta hän ei enää nähnyt heijastuksena todellisuuden harmoniasta. Baumgarten näki taideteoksen edelleen eräänlaisena *mikrokosmoksena* mutta ei heijastumana Jumalan luomasta *makrokosmoksesta* vaan kokonaan ihmisen luomana konstruktiona. Baumgarten repäisi taideteoksen irti kosmisista merkitysyhteyksistä ja teki siitä ihmisen luoman esteettisen objektin, autonomisen taideteoksen. Baumgartenin määritelmässä puhtaasti esteettinen oli primaaria, kaikki ympäröivään maailmaan viittaava sekundaaria. Näin hän oli antanut taideteokselle modernin tulkinnan.

Baumgartenin mukaan taideteos koetaan kauniiksi silloin, kun se on täydellinen harmoninen kokonaisuus. Ainoastaan tällä teoksen sisäisen järjestyksen täydellisyydellä on merkitystä; kaikki teoksen ulkopuolinen on kauneuden kannalta epäolennaista. Teoksen täydellisyyttä ei tunnusteta järjellä vaan maun avulla. Baumgarten loi estetiikan tieteenalan, mutta samantapaista ajattelua oli ollut jo häntä ennen. Esimerkiksi Claude Perrault oli kirjoittanut jo puoli vuosisataa aikaisemmin arkkitehdin makumieltymyksistä riippuvaisesta sattumanvaraisesta kauneudesta. Arkkitehtuurissa esteettinen lähestymistapa ei kuitenkaan voinut toteutua samalla tavalla kuin vapaissa taiteissa, koska arkkitehtuuri on aina käytäntöihin sidoksissa. Arkkitehtuurifilosofi Karsten Harries on lainannut Robert Venturilta ja hänen työtovereiltaan käsitteen ”koristeltu vaja” (*decorated shed*), jonka avulla hän on kuvannut esteettistä asennetta arkkitehtuurissa.⁵¹ Pérez-Gómezin ja Kenneth Framptonin⁵² tavoin Harries näkee modernin arkkitehtuurin alun Perraultin

⁴⁹ Baumgarten 1986, § 14

⁵⁰ Baumgarten 1954, § 68.

⁵¹ Harries 1997, 6. Käsite on lainattu teoksesta Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Learning from Las Vegas* 1977, 87.

⁵² Pérez-Gómez 1988, 17–39; Frampton 2007, 8.

veljesten teorioissa, joissa tehtiin ero ehdottoman ja sattumanvaraisen kauneuden välillä. Esteettisen lähestymistapaan liittyi nimenomaan sattumanvarainen kauneus, joka oli maun asia ja riippuvainen ornamenteista ja muuttuvista tyyleistä. Perraultin veljesten ajoista lähtien arkkitehti on voitu ymmärtää tyylieksperttinä, joka lisää koristeellisen kuoren arkkitehtuurin muuttumattoman sisällön – ehdottoman kauneuden – päälle. Näin syntyneitä arkkitehtuuria voidaan kuvata käsitteellä ”koristeltu vaja”. Harries on pelkistänyt esteettisen lähestymistavan perusolemuksen kaavaan *arkkitehtuuri = rakennus + koristelu*. Tätä ajatusmallia on toteutettu kaikkein näkyvimmin 1800-luvun eklektisessä historismissa ja 1900-luvun postmodernismissa.⁵³

Perraultin veljeksistä alkanut kehitys kulminoitui 1700-luvun lopulla Jacques-Nicolas-Louis Durandin (1760–1839) teorioissa. Vielä 1600-luvun puoliväliin asti tekeminen oli ymmärrettävissä käsitteen *tekhne* pohjalta, ja arkkitehtuurin luominen saatettiin nähdä poeettisena toimintana. 1600-luvun puolestavälistä 1700-luvun lopulle tapahtuneen kehityksen myötä *tekhne* kapeutui teknologiseksi ja todellisuuden poeettinen sisältö katosi. Teknologiasta tuli dominoiva eetos 1800-luvun alusta lähtien. Ehkä keskeisin yksittäinen tapahtuma, joka teki arkkitehtuurin muuttumisen teknologiseksi mahdolliseksi, oli deskriptiivisen geometrian keksiminen 1700-luvun lopussa. Durand otti tämän uuden keksinnön ensimmäisenä tehokkaaseen käyttöön.

Vähittäinen siirtyminen kosmoskeskisestä ajattelusta ihmiskeskiseen näkyy myös perspektiiviopin kehitystä koskevassa tarkastelussa. Deskriptiivisen geometrian keksiminen oli kehityksen yksi kulminaatio, mutta sitä edeltänyttä ajattelua voidaan seurata aina antiikkiin asti. Kuvallisen perspektiivin kehittymistä ohjasivat pohjimmiltaan samanlaiset tavoitteet kuin edellä kuvattua estetiikan syntymistä. Molemmista tavoitteena oli esittää vaikeasti ymmärrettävä hierarkkisesti rakennut todellisuus – joka usein oli vielä esitetty matematiikan kielellä – helposti käsitettävänä ja objektiivisena eli toisin sanoen konkreettisenä ilmiönä. Alun pitäen kehitystä eivät ohjanneet matemaattiset ja tekniset ongelmat vaan halu löytää ihmisjärjellä käsitettävissä olevia vastauksia syvällisiin kulttuurisiin ja ontologisiin kysymyksiin.⁵⁴ Suuri muutos perspektiiviin liittyvässä kehityksessä tapahtui, kun siirryttiin keskiajan luonnollisesta perspektiivistä (*perspectiva naturalis*) renessanssin kuvalliseen perspektiiviin (*perspectiva artificialis*). Toisaalta kuvallisen perspektiivin keksiminen oli uusi radikaali innovaatio, jolla ei ollut lainkaan suoria historiallisia esikuvia, mutta toisaalta on myös löydettävissä syvä yhteinen pohjavire keskiajan ja renessanssin perspektiiviä koskevassa ajattelussa.⁵⁵

53 Harries 1997, 2–6.

54 Vesely 2004, 133–134, 143.

55 Vesely 2004, 131. Kuvallisen perspektiivin yhteydessä puhutaan joskus keksimisestä, joskus uudelleenlöy-

Tieteessä ei ole pohdittu kuvallisen perspektiivin ongelmia ennen renessanssia. Keskiajan *perspectiva naturalis* ei liittynyt kuvalliseen esittämiseen vaan keskiajan optisiin tutkimuksiin, joissa pyrittiin selvittämään, kuinka silmän luonnollinen näkeminen tapahtuu. Tämänlaatuisilla tutkimuksilla oli juurensa antiikin Kreikassa, josta myös tutkimusalan nimi tulee. Sanan ”optiikka” kantamuoto on kreikan *optike*, ”näyttää”. Keskiajan optiset tutkimukset liittyivät kiinteästi ajan uskonnollisiin käsityksiin. Traditionaalisen keskiaikaisen uskomuksen mukaan Jumala levitti armoaan universumiin optiikan geometrinen lakien mukaisesti. Optiikan tutkimisen avulla pyrittiin siis selvittämään, miten Jumalan armo levitäytyy kaikkialle universumiin.⁵⁶ Renessanssin kuvallista perspektiiviä koskevan ajattelun taustalla on tämä antiikista ja keskiajalta periytynyt ja laajoja metafysiisiä ja moraalisia pohdintoja sisältänyt optiikan traditio.

Monissa nykyaikaisissa tulkinnoissa renessanssin perspektiivin yhteyttä keskiajan optiikan tutkimuksiin ei ole täysin ymmärretty, vaan kuvallisen perspektiivin keksiminen nähdään uutena ja täysin ainutlaatuisena tapahtumana. Tuttuja ovat kertomukset, joiden mukaan renessanssin perspektiivi luotiin pienen taiteilija- ja intellektuelliryhmän toimesta 1400-luvun alun Firenzessä. Firenzelaisten taiteilijoiden ja intellektuellien panosta ensimmäisen kuvallisen perspektiivin konstruoinnissa ei tule vähätellä, mutta on hyvä muistaa, että nämä henkilöt eivät eläneet tyhjiössä vaan keskiajan optiikan tutkimukset olisivat periaatteessa mahdollistaneet perspektiivin konstruoinnin jo paljon aikaisemminkin.⁵⁷

Noin vuoden 1425 tienoilla arkkitehti ja kuvanveistäjä Filippo Brunelleschi (1377–1446) järjesti Firenzessä kaksi koetta, joissa hän demonstrooi uutta perspektiivistä metodia Firenzen kastekappelin ja Palazzo Vecchion edessä. Näissä kuuluisiksi tulleissa demonstraatioissa kuvallinen perspektiivi (*perspectiva artificialis*) – italialaisen nimityksen mukaan ”legitiimi konstruktio” (*costruzione legittima*) – esiteltiin kaikkein ensimmäisen kerran. Brunelleschilla oli riittävästi kykyä kerätä olemassa oleva tieto ensimmäisen kuvallisen perspektiivin konstruoinniseksi, mutta valitettavasti demonstraatioissa apuna käytetyt paneelit ovat historian saatossa kadonneet eikä kokeiden yksityiskohtia ole siksi voitu tarkasti selvittää. Brunelleschi ei myöskään itse halunnut erityisemmin hyödyntää uutta keksintöään vaan välitti sen ainoastaan lähimmille taiteilijatovereilleen.⁵⁸

tämisestä. Kirjansa *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* alkulehdillä Samuel Y. Edgerton toteaa, että jotkut antiikin matemaatikot, kuten Klaudios Ptolemaios 100 vuosisadalla eKr., tunsivat geometrisen perspektiivin, mutta he todennäköisesti käyttivät formulointiaan vain käytännöllisiin karttoihin ja näyttämölavasteiden suunnitteluun. Varmaa tietoa siitä, tunsivatko myös jotkut antiikin taiteilijat perspektiivin konstruoinnin periaatteita, ei sen sijaan ole. (Edgerton 1975, 5, 67–72.)

56 Edgerton 1975, 16, 60, 64–65.

57 Vesely 2004, 110, 131–133, 139, 144.

58 Vesely 2004, 130–133, 139; Edgerton 1975, 5. Brunelleschin kokeisiin liittyy paljon avoimia ja keskustelua

Brunelleschin läpimurto olisi kenties jäänyt unholaan, ellei noin kymmenen vuotta myöhemmin Firenzeen maanpaosta palannut taidemaalari, arkkitehti ja yleisnero Leon Battista Alberti (1404–1472) olisi kirjannut muistiin perspektiivin konstruoinnin periaatteita. Albertin Brunelleschille omistama teos *De pictura* (1435, *Maalaustaiteesta*) oli ensimmäinen tutkimus, jossa yhdistettiin näkökyvyn optiset lait taiteilijan tavoitteisiin ja päämääriin. Teoksen ensimmäisessä ja toisessa kirjassa annetaan ohjeita kuvallisen perspektiivin esittämiseen. Alberti ajatteli, että näitä käytännöllisiä ohjeita työssään soveltamalla taiteilija saattoi esittää todellisuuden jumalaisen järjestyksen konkreettisella tavalla. Hän koki, että jos maalari pystyy esittämään matemaattisessa perspektiivissä todellisuuden jumalaisen järjestyksen, hän saattaa tuntea itsensä lähes jumalten veroiseksi: ”Maalaustaide nauttii niin suurta arvostusta, että ne, jotka sen hallitsevat, saavat nähdä muiden ihailevan töitään ja voivat tuntea itsensä melkein jumalten kaltaisiksi.”⁵⁹ Luovuus oli siirtymässä Jumalan yksinoikeudesta taiteilijan yksinoikeudeksi.

Renessanssiarkkitehtien ja -taiteilijoiden esittelemä uusi käsitys perspektiivistä oli vielä tiukasti sidoksissa traditionaaliseen optikkaan ja sen metafysiisiin taustaoletuksiin. Renessanssin ajatus kuvasta ikkunana maailmaan pohjautui ns. näköpyramidiin, joka oli puolestaan jatkoa Euklidenen näkökartion tarkastelulle. Euklides esitteli teoksessaan *Optica* näkökartion ajatuksen, jonka mukaan ihmisen näkökentän nähtiin muodostavan kartion, jonka huippu on katsojan silmässä.⁶⁰ Sama ominaisuus on Albertin näköpyramidilla. Silmään kerääntyneet valonsäteet muodostavat Albertin mukaan säderungon, josta ne suorien oksien tavoin haarautuen virtaavat kohti vastassa olevaa pintaa. Pyramidin huipun ja pohjan keskipisteen välistä janaa hän nimittää ”keskisäteeksi”. Kun keskisäde on suunnattu maalattavaan kohteeseen, maalaus konstruoidaan pyramidin ajateltuun poikkileikkaukseen, jota Alberti havainnollistaa maalattavan kohteen ja silmän välille asetetulla harsolla.⁶¹ Kuvapinnan ja keskisäteen leikkauskohta, ”keskipiste”, on joskus erheellisesti tulkittu äärettömyydessä ajateltavissa olevaksi ”pakopisteeksi”, mutta Albertin kuvallinen perspektiivi pohjautui vielä ajatukseen näkökartiosta ikkunana maailmaan; kuvallisen syvyyden geometrinen systematisointi – johon äärettömyydessä olevan pakopisteen mukaanotto liittyi – tapahtui vasta perspektiivin kehityksen myöhemmässä vaiheessa.⁶²

Ranskalainen arkkitehti, insinööri ja matemaatikko Girard Desargues (1591–1661) oli todennäköisesti ensimmäinen teoreetikko, joka postuloi äärettömyy-

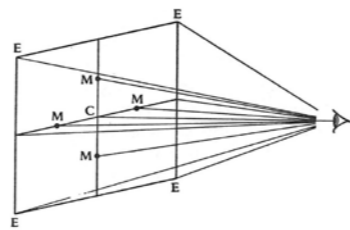
herättäneitä kysymyksiä. Epätietoisuutta on muun muassa siitä, milloin kokeet järjestettiin, mikä oli koejärjestelyjen tarkka kulku ja mitä Brunelleschi viime kädessä kokeillaan halusi osoittaa. Ks. Smith 1994, 1–19.

⁵⁹ Alberti 1998, 91.

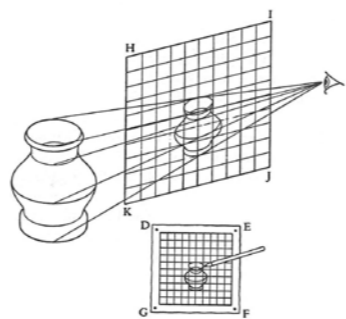
⁶⁰ Edgerton 1975, 64–69.

⁶¹ Alberti 1998, 62–67, 81–83, 98–100.

⁶² Pérez-Gómez 2005, 220.



Kuva 5: Albertin näköpyramidi. C: piste, jossa keskisäde kohtaa pinnan. M: pisteitä, joissa välisäteet kohtaavat pinnan. E: pisteitä, joissa äärisäteet sivuavat pinnan ulkoreunoja. (Alberti 1998, 63.)



Kuva 6: Poikkileikkaus eli harso. HIJK: harsokangas, joka on jaettu paksuimmilla langoilla ruutuihin. DEFG: piirustustaso, joka on jaettu yhtä moneen ruutuun kuin harso. Harsoon merkitään kohdat, joissa kohteen kuva leikkaa ruudukon, ja vastaavat pisteet siirretään piirustustasolle. (Alberti 1998, 99.)

dessä olevan pakopisteen. Desarguesin tavoitteena oli luoda universaali geometrinen tiede, jonka avulla voitaisiin tehokkaasti kontrolloida erilaisia teknisiä operaatioita, kuten perspektiivistä piirtämistä, kivenhakkuuta, puunleikkausta ja aurinkokellojen kalibrointia. Kaikissa toimenpiteissä käytetyt menetit perustuivat kartioleikkausten geometriseen ymmärtämiseen. Kirjassaan *Manière universelle pour pratiquer la perspective*, jonka hänen oppilaansa ja työkumppaninsa Abraham Bosse julkaisi 1648, hän esittää käytännön toimenpiteisiin tarkoitettua perspektiiviopin teorian, joka on täydellisesti riisuttu kaikista symbolisista viittauksista. Desarguesin perspektiiviä käsittelevät tutkimukset nähtiin kuitenkin omana aikanaan tieteellisenä anomaliana, eivätkä hänen oppinsa näin ollen saaneet tuulta siipiensä alle. Teoria esiteltiin barokin aikakautena, jolloin perspektiivi taiteessa ja arkkitehtuurissa nähtiin edelleen symbolisena konfiguraationa ja puheet äärettömyydestä liitettiin teologisiin kysymyksiin. Desarguesin perimmäiset tavoitteet täyttyivät kokonaan vasta yli sata vuotta myöhemmin Mongen deskriptiivisen geometrian läpimurron myötä.⁶³

Kuten jo edellä on todettu, sekä perspektiivioppia että arkkitehtuurin teknologistumista koskeva kehitys kulminoitui 1700-luvun lopulla ranskalaisessa *École Polytechniquessa*, jossa sekä Gaspar Monge (1746–1818) että Jacques-Nicolas-Louis Durand (1760–1839) toimivat professoreina.⁶⁴ Monge vei loppuun Desarguesin keksinnön, minkä seurauksena perspektiivi menetti lopullisesti symbolisen ulottuvuutensa. Durand käytti Mongen teoriaa työkalunaan omassa suunnittelumetodissaan.⁶⁵

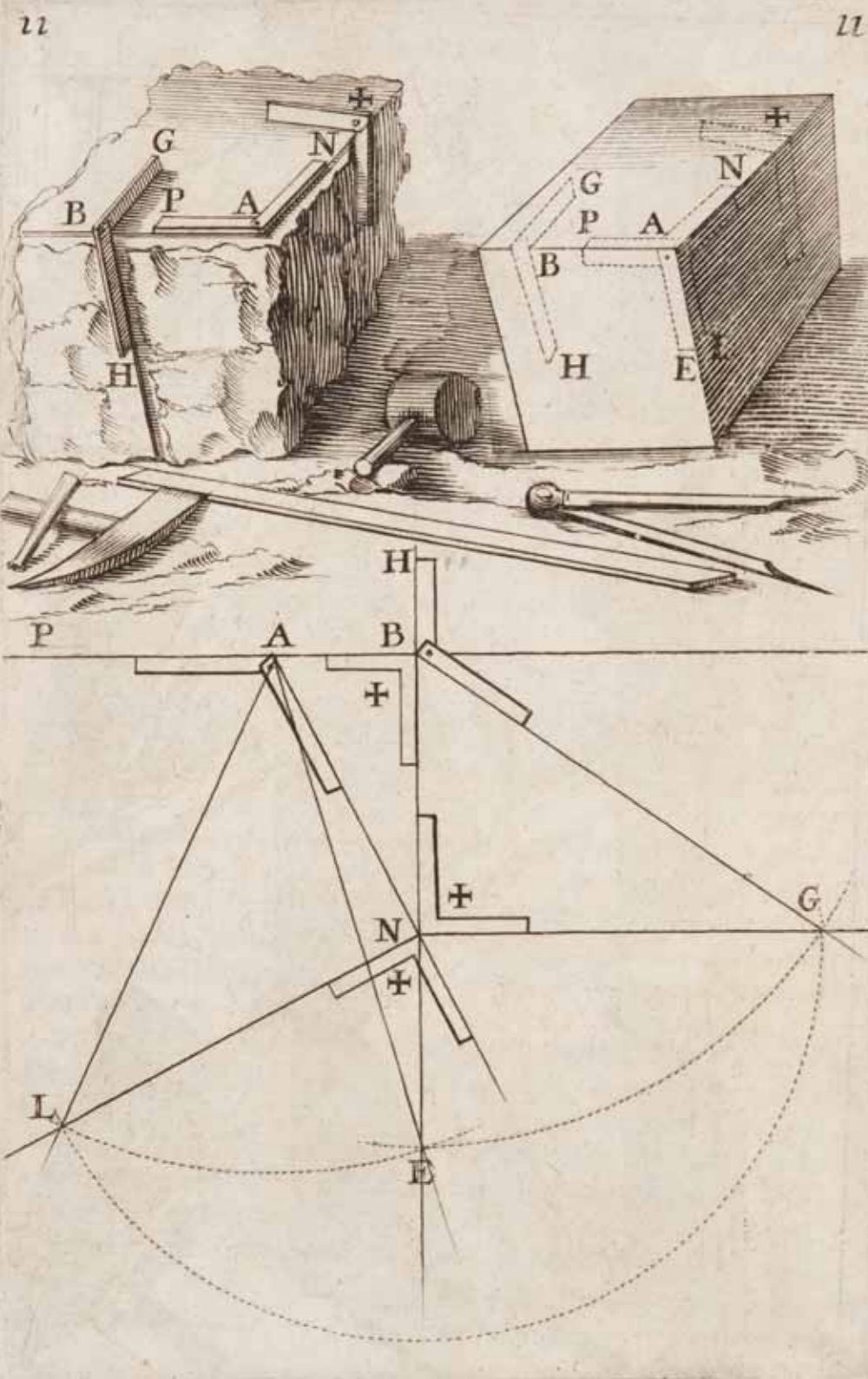
Monge yksinkertaisti Desarguesin teorian monimutkaisuutta. Desarguesin metodi ei enää vaatinut havainnoitsijan paikan määrittämistä, joka oli ollut barokin perspektiivin ominaisuus. Hänen käyttämässään metodissa viittaussysteemi kuitenkin määriteltiin aina kuvattavan todellisen volyymin mukaan, jolloin käytetty geometria oli perimmältään sidottu itse volyymiin. Mongen kirjassaan *Géométrie descriptive* (1798) esittämän metodin ortogonaalisessa viittaussysteemissä pystyttiin sen sijaan operoimaan täysin riippumattomana representoitavasta objektista. Mongen metodi teki mahdolliseksi abstraktin homogeenisen tilan ja konkreettisen heterogeenisen tilan lopullisen erottamisen toisistaan.⁶⁶ Arkkitehtuuriin sovellettuna metodi mahdollisti suunnittelun ja rakentamisen täydellisen erottamisen toisistaan. Mongen metodi oli itsenäinen tekniikka, joka ei ollut enää sidoksissa mihinkään tekniikan ulkopuoliseen. Aika oli nyt kypsä tällaisen rationaalisen metodin vastaanottamiselle.

⁶³ Pérez-Gómez 1988, 97–105; Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 124–130; Pérez-Gómez 2005, 222.

⁶⁴ Madrazo 1994, 12; Szambien 1984, 19.

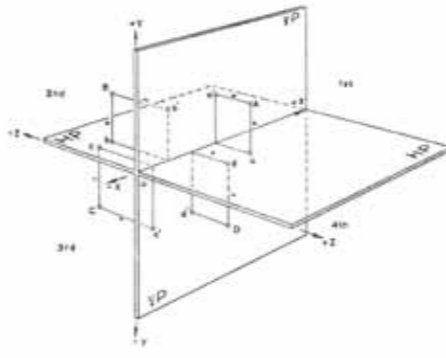
⁶⁵ Pérez-Gómez 1988, 288–289.

⁶⁶ Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 134–137.



Kuva 8: Mongen metodin ortogonaalisessa viittaussysteemissä pystyttiin operoimaan täysin riippumattomana esitettävistä objektista. Kyse oli itsenäisestä tekniikasta, joka ei ollut sidoksissa mihinkään tekniikan ulkopuoliseen. Kuva R. G. Robertsonin teoksesta *Descriptive Geometry* (1966).

Kuva 7: Desarguesin perspektiivisen piirtämisen metodissa viittaussysteemi määriteltiin aina kuvattavan todellisen volyymin mukaan, jolloin käytetty geometria oli sidottu itse volyymiin. Kuva Abraham Bossen teoksesta *La pratique du trait* (Paris 1643).



Siirtyminen *tehnesta* teknologiaan, poeettisesta epäpoeettiseen, tapahtui siis Perraultin veljesten ja Durandin välisellä ajanjaksolla. Perraultit olivat vielä siirtymäkauden tyyppisiä ambivalenttisine kauneuskäsityksineen. Durandin teoria oli puolestaan ensimmäinen, jonka arvot oli suoraan johdettu soveltavan tieteen ja teknologian päämääristä ja jossa deskriptiivinen geometria oli otettu täysimittaisesti käyttöön. Antiikin ja keskiajan pitkässä traditiossa ei ollut teoria–praktinen-jakoa, mutta modernin ajattelun myötä alkoi syntyä erillisiä teorioita, joita praktisen oletettiin seuraavan. Durandista lähtien praktisen on oletettu seuraavan teoriaa myös arkkitehtuurissa. Yhdessä suhteessa hänen teoriansa kuitenkin vielä liittyi edeltäneeseen traditioon. Radikaalissa suunnittelumetodologiassaan Durand katkaisi yhteyden klassiseen traditioon täysin, mutta hän ei kuitenkaan luopunut klassisesta muotokielestä vaikkakin modifioi sitä voimakkaasti omien teoreettisten ideaalinsa mukaisesti. Durand käytti klassisia elementtejä, mutta hänen teoriansa tavoitteet hylkäsivät tradition. Pohjimmiltaan hänen metodinsa oli riippumaton tyyllillisistä pohdinnoista. Itse asiassa Durand lähti metodissaan geometriasta, ei traditionaalista tyyleistä. Hänen teoriansa käsittelee viimekädessä arkkitehtuurin ja geometrian suhdetta.⁶⁷

Durand poikkesi täysin edeltävästä traditiosta myös arkkitehtuurin perimmäisten arvojen suhteen. Hän sulkeisti transsendentaalisen merkityksen arkkitehtuurista. Durandin teorioissa arkkitehtuuri lakkasi lopullisesti olemasta kosmisen järjestyksen metafora. Hänelle arkkitehtuurin tärkeimmät arvot olivat tarkoituksenmukaisuus ja ekonomisuus. Ekonomisuus merkitsi ruudukkojen ja yksinkertaisten geometrinen muotojen ja rakennustyyppien käyttöä. Tarkoituksenmukaisuus tarkoitti viihtyisyyttä, jota Durand piti tärkeämpänä kuin rakennuksen välittämiä syvempiä merkityksiä. Durandin perimmäiset tavoitteet arkkitehtuurissa voidaan tiivistää maksimiin ”enimmäismielihyvä vähimmäiskustannuksin”. Hänen mukaansa mikään rakennus ei kykene miellyttämään, ellei se tehokkaalla ja taloudellisella tavalla täytä niitä käytännön vaatimuksia, joita rakennus fyysisenä suojapaikkana edellyttää.⁶⁸

Durandin teoreettiset ajatukset on koottu kahteen kirjaan: *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1799–1801) ja *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802–1805). Kirjat muodostivat hänen luentoensa perustan. Durand ajatteli, että arkkitehtuurin opetuksen ei tule perustua tiettyjen rakennusten ja tyylien tuntemukseen vaan arkkitehtuurin yleisten periaatteiden opiskeluun. Yleisten periaatteiden rakentaminen alkaa *Recueil*-kirjassa, jossa historialliset rakennukset on luokiteltu tiettyihin tyyppeihin.⁶⁹

⁶⁷ Madrazo 1994, 16–17, 19; Szambien 1984, 32–33.
⁶⁸ Pérez-Gómez 1988, 302–303; Madrazo 1994, 14.
⁶⁹ Madrazo 1994, 12–14. Tosin Durand ei käyttänyt nimitystä tyyppi, vaan sanaa *genre*. (Ibid, 23 alav. 22.)

Précis-kirjan alussa Durand määrittelee rakennuksen peruselementit eli elementit, jotka löytyvät periaatteessa jokaisesta rakennuksesta jokaisella aikakaudella. Näitä yksinkertaisia elementtejä ovat esimerkiksi seinät, aukot ja pylvää sekä osat, joita nämä tukevat, eli laatat, katot ja holvit. Näiden yksinkertaisimpien elementtien kombinaatioista syntyvät edelleen rakennusten osat, kuten eteiset, aulat, portaat, olohuoneet ja umpipihat – ja näiden kombinaatioista lopulta kokonaiset rakennukset. Durand käyttää ruudukkoa ja deskriptiivistä geometriaa työkalunaan, mutta varsinaisena suunnittelumetodina hänellä on komposition metodi, *mécanisme de la composition*. Komposition metodi on askelittain etenevä periaate, jossa ruudukkoa hyväksi käyttäen graafisesti esitetään rakennuksen transformaatio geometriasta arkkitehtuuriksi. Durandin komposition metodin idea ei ole täysin yhdenmukainen sen kanssa, miten hän kuvaa rakennuksen kasvun peruselementtien kombinaatioista. Näin on siksi, että arkkitehtuurin peruselementit kantavat aina välttämättä tiettyä arkkitehtuurisen muodon ja tyylin konnotaatioita, ja siksi ne eivät lopulta voi toimia suunnittelun perimmäisenä lähtökohtana. Vasta lähteminen abstraktista geometrisesta viivasta takaa metodin universaalisuuden, joka oli Durandin teorian perimmäinen tavoite.⁷⁰

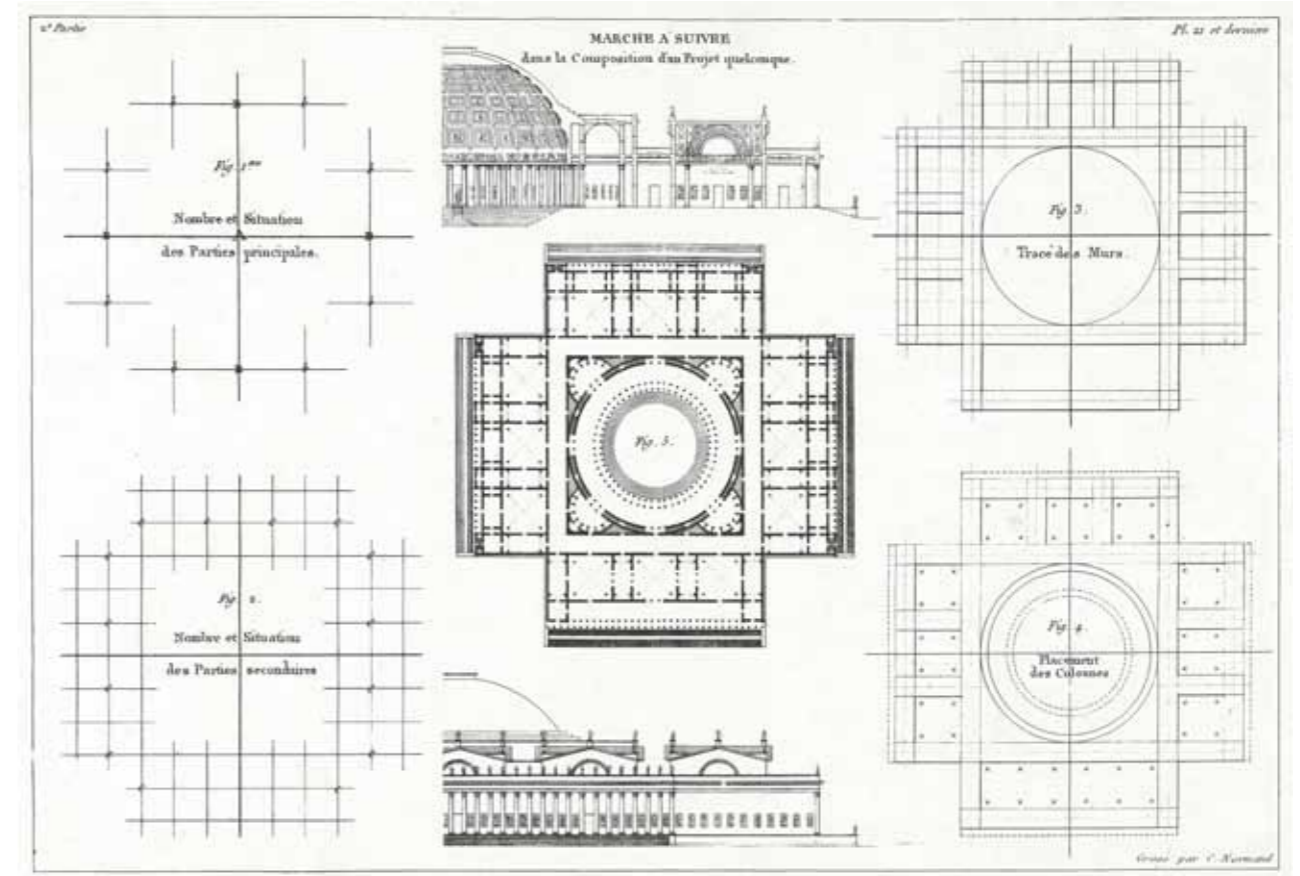
Durand painotti arkkitehtuurin ja insinööritieteiden sukulaisuutta. Itse asiassa hänen oppilaansa *École Polytechniquessa* eivät olleetkaan arkkitehteja vaan paremminkin insinöörejä. Arkkitehtuuriin liittyvä opetus muodosti vain pienen osan heidän koulutustaan.⁷¹ Durand ei halunnut käyttää piirtämisessä mitään taiteellisia keinoja. Hänen metodissaan piirtäminen oli vain työkalu, jolla voitiin tarkasti esittää rakennuksen representaatio. Ensimmäistä kertaa arkkitehtuurin historiassa piirtämisestä tuli pelkkä väline, jolla ei ollut lainkaan arvoa itsessään. Mongen oppien mukaisesti Durand ja hänen oppilaansa esittivät suunnitelmansa aina kaksiulotteisesti. Ainostaan pohjan, leikkauksen ja julkisivujen piirtäminen nähtiin tarpeellisena rakennuksen idean esittämiseksi. Projektit piirrettiin ohuilla viivoilla hyvin tarkoin. Varjostukset ja vesivärien käyttö hylättiin. Durand vältti niin ikään perspektiiviä ja kaikkien tunnelmaa lisäävien elementtien käyttöä. Hän oli epäluuloinen perspektiivin suhteen ja suosi sen sijaan suunnitelman esittämistä aksonometrisesti.⁷²

Durandille arkkitehtuurin funktionaalisuus oli keskeinen tavoite. Rakennuksen tuli olla tarkoituksenmukainen ja ekonominen. Hän vastusti dekoraatioita, koska ne hänen mukaansa liittyivät arkkitehtuurin symboliseen tehtävään. Durandin teoriassa kaikki muodonantoon liittyvät kysymykset tuli ratkaista objektiivisen

⁷⁰ Madrazo 1994, 12–17; Pérez-Gómez 1988, 303–308.

⁷¹ Madrazo 1994, 12.

⁷² Pérez-Gómez 1988, 308–311; Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 85, 298–300.



Kuva 9: J.N.L. Durand: *Marche à suivre dans la composition d'un project quelconque* (Prosessi, jota tulee noudattaa jokaisen projektin kompositiossa) teoksesta *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* (1819). Opetustaulussa kuvattu prosessi sisältää kuusi vaihetta. Ensimmäinen vaihe sisältää suunnitelman komposition pääakseleista (*nombre et situation des parties principales*). Toisessa vaiheessa primaariakseleita täydennetään sekundaaristen akselien verkostolla (*nombre et situation des parties secondaires*). Sitten asetetaan seinät akselien mukaisesti (*tracé des murs*) ja sijoitetaan pylvää seinien rajaamille alueille (*placement des colonnes*). Viidennessä vaiheessa seinät, pylväskäytävät, portaat sekä muut arkkitehtoniset elementit tuodaan pohjapiirrokseseen. Lopuksi generoidaan leikkaus ja julkisivu pohjapiirroksesta. (Madrazo 1994, 16.)

tieteen keinoin.⁷³ Dekoraatioita ei kuitenkaan hylätty arkkitehtuurissa kokonaan. Pitkät perinteet omaavassa *École des Beaux Arts* -koulussa arkkitehtuurilla nähtiin edelleen olevan myös esteettistä merkitystä. Koulun professorit ja opiskelijat eivät halunneet noin vain omaksua Durandin oppeja, mutta kuitenkin myös he ottivat deskriptiivisen geometrian oivallukset implisiittisesti käyttöönsä. Tosin toisin kuin *École Polytechniquessa*, tässä koulussa rakennukset suunniteltiin hyvin koristeellisiksi ja ne esiteltiin näyttävänä perspektiivipiirroksina. Piirustusten varjostamiseen saatettiin kuluttaa aikaa useita kuukausia. Vaikka tämä vanhempi koulu muodosti näennäisesti vastakohtan Durandin tieteellisyydelle, syvässä mielessä näin ei kuitenkaan ollut. *Beaux Arts* -tradition töissä ei kyetty palauttamaan arkkitehtuurille sen kosmisten siteiden katkaisemisen yhteydessä menetettyä symbolista sisältöä. Durand redusoi arkkitehtuurin tieteksi; *Beaux Arts* -traditiossa se redusoi puolestaan estetiikaksi. Tradition lähestymistapa voidaan pelkistää tutuksi kaavaksi *arkkitehtuuri = rakennus + koristelu*. Kun arkkitehtuurilta oli riistetty poeettinen sisältö, siitä tuli joko proosallinen teknistieteellinen prosessi tai pelkkää koristelua. Tähän asetelmaan arkkitehtuurin teorian kehitys kulminoitui 1800-luvun alkupuolella.⁷⁴

Durand hylkäsi klassiset tyyli suunnittelun perimmäisenä lähtökohtana, mutta siirtymä klassisesta muotokielestä moderniin ei tapahtunut vielä tässä vaiheessa.

73 Pérez-Gómez 1988, 300, 314.

74 Pérez-Gómez 1988, 312–314; Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 84–85, 303.

Kaikki ajan arkkitehtuuri ei ole suoraan sovitettavissa määritelmään, jonka mukaan arkkitehtuurista oli tullut joko teknistieteellinen prosessi tai pelkkää koristelua. Ranskassa vaikuttivat 1700-luvun loppupuolella myös kaksi Durandia hieman vanhempaa arkkitehtia, Étienne-Louis Boullée (1728–1799) ja Claude Nicolas Ledoux (1736–1806), joista ensin mainittu oli toiminut myös Durandin opettajana. Heidän muodonantonsa esikuvana ei ollut antiikin Kreikka vaan sitä arkaaisempi Egyptin arkkitehtuuri. Keskeistä ei ollut rakennuksen koristelu antiikista saatujen aiheiden mukaan vaan platonisiin perusmuotoihin pohjautuva kokonaisuusmittelu. Arkkitehtuurin vaikutuksen nähtiin perustuvan kokonaisuusmittelmaan, ei koristeluun.

Sekä Boulléen että Ledouxin ajattelun taustalla oli Newtonin luonnonfilosofia, jossa toisaalta uskottiin matemaattisen järjen voimaan, mutta samanaikaisesti uskottiin myös luonnon geometrysten lakien olevan Jumalan luomia ja matemaattisen ajattelun olevan kanava ihmisen ja jumalaisen luonnon välillä. Puhtaiden perusmuotojen etsinnällä oli selvä yhteys luonnonfilosofiaan, jossa pyrittiin löytämään universaalisti valideja totuuksia. Geometrysten perusmuotojen oletettiin olevan transsendenttisen kosmisen järjestyksen symboleja. Tavoitteena oli luoda arkkitehtuurille absoluuttiset periaatteet. Perraultin ajatusta sattumanvaraisesta kauneudesta ei hyväksytty.

Molemmat arkkitehdit luopuivat uristaan käytännön arkkitehteina ja alkoivat tehdä utooppisia suunnitelmia, jotka toteutettiin vain piirroksina. He näkivät, että heidän arkkitehtoniset intentionensa olivat parhaiten esitettävissä teoriana ja sitä kuvittavina teoreettisina projekteina. Periaatteessa Boullée ja Ledoux pyrkivät sovittamaan Newtonin luonnonfilosofian geometrysten tilan arkitodellisuuteen. Heidän esteettiset utopiansa absoluuttisesta arkkitehtuurista kuitenkin vierastivat arkitodellisuutta. Pérez-Gómezin mukaan ensimmäistä kertaa eurooppalaisen arkkitehtuurin historiassa – fragmentaarista Piranesin *Carceri*-teosta lukuun ottamatta – arkkitehtuurin teoreettiset intentiot esitettiin lähes kokonaan teoreettisina projekteina, jotka eivät kuitenkaan kunnolla sopineet ajan arkitodellisuuteen. Myös Boulléen ja Ledouxin voidaan nähdä liittyvän esteettisen lähestymistapaan, mutta ei eklektismin vaan formalismin perusteella. Laajempi esitys Boulléen ja Ledouxin suhteesta Durandiin, ks. Pérez-Gómez 1988, 130–161.

Kuva 10: Klassisista tyyleistä ponnistava esteettinen lähestymistapa vietiin äärimmilleen *Beaux Arts* -tradition edustamassa eklektisessä historismissa. Charles Garnierin Pariisin ooppera (Pariisi, Ranska 1874) on tradition keskeisimpiä teoksia.



1800-luku oli kertaustyylien aikakautta; uudetkin ideat puettiin edelleen klassiseen muotoasuun. Tästä syystä Durandin teorian kumouksellista merkitystä ei aina ymmärretä vaan hänet nähdään toisinaan pelkästään uusklassismin teoreetikkona. Klassisista tyyleistä ponnistava esteettinen lähestymistapa vietiin äärimmilleen *Beaux Arts* -tradition edustamassa eklektisessä historismissa. Tosin aikakauden tyyli-ilottelun rinnalla myös tiedostettiin ongelma, joka oli syntynyt, arkkitehtonisen tyylin ja kosmisen symboliikan välisen siteen lopullisesta katkaisemisesta. Saksalainen arkkitehtuurikriitikko Heinrich Hübsch (1795–1863) nostaa ongelman esiin pamfletissaan *Im welchem Stil sollen wir bauen?* (1828). Traditionaaliselle arkkitehtuurille tyyli ei muodostunut ongelmaksi, sillä kosmiset siteet antoivat merkityksen koko rakennukselle. Tyyli-ongelmat syntyivät vasta siinä vaiheessa, kun modernissa ajattelussa arkkitehtuurin nähtiin muodostuvan proosallisesta rakenteesta ja ”sattumanvaraisesta” ornamenttiikasta.

Arkkitehtuurin kosmisten siteiden lopullinen katkeaminen oli osa eurooppalaisen kulttuurin yleistä kehitystä. Uudella rationaalisuutta korostavalla aikakaudella tiede nähtiin ainoana legitimiinä todellisuuden kuvaamisen tapana. Jumalaa ei enää tarvittu todellisuutta selitettäessä. 1800-luvulle siirryttäessä usko ja järki oli lopullisesti erotettu toisistaan. Historiallinen tilanne, jossa Jumala oli lakanut olemasta merkityksellinen voima ihmisten elämässä, sai Friedrich Nietzschen

(1844–1900) lausumaan kuuluisat sanansa: ”Jumala on kuollut”.⁷⁵ Jumalan kuolema on vertauskuva koko sille suurelle henkiselle muutokselle, joka tapahtui eurooppalaisessa kulttuurissa modernille ajalle siirryttäessä. Nietzschen mukaan korkeimpien arvojen hylkääminen johtaa edelleen nihilismiin (lat. *nihil*, ei mitään). Nihilismi ei kuitenkaan tarkoittanut hänelle pelkästään korkeimpien arvojen hylkäämistä vaan myös tarvetta korkeimpien arvojen uudelleenarviointiin. Nihilismi liittyy ihmisen rationaaliseen tapaan tarkastella luontoa, mikä tarkoittaa puolestaan myös ihmisen kyvyttömyyttä ymmärtää maailma poeettisesti. Nietzschestä lähtien nihilismi on nähty yhtenä modernin elämäntavan keskeisenä piirteenä, johon myös arkkitehtuuriteoreetikkojen on täytynyt ottaa kantaa.

Kertaustyyleistä siirryttiin 1800-luvun lopulla *art nouveau*’hon (saks. *Jugendstil*), joka oli eräällä tapaa reaktio kertaustyyleyä vastaan. Yleinen tekniikan voittokulku aiheutti kuitenkin sen, että myös arkkitehtuurissa alettiin yhä enenevässä määrin suosia funktionaalisuutta sekä yksinkertaisia ja selkeitä muotoja. Kritiikki rakennusten ylenpalttista koristelua vastaan lisääntyi jatkuvasti. Yksi tunnetuimpia kriittisiä puheenvuoroja oli itävaltalaisen arkkitehdin Adolf Loosin (1870–1933) vuonna 1908 julkaisema kirjoitus *Ornament und Verbrechen*, Ornamentti ja rikos, jossa Loos liittää ornamentin moraalittomuuteen, degeneraatioon ja barbarismiin.⁷⁶ Loosin sanat oli asetettu sekä kertaustyyleyä että *art nouveau*’ta vastaan. Loos tasoitti tietä arkkitehtuurin modernismin läpimurrolle.

Arkkitehtuurin modernismin ensimmäiset edustajat, ns. varhaisfunktionalistit, panivat lopulta pisteen 1800-luvun eklektismille ja tyylien kaaokselle.⁷⁷ Eklektis-

⁷⁵ Nietzsche 1989, osat 108, 125 ja 343.

⁷⁶ Loos 1984.

⁷⁷ Arkkitehtuurin modernismi synnytti oman muotomaailmansa, mutta tyylin käsitteeseen varhaisfunktionalistit suhtautuivat kielteisesti. Kyseessä ei ollut vain klassisten tyylien hylkääminen vaan ajatus koko tyyliuunta-ajattelun ylittämisestä. Varhaisfunktionalistit eivät ajatelleet arkkitehtuurin perustan olevan tyyllisissä seikoissa, vaan uudessa objektiivisessa ja teknisessä lähestymistavassa. Le Corbusier julisti, että uudella arkkitehtuurilla ei ollut mitään tekemistä klassisten tyyliuuntien kanssa: ”Tyyliuunnat ovat valhetta” (Le Corbusier 2004, 28, 75). Tyyli nähtiin vain yhtenä uuden lähestymistavan sivutuotteena: ”Taiteilijat ja teollisuusmiehet eivät kuitenkaan tiedosta sitä tosiasiaa, että aikakauden tyyli syntyy osana yleishyödyllistä tuotantoa eikä koristeellisuuteen pyrkivän suuntauksen synnyttämänä.” (Ibid, 76.)

Varhaisfunktionalistien tavoitteena ei siis ollut tietyn tyylin luominen, vaan tekijöitä yhdisti yhtenäinen asenne. Kyse ei ollut persoonallisesta tai kansallisesta asenteesta vaan nämä ylittävästä teknisestä ja objektiivisesta lähestymistavasta, jota voitiin sellaisenaan soveltaa eri puolilla maailmaa. Bauhausin ensimmäinen johtaja Walter Gropius alkoi nimittää uutta arkkitehtuuria ”kansainväliseksi arkkitehtuuriksi”. Kirjassaan *Internationale Architektur* (1925) hän kirjoittaa uudesta lähestymistavasta yhdistävänä tekijänä näin: ”Kaikki tässä kirjassa esitellyt rakentajat ottavat positiivisen asenteen koneiden ja kulkuvälineiden sekä niiden nopeuden modernia maailmaa kohtaan; he pyrkivät yhä rohkeampiin konstruktioihin noustakseen ja pysyäkseen vaikutelmassa ja ilmentymisessä maan hitauden yläpuolella.” (Gropius 1925, 8. Siteerattu teoksessa Krufft 1994, 385.)

Kun Euroopassa syntynyt modernismi lanseerattiin Amerikassa, tyylliset seikat nousivat yllättäen keskiöön. Eurooppaan tekemiensä tutkimusmatkojen pohjalta Henry-Russell Hitchcock ja Philip Johnson järjestivät vuonna 1932 New Yorkin Modernin taiteen museoon näyttelyn *The International Style. Architecture Since 1922*, jossa uusi arkkitehtuuri esiteltiin nimenomaan tyylinä. Näyttelystä tehdyn kirjan esipuheessa museon johtaja

mistä irtautumista helpotti se, että modernin pioneerit myöntivät perinpohjaisesti tekniikan vaatimuksille. Taiteen vaatimukset syöstiin tavallaan sivuun. Varhaisfunktionalistit ovat niitä modernin arkkitehtuurin pioneereja, jotka kaikkein voimallisimmin yrittivät redusoida arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun tie-teelliseksi teoriaksi. Yksi keskeinen varhaisfunktionalismin teoreetikko on sveitsiläis-ranskalainen arkkitehti Le Corbusier (1887–1965), jonka teosta *Vers une architecture* (1923, *Kohti uutta arkkitehtuuria*) pidetään yleisesti modernismin alun merkittävimpana teoksena.⁷⁸ Le Corbusier ei kuitenkaan luonut modernismia yksin, vaan uuden arkkitehtuurin syntyyn vaikuttivat monet tekijät, kuten esimerkiksi saksalainen arkkitehti Walter Gropius (1883–1969) ja hänen johtamansa ja perustamansa Bauhaus-koulu, hollantilainen De Stijl -ryhmä sekä 1900-luvun alun venäläinen konstruktivismi. Modernin arkkitehtuurin linjauksista päätettiin CIAM-järjestön konferensseissa (*Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*). Le Corbusier ei luonut modernia arkkitehtuuria yksin, mutta hänen kirjansa *Vers une architecture* voidaan nähdä samantapaisena paradigmaattisena teoksena kuin Durandin *Précis*-kirja. Siirtyminen moderniin muotokieleeseen oli tietenkin valtava ja selvästi näkyvä muutos, mutta teoreettisella tasolla 1900-luvun modernistit eivät lopulta olennaisesti eronneet Durandista. Sekä Durandin että varhaisen Le Corbusierin teoreettisissa pohdintoissa on nähty sukulaisuutta Descartesin ajatteluun. Molempien arkkitehtien pohdinnat arkkitehtuurin metodologiasta voidaan nähdä eräänlaisina kartesiolaisen metodin sovelluksina.⁷⁹ Myöhemmässä tuotannossaan Le Corbusier tosin taiteilijana ylitti kaikki nuoruudessaan esittämänsä rationaaliset suunnittelumallit.

On osoitettavissa monia yksityiskohtia, joiden perusteella Durandia voidaan pitää 1900-luvun funktionalistien suorana edeltäjänä. Durand lähti metodissaan

Alfred H. Barr Jr. toteaa: ”Uskon, että on olemassa moderni tyyli yhtä alkuperäisenä, yhtenäisenä, loogisena ja laajasti levinneenä kuin mikä tahansa aiempi tyyli. Kirjan tekijät kutsuvat sitä Kansainväliseksi Tyyliksi.” (Hitchcock ja Johnson 1995, 27.) Kun eurooppalaiset modernin arkkitehtuurin pioneerit olettivat selviävänsä kertaustyylien kaaoksesta tyylin käsitteen ylittämällä, ajattelivat Hitchcock ja Johnson selviämisen tapahtuvan uuden modernin tyylin pohjalta. Barr Jr. jatkaa, että ”Ei ole ihme, että tästä kaaoksesta kauhistuneina jotkut meistä kääntyvät äärimmäisellä mielenkiinnolla ja odotuksella Kansainvälisen Tyylin puoleen. Tulkoon selväksi, että Tyylin esteettiset ominaisuudet ovat tämän kirjan kirjoittajien ensisijainen aihepiiri.” (Ibid, 29.) Hitchcock ja Johnson valikoivat näyttelynsä joukon rakennuksia, joiden pohjalta tyylin tunto-merkit voitiin määritellä. Tyylin kolme esteettistä pääpiirrettä he kuvasivat näin: ”Ensiksi on uusi käsitys arkkitehtuurista pikemminkin volyyminä kuin massana. Toiseksi järjestyksen suunnittelun pääasiallisena keinona toimii pikemminkin säännönmukaisuus kuin aksiaalinen symmetria. Nämä kaksi periaatetta, kolmannen eli sattumanvaraisesti käytettyjen dekoraatioiden kieltämisen kanssa, kuvastavat kansainvälisen tyylin tuotantoa.” (Ibid, 36.)

Ajateltiin modernin arkkitehtuurin suhde tyyliin miten vain, arkkitehtuurin kosmisten siteiden katkeamisen ongelmaan sillä ei ollut positiivista vaikutusta.

⁷⁸ Le Corbusier 2004. Käsitelen tässä Le Corbusieria vain hyvin lyhyesti. Laajempi varhaisfunktionalistien käsittely löytyy kirjastani *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus*. (Passinmäki 2002, 36–65.)

⁷⁹ Durandin ja Descartesin teorioiden paralleelisuudesta, ks. Madrazo 1994. Le Corbusierin ja Descartesin yhteyksistä, ks. Eslami 1988.

rakennuksen pohjakaavion ratkaisemisesta. Rakennuksen pohja tuli ratkaista tarkoituksenmukaisesti ja ekonomisesti. Hänen jälkeensä pohjakaavion ratkaisemisesta tuli kaiken suunnittelun peruslähtökohta. Le Corbusier kiteyttää pohjapiirroksen merkityksen kirjassaan näin: ”Pohjapiirros on kaiken lähtökohta. Ilman pohjapiirrosta syntyy vain epäjärjestystä ja sattumanvaraisuutta.”⁸⁰ Arkkitehtuurin modernismin tehokkuusperiaate ”maksimituotto minimikustannuksin” löytyy niin ikään jo Durandin teoriasta. Funktionalistit tavoittelivat tehokkuutta muun muassa asumiskoneen ja sarjatuotannon idean soveltamisella.

Le Corbusier ylitti Durandin siinä mielessä, että hän sovelsi ekonomisuuden periaatetta myös arkkitehtuurin muodonantoon. Hänen mukaansa todellisen arkkitehtuurin tuli rakentua helposti havaittavista formalistisista elementeistä. Todellista arkkitehtuuria saadaan aikaan, kun käytetään hyväksi suoria viivoja, apuruudukkoja ja yksinkertaisia geometrisia perusmuotoja.⁸¹ Toisaalta Le Corbusier hylkäsi Durandin representaation ekonomian. Durandin mukaan arkkitehdin tuli olla piittaamatta merkityksistä. Jos arkkitehtoninen ongelma oli tehokkaasti ratkaistu, merkitys seurasi automaattisesti.⁸² Le Corbusier puolestaan teki koneesta arkkitehtuurin uuden metaforan. Hän ihaili laivoja, lentokoneita ja autoja ja näki, että myös arkkitehtuurissa tuli pyrkiä samanlaiseen ekonomisuuteen.⁸³ Talon ei enää tarvinnut olla arkaainen kokonaisuus, joka heijastaa perheen, rodun ja yhteiskunnan arvoja, vaan sen tuli olla auton kaltainen kulutushyödyke, jota aikansa käytetään ja sitten heitetään pois. Le Corbusierin idea oli myös siirtää autoteollisuudesta tuttu liukuhihnatuotanto rakennustarviketeollisuuteen ja rakennustyömaille.⁸⁴

Moderni arkkitehtuuri- ja kaupunkisuunnittelu toi lukuisia parannuksia 1900-luvun alkupuolen elin- ja asuinolosuhteisiin. Teollisen kaupungin kehitys 1800-luvulla oli johtanut teollisuuden ja asumisen sekä asumisen ja keskustatoimintojen epäterveeseen sekoittumiseen. Funktionalistisen kaupunkisuunnittelun periaatteet, kaupunkitoimintojen nelijako ja kerrostalojen rivirakentaminen soivat valoa, ilmaa ja aurinkoa asukkaille, kuten ajan iskulauseessa *Licht, Luft und Sonne* vaadittiin. Arkkitehtuuri- ja kaupunkisuunnittelun funktionaaliset parannukset eivät kuitenkaan kyenneet täyttämään arkkitehtuurin kosmisten siteiden katkaisemisesta syntynyttä merkityshijottä. Kone arkkitehtuurin uutena metaforana ei tuntunut riittävän arkkitehtuurin merkitysisällöksi.

80 Le Corbusier 2004, 43.

81 Le Corbusier 2004, 22.

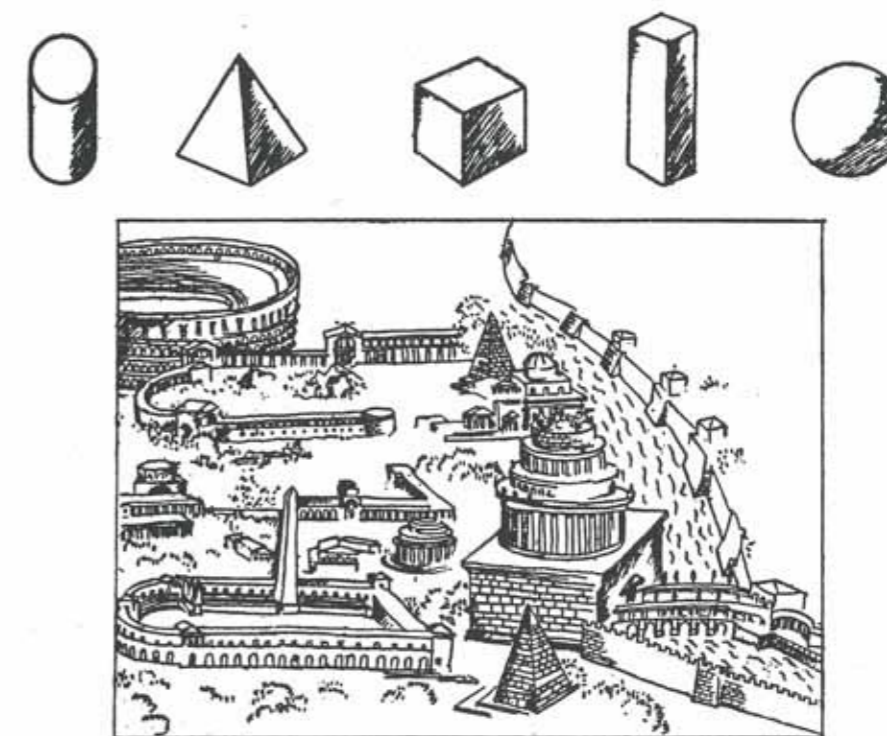
82 Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 299.

83 Hartoonian 1994, 37.

84 Le Corbusier 2004, 209–210.

Kuva 11: Le Corbusier siirtyi klassisesta muotokielestä geometrisiin muotoihin ja sovelsi näin ekonomisuuden periaatetta myös arkkitehtuurin muodonantoon. Kirjan *Vers une architecture* (1923) kuvitusta.

Länsimainen arkkitehtuuri on koko historiansa ajan nähty kulttuurin alana, jonka tehtävänä on luoda vakautta ja järjestystä yhteiskuntaan. Platonista lähtien on unelmoitu puhtaista geometrisista muodoista rakentuvasta taiteesta ja arkkitehtuurista. Unelma näytti viimein toteutuneen varhaisfunktionalistien rationalistisissa suunnitelmissa, mutta lopputulokseen ei kuitenkaan oltu täysin tyytyväisiä. Kritiikki uutta modernistista arkkitehtuuria kohtaan alkoi lisääntyä erityisesti 1900-luvun puolivälin jälkeen. Osa tästä kritiikistä asettui käsitteen ”postmodernismi” alle.



2.3 POSTMODERNISMIN EPÄPOEETTISUUS

Voimakkaasti teknologiaan nojaavan modernin arkkitehtuurin ongelmat tunnistettiin nopeasti. Funktionaalisuutta ja pelkistettyä rakenteellisuutta korostava arkkitehtuuri koettiin yksiolotteisena. Fyysiseen ympäristöön oli saatu järjestystä, mutta arkkitehtuurin syvällisempi taso tuntui rationaalisista töistä usein puuttuvan. Arkkitehtuuri oli muuttunut merkityksiltään köyhäksi. Kyse oli siis arkkitehtuurin merkitysten kriisistä.

Yksiolotteisuus ei liity pelkästään arkkitehtuuriin, vaan se voidaan nähdä myös modernin ihmisen ja moderni yhteiskunnan keskeisenä piirteenä.⁸⁵ Modernin elämisen yksiolotteisuutta on kuvannut yhteiskuntafilosofi Herbert Marcuse kirjassaan *One-Dimensional Man* (1964, *Yksiolotteinen ihminen*). Modernin arkkitehtuurin yksiolotteisuuteen kiinnitti huomiota myös arkkitehtuurin postmodernismin ensimmäinen merkittävä teoreetikko Robert Venturi (s. 1925). Huomioidensa pohjalta hän kirjoitti kirjan *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966, *Moninaisuus ja ristiriitaisuus arkkitehtuurissa*), jossa hän pyrki palauttamaan kompleksisuuden, ristiriitaisuuden ja monimerkityksellisyuden arkkitehtuuriin. Kirjan johdantoluvussa arkkitehtuurihistorioitsija Vincent Scully arvioi Venturin teoksen olevan tärkeimmän arkkitehtonista suunnittelua käsittelevän kirjan sitten Le Corbusierin *Vers une architecture* -teoksen.⁸⁶

Le Corbusierin tapaan Venturi ponnisti arkkitehtuurin omasta teoriaperinteestä. Hänen ideansa asettuivat nuoren Le Corbusierin teoriaa vastaan, mutta samalla hän myös käytti Le Corbusierin myöhäiskauden rakennuksia kompleksisen ja ristiriitaisen arkkitehtuurin esimerkkeinä. Paradoksaalista Venturin kirjassa oli myös se, että sen kustansi sama taho, New Yorkin Modernin taiteen museo, *Museum of Modern Art (MoMA)*, joka vuonna 1932 järjesti näyttelyn *International Style*, jossa moderni arkkitehtuuri lanseerattiin Amerikan mantereelle. Kansainvälinen tyyli hylkäsi historialliset tyylit arkkitehtuurissa. Venturin kirjassa ne tuotiin takaisin. Arkkitehtuuriteoreetikko Kate Nesbitt on kuvannut Venturin kirjan julkaisemista arkkitehtuurin historian Pandoran lippaan avaamiseksi.⁸⁷ Kirjan johdantoluvussa Scully näkee Venturin kirjan merkityksen erityisesti siinä, että se toi humanismin takaisin arkkitehtuuriin.⁸⁸ Kirjan merkityksen myöhemmissä arvioinneissa on kuitenkin varsin yksiselitteisesti todettu Venturin lähestymistavan olevan pikemminkin esteettisen kuin humanistisen. Nesbitt kuvaa kirjaa

⁸⁵ Olen käsitellyt asumisen ja rakentamisen yksiolotteisuuden problematiikkaa laajasti teoksessani Passinmäki 2002.

⁸⁶ Scully 2006, 11.

⁸⁷ Nesbitt 1996c, 12.

⁸⁸ Scully 2006, 17.



Kuva 12: Michael Gravesin Portland Building (Portland, Oregon, Yhdysvallat 1980) oli arkkitehtuurin postmodernismin ensimmäinen merkittävä monumentti. Rakennuksen julkisivut ovat hyvin koristeelliset: ne sisältävät erilaisia pintamateriaaleja, värejä ja antiikin arkkitehtuurin lainoja.

historistisen eklektismin manifestina.⁸⁹ Harries näkee historiasta ammentaneen postmodernismin olleen lopulta vain 1800-luvun eklektisen historismin leikkisämpi ja ironisempi vastine.⁹⁰ Kuvatun kehityksen kannalta olennaista on se, että Venturin kirja ei ollut humanistinen ainakaan siinä mielessä, että siinä olisi kyetty palauttamaan arkkitehtuuriin sen kadotettu poeettinen sisältö.

Venturia pidetään arkkitehtuurin postmodernismin isänä, mutta käsitettä ”postmodernismi” ei löydy hänen läpimurtoteoksestaan. Käsitteen lanseerasi ja popularisoi arkkitehtuuriteoreetikko Charles Jencks (s. 1939) teoksessaan *The Language of Postmodern Architecture* (1977). Termiä oli käytetty aikaisemminkin, mutta tarkan merkityksensä modernismia ja modernisuutta vastustavana ilmiönä se sai Jencksin tuotannossa.⁹¹ Filosofissa käsitteen nosti esiin ranskalainen Jean-François Lyotard (1924–1998) teoksessaan *La condition postmoderne* (1979, *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*). Lyotard määritteli postmodernin näin: ”Äärimillenen yksinkertaistaen voimme ymmärtää ’postmodernilla’ metakertomuksiin kohdistuvaa epäluottamusta.”⁹² Lyotard julisti historian suurten kertomusten kuolemaa ja asetti sanansa erityisesti valistuksesta alkanutta modernin projektia vastaan. Hän julisti vapautusta modernin myyteistä. Lyotardin mukaan suuret kertomukset oli hylättävä, koska ne ovat menettäneet uskottavuutensa todellisuuden selittäjinä.

Toinen Lyotardin keskeinen huomio koski tiedon aseman muutosta. Hänen mukaansa tiedon asema muuttui, kun siirryttiin jälkitekollisesta kehitysvaiheesta postmodernin aikakaudelle. Muutos tiedon luonteessa on näkynyt sekä tieteellisissä tutkimuksissa että arkipäivän tiedonsiirroissa.⁹³ Informaation valtava kasvu ja erilaisten tiedon kanavien lisääntyminen ovat aiheuttaneet sen, että enää ei voida löytää yhteismitallisuutta kielen käytössä, vaan kieli on purkautunut erilaisiksi diskursseiksi.⁹⁴ Tällaisten huomioiden pohjalta Lyotard alkoi myöhäisen Wittgensteinin tavoin kiinnittää huomiota kielenkäytön pragmaattisiin ja sosiaalisiin aspekteihin ja omaksui häneltä käsitteen ”kielipeli”. Postmodernissa ajattelussa kielellä ja tiedolla ei uskota olevan mitään pitävää perustaa. Postmoderneille filosofoille onkin yhteistä se, että niiden nähdään olevan ns. anti-foundationalistisia filosofoita.⁹⁵

Postmodernismi arkkitehtonisena tyylinä oli lyhytkestoinen ilmiö. Melko pian tajuttiin, että arkkitehtuurin merkityksen ongelmaa ei voida ratkaista historisti-

89 Harries 1997, 2, 8; Nesbitt 1996b, 25.

90 Harries 1997, 2.

91 Sim 2007c, viii.

92 Lyotard 1985, 7.

93 Lyotard 1985, 11.

94 Lyotard 1985, 10.

95 Sim 2007b, 3.

sin keinoin. Postmodernismi modernismia ja modernisuutta kritisoivana ilmiönä on sen sijaan edelleen ajankohtainen. Kate Nesbitt on koonnut toimittamaansa kirjaan *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995* (1996) kolmenkymmenen vuoden ajalta tekstejä, jotka käsittelevät modernista asenteesta johtuvaa merkityksen kriisiä arkkitehtuurissa. Nesbittin käsitys postmodernismista on hyvin laaja. Hän lukee postmoderniksiksi varsinaisen postmodernin teorian lisäksi muun muassa strukturalismin, jälkistrukturalismin, kommunikaatioteoriat ja jopa fenomenologian. Nesbittin kysymyksenasettelussa fenomenologia istuu toisaalta hyvin joukkoon, sillä keskitytäänhän fenomenologiassa juuri modernista asenteesta johtuvan merkityksen ongelman tarkastelemiseen. Jos taas lähdetään käsityksestä, että nimenomaan anti-foundationalismi määrittää postmodernia ajattelua, fenomenologia on tässä väärässä seurassa.

Termi ”postmodernismi” on saanut eri yhteyksissä erilaisia merkityksiä. Tässä en kuitenkaan keskity termin rajaamista koskeviin kysymyksiin vaan poimin vain viime vuosikymmeniltä muutamia arkkitehtuuriteorian lähestymistapoja, joissa modernin arkkitehtuurin periaatteet on asetettu kyseenalaisiksi. Maailma on muuttunut paljon sitten postmodernismin alkuaikojen. Informaation määrä ja saatavuus on lisääntynyt huimasti. Teknologia on muuttunut digitaaliseksi ja so- luttautunut tässä muodossa kaikkialle. Nousussa oleva digitaalinen kulttuuri sekä tieteen ja teknologian uudet saavutukset ovat vaikuttaneet myös arkkitehtuuriin niin voimakkaasti, että on tullut tarve puhua kokonaan uudesta paradigmasta arkkitehtuurissa. Jencks on kuvannut tätä viimeaikaista kehitystä kirjassaan *The New Paradigm in Architecture* (2002).⁹⁶ Käsittelen seuraavaksi sellaisia, osin ehkä marginaalisiakin postmodernin arkkitehtuurin suuntauksia, jotka ovat olleet tai ovat vaikuttamassa uuden paradigman muotoutumiseen.

Venturin kirjoitukset ponnistivat vielä pääosin arkkitehtuurin omasta teoriaperinteestä, mutta hänen jälkeisessään teoretisoinnissa on yhä enenevässä määrin tukeuduttu alan ulkopuolisiin tietesiin ja filosofioihin. Filosofista ponnisti myös arkkitehtuurin dekonstruktivismi, jossa modernin arkkitehtuurin puhtaat muodot asetettiin jälleen kyseenalaisiksi. Arkkitehti Philip Johnson ja arkkitehtuuriteoreetikko Mark Wigley järjestivät vuonna 1988 New Yorkin Modernin taiteen museossa näyttelyn *Deconstructivist Architecture*, johon oli koottu töitä seitsemältä tunnetulta arkkitehdilta. Johnsonin mukaan valittujen arkkitehtien töitä yhdistivät samantyyppinen lähestymistapa ja tietty yhtäläisyys rakennusten muodonannossa.⁹⁷ Sekä Johnson että Wigley kuitenkin korostivat, että tässä ei ol-

96 Jencks 2002.

97 Johnson 1988, 7.

lut kyse uuden tyylin lanseeraamisesta, kuten MoMAN modernin arkkitehtuurin näyttelyssä 1932, jossa Johnson oli myös toiminut kuraattorina.⁹⁸ Näyttelyjulkaisussa Wigley kuvaa dekonstruktivismiin suhdetta arkkitehtuurin perinteisiin tavoitteisiin näin: ”Arkkitehtuuri on konservatiivinen oppiala, joka tuottaa puhdasta muotoa ja suojaa sitä muutoksilta. Tämän näyttelyn projektit osoittavat toisenlaista sensitiivisyyttä, sellaista, jossa unelma puhtaasta muodosta on rikottu. (...) Kyky häiritä muotoa koskevaa ajatteluumme tekee näistä projekteista dekonstruktivistisia.”⁹⁹ Näyttelyn kuraattorit yhdistivät esiteltyt projektit ranskalaisen filosofin Jacques Derridan (1930–2004) luomaan dekonstruktivistiseen lähestymistapaan sekä 1900-luvun alun venäläiseen konstruktivismiin. Venäläisten konstruktivistien töitä esiteltiin myös itse näyttelyssä.

Traditionaalisessa ajattelussa maailma koettiin järjestäytyneenä *kosmoksena* ja rakennusten nähtiin heijastavan tuota samaa järjestystä. Vertauskuvallinen samankaltaisuus on saanut meidät ajattelemaan Jumalaa arkkitehdin kuvana, arkkitehtia Jumalan kuvana ja filosofia, joka ajattelullaan yrittää rekonstruoida *kosmoksen* järjestyksen, molempien kuvana.¹⁰⁰ Viime kädessä juuri tämä poeettinen lähtökohta asetettiin filosofian ja arkkitehtuurin dekonstruktioissa kyseenalaiseksi. Derrida kiinnitti huomiota filosofian ja arkkitehtuurin yhtymäkohtiin eli siihen, että filosofisessa ajattelussa on luotettu arkkitehtonisiin malleihin. Haastattelussa, joka on otsikoitu *Architecture Where the Desire May Live* (1986), Derrida toteaa: ”Descartesilta esimerkiksi löydämme metaforan kaupungin perustamisesta (...) *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta* ja *Metodin esitys* ovat täynnä arkkitehtonisia representaatioita, joilla on lisäksi aina poliittinen merkitys.”¹⁰¹ Lainauksessa Derrida tuo esiin konstruktioihin liittyvän poliittisuuden. Arkkitehtuurin konstruktiossa ja dekonstruktiossa on aina kyse poliittisista instituutioista. Derridan mukaan instituutiot eivät ole pelkästään tiloja, joissa tietynlaiset diskurssit tapahtuvat, vaan instituutiot on rakennettu diskursseista ja diskursseihin.¹⁰² Dekonstruktio on tehtävänä on horjuttaa vallitsevia arkkitehtonisia rakenteita ja instituutioita ja siten ajatella uudelleen länsimaisen arkkitehtuurin ja kulttuurin arvoja ja päämääriä.

Derridan dekonstruktiofilosofia on anti-foundationalistista filosofiaa *par excellence*. Dekonstruktiossa pyritään saavuttamaan ulkopuolinen paikka suhteessa logosentrismiin aikakauteen, joksi Derrida länsimaisen filosofian traditiota nimitti. Tästä ulkopuolisesta paikasta käsin sekä filosofian että arkkitehtuurin dekonst-

98 Johnson 1988, 7; Wigley 1988a, 19.

99 Wigley 1988a, 10.

100 Harries 2001, 5.

101 Derrida 1996, 144–145. Haastattelu on ilmestynyt alun perin julkaisussa *Domus*, vol. 671, 1986.

102 Wigley 1995, 46, 51.

ruktiot operoivat.¹⁰³ Derrida kuitenkin korostaa, että dekonstruktiossa ei ole kyse tuhoamisesta ja purkamisesta; se ei ole konstruoimisen käänteistoimintaa. Hän kuvaa arkkitehtuurin dekonstruktioita näin: ”Se ei ole vain sellaisen arkkitehdin tekniikka, joka tietää, kuinka de-konstruoida joku konstruoitu. Sen sijaan dekonstruktio on tutkimista ja etsimistä, joka ottaa tarkasteluun itse tekniikan ja arkkitehtonisen metaforan autoritaarisuuden ja siten konstituoi oman arkkitehtonisen retoriikkansa.”¹⁰⁴ Ulkopuolisesta paikasta käsin dekonstruktioilla horjutetaan vallitsevia arkkitehtonisia rakenteita ja instituutioita, mutta tätä ei tehdä dekonstruoitavaa kohdetta ulkopäin häiritsemällä vaan toimimalla sisältäpäin, kohteen omasta perustasta ja perusteista lähtien. Dekonstruktioilla ei ole tiettyä olemusta, sitä ei voi pelkistää metodiksi, vaan kyse on aina kontekstisidonnaisesta dekonstruktioista. Derridan mainitsema uusi ja oma arkkitehtoninen retoriikka tulee esiin vain, kun dekonstruktio suoritetaan suhteessa olemassa olevaan traditioon tai käytäntöön. Arkkitehtoninen dekonstruktio tarvitsee aina vahvan arkkityyppisen konstruktion, vahvasti perustetun konvention, jota vasten se voi operoida.

Dekonstruktivistisen arkkitehtuurin päähahmo oli yhdysvaltalainen Peter Eisenman (s. 1932), joka sveitsiläissyntyisen Bernard Tschumin (s. 1944) ohella oli MoMAN dekonstruktivisminäyttelyn ainoa arkkitehti, jolla todella oli yhteyttä Derridaan. Molemmat tekivät myös yhteistyötä Derridan kanssa. Eisenmanin ura ei kuitenkaan alkanut dekonstruktivismista, vaan hän oli etsinyt arkkitehtuurilleen uutta suuntaa jo paljon aikaisemmin. Esimerkiksi esseessään *The End of the Classical* (1984) Eisenman esittää antroposentrisen arkkitehtuurin kritiikin, joka monilta osin muistuttaa Derridan logosentrismien kritiikkiä.¹⁰⁵

Dekonstruktivismi jäi postmodernismiakin lyhytaikaisemmaksi ja marginaalisemmaksi ilmiöksi. Suuntaus sai paljon kritiikkiä osakseen. Dekonstruktivistista arkkitehtuuria pidettiin intellektuaalisena vain itseensä viittavana formalistisena pelinä, joka avautui ainoastaan pienelle asiaan omistautuneelle sisäpiirille. Jencksin mukaan eisenmanilaisen rakennuksen ymmärtäminen oli mahdollista vain pyytämällä Eisenmanilta selittävä piirros tai *explication de texte*.¹⁰⁶ Tosin jo ennen dekonstruktivismiakin Eisenman oli varustanut suunnitelmansa niitä selittäväillä teksteillä. Dekonstruktivismia arvosteltiin myös sosiaalisen, ekonominen ja teknisen vastuun huomioimatta jättämisestä ja siitä seuranneesta elitistisyydestä ja irrallisuudesta.¹⁰⁷ Dekonstruktivistien asenne oli täysin vastakkainen arkkiteh-

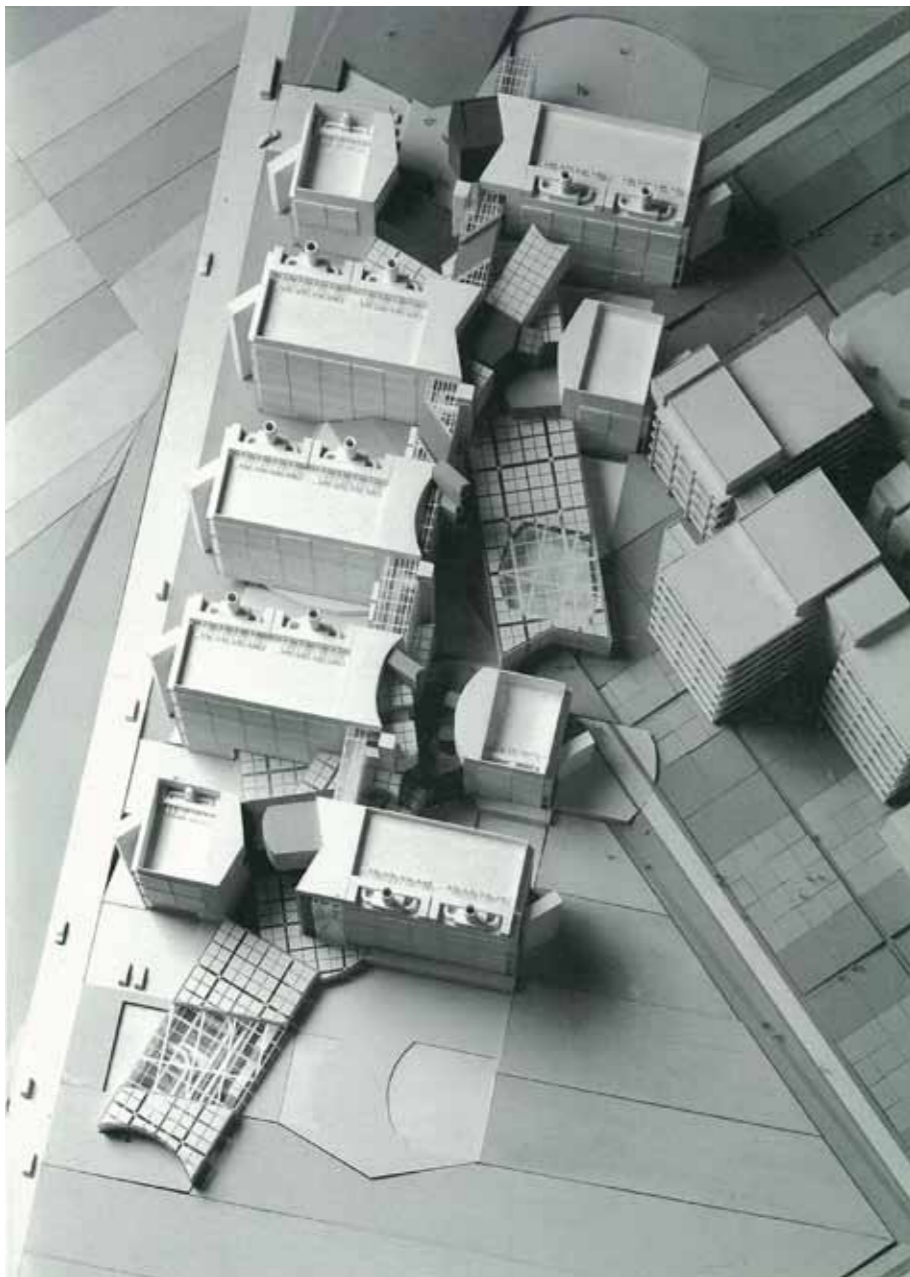
103 Derrida, 1992, 106.

104 Derrida 1996, 146.

105 Eisenman 1996.

106 Jencks 1989, 23.

107 Frampton 2007, 313; Harries 1997, 340; Pallasmaa 1994, 7, 11–12.



Kuva 13: Eisenman esitteli dekonstruktivisminäyttelyssä tuolloin suunnitteluvaiheessa ollutta Frankfurtin yliopiston biokeskusta (Frankfurt am Main, Saksa 1987). Rakennuksen sommitelun peruslähtökohtana on rationaalinen systeemi, jossa modernistiset laboratorioyksiköt on liitetty symmetrisesti käytävänä toimivaan selkärankaan. Toisen lähtökohtana toimivan konstruktion Eisenman otti biologiasta. Jokainen laboratorioyksikön muoto kuvastaa neljää perusmuotoa, joita biologit käyttävät koodeina kuvatessaan perustavanlaatuisia biologisia prosesseja. Kyse on nukleotideista, joiden graafisen kuvaamisen Eisenman suoraan siirsi arkkitehtuuriinsa. Suunnittelun seuraavassa vaiheessa hän asteittain dekonstruoi rationaaliseen systeemiin ja biologiseen koodiin perustuvan järjestyksen, säätääkseen tilat sosiaalisesti ja teknisesti tarkoituksenmukaisiksi. Suunnitelmaa ei ole toteutettu. (Wigley 1988b, 56; Graafland ja Graafland 1996, 82–83.)

tuurin modernistien asenteelle, joka oli kehittynyt I ja II maailmansodan synnyttämän jälleenrakentamistarpeen asettamasta haasteesta. Pallasmaan mukaan dekonstruktivismi oli sosiaalisen hyvinvoinnin ja yltäkylläisyyden arkkitehtuuria. Se oli pakoa kosmopoliittiseen ideoiden maailmaan sen sijaan, että olisi parannettu ihmisten elin- ja asuinoloja.¹⁰⁸

Aluksi postmodernistit ja orastavat dekonstruktivistit julkaisivat artikkeleitaan rinta rinnan Eisenmanin perustamassa ja vuosina 1973–1984 julkaistussa *Oppositions*-lehdessä. Kirjoittajille oli yhteistä kriittinen suhtautuminen modernismin rationalistisuuteen ja kompleksisuuden ja vastakkainasettelun tavoittelu arkkitehtuurissa. Suuntaukset kuitenkin erosivat, kun postmodernismi alkoi kehittyä historistiseen ja dekonstruktivismi tälle vastakkaiseen antihistoristiseen suuntaansa. Dekonstruktivisminäyttelyyn osallistuneiden arkkitehtien kompleksista töistä syntyivät myös arkkitehtuurin uuden paradigman ensimmäiset monumentit.

Kun seurataan dekonstruktivismista jatkunutta arkkitehtuuriteoreettista linjaa, tullaan tämän päivän digitaaliseen arkkitehtuuriin. Uudella paradigmalla on monia piirteitä, mutta yksi keskeisimmistä on siirtyminen mekaniikan aikakaudelta digitaalisen teknologian aikakaudelle.¹⁰⁹ Nykyisessä arkkitehtuurisuunnittelussa digitaalinen teknologia ei ole enää vain visualisoinnin apuväline, vaan myös suunnitteluväline, jolla tuotetaan muotoja ja muotojen transformaatioita. Ilman uusinta tietotekniikkaa uusien ideoiden esittäminen ei olisi mahdollista. Jencksin mukaan kanadalais-yhdysvaltalaisen Frank Gehryn (s. 1929) Vitra-museo (Weilam-Rhein, Saksa 1989) oli ensimmäinen rakennus, jossa tietokoneavusteista suunnittelua käytettiin todellisena työkaluna arkkitehtuurissa.¹¹⁰ Uuden paradigman varsinainen avainteos on kuitenkin Gehryn Guggenheim-museo (Bilbao, Espanja 1997), jota olisi ollut käytännöllisesti katsoen mahdotonta toteuttaa ilman tietokoneavusteista valmistusta ja konstruointia.

Tietokoneohjelmointiin perustuva suunnittelu oli vasta tulossa, kun Greg Lynn toimitti nyt jo klassikoksi muodostuneen *Architectural Design* -lehden numeron *Folding in Architecture* (1993), jossa uudentyyppinen taittamisen ja laskostamisen (*folding*) metodiin perustuva arkkitehtuuripraktiikka sai ensimmäisen laajan esittelynsä. Praktiikassa tavoiteltu uusi formaalisen ja tilallisen kompleksisuuden malli erosi varhaisen postmodernismin ja dekonstruktivismin kompleksisuudesta siten, että siihen ei sisällynyt enää vastakkainasettelua. Kyseessä oli taittamisen metodilla aikaansaatu sulavalinjainen arkkitehtuuri, jota voitiin luonnehtia sa-

¹⁰⁸ Pallasmaa 1994, 7, 12.

¹⁰⁹ Jencks 2002, 1–2, 207; Kolarevic 2009b, 3.

¹¹⁰ Jencks 2002, 211.

nonnalla ”*complexity without contradiction*”.¹¹¹ Kimmoke tietotekniikan uudelleenlaiseen soveltamisen saatiin ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen (1925–1995) kirjoituksista.

Kirjassaan *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988) Deleuze tarkastelee Leibnizin jatkuvuutta käsittelevää matematiikkaa, jossa ilmaistaan uusi idea objektista. Leibnizin differentiaalilaskenta ei kuvaa objekteja vaan niiden muuttumisen lakeja, niiden loputtomia äärettömän pieniä muutoksia. Deleuze tuo esiin uuden termin ”objektiili” (*objectile*) kuvaamaan funktiota, joka virtuaalisesti sisältää loputtoman määrän objekteja.¹¹² Traditionaalisesti arkkitehtuurissa on suosittu rakennusobjektien puhtaita muotoja ja niiden olemuksellista pysyvyyttä. Deleuze esittää nyt toisenlaisen näkemyksen objektista:

*Objektin uusi status ei enää viittaa riippuvuuteensa tilallisesta muodosta – toisin sanoen muoto–materiaali-suhteesta – vaan temporaaliseen muuttumiseen, joka implikoi yhtä paljon materiaalin jatkuvan varioitumisen alkuja kuin muodon jatkuvaa kehittymistä. (...) Objekti on tässä manieristinen, ei olemuksellistava: se muuttuu tapahtumaksi.*¹¹³

Objektiili synnyttää sarjan muuttuvia objekteja, joista yksi voidaan pysäyttää ”still-kuvaksi”, ainutlaatuiseksi rakennukseksi. Objektiilin ideaa voidaan soveltaa myös massatuotantoon valmistamalla sarja objekteja, jotka ovat keskenään erilaisia mutta toteuttavat saman matemaattisen algoritmin.¹¹⁴ Tätä uniikkien esineiden teollista sarjatuotantoa kutsutaan ”massakustomoinniksi”. Lynn teki taittelun idean arkkitehtuurin alalla laajasti tunnetuksi, mutta Deleuze viittaa kirjassaan lahjakkaaseen oppilaaseensa arkkitehti ja huonekalusuunnittelija Bernard Cacheen, jolla oli merkittävä rooli taittelun matemaattisessa määrittelyssä ja käsitteen ”objektiili” luomisessa.¹¹⁵ Cache alkoi myös ensimmäisenä soveltaa objektiilin ideaa teolliseen tuotantoon.

Toinen heräte tietotekniikan uudelleenlaiseen soveltamiseen tuli kompleksisuuden tieteellisistä malleista, joita muun muassa ranskalainen matemaatikko René Thom (1923–2002) ja myöhemmin Santa Fe -instituutti ovat kehittäneet.¹¹⁶ Juuri tämän vaikutteen Charles Jencks nostaa keskeiseksi arkkitehtuurin uutta paradigmaa määritellessään. Jencks on pyrkinyt löytämään yhteyksiä uusien kompleksisuustieteiden ja nykyarkkitehtuurin välillä.

111 Lynn 2004b, 26.

112 Carpo 2004, 16.

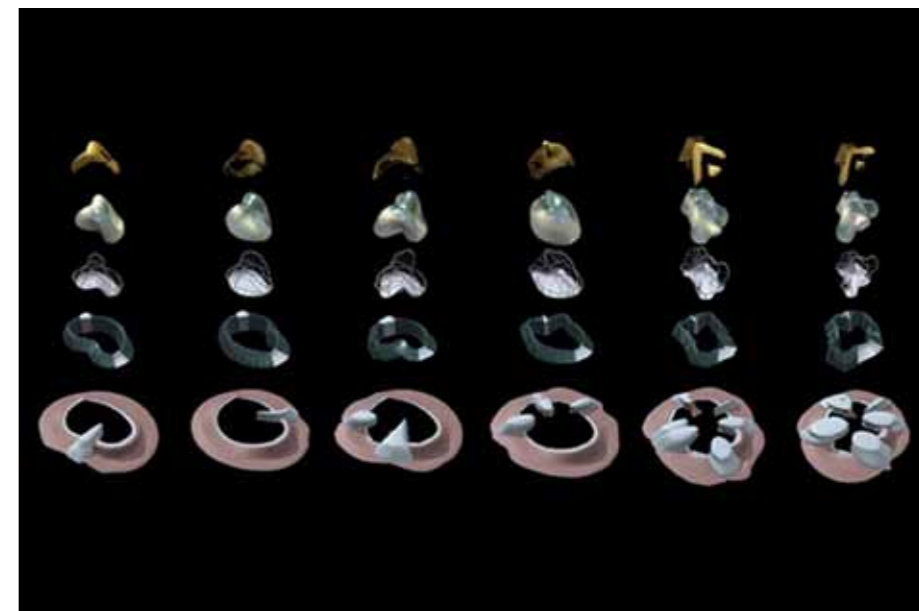
113 Deleuze 2006, 20.

114 Carpo 2004, 16–17.

115 Deleuze 2006, 16.

116 Lynn 2004c, 9.

Kuva 14: Greg Lynn: Embryologic Houses (1997–2002) oli uraauurtava projekti massakustomoitujen pientalojen suunnittelemiseksi. Lynn kehitti yhdessä oppilaidensa kanssa tietokoneohjelman, jolla rakennusten arkkitehtonisia ominaisuuksia saatettiin generoida asukkaiden asettamien kriteerien pohjalta. Tavoitteena oli tarjota asukkaille massatuotettujen asuiskoneiden sijasta massakustomoituja asuntoja, joista jokainen on oma uniikki yksilö. Kuvassa aksonometriset näkymät kuuden talon rakennuskomponenteista.



Varhaismodernismin tavoin uusin arkkitehtuuri on pyrkinyt liittoutumaan koviin tieteiden ja teknologian kanssa, mutta nyt arkkitehtuurin metaforana ei ole kone, vaan universumi. Nykyään pyritään luomaan arkkitehtuuria, joka kuvastaa universumin kompleksista järjestystä. Nuoren Le Corbusierin tavoin Jencks hakee arkkitehtuurille uutta suuntaa aikalaietieteistä. Hän on kuvannut uutta liittoutumaa kirjassaan *The Architecture of the Jumping Universe* (1995) ja toimittamassaan lehdessä *New Science = New Architecture?* (1997).

Jencks palaa eräällä tavalla ”kosmoskeskiseen” arkkitehtuuriin mutta tekee sen eri tavoin kuin se antiikin ja keskiajan traditioissa tehtiin. Nyt paluu kosmoskeskisyteen tehdään tieteen nimissä. Hän toteaa, että emme asu enää traditionaalisessa ulkopuolisen jumaluuden luomassa staattisessa universumissa emmekä modernistien kuvaamassa mekanismissa vaan jatkuvasti kehittyvässä kosmogeneziksessä (*cosmogenezis*). Uudessa kosmologiassa universumi ymmärretään dynaamisena ja yhtenäisenä prosessina. Dynaamisuus on kaikkialla läsnä oleva. Se toteutuu jatkuvasti muuttuvina itseohjautuvina systeeminä kaikissa kosmoksen elementeissä, atomista sikiöön ja edelleen galaksiin.¹¹⁷ Jencks on löytänyt yli kolmekymmentä määritelmää kompleksisuudesta. Näiden määritelmien pohjalta hän on kirjoittanut oman kokoavan luonnehdintansa:

117 Jencks 2002, 207.

Kompleksisuus on teoria siitä, miten vuorovaikutuksessa olevat komponentit voivat saavuttaa emergentin organisoitumisen, kun ne (lisäämällä energiaa, materiaalia tai informaatiota) työnnetään kauas tasapainotilasta järjestyksen ja kaaoksen väliselle kynnykselle. Tämä tärkeä raja tai kynnyks on kohta, jossa systeemi usein hyppää, jakautuu tai on luovasti vuorovaikutuksessa uudella epälineaarisella, arvaamattomalla tavalla (Heureka-betki) ja jossa uutta organisoitumista voidaan pitää yllä feedbackilla ja jatkuvalla energian lisäämisellä. Tässä prosessissa laatu emergoituu spontaanisti itseorganisoidumisenä, merkityksenä, arvona, avoimuutena, fraktaalisisina malleina, puoleensa vetävinä muodostumina ja (usein) kasvavana kompleksisuutena (suurempana vapauden asteena).¹¹⁸

Jencksin mukaan emme voi tietää tulevaisuutta mutta voimme ymmärtää tavan, jolla se toteutuu äkillisinä organistorisina hyppynä. Arkkitehtuurissa meidän tulee seurata tätä samaa kosmogeeniksien strategiaa. Jencksin mukaan meidän tulee tutkia monia erilaisia ”hyppivän universumin” arkkitehtuureja. Mikään tyyli ei ole yksin riittävä, vaan kosmogeeniksien kuvaamiseen tarvitaan laaja joukko eri lähestymistapoja.¹¹⁹ Jencksin mukaan Peter Eisenman on yksi merkittävimmistä uuden arkkitehtuurin esitaistelijoista, koska hän on käsitellyt perusteellisesti monia uuden paradigman lähestymistapoja, muun muassa kaaosta, kompleksisuutta, emergenssiä, morfogeneesiä, taittamista, epälineaarisuutta ja fraktaalisuutta.¹²⁰

Ilman asiantuntijan pätevyyttä on tietenkin vaikea arvioida Jencksin nykytieteistä tekemien rohkeiden summausten kohdallisuutta. Huolestuttavaa kuitenkin on, että Eisenmanin tavoin Jencks pyrkii siirtämään ihmisyyden pois arkkitehtuurisuunnittelun peruslähtökohdista. Hän jopa siteeraa fyysikko Hans Christian von Baeyeria, jonka mukaan seuraavan sadan vuoden aikana atomi tulee korvaamaan ihmisen kaikkien asioiden mittana. Kosmoksista tulee standardi sekä ihmiselle että kaikelle muulle luonnolle.¹²¹ Aina antiikista lähtien ihminen on antanut mittakaavan arkkitehtuurille, mutta Jencks näkee tämän lähtökohdan nyt toivottoman vanhanaikaisena. Hänen mukaansa universumi itsessään on kaikkien asioiden mitta: sen ihmeelliset lait ja erilaiset harmoniat ovat perimmäinen viittauskonteksti kaikilla organisoitumisen tasoilla atomista galaksiin asti.¹²² Olivat Jencksin nykytieteestä tekemät summaukset kohdallisia tai ei, niiden pohjalta rakennetussa arkkitehtuurin teoriassa ihmisen näkökulma tuntuu kokonaan unohdetun.

¹¹⁸ Jencks 1997b, 8.

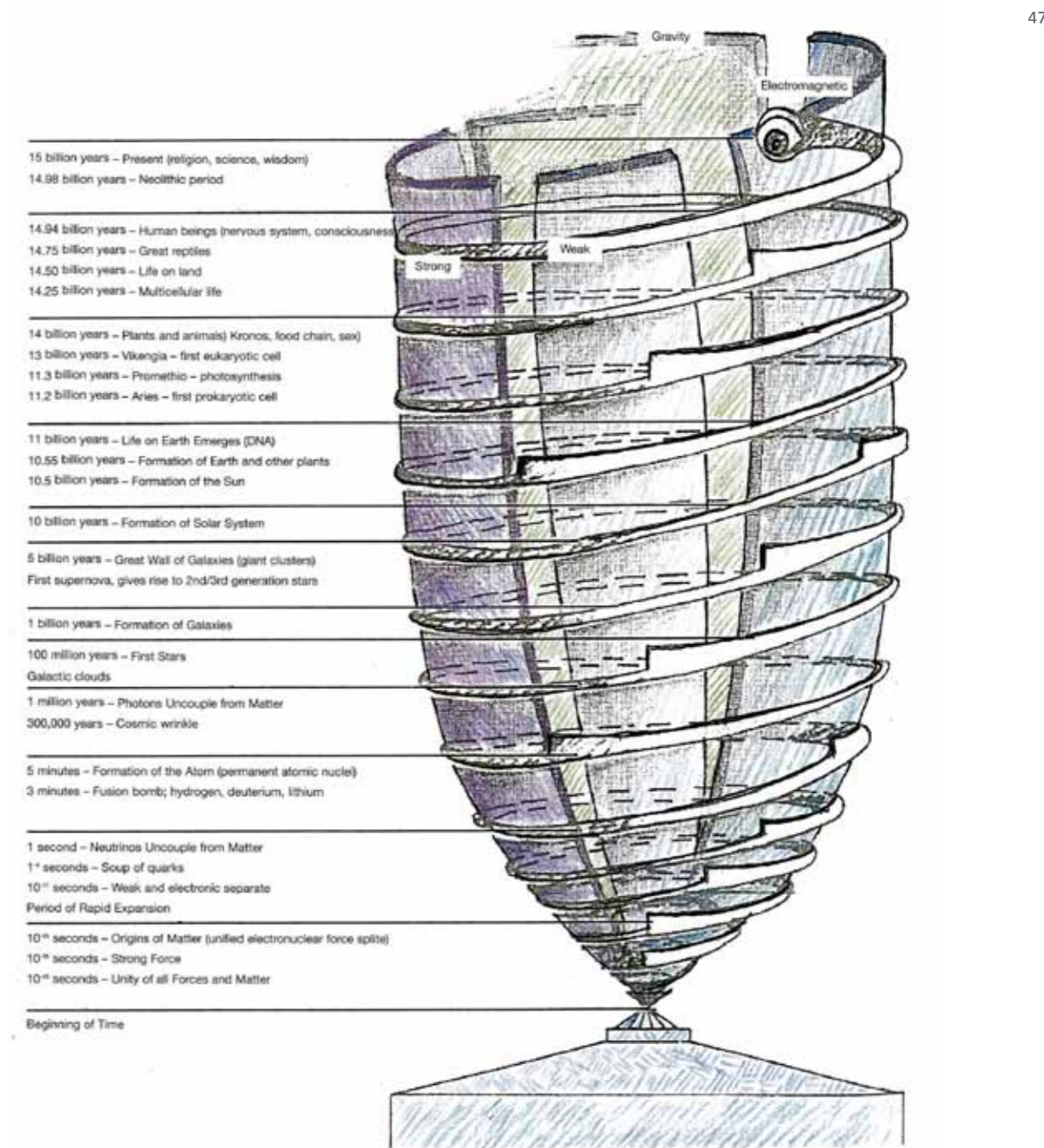
¹¹⁹ Jencks 1996, 165.

¹²⁰ Jencks 2002, 207.

¹²¹ Jencks 1996, 163.

¹²² Jencks 2002, 264. Kosmogeeniksistä merkityskontekstina, ks. *Can the New Cosmology, Cosmogeenesis, Serve as a Basis for a Shared Value System in Architecture? A Critique of Charles Jencks* (Passinmäki 2010b.).

Kuva 15: Charles Jencksin hypivän universumin malli (1990) kuvaa universumin 30 organistorista perushyppyä, jotka ovat tapahtuneet noin 15 biljoonan vuoden sisällä. Silmä mallin yläpäässä reflektoi taaksepäin historiaansa ja merkitykseensä. Jencksin mukaan aikamme tieteen erikoisuus on siinä, että voimme laskemalla palata tämän kosmogeeniksien alkuun, aivan ensimmäisiin mikrosekunteihin asti, joskin kaikkia yksityiskohtia ei voida tarkasti representoida. (Jencks 2007, 172.)



Äkkiseltään saattaa vaikuttaa siltä, että Jencksin kuvaama nykyajan tilanne on vastaavanlainen kuin antiikin ja keskiajan tilanne: on ihmistä huimasti isompi asia, universumi, ja ihminen on alisteinen tälle, ihminen on universumin projekti. Myös Jencks itse uskoo tähän kuvioon. Paul Daviesin kirjaan *The Mind of God* (1992) vedoten hän toteaa:

*Luonnon laeilla tuntuu olevan suurimmaksi osaksi samat ominaisuudet kuin kristillisellä Jumalalla: ne ovat universaaleja (pätevät kaikkialla universumissa), absoluuttisia (kaikesta muusta riippumattomia), ikuisia (ajassa muuttumattomia), omnipotentteja (kaikkivaltiaita) ja universumia luovia (kosmogeenisia). Jotkut tieteilijät ja filosofit ovat sitä mieltä, että nämä lait ovat sosiaalisia konstruktioita: että me keksimme matemaattisia malleja, jotka vain sattuvat olemaan hyödyllisiä kuvatessaan säännönmukaisuuksia. Kuitenkin useimmat tieteilijät uskovat, että he paljastavat jotain objektiivisesti todellista ja että todellisuus ”tottelee” näitä lakeja tai on ”alisteinen” näille laeille. (...) [M]yös minä uskon, että tämä transsendenttinen todellisuus on olemassa. Sen merkitys ei ole ainoastaan universumin liikkeellepanossa ja jatkuvuuden ylläpidossa, vaan mitä meihin tulee, se toimii meistä riippumattomana mittana ja standardina meille.*¹²³

Vaikka Jencks viittaa transsendenttiseen todellisuuteen, hän ei ole itse asiassa lainkaan kiinnostunut tästä todellisuudesta sellaisenaan vaan ainoastaan niistä tieteellisistä laeista, joilla transsendenttia todellisuutta on representoitu. Tarkemmin katsoen Jencksin näkemys edustaa erästä luonnontieteissä yleisesti omaksuttua katsontakantaa eli ns. tieteellistä realismia, jonka mukaan fysiikan kokeelliset havainnot kertovat havaitsijasta riippumattomasta objektiivisesta todellisuudesta. Fysikaalinen todellisuus on sitä ja vain sitä, mitä fysiikan tutkimuksen tulokset meille maailmasta paljastavat. Ihmisellä ei ole tässä todellisuuskäsityksessä sijaa. Siinä ei kuvata ihmisen ja maailman suhdetta, eikä siinä edes tunnusteta, että universumi paljastuu fysiikan metodeissa aina sellaisena kuin se tutkijan tekemissä koejärjestelyissä on valjastettu paljastumaan.

Jenck tuo esiin oman näkökantansa mutta paljastaa samalla, että on mahdollista ajatella myös toisin. Suomalainen fysiikan dosentti Eero Rauhala on artikkelissaan *Mitä fysiikka kertoo todellisuudesta?* (2008) pohtinut kokeellisen fysiikan merkitystä todellisuuden ymmärtämiselle. Hänen näkemyksensä todellisuudesta, jossa ihminen viime kädessä asuu, on tämä: ”Kun puhutaan todellisuudesta, tarkastellaan *ihmisen suhdetta maailmaan*. Silloin paitsi maailma myös ihminen itse joutuu tarkastelun kohteeksi.”¹²⁴ Näin todellisuutta tarkasteltiin myös antiikin ja keskiajan traditioissa, jossa keskeistä oli *makrokosmoksen* ja *mikrokosmoksen* suh-

¹²³ Jencks 1996, 163–164.

¹²⁴ Rauhala 2008, 1.

de. Antiikin ja keskiajan kosmoskeskisissä lähestymistavoissa keskeistä oli merkitysyhteys, joka vallitsi ihmisen ja maailman välillä.¹²⁵ Fysiikka voi sen sijaan olemuksensa mukaisesti tarkastella ihmistä vain fyysisenä kohteena, sillä fysiikan keinoin merkityksiä ei voida tarkastella. Ihmisen tietoisuus merkityksineen on täysin epäfysikaalinen ilmiö; sille ei löydy paikkaa fysiikan tutkimuksen kentässä.¹²⁶ Lähempi tarkastelu siis osoittaa, että Jencksin tapa lähestyä luontoa paljastuu lopulta pikemminkin antroposentriseksi kuin kosmoskeskiseksi silloin, kun antroposentrisuus ja kosmoskeskisyys käsitetään siten kuin ne on aikaisemmin tässä teoksessa määritelty. Jencksin ”kosmoskeskisyys” ei antiikin ja keskiajan kosmoskeskisyiden tapaan edusta poeettista vaan teknistä tapaa lähestyä luontoa.¹²⁷

Normaalin peruskoulutuksen saaneelta arkkitehdilta vaaditaan erittäin paljon, mikäli hänen oletetaan selvittävän uusien kompleksuustieteiden saloja ja soveltavan niitä arkkitehtuuriin. Jencks onkin pohtinut, onko kompleksisen arkkitehtuurin luomisessa tietoisesti tuotu esiin uuden tieteen näkemyksiä vai onko vain kiinnostuttu nykyisten tietokoneohjelmien mahdollistamien uusien muotoaiheiden viljelemisestä. Toisin sanoen onko kyse ollut syvällisestä mielenmaiseman muutoksesta vai vain uudesta arkkitehtuurin muoti-ilmiöstä? Jencksin mukaan kyse on ollut molemmista.¹²⁸ Hänen mukaansa uuden paradigman arkkitehdeista useat keskittyvät uuteen digitaalitekniikkaan ja mediaan, toiset ovat kiinnostuneita kehittämään uusien muotojen kielioppia ja vain harvat ovat kiinnostuneita uuden muoto-opin taustalla vaikuttavista emergenssin ideoista.¹²⁹

Vastaavalla tavalla voidaan pohtia Deleuzen filosofian suhdetta arkkitehtien praktiikkaan. Deleuzen filosofia on vaativaa luettavaa. Missä määrin arkkitehdit ovat kiinnostuneita Deleuzen ajattelun sellaisista osa-alueista, jotka eivät suoraan ja kiinteästi liity tietokoneohjelmointiin? Cache, joka itse on Deleuzen filosofian erinomainen tuntija, on todennut, että hänelle filosofian soveltamisessa huonekalusuunnitteluun ja arkkitehtuuriin kyse on vain filosofian hyödyntämisestä teollisen tuotannon kehittämiseen. Kyse ei ole filosofiasta kontemplatiivisena toimintana eikä reflektiona, eikä edes filosofiasta kommunikaation välineenä. Hän toteaa yksiselitteisesti, että ”[Objektiili-projektissani] teen tutkimusta (...) kehittääkseni teollisia keinoja ei-standardien objektien tuottamiseen. Tällä tarkoi-

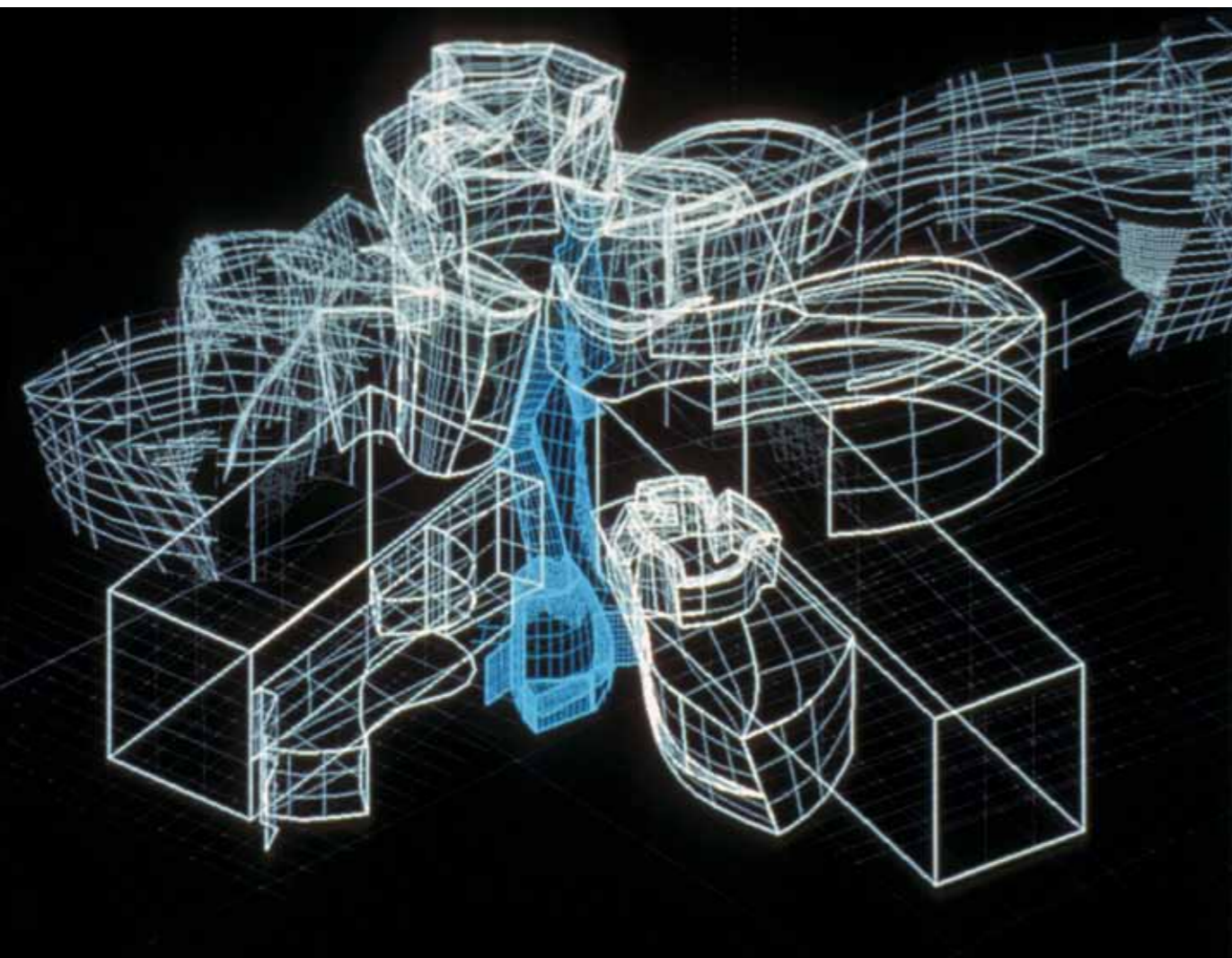
¹²⁵ Rauhala 2005, 164; Varto 1992, 89–90.

¹²⁶ Rauhala 2008, 12.

¹²⁷ Artikkelinsa lopussa Rauhala tuo esiin, että on myös sellaista fysiikan teoriaa, jossa ihmisen ja maailman suhde on huomioitu. Hän nostaa esiin kvanttimekaniikan kööpenhaminalaisen tulkinnan lainaten Niels Bohria (1885–1962) ja hänen oppilastaan Werner Heisenbergia (1901–1976). Bohr: ”Fysiikkaa ei tule ajatella niinkään jonkin apriorisesti annetun (todellisuuden) tutkimuksena, vaan niiden menetelmien kehittymisenä, joilla luodaan järjestystä ja selvitystä ihmisen kokemukselle.” Heisenberg: ”Se mitä havaitsemme, ei ole luonto itse, vaan luonto sellaisena kuin se paljastuu meidän kysymyksenasetteluillemme.” (Rauhala 2008, 13.)

¹²⁸ Jencks 1997c, 7.

¹²⁹ Jencks 2002, 211.



Kuva 16: Frank Gehryn Guggenheim-museon (Bilbao, Espanja 1997) digitaalinen malli. Gehry on digitaalisen arkkitehtuurin pioneeri nimenomaan siksi, että hän on ensimmäisenä ottanut käyttöönsä uudet digitaaliset valmistus- ja asennusohjelmat. Hän ei ole käyttänyt digitaalista teknologiaa niinkään suunnitelmiansa synnyttämiseen vaan alun perin perinteisin menetelmin tehtyjen suunnitelmien muuntamiseen digitaaliseen muotoon ja sen jälkeen rakennusten konkreettiseen toteuttamiseen. Hänen projekteissaan tietokoneavusteista valmistamista on sovellettu aluksi käänteisesti, muuntamalla fyysiset pienoismallit kolmiulotteisella skannauksella digitaaliseen muotoon (NURBS, *Non-Uniform Rational B-Splines*). Tämän jälkeen tietokoneavusteista valmistamista on käytetty normaaliin tapaan varsinaisten rakennusten konstruoinnissa. (Kolarevic 2009c, 31; Kolarevic 2009d, 60.)

tan objekteja, joita voidaan toistaa samalla tavalla kuin niitä toisistaan erottavaa funktiota, kuten käyräjoukkoa, joka toteuttaa saman matemaattisen mallin.”¹³⁰

Niin sanottua algoritmista työskentelymenetelmää, jossa tietokonetta käskytetään generoimaan muotoja ja muotojen transformaatioita, voidaan käyttää myös työkalun tavoin ilman filosofista tai tieteellistä kontekstia. Arkkitehtuurin uusi paradigma onkin alkanut toteutua kaikkein voimallisimmin juuri uusien digitaalisten menetelmien teknisenä soveltamisena. Digitaalisen suunnittelun yleistymiseen on myötävaikuttanut myös digitaalisten suunnitteluohjelmien (CAD, *Computer-Aided Design*) yhdistäminen tietokoneavusteiseen rakennusosien valmistamiseen (CAM, *Computer-Aided Manufacturing*), mikä on avannut runsaasti uusia mahdollisuuksia arkkitehtuurin teknisessä toteuttamisessa. Vastaavat menetelmät ovat jo pitkään olleet käytössä auto-, lentokone- ja laivateollisuudessa. Suunnittelun ja valmistamisen tavoin myös asennustyö voidaan tehdä digitaalisesti. Gehryn Guggenheim-museo Bilbaossa konstruointiin käyttämättä lainkaan mittanauhaa. Rakennusosat sovitettiin paikalleen menetelmällä, jossa lasermittalaite oli yhdistetty CATIA-ohjelmaan (*Computer Aided Three-Dimensional Interactive Applications*). Digiteknologian soveltamisessa kyse ei ole enää arkkitehtuurin marginaali-ilmiöstä, vaan todennäköisesti uudesta vakiintuvasta käytännöstä.

Digitaalista arkkitehtuurin tuottamisen tapaa on selvitetty valaisevasti Branko Kolarevicin toimittamassa kirjassa *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing* (2003), jonka sisältö on koottu maaliskuussa 2002 Pennsylvanian yliopistossa pidetystä symposiumista. Digitaaliseen arkkitehtuuriin liittyvä käsitteistö on moninaista ja jatkuvasti muuttuvaa. Kolarevic on omissa artikkeleissaan pyrkinyt luomaan kokonaiskuvan nykyhetken tilanteesta. Kirjan muut kirjoittajat valottavat digiteknologian soveltamista omien erikoisalueidensa ja erikoiskäsitteistöjensä näkökulmista. Yksi Kolarevicin keskeisimmistä käsitteistä on ”digitaalinen jatkumo”, jolla tarkoitetaan digitaalisella teknologialla toteutettua prosessia, joka ulottuu ensimmäisistä suunnittelutoimenpiteistä valmiiseen rakennukseen asti. Hänen mukaansa rakennuksilla on potentiaalisesti samat mahdollisuudet tulla täysin digitaalisesti luoduiksi ja valmistetuiksi kuin Boeing 777:llä, joka oli ensimmäinen täysin digitaalisesti tuotettu lentokone.¹³¹ Kolarevicin analyysi huipentuu ajatuksen arkkitehdista ”digitaalisena mestarirakentajana”, joka antiikin ja keskiajan edeltäjiensä tavoin kykenee hallitsemaan koko rakentamisprosessin. Digitaalinen teknologia mahdollistaa modernin kehityksen myötä eriytyneiden rakentamisen toimialojen – suunnittelun, konstruoinnin ja rakentamisen – integroimisen jälleen samaan prosessiin, digitaaliseen jatku-

¹³⁰ Cache 1999, 67.

¹³¹ Kolarevic 2009e, 7–10.

moon. Kun koko prosessi perustetaan yhteen yhteiseen arkkitehdin generoimaan ja kontrolloimaan digitaaliseen malliin, eri toimijoiden laatimista piirustuksista voidaan luopua lähes kokonaan.¹³²

Digitaalisesti generoidussa arkkitehtuurissa muotoja ei piirretä vaan ne lasketaan. Arkkitehti ei muokkaa ulkoisia muotoja vaan artikuloi muotojen synnyttämiseksi tarvittavan sisäisen logiikan, jota noudattaen tietokone luo valikoiman mahdollisia muotoja. Seuraavassa vaiheessa suunnittelija valitsee yhden sopivan muodon jatkokehittämistä varten. Arkkitehti tulkitsee ja manipuloi generoituja muotoja, kunnes halutut muodot on saavutettu. Kun rakennuksen tai kaupungin muotoa aletaan etsiä parametriseen suunnittelun keinoin – sen sijaan että lähdettäisiin muodosta – ”muodon tekemisen” ylhäältä alas -prosessi korvautuu ”muodon löytämisen” alhaalta ylös -logiikalla. Optimaalista muotoa lähdetään generoimaan yksinkertaisten faktojen pohjalta. Itseohjautuvat digitaaliset prosessit synnyttävät näistä yksinkertaisista alkuasetelmista kompleksista arkkitehtuuria. Arkkitehdin kyvykkyys tulee esiin siinä, miten hän osaa määrittellä parametrin eli suunnittelun alkuehdot ja miten hän osaa jatkokehittää koneen synnyttämiä muotoja ja lopulta valita toteutettavan vaihtoehdon.¹³³

Toimintaa, jossa generoidaan muotoja ja muotojen transformaatioita Kolarevic kutsuu ”digitaaliseksi morfogenesisiksi”. Kolarevic näkee digitaalisen morfogenesisin toteutuvan monella eri tavalla. Hän on identifoinut erilaiset tietokoneella synnytyt arkkitehtuurit niissä käytettyjen keskeisten käsitteiden mukaan. Tämän erottelun pohjalta voidaan puhua esimerkiksi topologisesta arkkitehtuurista (topologiset geometriat), isomorfisesta arkkitehtuurista (isomorfiset pinnat eli ”blobit”), animaatioarkkitehtuurista (kinemaattinen ja dynaaminen liike mukana muodon generoinnissa), metamorfisesta arkkitehtuurista (tunnistettavan muodon animointi), parametriseen arkkitehtuurista (parametrinen suunnittelu), evolutionaarisesta arkkitehtuurista (geneettiset algoritmit) ja performatiivisesta arkkitehtuurista (rakennuksen esittävyys suunnittelun keskeisin periaate).¹³⁴

Kolarevic on Jencksin tapaan huolestunut siitä, että pelkkien kaarevien muotojen ulkoinen kopiointi saattaa muuttaa koko lähestymistavan formalistiseksi. Mikäli suunnittelussa keskitytään ainoastaan uusien muodikkaiden muotoaiheiden esittämiseen, saattavat digitaalisen suunnittelun syvällisemmät mahdollisuudet, kuten muodon rakenteellinen, ekonominen ja ekologinen optimointi ja digitaalisen jatkumon idea, jäädä kokonaan käyttämättä, ja tietokone muuttuu taas vain visualisoinnin välineeksi.¹³⁵

¹³² Kolarevic 2009d, 57.

¹³³ Kolarevic 2009b, 13, 17–18, 26–27.

¹³⁴ Kolarevic 2009b, 13. Sana *morfogenesis* on johdettu kreikan sanoista *morfe* (muoto) ja *genesis* (syntyminen).

¹³⁵ Kolarevic 2009b, 26–27.

Kolarevic esittää kirkkaan vision tulevaisuuden digitaalisesta arkkitehtuurista. Kriittiset näkökohdat puuttuvat hänen esityksestään tyystin, mikä antaa ehkä liiankin silotellun kuvan uuden praktiikan mahdollisuuksista. Kolarevicin analyysi on kuitenkin selkeä ja havainnollinen ja toimii hyvänä johdantona arkkitehtuurin nykyisten kehityslinjoiden hahmottamiseen. Arvioinkin lopuksi digitaalisen arkkitehtuurin tulevaisuudenvisioita nimenomaan Kolarevicin esityksen pohjalta. Arvioni mukaan arkkitehtuurin poeettinen ulottuvuus on unohdettu myös digitaaliseen tuottamiseen liittyvien visioiden kehittämisessä.

Kolarevic katsoo, että rakennusprosessin keskittäminen yhteen yhteiseen arkkitehdin generoimaan ja kontrolloimaan digitaaliseen malliin on ratkaisu kipeään rakennusalan pirstoutumisen ongelmaan. Rakennusala pirstoutui, kun modernin kehityksen myötä arkkitehdin, insinöörin ja rakentajien työt erkanivat toisistaan. Keskittämisen seurauksena repeämä arkkitehdin ja insinöörin työn väliltä poistuu ja myös muut eriytyneet toimialat voidaan palauttaa yhteiseen saumattomaan prosessiin. Kolarevic näkee, että tällainen menettely on tietysti osin paluuta tilanteeseen, joka vallitsi ennen modernia aikakautta, eli paluuta keskiajan lopun tilanteeseen.¹³⁶

Kolarevic hehkuttaa digitaalisen jatkumon idean erinomaisuutta. Hän ei juuri kiinnitä huomiota siihen, että koko visio on rakennettu virtuaalitodellisuuteen, jonka suhde ihmisen kokemukselliseen maailmassaoloon on yleensä nähty ongelmallisena. Ihminen ei elä tietoverkoissa vaan faktisessa maailmassa. Reaalimaailman ja virtuaalimaailman välillä ei vallitse yksi yhteen -kuvaus. Vanhan ajan mestarirakentajilla oli käytössään kaikki rakennuskohteeseen liittyvä tieto. Sama pätee Kolarevicin mukaan nykyajan digitaalisiin mestarirakentajiin.¹³⁷ Kuitenkin ennen mestarirakentajat työskentelivät reaali maailmassa, jossa tieto oli ennen kaikkea kokemuksellista, kun taas Kolarevicin kuvaamat mestarirakentajat työskentelevät virtuaalimaailmassa, jossa tieto on redusoitu digitaaliseksi informaatioksi. Kolarevic vertaa digitaalista mestarirakentajaa antiikin ja keskiajan mestarirakentajiin, mutta heidän perusasenteensa ei ollut tiedon hallitseminen vaan tiedon vastaanottaminen. He lähtivät poeettisesta, eivät teknisestä lähestymistavasta.

Lähemmin tarkasteltuna Kolarevicin ratkaisun logiikka muistuttaa pikemminkin Le Corbusierin tekemiä päätelmiä kirjassaan *Vers une architecture*. Myös Le Corbusier oli tietoinen repeämästä taiteen ja tekniikan, arkkitehdin työn ja insinöörin työn, välillä, ja myös hän ajatteli löytäneensä ratkaisun tähän ongelmaan. Keskeinen käsite hänen ratkaisussaan oli ”insinöörien estetiikka”. Le Corbusier

¹³⁶ Kolarevic 2009d, 57–61.

¹³⁷ Kolarevic 2009d, 57–58.

ihaili insinöörien estetiikkaa ja näki, että arkkitehtien tuli ottaa mallia laiva-, lentokone- ja autoteollisuudessa tapahtuneesta kehityksestä. Arkkitehtuurin ja insinöörien estetiikan suhteen hän arvioi näin: ”Arkkitehtuuri ja insinöörien estetiikka ovat toisistaan riippuvaisia ja rinnakkaisia ilmiöitä. Kun insinöörien estetiikka elää täyttä kukoistuskauttaan, on arkkitehtuuri suistunut taantumaan.”¹³⁸ Le Corbusier ei sulauttanut arkkitehtuuria insinöörien estetiikkaan mutta oli sitä mieltä, että rakennusalan pirstoutumisen ongelmat ratkeavat, kun arkkitehti inspiroituu insinöörien työn kauneudesta ja ottaa oppia heistä.¹³⁹

Le Corbusierin päättelyssä on tietyt heikkoudet, jotka Harries on osoittanut analyyseissään. Ensiksikin ei ole olemassa mitään erillistä insinööritieteistä johdettavaa insinöörien estetiikkaa. Le Corbusierin esteettinen ajattelu pohjautuu samaan estetiikan paradigmaan kuin häntä edeltänyt ajattelukin.¹⁴⁰ Le Corbusier näyttää löytäneen ratkaisun ongelmaan, kun hän insinöörien niukkaa estetiikkaa ihannoiden on siirtänyt sivuun taiteen syvällisemmät vaatimukset ja myöntynyt melko ehdoitta tekniikan vaatimuksille. Toinen vielä perustavanlaatuisempi Harriesin huomio on se, että perusta taiteen ja tekniikan repeämän eliminoimiseksi ei voi löytyä tekniikasta, mutta ei myöskään estetiikasta.

*Modernistinen toive taiteesta, joka sulkemalla sisäänsä tekniikan sulkisi sisäänsä elämän, on kaksinkertaisesti turha: turha, koska elämän vaatimusten ja tekniikan vaatimusten välillä on jännite, jota on mahdoton hävittää, ja turha, koska annettuun modernin ymmärryksen taideteokselle idealistisesti itseriittoisena itsensä oikeuttavana esteettisenä objektina taide voi sulkea sisäänsä tekniikan vain materiaalina esteettiselle sommitelmalle. Taiteen ja tekniikan väliselle ristiriidalle ei ole esteettistä ratkaisua.*¹⁴¹

Myös Kolarevicin ratkaisu arkkitehdin ja insinöörin töiden välisen kuilun eliminoimiseksi perustuu lopulta siihen, että myönnyttään melko ehdoitta teknologian vaatimuksille ja työnnetään syrjään ihmisen kokemuksellisuutta ja taideteoksen kulttuurista olemusta koskevat asiat. Kolarevicin vision toteutumisen suurimpana esteenä on se, että sellaista tietokoneohjelmaa, jolla pystyttäisiin kunnolla muuttamaan ihmisen kokemusta ja taideteoksen kulttuurista olemusta koskevat asiat arkkitehtuuriksi, ei ole mahdollista luoda.

Kuten Harries edellä olevassa lainauksessa toteaa, ”elämän vaatimusten ja tekniikan vaatimusten välillä on jännite, jota on mahdoton hävittää”. Tämä koskee myös todellisuuden ja virtuaalitodellisuuden ja todellisen rakennuksen ja rakennuksen digitaalisen mallin välisiä jännitteitä. Arkkitehti Heinrich Schnoedt

¹³⁸ Le Corbusier 2004, 20.

¹³⁹ Le Corbusier 2004, 20–23.

¹⁴⁰ Harries 1985, 59.

¹⁴¹ Harries 1985, 59.

on esseessään *Cultural Parametrics* pohtinut, missä määrin arkkitehtuurin kulttuuriset tekijät voidaan ilmaista parametreina. Hänen mukaansa parametrinen suunnittelu on mainio väline insinööritieteissä. Lentokone- ja autoteollisuudessa on suuri määrä tekijöitä, jotka ovat luonteeltaan laskennallisia ja siten muunnettavissa parametreiksi. Lentokoneen ja auton toiminnan kannalta keskeisimmät asiat voidaan ilmaista formaalissa muodossa, kun taas kulttuurisidonnaiset asiat ovat toissijaisia.¹⁴²

Rakennussuunnittelu on radikaalisti toisenlainen ala. Siinä suunnittelun olennaisia elementtejä on huomattavasti vaikeampi esittää laskennallisesti. Edes rakennuksen toimintaan liittyviä tilallisia vaatimuksia ei voida kunnolla ratkaista parametrinen suunnittelun avulla. Yksittäisten toimintojen vaatimia mitoituksia lukuun ottamatta toimintoja ei yleensä esitetä numeraalisesti. Tilanne edelleen mutkistuu, kun arkkitehtuuria ajatellaan kulttuurisena tuotteena, joka kertoo meille, mitä me olemme, kuinka näemme itsemme ja kuinka sovitamme yhteen ihmisenä olemisen ristiriitaiset ja paradoksaaliset ainekset. Tällaisten tekijöiden kohdalla parametrilla suunnittelulla on hyvin vähän annettavaa. Näitä asioita ei voi representoida laskennallisesti. Arkkitehtuurin voima on kautta historian ollut kulttuurisissa tekijöissä, joita ei voi mitata. Koska kulttuurisia merkityksiä ei voida redusoida parametreiksi, parametrilla suunnittelulla tulee olla vain toissijainen rooli arkkitehtuurissa.¹⁴³ Kaikessa joustavuudessaankin (itseohjautuvuus, kustomointi, jne.) digitaalinen muotojen generointi on vain teknologista toimintaa, jossa arkkitehtuurin olennaisimpia kulttuurisia tekijöitä ei voida kunnolla saavuttaa. Tässä mielessä digitaalisella suunnittelulla voidaan tuottaa vain epäpoeettista arkkitehtuuria.

Tietokoneen käyttö suunnittelussa on päivänpolttava kysymys, johon sisältyy paitsi monia mahdollisuuksia, myös runsaasti ongelmia. Laajasti arkkitehtuurin representaatiomenetelmien kehitystä tutkineen Pérez-Gómezin mukaan CAD työvälineenä on vain deskriptiivisen geometrian täydellistymä. CAD mahdollistaa vielä tiukemman systematisoinnin kuin sitä edeltäneet työvälineet. Toisaalta tämän päivän arkkitehtuurisuunnittelussa digitaalinen teknologia ei ole enää vain representoinnin apuväline vaan myös suunnitteluväline, jolla tuotetaan muotoja ja muotojen transformaatioita. Kuitenkin myös tähän uusimpaan kehitysvaiheeseen Pérez-Gómez suhtautuu kriittisesti. Hänen mukaansa uusin arkkitehtuuri on tuottanut pettymyksen sekä silloin, kun CADia on käytetty visualisoinnin välineenä, että silloin, kun sitä on käytetty kompleksisten muotojen generoimiseen.¹⁴⁴ Hän kokee tietokoneen tyranniuden pelottavana. Tietokone operoi ho-

¹⁴² Schnoedt 1991, 227–228.

¹⁴³ Schnoedt 1991, 228–232.

¹⁴⁴ Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 377; Pérez-Gómez 2005, 217–218, 223–224.

mogeenisella tilalla ja on kykenemätön ottamaan huomioon ja suhteistamaan erilaisia merkitysrakenteita. Pérez-Gómez muistuttaa, että arkkitehtuuri puhuttelee aina koko ruumiillista olemustamme. Tätä tuntemusta ei voida jäännöksetä kääntää muulle medialle. Ruumiillisesti koettavia monitasoisia merkityksiä ei voida tehokkaasti redusoida informaatioksi.¹⁴⁵

Pérez-Gómezin mukaan arkkitehdit ovat vastahakoisia asettamaan kyseenalaisiksi tiettyjä digitaalisen teknologian perusolettamuksia. Paradoksaalista on, että kukaan ei pidä enää kartesiolaisuutta vakavasti otettavana filosofisena lähestymistapana, mutta kartesiolaisuutta edustavaan kybertilaan suhtaudutaan kuitenkin kriitikkimäisesti. Sama voidaan todeta suhtautumisesta uusiin digitaalisiin malleihin. Kybertila ja rakennuksen digitaaliset mallit edustavat lupausta maailman kontrolloinnista, kun taas poetiikassa pyritään sovintoon kohtalon kanssa. Pérez-Gómez ihmettelee myös arkkitehtien naiivia oletusta teknologisten työvälineiden neutraaliudesta. Hänen mukaansa arkkitehtien tulisi paljon nykyistä syvällisemmin tiedostaa, että tietokoneet eivät ole neutraaleja työkaluja vaan arvoladattuja representoinnin välineitä. Pohtiessaan digitaalisen arkkitehtuurin mahdollisuuksia, hän näkee ongelmallisena erityisesti sen, että tietokoneen oman ”arkkitehtuurin” formalismi ei ole taipuvainen luomaan poeettista arkkitehtuuria.¹⁴⁶

Pérez-Gómezin mukaan poeettisen arkkitehtuurin tekeminen on tavattoman vaikeaa maailmassa, jossa ainut legitimi *modus operandi* on instrumentaalinen teknologia. Hän kritisoi tietotekniikan yksipuolista käyttöä suunnittelussa mutta ei kuitenkaan esitä teknologian hylkäämistä kokonaan. Tietokoneen käyttö voi hyvin olla yksi osa arkkitehdin suunnittelutyötä, kunhan arkkitehtuurin perusta on muualla kuin teknologian formaaleissa järjestelmissä. Miten tässä jumalten hylkäämässä postmodernissa länsimaisessa kulttuurissa voi sitten löytää järjestyksen, joka on teknologiaa alkuperäisempi? Pérez-Gómez on viitannut kirjoituksiinsa toistuvasti fenomenologiaan, jossa on systemaattisesti pyritty palauttamaan nykyajan ihminen teknologiaa alkuperäisemmälle perustalle. Fenomenologisista ajattelijoina hän on siteerannut erityisesti Maurice Merleau-Pontya ja Martin Heideggeria.¹⁴⁷ Kun teknologiset menetelmät ovat irrottaneet ihmisen juuriltaan, fenomenologiassa ihminen pyritään palauttamaan takaisin perustalleen. Fenomenologiassa ei kuitenkaan ole kyse ensisijaisesti teoriasta ja sen soveltamisesta, vaan kaiken edellytyksenä on eksistentiaalinen muutos, johon jokaisen arkkitehdin tulee pyrkiä, mikäli hän aikoo luoda poeettista arkkitehtuuria.

145 Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 378, 380–381, 383.

146 Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 3, 378–380, 385.

147 Pérez-Gómez 1988, 325–326; Pérez-Gómez ja Pelletier 2000, 86, 391–392.

2.4 FENOMENOLOGIA JA PALUU POEETTISEEN

Fenomenologian¹⁴⁸ perustajana pidetään saksalaista filosofia Edmund Husserlia (1859–1938). Hän aloitti tutkijanuransa matemaattikkona mutta siirtyi myöhemmin kokonaan filosofian pariin. Husserlin ympärille muodostui pian laaja koulukunta, joka ryhtyi soveltamaan fenomenologista menetelmää sekä filosofian eri aloille että muihin tieteisiin. Muita arkkitehtuurin kannalta keskeisiä fenomenologeja ovat muun muassa Maurice Merleau-Ponty ja Martin Heidegger. Molemmat ajattelijat saivat runsaasti vaikutteita Husserlilta. Heidegger toimi myös Husserlin assistenttina ja peri myöhemmin tämän professorin Freiburgin yliopistossa. Husserlin ja Heideggerin suhde ei ollut kuitenkaan yksisuuntainen; Husserlin myöhäisfilosofiassa näkyy voimakkaasti Heideggerin vaikutus.

Fenomenologian piiriin kuuluville ajattelijoille ja tutkijoille ovat yhteisiä heidän käyttämänsä menetelmälliset keinot ja se yleinen tieteellisyyden tavoite, johon näillä menetelmillä pyritään. Fenomenologia ei kuitenkaan lankea yhteen Husserlin eikä kenenkään muunkaan yksityisen filosofin esittämien teorioiden kanssa, vaan sitä on pidettävä aatesuuntauksena, jonka piirissä on voitu esittää hyvinkin erilaisia, jopa ratkaisevissa kysymyksissä toisistaan selvästi poikkeavia käsityksiä. Hyvä fenomenologian syntyä ja alkutaivalta käsittelevä teos on Herbert Spiegelbergin kaksiosainen opus *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. (1978). Kuten kirjan nimikin kertoo, fenomenologiassa kyse ei ole yhtenäisestä koulukunnasta, vaan eräänlaisesta liikkeestä, jolla on samansuuntaisia tavoitteita.

Fenomenologia alkoi kritiikkinä syntyajankohtansa tieteelle. Husserl kohdisti kritiikkinsä niin luonnontieteitä kuin ihmistieteitäkin kohtaan. Molemmilta puuttui pitävä perusta. Myöhäiskauden merkittävimmissä teoksessaan *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936) Husserl pyrki perustamaan tieteen jokapäiväisessä elämisessä koettuun todellisuuteen, josta hän käytti nimitystä ”elämismaailma” (*Lebenswelt*). Tämän todellisuuden tason tuli hänen mukaansa toimia lähtökohtana kaikessa tutkimustöinnässä. Husserlin mukaan ihmisen ja maailman suhde tuli ymmärtää ennen kaikkea merkityssuhteena, ja juuri elämismaailman horisontissa tämä suhde oli mahdollista saattaa kohdallisesti tutkittavaksi. Suomalaisen fenomenologian pioneerin Lauri Rauhalan mukaan Husserlin ja Heideggerin fenomenologiset näemykset voidaan nähdä kosmosajattelun nykyaikaistettuina versioina. Kuten antiikin ja keskiajan kosmoskeskisissä lähestymistavoissa, myös näissä näkemyksissä

148 Termi ”fenomenologia” on johdannainen kreikan sanoista *phainomenon* ”ilmenevä, ilmiö” ja *logos* ”järki, käsitteellisyys, puhe, oppi”. Termi tarkoittaa siis kirjaimellisesti oppia ilmenevästä. (Backman ja Himanka 2009.) Heideggerin analyysi termistä ”fenomenologia”, ks. SZ, § 7.

keskeisellä sijalla on ajatus, että ihminen ei ole maailmasta irrallinen vaan toteutuu yhdessä maailman kanssa. Rauhala muotoilee sanottavansa näin:

*Husserlilla kosmosnäkemys sovellettuna oli mukana hänen elämismaailman (Lebenswelt) käsitteessään, niin kuin se oli myös Heideggerin ajattelun lähtökohtailmaisus, ihminen on maailmassa (der-Mensch-ist-in-der-Welt). Niihin sisältyi se heidän ajattelunsa ydinasia, että ihminen on maailmassa kaikkien muitten olioitten kanssa. Hän on myös sitä, mitä hän on, konteksteissaan muuhun olevaan.*¹⁴⁹

Fenomenologia on myös paluuta poeettiseen, sillä vain, jos ihminen voidaan nähdä osana maailmaa, hän voi toimia poeettisesti. Tässä ei ole kuitenkaan kysymys paluusta antiikin ja keskiajan poetiikkaan vaan poeettisen lähestymistavan nykyaikaistetusta versiosta, *uudesta poetiikasta*. Arkkitehtuurin poetiikan kannalta keskeinen kysymys on, mikä todellisuuskäsitys tulisi ottaa suunnittelutyön lähtökohdaksi? Erilaisia todellisuuskäsityksiä tarkasteltiin lyhyesti jo aiemmin Jencksin arkkitehtuuriteorian yhteydessä. Tuossa tarkastelussa tuli jo alustavasti todetuksi, että modernin fysiikan luoma todellisuuskäsitys ei riitä poeettisen suunnittelutyön lähtökohdaksi. Husserl kritisoi modernin fysiikan näkemystä tilasta ja ajasta seuraavasti:

*Einsteinin vallankumoukselliset keksinnöt koskevat kaavoja, joilla idealisoitua ja näivistä objektivoitua **fysistä** käsitellään. Ne eivät kuitenkaan kerro mitään siitä, kuinka kaavat ylipäätään, kuinka matemaattinen objektivikaatio ylipäätään, saa merkityksensä elämän perustasta ja intuitiivisesti annetusta ympäristöstä – ja niinpä Einstein ei uudista sitä tilaa ja aikaa, jossa me varsinaisesti elämme.*¹⁵⁰

Husserlin tarkoitus ei ollut kiistää modernien tieteiden tuloksia: hänen kritiikkinsä ei kohdistunut tieteiden olemassaoloon vaan niiden mieleen. Hän halusi osoittaa, että esiteoreettinen elämismaailma toimi myös tieteellisten teorioiden perimmäisenä merkityksperustana. Husserlin mukaan vasta fenomenologisesti selkiytetty tieteellinen käytäntö saattoi olla aitoa tiedettä. Husserlin fenomenologian keskiössä on ihmisen tietoisuuden tutkiminen. Hänen mukaansa ihmisen tietoisuus on intentionaalinen: tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin. Kun vihaan, vihaan jotakin; kun rakastan, rakastan jotakin. Elämismaailma konstituoituu ihmisen intentionaalisen suuntautumisen pohjalta. Intentionaalisuus sitoo ihmisen ja maailman toisiinsa. Husserl kritisoi voimakkaasti aikansa psykologiaa, jossa ihmisen tietoisuutta ei ollut osattu ottaa oikealla tavalla tutkittavaksi. Hän moitti yleisemminkin aikansa ihmistieteitä siitä, että ne olivat ottaneet ohjenuorakseen luonnontieteellisen tavan tehdä teoriaa.

149 Rauhala 2005, 164.

150 Husserl 1976, 343.

*(...) psykologia aloitti sielun käsitteestä, joka ei ollut lainkaan alkuperäisellä [fenomenologisella] tavalla muotoiltu vaan kartesiolaisesta dualismista johdettu, käsitteestä, joka jo ennakkolta oli määritelty aineellisen luonnon ja matemaattisen luonnontieteen käsitysten mukaisesti. Näin psykologiaa jo etukäteen kuormitettiin tehtävällä olla paralleelitiede ja käsityksellä, jonka mukaan sielu – sen substanssi – oli todellista samassa mielessä kuin aineellinen luonto, luonnontieteen substanssi.*¹⁵¹

Husserlin mukaan eletyn maailman todellisuus on se, missä me aina viime kädesä elämme ja mistä kaikki tieteellinen ja myös taiteellinen toimintamme lähtee. Me synnymme aina valmiiseen maailmaan, tiettyyn traditioon ja kulttuuriin, ja elämme elämämme siinä. Omaksumme kuin huomaamatta kulttuurin tavat, tottumukset ja arvot. Tämä on se perustaso, josta myös arkkitehtuurin tieteellisen ja taiteellisen työskentelyn tulisi ponnistaa. Husserl kuvaa koetun todellisuuden ensisijaisuutta muun muassa näin:

*Luonnollisesti (...) jokapäiväinen elinympäristö edellytetään jo etukäteen olemassa olevaksi – ympäröivä maailma, jossa meillä kaikilla, myös minulla, joka nyt filosofoin, on tietoinen olemassaolo. Tässä maailmassa ovat myös tieteet kulttuurisina faktoina tieteilijöineen ja teorioineen. Me olemme tässä maailmassa objekteja objektien joukossa, elämismaailman merkityksessä; nimittäin täällä ja tuolla olevia, yksinkertaisessa kokemuksen varmuudessa, ennen kaikkea tieteellistä perustamista, olipa kyseessä sitten fysiologinen, psykologinen, sosiologinen tai jokin muu vastaava perustaminen.*¹⁵²

Lainauksen pohjalta voimme ymmärtää, että pitävä perusta arkkitehtuurille voi löytyä vain eletyn maailman todellisuudesta. Perustana ei voi toimia fysiologinen, psykologinen, sosiologinen, esteettinen, tekninen tai jokin muu vastaava teoria. Modernin teknologian arkkitehtuurille aiheuttamat ongelmat voidaan voittaa vain huomioimalla se perustaso, josta sekä arkkitehtuurin teoreettinen että käytännöllinen toiminta alkaa.

Elämismaailman taso on olennaisin ihmisen todellistumisen taso, mutta sen keskeistä merkitystä ei aina tiedosteta. Siitä puhumista saatetaan myös pitää triviaalina, mikä ei kuitenkaan vähennä sen merkitystä. Eletyn maailman esiteoreettinen todellisuus jää myös arkielämässä kätketyksi, koska sen eksplisiittinen käsittely vaatii aina tietyn teoreettisen asenteen ottamista. Eletyn maailman huomioimista tieteellisessä ja taiteellisessa toiminnassa voidaan väheksyä myös siksi, että ajatellaan sen huomioimisen olevan kritiikitöntä toimintaa, jossa vain jatketaan konservatiivisia perinteitä. Kuitenkin Husserlilla, kuten myös hänen seuraajillaan, keskeistä on nimenomaan kriittisen asenteen ottaminen perinteeseen. Euroop-

151 Husserl 1976, 216.

152 Husserl 1976, 106–107.

palaista kulttuuria kohdannut kriisi voidaan ratkaista vain tutkimalla kriittisesti omaa perinnettä ja sen taustaoletuksia.

Ranskalainen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) oli yksi Husserlin merkittävimmistä seuraajista. Merleau-Ponty oli voimakkaasti innoittunut Husserlin elämismaailman käsitteestä, mutta toisin kuin Husserl hän näki ihmisen intentionaalisuuden ensisijaisesti ruumiin kautta tapahtuvana suuntautumisena. Pääteoksessaan *Phénoménologie de la perception* (1945) hän korostaa ajattelun ensisijaisuuden sijaan havainnon ensisijaisuutta. Ihmisen todellisuus konstituoituu ensisijaisesti havaitsemisen välityksellä. Pääteoksensa esipuheessa hän määrittelee käsityksensä todellisuudesta näin:

*Todellisuus on kiinteä kudos, joka ei odota meidän arvostelmiamme liittääkseen toisiinsa mitä yllättävimmät ilmiöt eikä hylätäkseen kaikkein totuudenkaltaisimmat kuvitelmamme. Havaitseminen ei ole tiedettä maailmasta, se ei ole edes teko, harkittu kannanotto, vaan perusta, jolta kaikki teot lähtevät ja jonka ne edellyttävät. Maailma ei ole objekti, jonka rakentumisen säännön löytäisin itsestäni, se on luonnollinen ympäristö ja kaikkien ajatusteni ja eksplisiittisten havaintojeni kenttä.*¹⁵³

Juuri ihmisen ruumiillisuuden ja havaitsemisen ensisijaisuuden painottaminen tekee Merleau-Pontyn ajattelun arkkitehtuurin kannalta merkittäväksi. Maailma ilmenee ihmiselle ensisijaisesti ruumiillisesti koettavana ympäristönä, ei ulkopäin tapahtuvana tarkkailuna. Merleau-Ponty kritisoi ankarasti Descartesia, joka käsitti ihmisen ympäristöstään erilliseksi ulkopuoliseksi katselijaksi.¹⁵⁴ Ihminen ei ole kapseloitunut minä vaan osa maailmaa ja sen tapahtumista. Tällaisessa ihmisenäkemyksessä arkkitehtuuri ei voi näyttäytyä neutraalina kulissina vaan olennaisena osana ihmisen todellistumista.

Husserlin merkittävin oppilas oli Martin Heidegger (1889–1976), mutta kuten jo edellä on todettu, heidän välisensä filosofinen suhde ei ollut pelkästään yksisuuntainen. Husserlin myöhäisfilosofiassa näkyy Heideggerin vaikutus. Nuori Heidegger oli erittäin vaikuttunut Husserlin vuosina 1900–1901 ilmestyneestä *Logische Untersuchungen* -teoksesta.¹⁵⁵ Hän myös omisti varhaiskautensa pääteoksen *Sein und Zeitin* (1927, *Oleminen ja aika*) Husserlille. Husserlin myöhempää suuntautumista rationalismin ja epistemologian suuntaan Heidegger ei kuitenkaan hyväksynyt. Hän ei myöskään hyväksynyt Husserlin intentionaalisuuden käsitettä, johon sisältyi subjekti–objekti-jako.¹⁵⁶ Husserlin *Krisis*-teos on kirjoitettu sen jälkeen, kun Heidegger oli julkaissut *Sein und Zeitin*. Heideggerin teoksen vaikutus näkyikin monella tapaa Husserlin ajatusten kehittämissä. Kuten *Sein und*

153 Merleau-Ponty 2003, xi–xii. (Merleau-Ponty 2000, 174.)

154 Merleau-Ponty 2003, x. (Merleau-Ponty 2000, 172.)

155 SZ, 38. (OA, 62.)

156 Dreyfus 1991, 50.

Zeitin analyysit, myös *Krisis*-teoksen analyysit lähtevät ihmisen jokapäiväisestä olemisesta.

Heideggerin filosofian alku on ihmisen (*Dasein*¹⁵⁷) maailmassa-oleminen (*In-der-Welt-Sein*). Tällä lähtökohdallaan Heidegger kuvaa ihmisen toteutumista osana maailmaa. Kun ihminen ymmärretään kartesiolaisittain kapseloituna minänä, ajattelevana subjektina, keskeisiksi kysymyksiksi nousevat tietoteoreettiset ongelmat: kuinka ihminen voi tietää muun maailman olemassaolon ja havaintojensa kohdallisuuden. Epistemologinen painotus näkyi vielä Husserlinkin filosofiassa. Heideggerin lähtökohdassa ihmisen tietoisuus ei asetu yhtä merkittävään asemaan. Tietäminen (*Erkennen*) on Heideggerin mukaan vain yksi ihmisen olemismodus muiden joukossa, eikä se siksi ole sopiva tapa selittää subjektin ja maailman välistä suhdetta. Maailmassa-oleminen on tietämistä alkuperäisempää: ”tietäminen on täälläolon olemismodus, kun täälläolo käsitetään maailmassa-olemisena, ja (...) sen ontinen pohjustus on tässä olemismuodossa.”¹⁵⁸ Kartesiolaisessa perinteessä epistemologia on keskeistä; epistemologia edeltää ontologiaa. Heideggerin niin sanotussa fundamentaaliontologiassa ei eroteta ontologiaa ja tieto-oppia, sillä Heideggerin lähtökohta hävittää selvän rajan ontologisen ja tieto-opillisen problematiikan väliltä.

Sein und Zeit -teoksesta ei löydy käsitettä intentionaalisuus. Ihminen nähdään kuitenkin tässäkin teoksessa erottamattomassa suhteessa maailmaan. Heideggerilla intentionaalisuutta kuvastaa lähimmin käsite *Sorge*. *Sorge* on teoksen suomenoksessa käännetty sanalla ”huoli”, mutta mielestäni osuvampi käännö on Rauhalan ehdottama ”huomioon ottaminen”. Ihminen elää maailmassa ottaen esiteoreettisesti huomioon kaiken, mitä hänen ympärillään on. *Sorge* ei liity ihmisen tajunnan struktuuriin, vaan se kuvaa ihmisen alkuperäisempää esiteoreettista suhdetta ympäristöönsä. Rauhala ymmärtää *Sorgen* ihmisen tajunnallisen intentionaalisuuden eksistentiaalisiksi ehdoksi.¹⁵⁹

Husserlilla ihmisen olemisen kannalta olennainen todellisuus konstituoituu tajunnassa, Merleau-Pontylla se konstituoituu havaitsemisen yhteydessä. Heideggerilla maailma syntyy ihmisen jokapäiväisessä toiminnassa välineiden (*Zeug*) parissa. Sanalla ”maailma” on ilmaisussa ”maailmassa-oleminen” aivan oma erityinen merkityksensä. Se ei viittaa käsitykseen maailmasta olemassa olevina olioina, vaan maailmaan ilmiönä, ”maailman maailmallisuuteen” (*die Weltlichkeit der Welt*).

157 Varhaistuotannossaan Heidegger nimitti ihmistä sanalla *Dasein*, ”täälläoleminen”, ”täälläolo”. Myös tällä sanalla hän halusi painottaa ihmisen ja maailman yhteenkuuluvuutta. Termillä on kuitenkin myös muita merkityksiä, ja tämän monimerkityksisyytensä vuoksi sana jätetään usein kääntämättä. *Daseinin* monista merkityksistä, ks. Kupiainen 2000, vii–ix.

158 SZ, 61. (OA, 88.)

159 Rauhala 2005, 47–48.



Kuva 17: II Heran temppeli (Paestum, Italia n. 460 e.Kr.). Heidegger viittaa todennäköisesti tähän temppeliin kirjoittaessaan Paestumin temppelistä taidetta käsittävässä esseessään.

Maailman maailmallisuus syntyy ihmisen jokapäiväisessä toiminnassa välineiden parissa. Samassa yhteydessä syntyy myös ihmisen tilallisuus. Välineellä on keskeinen asema Heideggerin varhaiskauden kirjoituksissa.

Heidegger kuvaa maailman maailmallisuutta *Sein und Zeitin* luvuissa § 14–24. Välineelle on ensisijaista välineellisyys, se, että se on väline jotakin tarkoitusta varten. Väline ei voi kuitenkaan koskaan olla yksinään, vaan se kuuluu aina johonkin välinekokonaisuuteen, jossa välineet asettuvat tiettyyn viittaavuussuhteeseen. Jokapäiväisissä toimissaan ihminen ei kuitenkaan kohtaa ensisijaisesti työvälineitä vaan itse työn. Työ kantaa sitä välinekokonaisuutta, jossa kohtaamme yksittäiset

välineet. Maailman maailmallisuus syntyy niin ikään ensisijaisesti työn kautta. Työ avaa luonnon tietyllä tavalla ihmisen julkisiin ja yksityisiin tarpeisiin. Maailman maailmallisuus on se todellisuus, jossa ihminen Heideggerin mukaan jokapäiväisessä olemisessaan elää.

Heidegger on kirjoittanut laajasti poetiikan ja teknologian suhteesta. *Sein und Zeitissa* on hänen ajattelunsa juuret, mutta poetiikan ja teknologian kysymyksiä ei hänen varhaisfilosofiassaan ole vielä käsitelty. Runoutta ja runoilijoita – poetiikkaa ja poetikkoja – koskevat kysymykset tulevat voimallisesti esiin Heideggerin vuosina 1935–1936 kirjoittamassa ja 1950 julkaisemassa esseessä *Der Ursprung des Kunstwerkes (Taideteoksen alkuperä)*. Heideggerin mukaan kaikki taide on olemukseltaan runoutta (*Dichtung*).¹⁶⁰ Hän käsittää runouden kuitenkin hyvin laajassa merkityksessä. Sana ”runous” ei tarkoita vain kirjallisuuden lajia tai lyriikkaa, vaan runous on olemuksena kaikessa siinä, miten luova ihminen on suhteessa todellisuuteen. *Sein und Zeitissa* Heidegger käsittelee välineen välineellisyyttä, esseessä *Der Ursprung des Kunstwerkes* käsittelevän kohteena on teoksen teoksellisuus. Myös Heideggerin käsitys maailmasta saa tässä esseessä uuden tulkinnan. Uudessa tulkinnassa taideteos avaa sen todellisuuden, jossa ihminen elää. Heidegger käyttää esimerkkinään kreikkalaista temppeliä, joka avasi sen maailman, jossa antiikin kreikkalaiset elivät.

*Rakennustaiteen teos, kreikkalainen temppeli, ei kuvaa mitään. Se yksinkertaisesti kohoo keskellä rotkojen halkomaa laaksoa. Mahtava rakennus sulkee sisäänsä Jumalan hahmon ja antaa sen nousta tässä kätkeytymisessään avoimesta pylväiköstä ulos pyhään piiriin. Temppelin ansiosta Jumala on temppelissä läsnä. Tämä Jumalan läsnäolo on itsessään piirin laajentumista ja rajautumista pyhäksi. Temppeli ja sen piiri eivät kuitenkaan häviä epämääräisyyteen. Temppeli liittyy ja samalla kokoaa teoksena ympärilleen niiden polkujen ja suhteiden ykseyden, joissa syntymä ja kuolema, onnettomuus ja siunaus, voitto ja häpeä sekä kestävyys ja rappio hahmottavat ihmisolennon kohtalon. Noiden avointen suhteiden vallitseva laajuus muodostaa Tämän historiallisen kansan maailman.*¹⁶¹

Tässä ajattelunsa vaiheessa Heidegger asetti taiteelle ja taiteilijoille hyvin vaativia tehtäviä. Esseessään *Der Ursprung des Kunstwerkes* ja muissa keskikauden kirjoituksissaan hän puhuu vain suuresta taiteesta ja suurista runoilijoista. Suurten runoilijoiden tuli toimia välittäjinä jumalien ja kansan välissä. Runoilijoiden tehtävänä oli löytää länsimaiselle ihmiselle uusi alku, josta yksittäisten ihmisten runollinen asuminen voisi alkaa. Heidegger etsi monoliittista ratkaisua yhteiskunnan ja ihmisen ongelmiin. Runoilijan tuli tuoda pelastus kerralla koko kansalle.

¹⁶⁰ UK, 73–74. (TA, 75.)

¹⁶¹ UK, 37. (TA, 41)

Esseessään *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1944, *Hölderlin ja runouden olemus*) hän kuvaa runoilijan tehtävää näin:

*Runouden olemus on näin liitetty jumalien vihjeiden ja kansan äänen erilleen ja yhteen pyrkiviin lakeihin. Runoilija itse on niiden välissä, jumalien ja kansan. Hänet on heitetty ulos tähän väliin jumalien ja ihmisten välissä. Mutta ainoastaan ja vasta tässä välissä ratkeaa, kuka ihminen on, ja mihin hän asuttaa Daseininsa.*¹⁶²

Suuri taide on taidetta, jolla on perustavanlaatuinen tehtävä ihmisen elämässä. Tärkeintä ei viime kädessä ole kuitenkaan se, kuka teoksen on tehnyt, vaan se tosiasia, että teos on tehty. Tärkeintä ei ole ”*N.N. fecit*”, vaan ”*factum est*”.¹⁶³ Taide vaatii kuitenkin esiin tullakseen runoilijan välittävän toiminnan. Runoilijan tehtävänä on paljastaa taideteoksessa todellisuuden *logos*. Heideggerin mukaan taideteos on olemassa luonnossa jo ennen luoduksi tulemistaan. Myös Albrecht Dürer oli hänen mukaansa tästä tietoinen esittäessään kuuluisan ajatuksensa: ”Taide on todellakin luonnossa, se joka voi repäistä sen ulos, saa sen haltuunsa.”¹⁶⁴

Heideggerin analyysia taideteoksesta on pidetty merkittävänä kirjoituksena myös arkkitehtuurin filosofian kannalta, mutta ongelmana on nähty se, ettei hän tässä esseessä, kuten ei muissa kirjoituksissaankaan, käsittele lainkaan nykyaikaista arkkitehtuuriteosta. Näin lukijoiden tehtäväksi jää pohtia, miten hänen ajattelunsa uudesta poetiikasta tulisi tämän päivän arkkitehtuurisuunnittelun näkökulmasta ymmärtää. Käsissä olevassa tutkimuksessa tavoitteenani ei ole luoda kaavamaisesti sovellettavaa teoriaa eikä myöskään esittää suoria kannanottoja siitä, miltä rakennuksen tulisi näyttää. Keskeisellä sijalla ovat asenteet, poeettinen asenne ja teknologinen asenne, sekä näiden välinen suhde ennen ja nyt. Arkkitehtuurin liittyviä asioita voidaan tutkia teoreettisesti monella tavalla, mutta arkkitehtuurin luomisen ja kokemisen – arkkitehtuurin poetiikan – syvintä olemusta ei voida vangita minkäänlaisiin teorioihin. On erittäin tarpeellista, että arkkitehtuuria tutkitaan tieteellisesti monista eri näkökulmista, mutta tiedollinen osuus on vain yksi osa suunnittelua. Jokainen pienikin suunnittelutehtävä vaatii tiedollisen kartoittamisen lisäksi myös luovan panoksen. Käsissä olevassa tutkimuksessa valotan poeettista lähestymistapaa, jossa myös tekniikalla, teorialla ym. tiedollisella aineksella on paikkansa.

Miten sitten Heideggerin taideteosta käsittelevässä esseessä kuvattua lähestymistapaa voidaan ymmärtää nykyarkkitehtuurin kannalta? Löytyykö modernin arkkitehtuurin historiasta henkilöä, joka olisi suhtautunut työhönsä Heideggerin kuvaaman suuren runoilijan tavoin? Yksi Heideggeriin liitetyistä arkkitehdeis-

162 EHD, 46–47. (HRO, 38.)

163 UK, 65–66. (TA, 68.)

164 UK, 72. (TA, 73.)



Kuva 18: Hans Scharoun: *Ich, Du, Volkhausgedanke* (1920).

ta on saksalainen Hans Scharoun (1893–1972). Hän osallistui aikanaan seminaariin, jossa Heidegger piti kuuluisan luentonsa *Bauen Wohnen Denken*. Luennon jälkeisessä keskustelussa Scharoun piti puheenvuoron, jossa kuvasi oman suunnittelunasenteensa yhteneväisyyksiä Heideggerin esitykseen nähden.¹⁶⁵ Hän oli selvästikin saanut omille näkemyksilleen vahvistusta Heideggerin puheesta. Scharoun ei ollut kuitenkaan mikään Heideggerin filosofian suora soveltaja, vaan pikemminkin hengenheimolainen, joka Heideggerin tavoin näki arkkitehtuurilla olevan suurempiakin tehtäviä kuin vain rakennuksen toimintojen järjestely. Vuonna 1925 Breslaun Akatemiassa pitämässään luennossa Scharoun puhui tavalla, joka sopi esseen *Der Ursprung des Kunstwerkes* henkeen:

*Luova ihminen luo intuitiivisesti impulssin mukaan, impulssin, joka ei vastaa vain hänen omaa temperamenttiaan vaan myös aikakauden, jolle hän kuuluu ja jonka kanssa hän on mitä suurimmassa määrin yhtä. Jos tahdomme selittää tämän impulssin, täytyy meidän ymmärtää aikakautemme todellinen tehtävä. Laki, joka vie ja ohjaa arkkitehtia, voidaan käsittää ehkä vain metafysisesti.*¹⁶⁶

Laki, joka vie ja ohjaa arkkitehtia, liittyi Scharounilla arkkitehtonisen muodon (*Gestalt*) mysteeriin. Hänen puheensa jatkui näin: ”Suuri mysteeri luovassa työssä on epäilemättä muoto, muoto orgaanisessa ja moninaisessa mielessä.”¹⁶⁷ Scharoun uskoi, että funktionaalinen tai orgaaninen muoto on tulosta anonyymistä prosessista, jossa luonnon tai ihmisen perimmäiset lait ohjaavat suunnittelua. Scharounin lähestymistapa oli poeettinen. Hän piti itseään nerona, joka intuitiivisesti luo rakennuksillaan henkistä suojaa muille ihmisille. Oheisessa ns. Lasiketjuun (*Gläserne Kette*) liittyvässä piirroksessa *Ich, Du, Volkhausgedanke* Scharoun kuvaa arkkitehtinon paikkaa ja roolia ihmisten keskellä. Piirros kuvaa arkkitehdin kykyä ilmentää kansan tahtoa ja hänen kykyään nostaa tämä tahto korkeammalle henkiselle tasolle.¹⁶⁸ Lasiketju oli Scharounia hieman vanhemman arkkitehdin Bruno Tautin (1880–1938) kokoama arkkitehtiryhmä, joka kommunikoi muun muassa kiertokirjeiden ja toisilleen lähetettyjen arkkitehtuuriluonnosten välityksellä. Keskustelijoilla oli suuria utopistisia suunnitelmia, jotka kumpusivat siitä tyhjyyden tunteesta, jonka I maailmansodan hävitys oli luonut.¹⁶⁹

Heideggerin tunnetuin arkkitehtuuria käsittelevä kirjoitus on essee *Bauen Wohnen Denken* (1954, *Rakentaa asua ajatella*). Esseen pohjana on luento, jonka Heidegger piti 5. elokuuta 1951 toisessa *Darmstädter Gespräch* -seminaarissa, jonka teemana oli *Mensch und Raum*, ihminen ja tila. Seminaarin yleisö koostui pääosin

165 Bartning 1952, 93–95.

166 Siteerattu teoksessa Vesely 2004, 29.

167 Siteerattu teoksessa Vesely 2004, 29.

168 Vesely 2004, 30.

169 Blundell Jones 1978, 59–61.

arkkitehdeista. Seminaarin yhteydessä oli näyttely, johon oli kutsuttu kymmenen arkkitehtia esittelemään töitään. Scharoun esitteli näyttelyssä radikaalisti uudenlaista koulusuunnittelua edustavan Darmstadtin kouluprojektin. Vaikka koulua ei koskaan toteutettu, se sai runsaasti julkisuutta ja vaikutti Scharounin myöhempiin koulusuunnitelmiin.¹⁷⁰

Heidegger piti esitelmänsä *Bauen Wohnen Denken* arkkitehtuuriseminaarissa arkkitehtiyleisölle. Kuitenkin heti puheensa alussa hän teki selväksi, ettei hän anna rakentamisohjeita eikä pohdi rakentamista rakennustaiteesta tai -tekniikasta käsin vaan keskittyy asumisen ja rakentamisen ontologisiin kysymyksiin. Essee jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä vastataan kysymykseen ”Mitä on asuminen?” ja toisessa kysymykseen ”Millä tavalla rakentaminen kuuluu asumiseen?”¹⁷¹ Essee päättyy Heideggerin pohdintoihin asumisen olemuksesta. Kirjoitus kuuluu Heideggerin myöhäiskauden tuotantoon, jossa hänen maailmaa ja runoilijoita koskeva ajattelunsa saa kypsän muodon.

Varhaisfilosofiassaan Heidegger kuvasi ihmisen olemisen tapaa maailmassaolemiseksi; myöhäisfilosofiassaan hän toteaa sen olevan yksinkertaisesti asumista (*wohnen*). Ihmistä hän kuvasi varhaisfilosofiassaan *Daseiniksi*, mutta nyt hän nimittää ihmisiä kuolevaisiksi (*Sterblichen*). Kuolevaiset ovat olemassa paikkoja ja tiloja asuen: ”Kuolevaiset ovat. Tämä tarkoittaa: *asuessaan* he kannattelevat tiloja, perustanaan pysyminen olioiden ja paikkojen luona.”¹⁷² Heideggerin ajattelu saa myöhäisfilosofiassa uusia painotuksia, mutta sen yhteys hänen varhaisempaan ajatteluunsa on ilmeinen. Heidegger painottaa edelleen ihmisen ja maailman yhteenkuuluvuutta, eikä ihmisen kuolevaisuuden teemakaan ole uusi; jo *Sein und Zeitissa Daseinia* tarkasteltiin kuolemaa kohti olemisena (*Sein zum Tode*).¹⁷³

Heideggerin varhaisfilosofiassa ihmisen näkökulma on keskeinen: maailma kuuluu ihmiselle. ”Ontologisesti ’maailma’ ei ole sellaisen olevan määritys, joka ei ole olemuksellisesti täälläolona, vaan yksi täälläolon itsensä piirre.”¹⁷⁴ Myöhäisfilosofiassaan Heidegger painottaa maailman tapahtumista sellaisenaan, ”maailman maailmoimista” (*die Welt weltet*), draamaa, jossa myös ihmisellä on osansa. Maailman maailmoimissa ihminen kuuluu maailmalle; hän on osa maailman olemista. Maailmaa Heidegger tarkastelee nyt niin sanottuna neliyhteytenä (*Geviert*). Ihmisen ja neliyhteyden erottamattomuutta hän kuvaa näin: ”Jos sanon ’ihminen’ ja ajattelen tällä sanalla jotakuta, joka on ihmisen tavalla eli asuu, silloin nimeän

170 Bartning 1952, 165–172; Blundell Jones 1978, 15.

171 VA, 139. (EK, 22.)

172 VA, 152. (EK, 36.)

173 SZ, 248–249. (OA, 305.)

174 SZ, 64. (OA, 92.)

Kuva 19: Hans Scharoun: Darmstadtin koulun pienoismalli (Darmstadt, Saksa 1951). Rakennus koostuu kolmesta yksikerroksisesta kouluyksiköstä, ala-, keski- ja yläkoulusta sekä niihin liittyvistä yleisistä tiloista. Jokaisella kouluyksiköllä oli omat erityiset rajansa ja identiteettinsä, joita Scharoun nimitti ”kouluisuukiksi” (*Schulschaften*). Tavoitteena oli asteittainen kasvatusprosessi, jossa lapsi vähitellen liitettiin vastuulliseksi yhteiskunnan jäseneksi tukahduttamatta kuitenkaan hänen yksilöllisyyttään. (Blundell Jones 1978, 15–17.)



tällä nimellä 'ihminen' juuri pysymisen neliyhteydessä olioiden luona.”¹⁷⁵ Perinteisen fenomenologian näkökulmasta katsottuna siirtyminen ihmisen kokemuksellisuuden tarkastelusta maailman itsensä olemisen tarkasteluun saattaa tuntua hämmäntävältä ratkaisulta. Heideggerin runollinen myöhäisfilosofia ei ole yhtä helposti hahmotettavissa kuin hänen varhaisempi ajattelunsa. Kuitenkin silloin, kun tarkastelun kohteena on Heideggerin filosofiaan sisältynyt kosmosajattelun nykyaikaistaminen, se on helpommin hahmotettavissa nimenomaan hänen myöhemmän tuotantonsa pohjalta. Rauhala kuvaa Heideggerin kosmosnäkemystä seuraavasti:

*Heideggerin näkemys todellisuuden kokonaisuudesta itseorganisoituvana kosmoksena oli suoraa jatketta antiikin kreikkalaiselle filosofialle, jossa tämä käsitys ja sitä vastaava kuvauskieli olivat monilla filosofeilla paljon käytössä. Kosmoksessa oliot eivät ole jakautuneina mihinkään piireihin. Siinä yksityisten olioiden keskinäinen yhteys on niiden olemistapaan kuuluvaa aitoa luontoa itseään. Kosmos ei myöskään tarkoita eheyttä, joka seuraisi olioitten samanlaisuudesta, vaan se muodostuu monenlaisesta, jopa ristiriitaisesta aineksesta. Yhteyden oivaltamista kreikkalaiset filosofit kutsuivat logokseksi.*¹⁷⁶

Logos on todellisuutta hallitseva periaate, joka antaa *kosmokselle* muodon ja merkityksen. Ihminen *mikrokosmoksena* toimii saman periaatteen mukaan: ihmisen järjellisyys, *logos*, ohjaa ja jäsentää ihmisen toimintaa. *Logos* ei viittaa kuitenkaan järkeen tavanomaisessa merkityksessä vaan kokonaisuuteen merkitysyhteytenä, johon ihminen tulee aina puhuessaan, suunnitellessaan ym. toimissaan vedonneeksi. Keskeistä *logoksessa* on yhteenkokoaminen: se kerää yhteen kaiken sen, mikä kuuluu *kosmukseen*. Myös ihmisen toiminta *kosmoksessa* tulee ymmärtää tällaisena yhteensaattamisena.¹⁷⁷ Heideggerin *logosta* ja neliyhteyttä koskeva pohdinta pohjautuu Herakleitoksen ajatteluun. Herakleitoksen ajattelussa *logos* nousi länsimaisen filosofian keskeiseksi käsitteeksi, joskin sen alkuperäinen merkitys unohdettiin ajan myötä.

*Kuitenkin kerran länsimaisen ajattelun alussa kielen olemus välähti Olemisen valossa. Kerran, kun Herakleitos ajatteli logoksen johtavaksi sanakseen siten, että tässä sanassa ajatteli olevan Olemisen. Mutta välähdys hiipui pian. Kukaan ei säilyttänyt tätä pilkahdusta eikä sen valaisemaa läheisyyttä.*¹⁷⁸

Heideggerin neliyhteyden käsitteessä *logos*-ajattelu on tuotu alkuperäisessä merkityksessään takaisin länsimaisen filosofiaan. Neliyhteys on *logoksen* tavoin alkuperäistä kokoamista: etuliite *ge* sanassa *Ge-viert* viittaa kokoamiseen. Neliyhte-

175 VA, 151. (EK, 35.)

176 Rauhala 2005, 164.

177 Rauhala 2005, 164.

178 VA, 221.

ys kokoaa neljä tekijää, maan (*Erde*), taivaan (*Himmel*), jumalaiset (*Göttliche*) ja kuolevaiset (*Sterbliche*) maailman maailmoimiseksi, yhteenliitokseksi, josta Heidegger käyttää myös nimitystä ”neliyhteyden heijastusleikki” (*Spiegel-Spiel des Geviertes*).¹⁷⁹ Heideggerin nykyaikaistetussa tulkinnassa *kosmos* on ymmärretty neliyhteytenä. Neliyhteyden juuret ovat siis löydettävissä antiikin filosofiasta. Dialogissaan *Gorgias* Platon esittää ajatuksen *kosmoksesta* Sokrateen sanomana seuraavasti:

*Viisaat sanovat, Kallikles, että yhteiselämä ja ystävyys, järjestys ja järki ja oikeudentunto sitovat taivasta ja maata, jumalia ja ihmisiä, ja että kaikkeutta juuri siksi sanotaan Kosmoksiksi, mikä tarkoittaa järjestystä, eikä epäjärjestykseksi tai hillittömyydeksi.*¹⁸⁰

Sein und Zeitissa Dasein oli keskus, josta maailma sai alkunsa. Heideggerin myöhäiskauden esseissä, esimerkiksi kirjoituksissa *Bauen Wohnen Denken* ja *Das Ding* (1951, *Olio*) keskuksiksi tulee olio, joka kokoaa neliyhteyden. Maailman maailmoiminen syntyy olion olioidessa (*das Ding dingt*) neliyhteydessä. Ihminen tulee nähdä neliyhteydessä palvelijana. Neliyhteys olioina kutsuu ihmistä, ja ihmisen tehtävä on kuunnella tätä kutsua ja vastata siihen. Keskeistä tässä kaikessa on se, että ihmisen toiminnassa todellisuuden annetaan tulla esiin ilman minkäänlaista pakottamista.

*Olio olioi maailmaa (...) Kun annamme olion olla olioimisessaan maailmoivan maailman mukaisesti, ajattelemme oliota oliona. Tällä tapaa ajatellen sallimme olion maailmoivan olemuksen koskea itseämme. Näin ollen olemme olion oliona kutsumia.*¹⁸¹

Heideggerin uuden kosmoskeskisyyden ja uuden poetiikan keskiössä on tulkinta maailmasta neliyhteytenä. Mitä Heidegger tällä neliyhteydellä oikein tarkoittaa? Miten tällainen vanhahtavalta kuulostava neliyhteyden ajatus voi toimia ohjenuorana uuteen poeettiseen asumiseen ja rakentamiseen? Onko tämä kaikki ymmärrettävä vain jonakin ”käsittämättömänä runoiluna”, joksi sitä jotkut Heideggeriin lähemmin perehtymättömät kriitikot nimittävät? Heideggerin myöhäisen ajattelun kieli on kieltämättä runollista ja monimerkityksistä, mutta ajatus neliyhteydestä on rakennettu länsimaisen filosofian perinteelle eikä sen mielekkyyttä siinä suhteessa voi asettaa kyseenalaiseksi. Heideggerin ajattelu neliyhteydestä on jatkoa sille pitkälle *logos*-ajattelun traditiolle, joka alkoi Herakleitoksesta, kävi läpi Platonin, Aristoteleen ja kristinuskon tulkinnat ja sai modernin muotoilunsa Descartesin ajattelussa. Heideggerin tavoitteena on tulkita *logos*-käsitettä sen

179 VA, 172. (EK, 63.)

180 Platon *Gorgias*, 507e5–508a4.

181 VA, 173. (EK, 65.)

alkuperäisessä merkityksessä ja siten palauttaa oleva sen alkuperäiselle perustalle. Neliyhteyden neljän tekijän ykseyttä hän kuvaa seuraavasti:

*Maa on palveleva kantaja, kukoistava ja hedelmällinen, levittäytynyt kallioihin ja vesiin, ilmaantunut kasveina ja eläminä. (...) Taivas on auringon kaartuva rata, kuun vaihteleva habmo, tähtien muuttuva tuike, vuodenajat ja niiden vaihtuminen, päivien valo ja hämäryys, öiden pimeys ja kajo, sään leppeys ja kurjuus, eetterin sinertävä syvyys ja pilvisaatto. (...) Jumalaiset ovat jumaluudesta vihjaavia lähettiläitä. Näiden pyhä valta näyttää jumalan läsnäolossaan tai kätköihinsä vetäytyneenä. (...) Kuolevaisia ovat ihmiset. Heitä kutsutaan kuolevaisiksi, koska he voivat kuolla. Kuoleminen tarkoittaa: kyetä kuolemaan kuolemana. Vain ihmiset kuolevat ja kuolevat jatkuvasti, niin kauan kuin he ovat maan päällä, taivaan alla, jumalaisten edessä.*¹⁸²

Kuvaus neliyhteydestä tulee ymmärtää osin kirjaimellisesti, osin metaforisesti. Heidegger viittaa kuvauksessaan maahan hyvin konkreettisesti merkityksessä; se on arkipäivästämmä tuttu ihmisten ja muiden olioiden kotoinen perusta. Maa antaa ihmisille, kasveille ja eläimille olinpaikan ja ravinnon. Maa antaa materiaalit rakentamiseen ja painovoima sitoo rakennuksen maahan. Kuvaannollisesti voidaan todeta, että ihminen on maallisten juuriensa kautta yhtä muiden olioiden kanssa. Kaikki nousee maasta ja palautuu siihen. Maa ei kuitenkaan viittaa vain mykkään materiaaliin vaan myös siihen kätkeytyvään ja esiinpuhkeavaan perustaan, jota kreikkalaiset nimittivät *fysikseksi*. Jo esseessään *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger kirjoitti: ”Kreikkalaiset nimittivät jo varhain tätä syntymistä ja kohoamista niin itsessään kuin kokonaisuudessaan sanalla *fysis*. (...) Me kutsumme sitä *maaksi*. Mielikuva kerrostuneesta ainesmassasta tai pelkästä tähtitieteellisestä planeetasta on tässä pidettävä loitolla.”¹⁸³

Taivas arkipäiväisessä merkityksessään on yhtä tuttu kuin maakin. Taivas merkitsee meille auringon elähdyttävää voimaa ja valoa, ja toisinaan pimeyttä ja myrskyisää säätä. Taivaan planeettojen kulun määrittelemä vuorokausien ja vuodenaikojen vaihtelu antaa meille kokemuksen ajan kulusta. Metaforallisesti taivas viittaa ihmisen henkiseen ja ekstaattiseen olemassaoloon. Taivas on se transsendentaalisen kokemuksen paikka, jossa ihminen voi kokea elämänsä merkitykselliseksi. Kuolevaiset ovat ihmisiä. Heideggerin mukaan vain ihminen kuolee, eläin menehtyy (*verenden*).¹⁸⁴ Ihmisen olemassaolon erityislaatu on siinä, että hän tietää kuolevansa. Heidegger ei kuitenkaan näe tätä tietoisuutta negatiivisena asiana, vaan päinvastoin, kuolema on ihmisen erityinen mahdollisuus.¹⁸⁵ Heideggerille kuolema on elämän ilmiö. *Sein und Zeitissa* hän selvittää, että kuoleman merki-

182 VA, 143–144. (EK, 27–28.)

183 UK, 38. (TA, 42.)

184 SZ, 240. (OA, 296)

185 SZ, 240. (OA, 295.)

tys on siinä, että se yksilöi ihmisen. Kuoleman mahdollisuuden kautta avautuvat edelleen ihmisen muut omimmat mahdollisuudet.¹⁸⁶ Ihmisen elämään kuuluu kuolevaisuus, mutta siihen kuuluu myös eläminen maan ja taivaan välissä. Ihmissä taivas ja maa, ruumiillisuus ja henkisyys, yhdistyvät. Kuvatakseen tätä Heidegger lainaa runoilijan sanoja: ”Johan Peter Hebel kirjoitti kerran: ’Me olemme taimia, joiden – myönnämme sen tai emme – on juurillaan noustava maasta, jotta voimme kukkia eetterissä ja tuottaa hedelmää.’”¹⁸⁷

Neliyhteyden vaikeimmin selitettävä kohta on puhe jumalista ja jumalaisista. Juuri tämä kohta antaa neliyhteyden kuvaukselle sen vanhahtavan sävyn. Eikö puhe jumalista kuulu menneisyyteen: Nietzsche julisti jumalan kuolleeksi jo yli sata vuotta sitten. Mihin jumalia enää tarvitaan? Miten Heidegger voi edelleen puhua jumalista ja jopa julistaa: ”enää vain jumala voi meidät pelastaa”?¹⁸⁸ Harries on laajasti käsitellyt näitä kysymyksiä artikkelissaan *Authenticity, Poetry, God* (1995). Harriesin mukaan jonkinlaista kokemusta jumalasta tarvitaan, jotta poeettinen asuminen ja rakentaminen ovat mahdollisia. Teknologia voidaan ylittää vain, mikäli oletetaan ihmisen ulkopuolella oleva transsendentti, johon merkitykset voidaan juurruttaa. Neliyhteys, johon jumalat kuuluvat, on tällainen transsendentti *logos*, perusta, joka mahdollistaa antroposentrisyyden ylittämisen. Kun Heidegger Hölderliniä mukailleen puhuu runoilijoiden kyvystä toimia välittäjinä jumalten ja kansan välillä, voidaan tämä tulkita niin, että runoilijalla on erityinen herkkyys tulla transsendentin *logoksen* koskettamaksi.¹⁸⁹

Heideggerin teksteissä esiintyvät sanat ”jumala”, ”jumalat” ja ”jumalaiset”. Jumalaiset tulkitseen tässä Harriesin tavoin eräänlaisiksi lähettiläiksi, ”enkeleiksi”, jotka ovat mukana välittämässä viestiä jumalilta runoilijalle.¹⁹⁰ Heideggerin puhe toisaalta jumalasta ja toisaalta monikossa jumalista liittyy puolestaan siihen hänen ajattelunsa muutokseen, joka on havaittavissa keskikauden kirjoitusten, kuten esseen *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ja myöhäisvaiheen kirjoitusten, kuten esseen *Bauen Wohnen Denken*, välillä. Kuten jo edellä on selvitetty, taideteoksen analyysissaan Heidegger puhui vain suuresta taiteesta ja suurista runoilijoista. Suurten runoilijoiden tuli toimia välittäjinä jumalan ja kansan välissä. Tähän Heideggerin ajattelun kauteen kuului jumala yksikössä. Heideggerin taideteoksen analyysissa tavoittelema monoliittinen ratkaisu yhteiskunnan ja ihmisen ongelmiin on mahdollista vain, mikäli oletetaan yksi yhteinen jumala. Monen jumalan olettaminen johtaisi yhteiskunnalliseen pluralismiin.

186 SZ, 263–264. (OA, 322–323.)

187 G, 14. (SJ, 16.)

188 SpG, 99–100. (SpH, 12.)

189 Harries 1995, 19, 30.

190 Harries 1995, 30.

Puhe jumalista monikossa liittyy Heideggerin myöhäiseen ajatteluun, jossa hänen käsityksensä runoilijan tehtävästä niin ikään muuttuu. Esseessään *Bauen Wohnen Denken* Heidegger ei kirjoita enää suuresta taiteesta eikä suurista runoilijoista, vaan hän kiinnittää huomioita rakentamisen arkisimpiin elementteihin, esimerkiksi siltaan, joka omalla vaatimattomalla tavallaan voi tuoda neliyhteyttä esiin.¹⁹¹ Arkkitehdinkaan ei enää tarvitse olla puolijumalan kaltainen runoilija, vaan sekin jo riittää, että hän pienissä ja vaatimattomissa rakennustehtävissään pystyy luomaan murtumia yksiulotteiseen tekniseen rakentamiseen. Usean jumalan olettaminen takaa elämän moninaisuuden ja yhteiskunnallisen pluralismin. Harries valaisee monijumalaisuuden merkitystä viittaamalla antiikin Kreikan jumalien eri rooleihin. Runoilijan välittämä viesti voi olla hyvin erilainen riippuen siitä, tuleeko se esimerkiksi Afroditelta vai Heralta, Dionysokselta vai Apollolta.¹⁹² Neliyhteyteen sisältyvän monijumalaisuuden pohjalta on ymmärrettävissä myös Rauhalan aiempi luonnehdinta, jonka mukaan *kosmos* ei tarkoita eheyttä, joka seuraisi olioitten samanlaisuudesta, vaan se muodostuu monenlaisesta, jopa ristiriitaisesta aineksesta.

Heidegger tuo Nietzschen jälkeen jumalat takaisin filosofiaan – mutta hän tuo ne sinne poissaolevina. Tämä osaltaan vaikeuttaa jumalien ja jumalaisten osuuden hahmottamista neliyhteydessä. Jumalat eivät ole meille läsnä siten kuin ovat maa ja taivas. Ne eivät myöskään ole nimettävissä siten kuin antiikin Kreikan jumalat. Heidegger, kuten kukaan mukaan, ei voi pakottaa uusia jumalia esille. Keskeistä Heideggerin kuvauksessa on herkkyyys transsendentille *logokselle*. Jumalia tulee kuunnella, vaikka tiedämme, että ne ovat meidät jättäneet, ovat meitä paossa. Jo se, että kuuntelemme jumalia poissaolevina, riittää antroposentrisyyden ylittämiseen. Tällainen kuunteleminen takaa sen, että emme toimi teknologian suljetulla perustalla vaan perustamme on avoin.

Heideggerin mukaan ihminen voi rakentaa ja asua poeettisesti vain, mikäli hän ottaa vastaanottavaisen asenteen todellisuuteen, neliyhteyteen, nähden, vain, mikäli ihminen avautuu todellisuudelle ja antaa sen puhua itsessään ilman pakotamista. Asuminen heideggerilaisessa mielessä eli ihmisen olemisen tavan merkityksessä ei tarkoita tavanomaista asumista jossain rakennuksessa tai kaupungissa vaan ihmisen alkuperäistä neliyhteydessä tapahtuvaa asumista, jonka edellytyksiä Heidegger kuvaa seuraavasti:

Kuolevaiset asuvat siinä määrin kuin he pelastavat maan (...) Kuolevaiset asuvat siinä määrin kuin he ottavat taivaan vastaan taivaana. (...) Kuolevaiset asuvat siinä määrin kuin he odottavat jumalaisia jumalaisina. (...) Kuolevaiset asuvat siinä

191 VA, 146. (EK, 55.)

192 Harries 1995, 30.

*määrin kuin he saattavat oman olemuksensa – kykynsä kuolemaan kuolemana – tämän kyvyn käyttöön niin, että kuolema olisi hyvä.*¹⁹³

Neliyhteyden kuvauksen sisäistäminen vaatii aikaa. Oikeille jäljille on kuitenkin mahdollista päästä, kun pitää mielessä, että Heideggerin kuvauksessa ei ole kyse vain jostakin vapaamuotoisesta runoilemisesta vaan todellakin vakavasta yrityksestä määrittää ihmisen paikka teknologisessa todellisuudessa uudelleen. Tampere-lainen liikunnanfilosofi Timo Klemola on tutkimuksissaan tulkinnut itämaisia ajatteluperinteitä fenomenologian pohjalta. Tässä yhteydessä hän on käsitellyt myös itämaisia ja länsimaisia elementtiteorioita ja pyrkinyt purkamaan näihin teorioihin liitettyä mystisyyttä. Ihmisen kokemusta neliyhteydestä hän on kuvannut näin:

*Mutta kokemuksessa ne [neliyhteyden symbolit] eivät enää ole mitään vertauskuvia: kyse on konkreettisesta kokemuksesta, joka tapahtuu tässä kehossa, tässä tilassa ja tässä hetkessä ja tämän kokemuksen konkreettisista elementeistä. Jumalat kuvaavat kokemustamme transsendentista, taivas on se sisäinen paikka [sisäinen avaruus], josta niitä etsimme ja jossa ne ovat meitä Heideggerin ilmaisua käyttäen paossa. Maa on tämä maankamara, jossa kävelen, jossa elän ja joksi palaan. Kuolevainen olen minä, jonka ruumiissa kaikki nämä elementit kohtaavat. Kyseessä ei ole mikään korkealentoinen metafysiikka, vaan yksinkertainen ihmisen peruskokemus.*¹⁹⁴

Arkkitehtuurin uudessa poetiikassa todellisuus ymmärretään neliyhteytenä. Esseensä *Bauen Wohnen Denken* lopussa Heidegger tarkastelee rakentamisen olemusta eli sitä, miten rakentaminen tulee ymmärtää tässä uudessa todellisuuden tulkinnassa. Hänen mukaansa rakentamisen olemusta ei voida riittävästi käsitellä estetiikan, tekniikan eikä edes näiden kahden yhdistelmän pohjalta: ”Rakentavan tuottamisen olemusta ei voida riittävästi ajatella rakennustaiteesta eikä insinööri-rakentamisesta eikä pelkästä molempien yhdistelmästä.”¹⁹⁵ Rakentamisen olemus tulee ymmärtää asumisen olemuksen pohjalta.

*Neliyhteyden suojaaminen, maan pelastaminen, taivaan vastaanottaminen, jumalaisten odottaminen, kuolevien seuraaminen, tämä nelitahoinen suojaaminen on asumisen yksinkertainen olemus. Näin aidon rakennelman olemusta leimaa asumisen ja se majoittaa tämän olemuksen. Edellä luonnehdittu rakentaminen on erityistä asumisen sallimista [Wohnenlassen]. Jos rakentaminen todella **on** asumisen sallimista, silloin se **on** jo vastannut neliyhteyden puhutteluun. Tähän vastaamiseen perustuu kaikki suunnitteleminen, joka puolestaan avaa piirustusten luonnostelulle sopivan alueen.*¹⁹⁶

193 VA, 144–145. (EK, 28–29.)

194 Klemola 2004, 184.

195 VA, 154. (EK, 38–39.)

196 VA, 153–154. (EK, 38.) Jaaksin suomennoksesta poiketen olen kääntänyt sanan ”Wohnenlassen” sanalla

Heideggerin pohdinta rakentamisen olemuksesta voidaan ymmärtää rakentamisen esteettisen ja teknisen ymmärtämisen kritiikiksi. Rakennustaide ja insinöörien työ, rakennetekniikka, kuuluvat tietenkin erottamattomasti arkkitehtuuriin, mutta poeettinen arkkitehtuuri on mahdollista vain, mikäli suunnittelutyö on perustettu näitä osatekijöitä alkuperäisemmälle perustalle. Heideggerin mukaan rakentamisen olemus on asumisen salliminen. Asuminen on mukana rakentamisen olemuksen määrittelyssä siksi, että Heideggerin mukaan asuminen edeltää rakentamista eikä päinvastoin, kuten tavanomaisesti ajatellaan. Hän kirjoittaa painokkaasti: ”Vain jos kykenemme asumaan, voimme rakentaa.”¹⁹⁷ Tällä hän tarkoittaa, että vain jos olemme oppineet olemaan oikealla tavalla maailmassa, voimme rakentaa. Ihmistä, joka kykenee olemaan oikealla tavalla maailmassa eli asumaan poeettisesti, Heidegger kutsuu asujaksi (*Wohnende*). Asumisen ja rakentamisen suhdetta hän tarkentaa edelleen näin: ”Emme asu, koska olemme rakentaneet, vaan me rakennamme ja olemme rakentaneet, siinä määrin kuin asumme, eli olemme *asujina*.”¹⁹⁸ Näistä Heideggerin lauseista käy jälleen ilmi, että poeettinen arkkitehtuuri edellyttää arkkitehdilta eksistentiaalista muutosta.

Uuden poetiikan mukainen rakentaminen on vastaamista neliyhteyden puhutelmulle. Tällaisessa rakentamisessa toiminta ei ole itseilmaisua vaan eräänlaista katalyysaattorina toimimista. Arkkitehdin tehtävänä on tuoda oliollisuutta esiin. Heidegger piti esitelmänsä *Bauen Wohnen Denken* arkkitehtuuriseminaarissa, jossa pohdittiin tulevaa rakentamista. Hänen ajattelunsa todella luotasikin tulevaisuuteen, mutta hänen esimerkkinsä neliyhteydessä tapahtuvasta rakentamisesta tulivat melko kaukaa historiasta. Schwarzwaldilainen maatalo on Heideggerin esimerkki rakentamisesta, joka on rakentamisen olemuksen mukaista.

*Ajatelkaamme hetki schwarzwaldilaista maataloa, jonka rakensi vielä talonpoikainen asuminen yli kaksisataa vuotta sitten. Talon on tehnyt sopivaksi uupumaton kyky päästä maa ja taivas, jumalaiset ja kuolevaiset yksinkertaisesti olioihin. Kyky on asettanut talon tuulensuojaiselle rinteelle kohti päivää niittyjen keskelle lähteen lähelle. Se on antanut sille leveän ja liioitellun paanukaton, jonka sopiva kaltevuus kestää lumikuorman ja pitkälle alas ulottuvana suojelee kamareita pitkien talviöiden myrskyiltä. Se ei ole unohtanut alttarinurkkausta yhteisen pöydän takaa, se on järjestänyt kamareihinsa pyhitetyt paikat lapsivuoteelle ja kuolinpuulle, kuten siellä kutsuttiin ruumisarkkua, ja näin se on saman katon alle luonnostellut pääpiirteet eri sukupolvien kulkuun halki aikojen. Maatalon on rakentanut asumisesta kumpuava käsityö, joka käyttää työkalujaan ja tykötarpeitaan yhä oliona.*¹⁹⁹

¹⁹⁷ ”asumisen salliminen”. Jaaksin käännös on ”asumisen hyväksyminen”.

¹⁹⁷ VA, 155. (EK, 39.)

¹⁹⁸ VA, 143. (EK, 26.)

¹⁹⁹ VA, 155. (EK, 39.)

Kuva 20: Schwarzwaldilainen maalaistalo edustaa hyvin erityislaatuista asumista. Ihmiset ja eläimet asuvat saman katon alla; vain pitkä käytävä erottaa heidät toisistaan. Talotyypin tunnuspiirteitä ovat jyrkät muodot ja rehevät materiaalit. Kookas katto sitoo rakennuksen lujasti perustaan. Postikortti vuodelta 1936.



Kuvaus tuo esiin sen, miten schwarzwaldilaisten talonpoikien rakentamisessa tila ja aika oli jäsenelty siten, että ihmiselle oli osoitettu asuinpaikka. Tämä on kuvaus ihmisen juurtumisesta kotiseudun maaperään. Vaikka Heidegger näkee talonpoikien asumisessa oikeanlaista suhtautumista siihen asuinpaikkaan, joka heille oli annettu, korostaa hän heti esimerkkinsä jälkeen, että ”viittaus maataloon Schwarzwaldissa ei mitenkään tarkoita, että meidän pitäisi ja voisimme palata takaisin tällaisten talojen rakentamiseen, se vain havainnollistaa yhtä *ollutta* asumista, miten *se* kykeni rakentamaan.”²⁰⁰ Heidegger ei ehdota palaamista tällaiseen jo menneeseen rakentamiseen. Se, mitä hän *Der Ursprung des Kunstwerkes* -esseessä sanoi tempelistä Paestumissa ja katedraalista Bambergissä pätee myös maataloon Schwarzwaldissa: ”käsiteltävissä olevien teosten maailma on romahtanut. Maailman vetäytymistä ja romahtamista ei voida enää milloinkaan peruuttaa. Teokset eivät enää ole sitä, mitä ne olivat.”²⁰¹

Selityksistään huolimatta Heideggeria on syytetty maataloesimerkin yhteydessä anakronismista. Heideggerin esimerkki tuntui epäajankohtaiselta jo silloin, kun se ensimmäisen kerran esitettiin. Vielä epäajankohtaisemmalta se tuntuu nykyään, kun olemme siirtyneet Heideggerin esimerkin kuvaamalta esitekniseltä ajalta teknisen aikakauden jälkeiseen digiteknologiseen aikakauteen. Nykyrakentamista ajatellen Heideggerin maataloesimerkki on jopa häiritsevän anakronistinen. Ei

²⁰⁰ VA, 155. (EK, 39.)

²⁰¹ UK, 36. (TA, 40.)

ole helppoa yhtäkkiä nähdä Heideggerin esimerkin yhteyttä rakentamisen nykypäivän ongelmiin. Tämän yksittäisen esimerkin vaikeatulkintaisuudesta huolimatta keskustelu esseen *Bauen Wohnen Denken* merkityksestä jatkuu. Yhtenä viimeisimmistä puheenvuoroista on Adam Sharrin kirja *Heidegger for Architects* (2007), jossa Heideggerin asumista ja rakentamista koskevan ajattelun merkitystä nykyarkkitehtuurille on pyritty valottamaan.

Arkkitehtuurin poetiikka on historiallista ja siksi erilaista eri aikoina ja eri paikoissa. Poeettinen arkkitehtuuri syntyy aina tiettyyn historialliseen todellisuuteen, tiettyyn olemassa olevaan merkitysyhteyteen. Tältä pohjalta myös Heideggerin maataloesimerkki tulee ymmärrettäväksi. Se on erityislaatuista asumista, joka kuuluu tiettyyn aikaan ja paikkaan. Me emme elä tuossa ajassa ja paikassa, ja sen vuoksi meidän tulee osaltamme pohtia, mitä rakentamisen olemuksen mukainen rakentaminen tänä meidän aikakaudellamme voisi tarkoittaa.

Sveitsiläinen arkkitehti Peter Zumthor (s. 1943) on miettinyt aikakautemme arkkitehtuurin olemusta. Hän on kirjoittanut laajasti suunnittelutyönsä taustalla olevasta ajattelustaan, mutta mitään varsinaista teoriaa hänellä ei ole. Hänen kirjoittamisensa keskeinen tavoite on kuvata sitä poeettista lähestymistapaa, jota hän työskennellessään tavoittelee. Zumthorin lähestymistavan taustalla on filosofisia ajatuksia, mutta kyse ei kuitenkaan ole teoriasta ja sen mekaanisesta soveltamisesta vaan asenteesta, yrityksestä asettua kokemukselliseen suhteeseen todellisuuteen nähden. Mietiskelyn merkitystä omalle suunnittelutyölleen hän kuvaa näin:

*Minulle on tärkeää mietiskellä arkkitehtuurin olemusta, ottaa etäisyyttä päivittäiseen työhöni ja tarkastella sitä, mitä teen ja miksi teen sitä. Rakastan tällaista mietiskelyä ja uskon myös tarvitsevani sitä. En lähesty arkkitehtuuria teoreettisesta näkökulmasta, sillä olen omistautunut arkkitehtuurin luomiselle, rakentamiselle, täydellisyyden ihanteelle (...).*²⁰²

Sanat löytyvät kirjasta *Thinking Architecture* (1998), jota voidaan pitää Zumthorin merkittävimpana kirjallisena työnä. Zumthorin pohdinnoissa on mielenkiintoista erityisesti se, että hän yhdistää ajattelunsa todellisiin suunnittelutehtäviin. Ajattelu ja tekeminen eivät hänen työskentelytavassaan ole erillisiä asioita vaan saman suunnitteluprosessin osia. Rationalistista ajattelua enemmän Zumthor luottaa kuitenkin kokemuksiin: muistoihin, aisteihin ja tunnelmiin. Tässä suhteessa hänen työskentelytapansa voidaan nähdä täysin vastakkaisena monien postmodernististen suunnittelijoiden, kuten esimerkiksi Eisenmanin, työskentelytapaan nähden. Eisenman luottaa loputtomiin käsitteellisiin analyyseihin, jolloin syntyy vaara, että koko hänen arkkitehtuurinsa hukkuu sanojen mereen. Zumthor sen sijaan välttää kaikkea sanallista teoretisointia ja etsii arkkitehtuurilleen pitävää

202 Zumthor 2006a, 39. (Zumthor 1998a, 18.)

perustaa tavoittelemalla kaiken käsitteellisen takana olemassa olevaa faktista todellisuutta. Suhdettaan postmodernismiin hän selvittää näin:

*Totumme elämään vastakohtien kanssa, ja siihen on olemassa monia syitä: traditiot murenevat ja niiden myötä kulttuuriset identiteetit. Tuntuu, että kukaan ei oikein ymmärrä ja kontrolloi talouselämässä ja politiikassa luotuja dynamiikkoja. Kaikki sekoittuu kaikkeen, ja joukkoviestintä luo keinotekoisien merkkien maailman. Mielivaltaisuus vallitsee. Postmoderni elämä voidaan kuvata tilana, jossa kaikki oman henkilökohtaisen elämäntarinamme ulkopuolinen vaikuttaa epämääräiseltä, hämähämältä ja epätodelliselta. Maailma on täynnä merkkejä ja informaatiota, jotka edustavat asioita, joita kukaan ei täysin ymmärrä, koska myös ne osoittautuvat olevan vain pelkkiä merkkejä joistain toisista asioista. Todelliset asiat jäävät kuitenkin kätkeytyiksi. Kukaan ei pääse niitä koskaan näkemään. Kaikesta huolimatta olen vakuuttunut, että todelliset asiat ovat olemassa, vaikkakin ne saattavat olla uhanalaisia. Näitä ovat maa ja vesi, auringon valo, maisemat ja kasvillisuus ja ihmisen luomat esineet, kuten koneet, työkalut – tai soittimet, jotka ovat sitä mitä ne ovat, eivätkä vain taiteellisen viestinnän välineitä – esineet, joiden läsnäolo on itsestään selvä. Kun katsomme esineitä tai rakennuksia, jotka näyttävät olevan sopusoinnussa itsensä kanssa, kokemisemme muuttuu tyyneksi ja välittömäksi. Esineillä, jotka havaitsemme, ei ole viestiä meille; ne vain yksinkertaisesti ovat.*²⁰³

Zumthor vierastaa kaikkea sitä intellektuaalista ja formalistista peliä, jota viime vuosien avantgardearkkitehtuurissa on Eisenmanin johdolla harrastettu.²⁰⁴ Tämänlaatuinen arkkitehtuuri on hänen mukaansa täynnä puhetta, joka viime kädessä kääntyy itseään vastaan. Paradoksaalisesti se, että ei edes yritä sanoa rakennuksillaan mitään, osoittautuu usein tehokkaimmaksi tavaksi välittää ihmiselle sellaisia merkityksiä, jotka auttavat heitä kokemaan ympäristönsä mielekkääksi. Eroaan teoreettisesti ajatteleviin arkkitehteihin Zumthor selventää seuraavasti:

Näen usein rakennuksia, joihin on uhrattu suuri määrä työtä ja pyrkimystä saada aikaan aivan erityinen muoto. Minusta ne ovat luotaantyöntäviä. Rakennuksen suunnitellut arkkitehti ei itse ole paikalla, mutta hän puhuu minulle herkeämättä jokaisen yksityiskohdan kautta: hän hokee koko ajan samaa, ja kiinnostukseni sammuu pian. Hyvän arkkitehtuurin pitää ottaa kävijä vastaan, sallia hänen kokea rakennus ja elää siinä, mutta sen ei saa pyrkiä käännyttämään häntä puolelleen.

Usein ihmettelen, miksi itsestään selvää mutta vaikeaa ratkaisua kokeillaan niin harvoin? Miksi me luotamme niin vähän niihin perusasioihin, joista arkkitehtuuri muo-

203 Zumthor 2006a, 16–17.

204 Tosin Zumthor ei käytä esimerkkinään teoreettisesti suuntautuneesta arkkitehdista Eisenmania, vaan sveitsiläisiä ammattitovereitaan Herzog ja de Meuronia. (Zumthor 2006a, 32. / Zumthor 1994, 24.) Käsitellen tässä kuitenkin Zumthorin ajattelua Eisenmanin ajattelua vasten, koska näin voin paremmin havainnollistaa tutkimuksessani esille nostettuja teemoja.

*dostuu: materiaali, rakenne, rakennustapa, kantavuus ja kantaminen, maa ja taivas ja luottamus tiloihin, jotka todella saavat olla tiloja – tiloja, joissa on ympäröivät seinät ja omat materiaalinsa, onttaus, tyhjyyys, valo, ilma, haju, vastaanottavuus ja resonanssi ja joihin suhtaudumme kunnioittavasti ja huolehtivasti? Itse pidän ajatuksesta, että voin rakentamisprosessin jälkeen vetäytyä suunnittelemastani rakennuksesta ja jättää jälkeeni rakennuksen, joka on itsessään valmis, toimii asumispaikkana ja on osa [olioiden] maailmaa, ja joka tulee erinomaisesti toimeen ilman, että joutuu toimimaan minun retoriikkani puhetorvena.*²⁰⁵

Antaakseen esittämilleen ajatuksille lisää painoa Zumthor viittaa Heideggerin esseeseen *Bauen Wohnen Denken*. Hän tunnustaa Heideggerin filosofian merkityksen omalle ajattelulleen myös kirjansa *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979–1997* (1998) johdannossa.²⁰⁶ Zumthor on avoimesti vaikuttanut Heideggerin oliota ja neliyhteyttä koskevasta ajattelusta ja siitä, miten Heidegger yhdistää asumisen ja rakentamisen tähän todellisuuskäsitteeseensä. Suunnitteluperiaatteittensa suhdetta Heideggerin ajatteluun hän luonnehtii näin:

*Mutta palaan kysymykseeni vielä kerran: mistä löydän todellisuuden, johon minun on keskittettävä mielikuvitukseni voima, kun suunnittelen rakennuksen tiettyä paikkaa ja tarkoitusta varten? Yksi ratkaisun avaimista piilee sanoissa ”paikka” ja ”tarkoitus”. Esseessään **Bauen Wohnen Denken** Martin Heidegger kirjoitti: ”[Olioiden] joukossa eläminen on ihmisen olemassaolon perusperiaate”. Mielestäni se tarkoittaa, että emme koskaan elä abstraktissa maailmassa, vaan aina [olioiden] maailmassa, silloinkin, kun ajattelemme. Heidegger jatkaa: ”Ihmisen subde paikkoihin ja paikkojen kautta tiloihin perustuu hänen asumiseensa niissä.” (...) Se, mikä minua kiinnostaa ja mihin haluan keskittää luovan mielikuvitukseni, ei ole [olioista] etäännytettyjen teorioiden todellisuus, vaan asumisen toimintaan tai olotilaan liittyvän konkreettisen rakennustehtävän todellisuus. Minua kiinnostaa rakennusmateriaalien – kivi, kangas, teräs, nahka – todellisuus, ja niiden rakenteiden todellisuus, joiden avulla kokoan rakennuksen, jonka ominaisuudet haluan oivaltaa mielikuvitukseni avulla niin, että tehtävään tuomani merkitys ja aistillisuus sytyttävät onnistuneen rakennuksen kipinän, sellaisen rakennuksen, joka voi olla ihmisen koti.*²⁰⁷

Kuvaamiaan suunnitteluperiaatteita Zumthor on soveltanut myös Valsin kylpylässä (Vals, Graubünden, Sveitsi 1996), joka on yksi hänen tunnetuimpia töitään. Kylpylää suunnitellessaan hän on ottanut vastaanottavaisen asenteen todellisuuteen – neliyhteyteen – nähden ja antanut sen puhua itsessään ilman pakottamista.

205 Zumthor 2006a, 33–34. (Zumthor 1994, 24.) Zumthorin englanninkielisen tekstin sanan *thing* olen kääntänyt tekstin suomentajasta poiketen sanalla *olio*, koska Zumthor viittaa Heideggeriin, jonka teksteissä tällainen käännösratkaisu on vakiintunut.

206 Zumthor 1998b, 7–9.

207 Zumthor 2006a, 36–37. (Zumthor 1994, 24.)

Hän on kuunnellut olioiden kutsua ja vastannut siihen. Valsin kylpylä voidaan nähdä nykyaikaisena esimerkkinä Heideggerin kuvaamasta neliyhteydessä tapahtuvasta rakentamisesta eli rakentamisen olemuksen mukaisesta rakentamisesta. Kuten schwarzwaldilainen maatalo myös Valsin kylpylä on rakennettu ”tuulensuojaiselle rinteelle kohti päivää niittyjen keskelle lähteen lähelle”. Se on rakennettu vuoristokylään, joka on pystynyt säilyttämään paikallisen identiteettinsä tähän päivään asti. Schwarzwaldilaisen maatalon kuvauksessa tulevat esiin asumisen ikaikaiset rituaalit; Zumthor on pyrkinyt tuomaan esiin kylpemisen ajatointia rituaaleja. Molemmissa rakennuksissa on aistittavissa tiettyä arkaaisuutta, mutta samalla on helppo tunnistaa maatalo esimoderniin aikaan kuuluvaksi rakennukseksi, jonka talonpojat itse ovat rakentaneet, ja kylpylä rakennukseksi, jonka on luonut tämän päivän ammattisuunnittelija. Zumthor on loistavasti kuvannut, miten se, että antaa todellisuuden puhua ilman pakottamista, voi tuottaa hämmästyttäviä tuloksia. Valsin kylpylän suunnittelun kuvaus antaa niin ikään vihjeen siitä, miten rakennukselle voidaan löytää perusta, joka on teknisiä ja esteettisiä näkökohtia perustavampi:

Suunnittelimme toimistossani vuorille sijoitettavaa kylpylää. Emme niinkään pyrkineet luomaan mielessämme alustavia näkemyksiä rakennuksesta ja muokkaamaan niitä tehtävän mukaisiksi, vaan yritimme vastata paikan, tarkoituksen ja rakennusmateriaalien – vuori, kivi, vesi – herättämiin kysymyksiin, jotka eivät aluksi olleet mitenkään visuaalisesti arkkitehtuuriin liittyviä.

*Vasta kun saimme asteittain vastaukset paikan, tarkoituksen ja materiaalien herättämiin kysymyksiin, alkoi syntyä rakenteita ja tiloja, jotka hämmästyttivät meitä, ja joiden alkuvoimaisuus tuntui ulottuvan syvemmälle kuin pelkkä ennaltasuunniteltujen tyyli- ja muotojen sommitelma. Kun arkkitehti rakennusta suunnitellessaan paneutuu vuorten, kivien ja veden kaltaisten konkreettisten asioiden sisältämiin lainalaisuuksiin, hän mahdollisesti oivaltaa ja kykenee ilmaisemaan jotakin näiden elementtien perustavanlaatuisista ja tavallaan ”kulttuurisesti puhtaista” attribuuteista sekä luomaan arkkitehtuuria, joka lähtee todellisista asioista ja palaa niihin. Ennalta suunnitellut kuvat ja valmis tyyllinen muotokieli ovat vain häikäisi silloin, kun pyritään tähän tavoitteeseen.*²⁰⁸

Essee *Bauen Wohnen Denken* (1954) on Heideggerin keskeisin arkkitehtuuria käsittelevä kirjoitus. Tämä essee samoin kuin siihen läheisesti liittyvät essee *Das Ding* (1951) ja ”...dichterisch wohnet der Mensch...” (1954, ”...runollisesti ihminen asuu...”.) tunnetaan arkkitehtipiireissä varsin hyvin. Näihin kolmeen esseeseen keskittyy myös Adam Sharr edellä mainitussa kirjassaan *Heidegger for Architects*. Kaksi jäljempänä mainittua Heideggerin essetä auttavat selventämään

208 Zumthor 2006a, 31–32. (Zumthor 1994, 23–24.)



Kuva 21: Peter Zumthor: Valsin kylpylä (Vals, Graubünden, Sveitsi 1996). Kiviseinät ja ruohokatto sitovat rakennuksen lujasti perustaansa. Kylpylä on rakennettu luonnonlähteen ympärille. Ulkoallas syvällä kiviseinien keskellä on aivan kuin luonnon itsensä muovaama. Rakennuksen isot ikkunat avautuvat alarinteelle päin. Kylpylän päämateriaalina on paikallinen gneissi, jolla rakennuksen betonirunko on lähes kauttaaltaan pinnoitettu.

esseen *Bauen Wohnen Denken* sisältöä. Kuitenkin silloin, kun pohditaan nimenomaan nykyajan arkkitehtuurin ongelmia, on välttämätöntä tutustua Heideggerin kirjoituksiin vieläkin laajemmin. Heidegger rakensi käsitystään asumisesta ja rakentamisesta samoihin aikoihin kun hän julkaisi keskeisimmät modernia tekniikkaa koskevat kirjoituksensa, *Die Frage nach der Technik* (1954, *Tekniikan kysyminen*), *Die Zeit des Weltbildes* (1950, *Maailmankuvan aika*) ja *Gelassenheit* (1959, *Silleen jättäminen*) – ja nimenomaan nämä kirjoitukset auttavat kirkastamaan esseen *Bauen Wohnen Denken* merkitystä nykyajan teknologisoituneelle arkkitehtuurille ja arkkitehtuurisuunnittelulle.

Sharrin kirja avaa suhteellisen valaisevasti esseiden *Bauen Wohnen Denken*, *Das Ding* ja ”...*dichterisch wohnet der Mensch...*” merkitystä arkkitehtuurille, mutta teoksen puutteena voidaan nähdä se, että Sharr ei ole selvittänyt Heideggerin tekniikkaa koskevan ajattelun merkitystä arkkitehtuurille. Tämä selvittämättömyys muodostuu ongelmaksi erityisesti kirjan viimeisessä luvussa ”Heidegger and Architects”. Modernin arkkitehtuuriprofession suhde Heideggerin ajatteluun jää hyvin vajavaisesti esitetyksi, kun Sharr ei ole ottanut kunnolla selvää, mitä Heidegger suhteestaan teknologiaan loppujen lopuksi kirjoitti. Sharr tekee jyrkän eron esimodernien kansanrakentajien ja tämän päivän professionalistien välillä ja esittää käsityksensä, jonka mukaan Heidegger olisi sitä mieltä, että vain esimoderni, modernista tekniikasta ja moderneista ammattisuunnittelijoista vapaa rakentaminen olisi poeettista rakentamista.²⁰⁹ Heidegger ei kuitenkaan ehdota itsesuunnittelua tai paluuta esitekniseen aikakauteen. Sharr tuntuu olevan täysin tietämätön Heideggerin tekniikka-analyysin keskeisistä johtopäätöksistä, joiden mukaan tekniikkaa ei tule hylätä vaan siihen tulee löytää oikea suhde. Sharrin kirja on julkaistu arkkitehdeille osoitetussa kirjasarjassa, ja siksi se tulee päätyämään monen arkkitehtilukijan käteen. Näin ollen on sääli, ettei hän ole kyennyt viemään analyysiaaan tyydyttävästi loppuun asti.

Esseessä *Bauen Wohnen Denken* kuvattu poeettinen maailmasuhde saa aivan uusia merkityksiä, kun sitä tarkastellaan teknistä maailmasuhdetta vasten. Tekniikka ei tarkoita Heideggerilla vain koneita ja laitteita, vaan hänen mukaansa tekninen asenne määrää koko sitä tapaa, jolla nykyajan ihminen on asettunut maailmaan. Ihminen ymmärtää todellisuuden sellaisena, jona se teknisten systeemien määrämänä näyttäytyy. Poeettisessa maailmasuhteessa todellisuus paljastuu neliyhetytenä (*Geviert*). Myös teknisessä maailmasuhteessa todellisuus paljastuu tietyn periaatteen mukaisesti. Tätä periaatetta Heidegger nimittää puitteeksi (*Gestell*).²¹⁰ Sekä sanassa *Ge-viert* että sanassa *Ge-stell* etuliite *ge* viittaa kokoamiseen. Neliyh-

²⁰⁹ Sharr 2007, 97–98.

²¹⁰ *Gestell* on suomennettu, joissakin yhteydessä myös sanalla ”asetin”. Esimerkiksi Hannu Sivenius on kääntänyt termin näin suomennoksessaan *Taideteoksen alkuperä*.



Kuva 22: Vesivoimala Reinissä Laufenburgissa Saksan ja Sveitsin rajalla. (Vrt. kuva 33)

teys kokoaa neljä tekijää: maan, taivaan, jumalaiset ja kuolevaiset. Puite kokoaa puolestaan ne asettamisen (*stellen*) tavat, jotka Heideggerin mukaan kuvaavat modernia tekniikkaa. Yksi modernin tekniikan peruspiirre on se, että se asettaa luonnolle vaatimuksen luovuttaa energiaa, jota voidaan sellaisenaan ottaa esiin ja varastoida. Toinen peruspiirre on se, että kaikki varastoitu energia on määrätty (*bestellen*) olemaan käsillä, seisomaan valmiina jatkotoimenpiteitä varten.²¹¹ Voimala Rein-virrassa on Heideggerin esimerkki nykyaikaisesta rakennuksesta, jonka kokoavana periaatteena on puite.

Vesivoimala on asetettu [gestellt] Rein-virtaan. Vesivoimala asettaa [stellt] virtaan vedenpaineen, joka pistää [stellt] turbiinit pyörimään; pyöräminen pyörittää niitä koneita, joiden pyörästä tuottaa [herstellt] sähkövirtaa kaukovoimakeskukselle ja sen sähköverkostolle, joka on määrätty [bestellt] sähkön siirtoon. Tässä sähköisen energian määräämiseen [Bestellung] liittyvien, toisiinsa kietoutuneiden seurausten joukossa myös Rein näyttää joltakin määrättyä [Bestelltes]. Vesivoimala ei ole rakennettu Rei-

211 TK, 14–15. (TeK, 19.)

*niin niin kuin vanha puusilta, joka on vuosisatoja sen rantoja yhdistänyt. Pikemminkin virta on padottu voimalaan.*²¹²

Kun puite kokoaa vesivoimalan virran johonkin kohtaan, se ei salli tämän kohdan tulla esiin omassa olemuksessaan vaan se kokoaa tämän kohdan siten, että se tulee esiin modernin tekniikan mukaisesti asetettuna ja määrättyinä. Vesivoimala ei asetu paikkaan vapaasti – kuten esimerkiksi schwarzwaldilainen maatalo teki – vaan se ikään kuin kahlitsee tämän paikan omiin tarpeisiinsa. Heidegger vielä täsmentää, että vanhanajan tuulimylly tuotti myös energiaa mutta se ei kuitenkaan kahlinnut luontoa vesivoimalan tavoin. Tuulimyllyn siivet tosin pyörivät tulessa, mutta mylly ei vapauttanut ilmapirtojen energiaa varastoidakseen sitä.²¹³

Poettisessa maailmasuhteessa todellisuus paljastuu neliyhteytenä, teknisessä maailmasuhteessa puitteena. Ensikatsomalta nämä kaksi todellisuuden paljastumisen tapaa näyttävät tyystin erilaisilta, mutta juuri tuo ajatus, että oleva kokonaisuudessaan paljastuu tietyllä tavalla, liittää ne myös yhteen. Yleensä ajatellaan, että tekniikka on keino jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Heidegger kuitenkin toteaa, että tekniikka ei ole pelkkä keino vaan paljastumisen tapa.²¹⁴ Eri todellisuuskäsitysten yhtäläisyydet ja eroavaisuudet alkavat hahmottua, kun Heidegger hakee ajatuksilleen perspektiiviä esisokraattien ajattelusta. Antiikin kreikkalaisille paljastaminen (*aletheia*) oli esiintuomista (*poiesis*). Sitä esiintuomista, jonka perusta on ihmisessä, he nimittivät sanalla *tekhne*. Kun ihminen toimii neliyhteydessä, hänen toimintansa on *poiesista* juuri antiikin alkuperäisessä merkityksessä. Ihminen paljastaa todellisuutta analogisesti siihen nähden, miten luonto itse tuo olioita esiin. Tähän pohjaa arkkitehtuurin uusi poetiikka. Heideggerin mukaan myös moderni tekniikka on paljastamisen tapa, mutta sen kautta tapahtuva paljastaminen on erilaista kuin *tekhnen*. Se ei ole paljastamista *poiesiksen* merkityksessä, vaikka onkin siitä kehittynyt. Modernin tekniikan paljastaminen on haaste (*Herausfordern*).²¹⁵ Haastava paljastaminen ei toimi analogisesti luontoon nähden vaan asettaa luonnon puitteen periaatteiden mukaisesti. Heideggerin mukaan todellisuuden poeettinen perusta menetetään, kun ”puite peittää sen paljastumisen, joka sanan *poiesis* merkityksessä antaa läsnäolevan ilmestyä tänne esiin.”²¹⁶ Modernissa maailmassa ihmisen toiminta on irronnut alkuperäisestä perustastaan; toiminta on muuttunut epäpoeettiseksi.

Modernin ihmisen toiminta on epäpoeettista, koska ihminen ei toimi osana luontoa vaan teknisen systeemin puitteissa. Keskeisintä puitteessa eivät ole yksit-

212 TK, 15. (TeK, 20.)

213 TK, 14. (TeK, 19.)

214 TK, 12. (TeK, 16.)

215 TK, 14. (TeK, 18–19.)

216 TK, 27. (TeK, 32.)

täiset koneet ja laitteet vaan itse systeemi kokonaisuudessaan. Heidegger käyttää systeemistä myös nimitystä ”maailmankuva” (*Weltbild*). Maailmankuvaa ei tule kuitenkaan ajatella tässä tavanomaisessa merkityksessä, jolloin voitaisiin sanoa, että keskiajan maailmankuva muuttui modernin ajan maailmankuvaksi. Maailmankuva Heideggerin antamassa merkityksessä on jotakin sellaista, joka liittyy ainoastaan moderniin aikakauteen: ”Maailmankuva olemuksellisesti ymmärrettynä ei tämän vuoksi ole kuva maailmasta vaan maailma, joka käsitetään kuvaksi. Oleva kokonaisuudessaan tulkitaan siten, että olevaa on vasta ja pelkästään se, minkä esittävä ja tuottava ihminen asettaa olevaksi.”²¹⁷ Moderni ihminen on representoinut oliot objekteiksi ja pitää näitä objekteja todellisina olioina. Oliot omassa olemisessaan on unohdettu. Luonto on korvattu sitä representoivalla kuvalla.

Systeemi on syntynyt, kun moderni ihminen on soveltanut teknistä ja reperesentoiavaa ajattelutapaa yhä uusille elämänalueille, jolloin vähitellen koko maailma on käsitetty tällä tapaa kuvattuna. Kun soveltaminen on viety näin pitkälle, systeemi on alkanut hallita ohi ihmisen ajattelun. Heidegger näkeekin, että nykytilanteessa ihminen on luonnostaan osa systeemiä, osa puitetta, vaikkei hän aina tätä ehkä itse ymmärrä. Hänen mukaansa ”Metsässä hakattua puuta mittaava metsänvartija (...) on tänään puunjalostusteollisuuden määräämä, tiesi hän sen tai ei.”²¹⁸ Samaan tapaan nykyajan arkkitehdin voidaan nähdä olevan vain ratas isossa koneistossa. Hän on osa rakennusteollisuutta, rakennusteollisuuden määräämä. Länsimainen ihminen syntyy keskelle teknistä maailmaa, ja siksi hänen on mahdollista ratkaista suhteensa systeemiin vasta jälkikäteen. Hän voi ennen kaikkea miettiä, haluaako hän hyväksyä, ja miten, paikkansa puitteessa.²¹⁹

Vaikka moderni tekniikka on syntynyt ihmisen toimesta, se on olevan kokonaisuuden paljastumisen tapana suurempi kuin ihminen. Heidegger näkeekin modernin tekniikan suurimpana vaarana sen, että ihminen juuttuu vain teknisten sistemien osaksi, jolloin hänen alkuperäisempi olemuksensa peittyi. Esseessä *Die Frage nach der Technik* suoritetun modernin tekniikan analyysin keskeisin tavoite on valmistella vastausta tämän vaaran voittamiseksi. Heti esseen alussa Heidegger toteaa: ”Seuraavassa *kysymme* tekniikkaa. (...) *Tekniikan* kysymisellä haluamme valmistella siihen vapaata suhdetta.”²²⁰ Heideggerin modernia tekniikkaa koskeva ajattelu kulminoituu esseessä *Gelassenheit*, jossa hän hyvin seikkaperäisesti kuvaa, miten vapaa suhde tekniikkaan on saavutettavissa.

217 *Weltbild*, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist. (Hw, 82 / KhMa, 25).

218 TK, 17. (TeK, 22.)

219 TK, 23–24. (TeK, 28–29.)

220 TK, 5. (TeK, 8.)

Heideggerin omintakeinen kielenkäyttö ja tapa selittää asioita ovat vaikuttaneet siihen, että toisinaan hänen teknologiaa koskeva kritiikkensä on ymmärretty vain taantumuksellisena kapinana teknologiaa vastaan. Heidegger kuitenkin näkee, että modernin tekniikan esiintulossa ei ole viime kädessä kyse ihmisen toiminnasta vaan paljon isommasta asiasta, jota voidaan kuvata myös hänen historia-käsityksensä pohjalta. Heidegger ei näe historiaa tapahtumasarjana, vaan hänen mukaansa oleminen on paljastunut väläyksittäin eri aikoina.²²¹ Länsimaisesta historiasta voidaan erottaa kolme epookkia. Ensimmäisen kerran länsimainen ihminen pohti olevan avautumista sellaisenaan antiikin Kreikassa. Keskiajalla oleva avautui Jumalan luomakuntana. Modernina aikana oleva on näyttäytynyt ihmiselle läpinäkyvänä ja laskien hallittavana kohteena.²²² Heidegger näki nämä epookit olemisen kohtalona ja viime kädessä olemisen, ei ihmisen ehdollistamina. Ihmisen osuuden hän näki siinä, että epookit ovat manifestoituneet ihmisen avustuksella. Ihminen on toiminut ikään kuin katalysaattorina epookkien synnyssä. Käsittäessään modernin teknisen aikakauden olemisen kohtalona Heidegger ei näe mielekkäänä asettua jyrkästi teknologiaa vastaan, vaan toteaa:

*Teknisen maailman toimenpiteet, laitteet ja koneet ovat nykyisin meille kaikille välttämättömiä, toisille suuremmissa, toisille pienemmissä määrin. Olisi mieletöntä juosta sokeasti vasten teknistä maailmaa. Olisi lyhytnäköistä haluta tuomita tekninen maailma Pirun tykösi.*²²³

Heidegger ei halunnut vastustaa teknologiaa jyrkästi, mutta hän ei niin ikään halunnut jatkaa sokeasti teknologian tiellä. Hänen vastauksensa modernin tekniikan ongelmaan löytyykin näiden kahden ääripään välistä: tekniikkaa ei tule hylätä, vaan siihen täytyy löytää vapaa suhde. Edellinen lainaus jatkuu näin:

Olemme määrättyjä teknisille objekteille; ne vaativat meiltä jopa lakkaamatta lisääntyvää korjausta. Olemme äkkiiarvaamatta niin lujasti sidoksissa teknisiin objekteihin, että joudumme niiden orjuuteen.

Mutta voimme myös muuta. Voimme toki käyttää teknisiä objekteja ja siten samalla kaikella asianmukaisella käytöllä vapauttaa itsemme niiden vallasta niin, että päättämme niistä milloin tahansa irti. Voimme ottaa tekniset objektit käyttöön niin kuin ne on otettava. Mutta voimme samalla jättää nämä objektit sikseen sellaisina, mikä ei sisimmässä ja olennaisessa koske meitä. Voimme sanoa ”kyllä” teknisten objektien välttämättömälle käytölle ja voimme sanoa samalla ”ei”, siinä määrin kun estämme sen, että ne yksinomaan asettavat meille vaatimuksia ja siten vääntävät, hämmentävät ja viimein hävittävät olemuksemme.

221 Wm, 335. (KhMa, 75.)

222 UK, 79. (TA, 80.)

223 G, 22. (SJ, 22.)

*Jos kuitenkin tällä tapaa sanomme teknisille objekteille samanaikaisesti ”kyllä” ja ”ei”, eikö tällöin suhteemme tekniseen maailmaan ole eripurainen ja epävarma? Aivan päinvastoin. Suhteemme tekniseen maailmaan tulee olemaan ihmeellisellä tapaa yksinkertainen ja tyyni. Päästämme tekniset objektit arkipäiväiseen maailmaamme ja pidämme ne samalla siitä ulkona, eli annamme niiden olla olioita, jotka eivät ole absoluuttisia, vaan jäävät korkeamman varaan. Tätä samanaikaista Kyllä ja Ei sanomista tekniselle maailmalle kutsuisin vanhalla sanonnalla: **Olioiden silleen jättäminen** [die Gelassenheit zu den Dingen].²²⁴*

Poeettisessa maailmasuhteessa eläminen ei tarkoita teknologian hylkäämistä kokonaan. Teknologialle löytyy paikka myös siinä todellisuudessa, jossa maailma ymmärretään neliyhteytenä. Keskeistä on vapaa suhde tekniikkaan. Heideggerin ratkaisu modernin tekniikan ongelmaan on samanaikainen ”kyllän” ja ”ein” sanominen tekniselle maailmalle. Mutta kuinka tällainen lähestymistapa voidaan saavuttaa? Kuinka me tässä läpeensä teknisessä maailmassa voimme välttää ajatuksiamme ja tekojamme lipsahdusta teknisiksi? Kuinka erottaa toisistaan ”kyllä” ja ”ei”? Heidegger lähestyy silleen jättämisen olemusta puhumalla erilaisista ajattelun tavoista.

Heideggerin mukaan on kaksi ajattelun tapaa, jotka kumpikin ovat joskus oikeutettuja ja tarpeellisia. Hän käyttää näistä ajatteluntavoista nimityksiä ”laskeva ajattelu” (*das rechnende Denken*) ja ”mietiskelevä ajatteleminen” (*das besinnliche Nachdenken*).²²⁵ Nykyihmisen suhteen ajattelemiseen hän näkee paradoksaalisena. Toisaalta hänen mukaansa ”minään muuna aikana ei ole suunniteltu niin kauas tulevaisuuteen, tutkittu niin monenlaista ja niin kiihkeästi kuin nyt.”²²⁶ Ja taas toisaalta hän kirjoittaa huolestuneena nykyihmisen ajattelemattomuudesta ja jopa väittää, että nykyihminen on paossa ajattelemista.²²⁷ Laskevaa ajattelua hän kuvaa seuraavasti:

Sen [laskevan ajattelun] omalaatuisuus on siinä, että kun suunnittelemme, tutkimme ja touhuamme, laskemme aina annettujen seikkojen mukaisesti. Me asetamme nämä seikat määrättyä päämäärää varten määrätystä tarkoituksesta laskettuna. Me laskemme ennakolta määrättyyn lopputulokseen. Tämä laskeminen luonnehtii kaikkea suunnittelevaa ja tutkivaa ajattelua. Sellainen ajattelu on laskevaa myös silloin, kun se ei operoi luvuilla eikä edellytä laskukonetta tai suurta laskusuunnitelmaa.²²⁸

Laskeva ajattelu on ajattelua ennalta annetun systeemin puitteissa, ja juuri tämänlaatuiseen ajatteluun Heidegger viittaa, kun hän toteaa, että nykyihminen on

224 G, 22–23. (SJ, 22–23.)

225 G, 13. (SJ, 15.)

226 G, 12. (SJ, 14.)

227 G, 12. (SJ, 14.)

228 G, 12. (SJ, 15.)

paossa ajattelemista. Laskeva ajattelu on teknistä ja representoivaa ajattelua, jolla on toki oma tärkeä paikkansa nykyihmisten elämässä, mutta se on myös ajattelua, jonka seurauksena ihmisen jalansija perustaan on uhattu. Tie takaisin perustalle vaatii mietiskelevää ajattelemista, jonka keskeinen piirre on juuri silleen jättäminen. Mutta miten ihminen voi ajattelemalla palauttaa yhteyden alkuperäiseen perustaansa? Eikö perustan menettäminen ole johtunut nimenomaan siitä, että ajattelu on saanut korostuneen aseman modernissa ihmiskäsityksessä? Ajattelemisen, joka liittyy silleen jättämiseen, on luonteeltaan hyvin erilaista kuin laskeva ajattelu. Heidegger antaa mietiskelevän ajattelemisen harjoittamiselle hyvin yksinkertaisen ohjeistuksen: ”Siten emme tarvitse ajattelemisessa mitään ’korkeaa lennokkuutta’. Riittää kun oleskelemme siinä mikä on lähellä ja mietiskelemme lähellä olevaa: sitä, mikä koskee meitä erityisesti tässä ja nyt; tässä: tätä kotikontua, nyt: läsnäolevana aikana.”²²⁹

Gelassenheit-teoksen sisältyvässä toisessa esseessä *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken (Silleen jättämisen pohjimiseksi. Peltotiekeskustelu ajattelemisesta)* Heidegger pohtii perusteellisemmin mietiskelevän ajattelemisen luonnetta. Laskevaa ajattelua luonnehtivat tahtominen ja pyrkimys asioiden hallintaan. Mietiskelevä ajattelemisen on tyystin erilaista toimintaa; siinä pyritään vapautumaan tahtomisesta ja antautumaan olioille niiden omassa olemisessaan. Näin mietiskelevä ajattelemisen on pohjimmiltaan eräänlaista pidättäytymistä ajattelusta. Klemola on osuvasti kuvannut mietiskelevän ajattelemisen olemusta toteamalla, että ”mietiskelevän ajattelun harjoittamisen näkökulma onkin itse asiassa paluuta ’mietiskelevään kehoon’. Kun mieli on tyyni, ajatus ei nouse, olemisen paljastuu hyvin konkreettiseksi kehossa ja maailmassa olemiseksi, jossa eksistenssi on maailmassa, maailma eksistenssissä. On vain kohtaaminen, olemisen tapahtuminen [*Ereignis*].”²³⁰ Heideggerin kuvaama ”oleskeleminen siinä, mikä on lähellä” toteutuu siis enemmän kehollisena kokemuksena kuin ajatteluna. Hän toteaaakin, että silleen jättämisellä ei ole mitään tekemistä ajattelun kanssa, jos ajattelu ymmärretään tavanomaisen käsityksen mukaan representaatioksi.²³¹

Taiteen ja teknologian välimaastossa operoiva nykyajan arkkitehti jos kuka ymmärtää, että ratkaisu tekniikan ongelmaan voi olla vain samanaikaisesti sanottu ”kyllä” ja ”ei”. Suunnittelutyössä joudutaan nykyisin toimimaan hyvin monimutkaisissa konteksteissa, joissa lukuisat tekniskäytännölliset vaatimukset yhtyvät taiteellisiin tavoitteisiin. Tässä kompleksisessa tilanteessa arkkitehdin täytyy tasapainoilla ja pyrkiä löytämään ratkaisu, jossa kaikki arkkitehtuurille osoitetut

229 G, 14. (SJ, 16.)

230 Klemola 2004, 38–39.

231 G, 34. (SJ, 32.)

vaatimukset on huomioitu. Zumthor ei ole kirjoituksissaan kovin paljon käsitellyt sitä, miten tekniskäytännölliset asiat otetaan mukaan arkkitehtuuriin. Toisaalta hänen töissään moderni tekniikka ja poeetikka eivät aina edes kovin rajusti kohtaa. Jotkut hänen suunnittelemissaan rakennuksista, kuten esimerkiksi Pyhän Benedictuksen kappeli (Sumvitg, Graubünden, Sveitsi 1989), ovat luonteeltaan lähes esimoderneja.

Arkkitehtuurin eri vaatimusten yhteensovittamisesta on kirjoittanut kiintoisalla tavalla Alvar Aalto (1898–1976). Luonnollisesti Aallon loistokkuus näkyy eritoten hänen suunnittelemissaan rakennuksissa, mutta tässä keskitytään hänen kirjoituksiinsa, joissa hän on valaisevasti tuonut esiin suhdettaan moderniin teknologiaan. Heideggerin pitkäaikainen ystävä ja assistentti Heinrich Wiegand Petzet kertoo muistelmissaan, miten hän oli kuullut suomalaisilta ystäviltaan Aallon säilyttäneen työpöydällään Heideggerin esseetä *Bauen Wohnen Denken*. Petzet kertoi tästä Heideggerille, joka oli kuulemastaan hyvin ilahtunut ja pyysi Petzetia viemään seuraavalla Suomen vierailullaan terveiset Aallolle. Terveiset eivät kuitenkaan koskaan tavoittaneet Aaltoa, sillä hän kuoli ennen Petzetin vierailua.²³² Tämän pienen kertomuksen ydin ei ole Aallon kiinnostus Heideggeriin, vaan Heideggerin kiinnostus Aaltoon. Sharr näkee Heideggerin sympatian Aaltoa kohtaan mielenkiintoisena erityisesti siksi, että merkittävistä asumista ja rakentamista käsittelevistä kirjoituksistaan huolimatta Heidegger ei ollut kovin kiinnostunut aikansa arkkitehteista ja heidän töistään. Se, että hän halusi ottaa kontaktia Aaltoon, oli Sharrin mielestä jotakin poikkeuksellista.²³³ Päätelmänsä tueksi Sharr nostaa esiin toisen kohdan Petzetin kirjasta²³⁴, jossa kerrotaan, että vieraillessaan Le Corbusierin suunnittelemassa Ronchampin pyhiinvaelluskirkossa 1953, Heidegger jätti muun seurueensa tutustumaan rakennuksen arkkitehtuuriin ja keskittyi itse seuraamaan kappelissa pidettyä messua. Messu kiinnosti Heideggeria enemmän kuin Le Corbusierin ylistetty arkkitehtuuriteos.²³⁵

Aalto kirjoitti nuoruudessaan paljon, mutta oli kuitenkin ensi sijassa suunnittelija. Teoreettiset mietelmät syntyivät suunnittelukokemusten pohjalta eikä päinvastoin. Aallon elämäkerturi Göran Schildtin mukaan ”Aallon voima oli siinä, ettei hän koskaan antanut teorioittensa sanella sitä mitä hän loi, vaan päinvastoin antoi intuitiivisen luovuutensa oikoa noita teorioita.”²³⁶ Vuonna 1940 kirjoittamassaan artikkelissa *Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen* Aalto pohtii tieteen ja taiteen osuutta suunnittelutyössä:

232 Petzet 1993, 188.

233 Sharr 2007, 91.

234 Petzet 1993, 207.

235 Sharr 2007, 91.

236 Schildt 1997, 102.

*Viime vuosikymmenien aikana arkkitehtuuria on usein verrattu tieteeseen ja sen menetelmiä on yritetty saada tieteellisemmiksi, vieläpä tehdä siitä pubdasta tiedettä. Mutta arkkitehtuuri ei ole tiede. Se on yhä sama suuri synteettinen prosessi, tuhansien ratkaisevien inhimillisten funktioiden yhdistelytehtävä, ja se pysyy arkkitehtuurina. Sen tehtävä on yhä saattaa aineen maailma sopusointuun ihmiselämän kanssa. (...) Päämäärä voidaan saavuttaa vain arkkitehtuurin menetelmin – aikaansaamalla ja yhdistämällä erilaisia teknisiä ilmiöitä siten, että ne mahdollistavat ihmisen mitä harmonisimman elämän.*²³⁷

Aalto oli erittäin kiinnostunut oman aikansa teknisistä keksinnöistä mutta myös tietoinen niihin liittyvistä vaaroista. Myönteisen suhtautumisen tekniikan lupauksiin Aalto oli perinyt isältään ja isoisältään, mutta heidän tavoin hän ei nähnyt tekniikkaa itsetarkoituksena vaan keinona, jolla parannetaan elämän laatua.²³⁸ Aallon arkkitehtuuriteoreettisen ajattelun päätepisteenä pidetään esseetä *Taimen ja tunturipuro* (1947), jossa hän käsittelee arkkitehtonisen ongelman ratkaisemista. Esseessä Aalto kuvaa omaa tapaansa sanoa ”kyllä” ja ”ei” arkkitehtuurin tekniskäytännöllisille vaatimuksille.

Kun minun henkilökohtaisesti on ratkaistava arkkitehtoninen ongelma, tulee työssä aina eteen – milteipä poikkeuksetta – este, jonka yli on vaikea päästä, eräänlainen ”courage de trois heures du matin”. Syynä tähän on luullakseni se monimutkainen ja raskas paino, joka muodostuu siitä, että arkkitehtoninen suunnittelu operoi lukemattomilla, usein keskenään ristiriidassa olevilla elementeillä. Sosiaaliset, humaniset, taloudelliset ja tekniset vaatimukset yhdistettynä psykologisiin kysymyksiin, koskien sekä yksilöä että ryhmää, sekä ihmismassojen että yksilöitten liikkeet ja sisäiset friktioinit, kaikesta tästä muodostuu monisäikeinen vyyhti, joka ei ole rationaalista tai mekaanista tietä ratkaistavissa. Eri vaatimusten ja osaprobleemien suunnaton lukumäärä muodostaa esteen, jonka takaa arkkitehtonisen perusidean on vaikea päästä esille. Tällöin teen – joskin tarkoituksettomasti – seuraavalla tavalla. Unohdan probleemiskermän määrätynsi ajaksi, sen jälkeen kun työn atmosfääri ja lukemattomat eri vaatimukset ovat syöpyneet alitajuntaan. Siirryn työskentelytapaan, joka suuresti muistuttaa abstraktia taidetta. Piirrän vain vaiston johdattamana, ei arkkitehtonisia synteesejä, joskus suorastaan lapsellisia kompositioita, ja tätä tietä syntyy vähitellen abstraktilta pohjalta pääideaa, eräänlainen yleissubstanssi, jonka avulla lukemattomat ristiriitaiset osaprobleemit voidaan keskenään harmonioida.

Piirtäessäni Viipurin kaupungin kirjastoa (käytettävissäni oli runsaasti aikaa, kokonaista viisi vuotta) käytin pitkiä ajanjaksoja naiivien piirustusten avulla suoritettuun hakuammuntaan. Jonkinlaisten fantastisten vuorimaisemien avulla, joiden

237 Aalto 1997a, 103.

238 Schildt 1985, 217–218.

eri rinteitä valaisivat monet eri asennossa olevat auringot, syntyi vähitellen kirjastorakennuksen pääidea. Kirjaston arkkitehtonisena runkona on eri tasoille ja mo-
neen portaaseen sijoitetut luku- ja lainauspinta-alat, keskuksen ja valvontapaikan
muodostaessa eri tasojen huipun. Lapsellisilla piirustuksilla on vain epäsuora yhteys
arkkitehtoniseen ajatteluun, mutta ne veivät joka tapauksessa leikkauksen ja pohja-
kuvion toisiinsa kietoutumiseen ja eräänlaiseen horisontaali- ja vertikaalikonstruk-
tion yhtenäisyyteen.

Mainitsen näistä persoonallisista kokemuksistani ilman että tahtoisin tehdä niistä
menetelmää. Luulen muuten, että useimmat kollegani tuntevat jotain samantapais-
ta omista taisteluistaan probleemiensa kanssa. Esimerkeillä ei myöskään ole mitään
yhteyttä lopputuloksen huonoihin tai hyviin ominaisuuksiin. Mainitsen tämän tässä
vain esimerkkinä siitä, miten oma vaistomainen uskonni on vienyt siihen, että ark-
kitehtonisilla ja vapailla taiteilla on yhteinen alkujuurensa, joka jollain tavalla on
abstrakti, mutta sittenkin perustuu tietoon ja tutkimuksiin, jotka ovat varastoituneet
alitäjuntaamme.²³⁹

Lainauksella ei artikkelin kirjoittamisajankohdan vuoksi edes voi olla yhteyt-
tä niihin Heideggerin kirjoituksiin, joita tässä käsitellään. Tästä ei nyt olekaan
kysymys. Aallon kuvaus voi kuitenkin toimia yhtenä esimerkkinä siitä, miten
nykyaikainen arkkitehti on kyennyt löytämään oikean suhteen tekniikkaan. Tul-
kitsenkin lainausta Heideggerin *Gelassenheit*-esseen pohjalta. Silleen jättämiseen
liittyy mietiskelevä ajattelu, joka tulee ymmärtää tavanomaisesta ajattelusta
pidättäytymisenä. Kun Aalto kuvaa unohtavansa probleemisikermän määrätynsi
ajaksi, voidaan tämä ymmärtää juuri tavanomaisesta ajattelusta pidättäytymisek-
si. Hän siirtyy työskentelytapaan, jossa kieltäytyy toimimasta laskevan ajattelun
mukaisesti. Naiiveja piirustuksia tekemällä voidaan mieli pysäyttää tavanomai-
sista ajattelutottumuksista ja saada se näkemään uudella, tuoreella tavalla. Kun
probleemisikermä jätetään silleen, voi avoin mieli tuoda ratkaisun, jossa eri osa-
tekijät ovat löytäneet paikkansa.

Aallon mukaan naivien piirustusten tietä ”syntyy vähitellen abstraktilta pohjalta
pääidea, eräänlainen yleissubstanssi, jonka avulla lukemattomat ristiriitaiset osa-
probleemit voidaan keskenään harmonioida.” Lainauksen lopussa hän kirjoittaa,
miten hän on vaistomaisesti tullut siihen käsitykseen, että ”arkkitehtonisilla ja
vapailta taiteilla on yhteinen alkujuurensa, joka jollakin tavalla on abstrakti, mut-
ta sittenkin perustuu tietoon ja tutkimuksiin, jotka ovat varastoituneet alitäjun-
taamme.” Näiden kiehtovien kuvausten pohjalta nousee luonnostaan kysymys,
miten tämä ”alitäjuntaan varastoitunut abstrakti alkujuuri”, joka tuottaa Aallon
arkkitehtuurin harmonisen lopputuloksen, voidaan ymmärtää.

239 Aalto 1997b, 108.

Kuva 23: Alvar Aalto: Piirros fantas-
tisesta vuorimaisemasta (n. 1929).
Luonnoksessa näkyy kirjaston sisä-
tiloissa toteutunut idea eri tasoille
sijoitetuista toiminnoista.



Silleen jättämiseen liittyvä eksistentiaalinen uudelleenorientoituminen ei ole vain
pään asia, vaan se koskee koko psykofyysistä olemustamme: taitoa, kokemusta,
ymmärrystä, toimintaa sekä myös sitä tapaa, jolla tätä kaikkea uudesta perustasta
nousevaa toimintaa artikuloidaan eli kieltä. Klemola on tutkinut silleen jättä-
misen tapahtumaa myös nykyaikaisen kognitiotieteen perspektiivistä ja löytänyt
näiden kahden välillä mielenkiintoisia yhtymäkohtia, jotka antavat vahvistusta
myös Aallon vaistonvaraisesti syntyneille käsityksille. Klemola kirjoittaa:

*Tällä Heideggerin käsityksellä olemisemme virittyneisyyden liittymisestä myös kieleen
ja sen kautta ymmärtämiseen on myös mielenkiintoinen yhtymäkohta moderniin kog-
nitiotieteeseen. George Lakoff ja Mark Johnson käsittelevät kirjassaan [Philosophy
in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought 1999] sitä,
miten somaattinen kokemuksemme on myös abstraktien käsitteidemme perusta. He
kirjoittavat, että kognitiotieteessä ajatellaan, että, että 95 % kaikesta ajattelusta on
tiedostamatonta ja tämä tiedostamaton antaa muodon ja rakenteen kaikelle ajatte-
lulle. Jos tätä kognitiivista tiedostamatonta ei olisi, ei olisi myöskään tietoista ajat-
telua. Teemamme kannalta olennaista tässä on se, että tämä tiedostamaton perusta
on juuri somaattinen kokemuksemme, se mitä esimerkiksi Shusterman kutsuu ei-dis-
kursiiviseksi kokemukseksi. Lakoff ja Johnson esittävät teorian, jonka mukaan tämä
ei-diskursiivinen, somaattinen, aistimotorinen kokemus on se perusta, josta muodos-
tuvat ensimmäiset metaforat, joihin monimutkaisemmat abstraktit käsitteet ja kieli
perustuu. Lakoff ja Johnson tulevat siis asettuneeksi vastaan sitä kantaa, että kielel-
me ja käsitteemme määräisivät kokemustamme maailmasta. Heidän näkemyksensä*



on päinvastainen, siis että kielemme ja käsitteemme saavat muodon sellaisissa tiedostamattomissa prosesseissa, joissa aistimotorisen kokemuksen rakenteet ikään kuin kartoitetaan abstrakteiksi käsitteiksi. (...) Jos somaattinen kokemus määrää myös käsitteemme, eikä siis päinvastoin, niin tämä tarkoittaa samalla sitä, että voimme muuttaa käsitteitämme ja samalla ymmärrystämme muuttamalla kokemustamme, sitä situaatiota josta kokemuksemme nousee. Voimme siis muuttaa ymmärryksemme tapaa muuttamalla esimerkiksi liikkumisemme tapaa.²⁴⁰

Aallon kuvauksen suhteen voidaan ajatella vastaavasti, että muuttamalla piirtämisen tapaa voidaan muuttaa myös ymmärtämisen tapaa. Siirryttäessä rationaalista suunnittelusta ”lapsellisten kompositioiden” piirtämiseen siirrytään samalla alitajunnan alueelle, jossa somaattinen ei-diskursiivinen kokemus voi vapaasti

240 Klemola 2004, 162–163. Klemola viittaa tekstissään Lakoffin ja Johnsonin (1999) kirjan sivuille 69–71.

Kuva 24: Alvar Aalto: Viipurin kirjasto (Viipuri, Venäjä 1935). Lukusaleja ja kirjakokoelmia yhdistää porras, josta on kaiteella erotettu reitti vierailijoita varten. Lukemiselle ideaalinen hajavalon saatu sijoittamalla valonlähteet syvälle ympyränmuotoisiin lieriöihin. Idea valaistukseen on saatu vuorimaisemapiirroksista, jossa rinteitä valaisivat monet eri asennoissa olevat auringot.

työskennellä. Uudet arkkitehtoniset ideat nousevat tältä somaattisen perustalta, mutta kuten Aalto itsekin toteaa, tällainen työskentelytapa ei automaattisesti tuota hyvää lopputulosta vaan se on toimintaa, joka kaiken muun toiminnan tapaan vaatii harjoittelua ja kärsivällisyyttä. Idean synnyttämiseen liittyviä toimintoja voidaan seurata tiettyyn pisteeseen asti, mutta varsinainen syntytaapahtuma on mysteeri, jota voidaan kuvata vain metaforan keinoin. Aalto kuvaa arkkitehtonisen idean syntymistä ja siihen tarvittava aikaa taimenen kehittymisestä kertovalla vertauksella.

Arkkitehtuuri ja sen detaljit kuuluvat jollain tavalla biologiaan. Kenties se ja ne ovat esimerkiksi suuren lohnen tai taimenen kaltaisia. Ne eivät synny täysikasvuina, ne eivät synny edes siinä meressä ja niissä vesissä, joissa ne normaalisti elävät. Ne syntyvät kaukana elintilastaan satojen peninkulmien päässä, siellä, missä joet kapenevat puroiksi tunturien välisissä kirkkaissa pikkuvesissä jäätiköitten ensimmäisten vesipisarain alla, yhtä kaukana normaalista elämästään kuin ihmisen tunne- ja vaistoelämä on jokapäiväisestä työstämme.

Aivan kuin mätähiukkasen kehittyminen täysikasvuiseksi elimistöksi vaatii aikaa, niin tarvitaan myös aikaa kaikkeen siihen, joka ajatusmaailmassamme kehittyy ja kiteytyy. Rakennustaide tarvitsee tätä aikaa vielä enemmän kuin muu luova työ. Pienenä esimerkkinä voin mainita omasta kokemuksestani, että näennäinen muodoilla leikittely on pitkän aikajakson kuluttua odottamatta vienyt käytännöllisen arkkitehtonisen muodon syntymiseen.²⁴¹

Aallon kuvaama arkkitehtonisen idean esille saattaminen on poeettista toimintaa, joka on mahdollista vain yksittäisen ihmisen suorituksena. Sitä ei voida tehdä ryhmätyönä eikä operationalisoida teoriaksi tai tietokoneen avulla tehtäväksi. Tietokone ei voi generoida muotoja samalla tapaa kuin ihminen saattaa esille. Esille saattaminen on perusluonteeltaan samanlaista, yhtä työlästä ja aikaa vievää kaikkien taiteiden ja myös filosofian alalla. Heidegger kuvaa mietiskelevää ajattelamista ja sen vaativuutta viljan kasvamiseen viittaavalla metaforalla. Heideggerin kiteytyksestä on löydettävissä hyvin samanlaisia sanankäänteitä kuin Aallon vertauksesta.

Mietiskelevä ajattelu vaatii toisinaan korkeampaa ponnistelua. Se vaatii pitempää harjoitusta. Se vaatii vielä hienompaa tarkkuutta kuin mikään muu aito käsityö. Mutta sen on myös voitava odottaa kuten maamies, nouseeko oras ja kypsyykö se.²⁴²

Aallon mietelmät rinnastuvat kiintoisalla tavalla Heideggerin ajatteluun myös arkkitehtonin loppupuolella, jossa hän painottaa, että hänen kuvaamansa arkkitehtoni-

241 Aalto 1997b, 109.

242 G, 13. (SJ, 15–16.)

sen idean kiteytymisprosessi ”ei tietysti koske vulgäärejä ja kaupallistettuja vapaan taiteen muotoja, jotka tänään kuten aina rikkaruohojen tavoin rehottavat.”²⁴³ Eläminen tasapainossa luonnon kanssa vertautuu viljan kasvun vaalimiseen, kun taas ihmisen tuhoava asenne luontoon nähden voidaan nähdä rikkaruohojen rehottamisena. Harjoitus, josta Heidegger kirjoittaa, on silleen jättämisen harjoittelua eli harjoittelua sanomaan ”kyllä” ja ”ei” tekniselle maailmalle. Tällaista lähestymistapaa myös Aalto kuvauksen mukaan työssään tavoitteli, ja sen mitä ilmeisimmin saavutti. Aallon artikkeli *Taimen ja tunturipuro* on ansiokas kuvaus lähestymistavasta, jossa suunnittelua lähestytään poeettiselta perustalta, mutta samalla huomioidaan myös arkkitehtuurin tekniskäytännölliset vaatimukset.

2.5 ONKO POEETTINEN ARKKITEHTUURI ENÄÄ MAHDOLLISTA?

Heidegger ei anna kirjoituksissaan valmiita vastauksia, vaan hänelle tärkeintä on kysyminen, jonka myötä asioihin pyritään löytämään oikea suhde. Hän vertaa kysymistään antiikin kreikkalaisten ihmettelevään pysyttelemiseen olevan edessä.²⁴⁴ Heideggerille ”Kysyminen ei tällöin enää ole tietävän vastauksen esiaste, josta päästään yli, vaan kysymisestä itsestään tulee tietämisen korkein muoto. Tällöin kysyminen kehii auki omimman voimansa aukaista kaikissa asioissa olennainen.”²⁴⁵ Esseessään *Die Frage nach der Technik* hän kirjoitti: ”Seuraavassa kysymme tekniikkaa. (...) Tekniikan kysymisellä haluamme valmistella siihen vapaata suhdetta.”²⁴⁶ Esseessä *Bauen Wohnen Denken* Heidegger pohti asumista, rakentamista ja ajattelemista. Tässäkään esseessä hän ei anna valmiita vastauksia vaan kiteyttää tavoitteensa näin: ”Riittävästi saavutetaan, jos asuminen ja rakentaminen tulevat kysymisen arvoiseksi [*Fragwürdige*] ja ovat näin jotakin ajattelemisen arvoista [*Denkwürdige*].”²⁴⁷

Heideggerin mukaan: ”rakentaminen on olemukseltaan asumisen sallimista”²⁴⁸ ja ”runous on alkuperäistä asumisen sallimista”.²⁴⁹ Poeettinen lähestymistapa on siis ennakkoehto rakentamisen olemuksen mukaiselle rakentamiselle. Mutta pystymmekö me enää tähän poeettiseen lähestymistapaan? Kykeneekö nykyajan

243 Aalto 1997b, 109.

244 ”Nimenomaan ihmettelyhän on filosofialle ominaista; se juuri on filosofian lähtökohta (...).” (Platon *Theaitetos*, 155d.) ”Se, että tämä tiede [filosofia] ei ole tuotannollinen tiede, ilmenee myös ensimmäisten filosofien työstä, sillä ihmiset alkoivat filosofoida ihmetyksen vuoksi ja tekevät niin myös nykyään. Aluksi he ihmettelivät epätavallisia seikkoja lähellä itseään ja etenivät sitten vähitellen tällä tavoin laajempien ongelmien tarkasteluun, kuten kuun, auringon ja tähtien liikkeitä ja maailmankaikkeuden syntyä koskeviin kysymyksiin.” (Aristoteles *Metafysiikka*, 982b 12–17.)

245 R, 111. (Re, 34.)

246 TK, 5. (TeK, 8.)

247 VA, 155. (EK, 40.)

248 VA, 154. (EK, 39.) Suom. PP.

249 VA, 196. (EK, 88.)

teknologian keskellä elävä ihminen asumaan poeettisesti, olemaan ”asuja”? Näitä kysymyksiä Heidegger pohtii esseessään ”...*dichterisch wohnet der Mensch...*” (1954), jossa hän kysyy ”Asummeko *me* runollisesti?” ja vastaa saman tien itse: ”Olettavasti asumme kerrassaan epärunollisesti.”²⁵⁰ Arkkitehdeilla on tänään vastassaan monia haasteita. Paitsi että heidän on vastattava yksittäisen tilaajan moninaisiin vaatimuksiin, heidän on reagoitava myös laajempiin, globalisoituvan maailman ja kestävän kehityksen mukanaan tuomiin haasteisiin. Lisäksi uuden digitaalisen teknologian soveltaminen suunnitteluun ja rakentamiseen edellyttää jatkuvaa pohdintaa. Ajat olivat vaikeat myös silloin, kun Heidegger puhui toisessa *Darmstädter Gespräch* -seminaarissa 1951. Elettiin toisen maailmansodan jälkeistä aikaa, jolloin ihmisten kodittomuus oli hyvin konkreettinen ongelma. Tuttuun tapaansa Heidegger kuitenkin ylittää puheessaan tämän asioiden ilmeisimmän tason ja pohtii ihmisen kodittomuutta perustavanlaatuisemmassa ja ajattomammassa merkityksessä:

*Koetamme pohtia asumisen olemusta. Ensimmäinen askel tällä tiellä oli kysymys: millaista on asuminen tänä vaikeana aikana? Puhumme kaikkialla ja perustellusti asuntopulasta. Emmekä vain puhu, tartumme työhän. Koetamme poistaa pulan hankkimalla asuntoja, vaatimalla asuntorakentamista, suunnittelemalla koko rakennusalaan. Niin kovaa ja katkeraa, niin tukahdutettua ja uhkaavaa kuin asuntojen puute onkin, **varsinainen asumisen pula** ei muodostu asuntojen puutteesta. Varsinainen asuntopula on vanhempi kuin maailmansodat ja niiden tuhot, vanhempi kuin maan väkiluvun kasvu ja teollisuustyöläisten asema. Varsinainen asumispula perustuu siihen, että kuolevaiset vieläkin etsivät asumisen olemusta, että heidän **on ensin opittava asumaan.***²⁵¹

Heideggeria on tulkittu arkkitehtuurikirjoituksissa monella eri tavalla. Yhteisymmärrys vallitsee kuitenkin käsityksestä, että moderni teknologia on tehnyt nykyihmisestä kodittoman. Kaikkialla samanlaisena levittäytyvä nykyrakentaminen on katkaissut ihmisen juuret maaperään ja kotiseutuun. Tämän päivän ihminen ei kasva perustastaan vaan elää pääosin vain itseensä viittaavien teknologisten systeemien sisällä. Tämänlaatuista kodittomuutta Heidegger on nimittänyt ”nykyihmisen kodittomuudeksi” (*die Heimatlosigkeit des neuzeitlichen Menschen*),²⁵² joka voidaan ymmärtää siten, että ihmisellä on asunto ja kotipaikka mutta hän kokee ne vieraksi.²⁵³ Heideggerin mukaan se, mikä asumisessa ja rakentamisessa on kaikkein ”kysymisen arvoisinta” koskee runollista asumista ja sen mahdolli-

250 VA, 196. (EK, 89.)

251 VA, 156. (EK, 40–41.)

252 Wm, 338. (KhMa, 78.)

253 Ihmisen kodittomuutta eri merkityksissään olen pohtinut laajasti kirjassani *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus* (Passinmäki 2002).

suutta nykypäivänä. Hänen mukaansa varsinainen asumisen ongelma on siinä, että ihmisten on yhä uudelleen opeteltava asumaan runollisesti – ja vasta tämän opittuaan he voivat rakentaa. On kuitenkin esitetty monia tulkintoja siitä, missä määrin poeettinen asuminen ja rakentaminen ovat mahdollisia arkkitehtuurin nykyisessä tilanteessa.

Tarkastelen seuraavaksi kolmea paradigmaattista kirjoitusta, joissa poeettisen asumisen ja rakentamisen mahdollisuudet on ymmärretty eri tavoin. Nämä kirjoitukset ovat Christian Norberg-Schulzin *The Phenomenon of Place* (1976), Massimo Cacciariin *Eupalinos or Architecture* (1980) ja Kenneth Framptonin *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* (1983). Käsittelen esseitä vain lyhyesti tuodakseni esiin kirjoittajien kannat poeettisen problematiikkaan. Tällainen yksinkertaistettu esitys ei tietenkään valota esseissä kehitettyjen teorioiden kaikkia vivahteita, mutta käsittelytapa lienee puolustettavissa sillä, että näin voidaan tuoda havainnollisesti esiin Heideggerin tulkitsemisen eri mahdollisuuksia.²⁵⁴

Norjalainen arkkitehtuurihistorioitsija ja -teoreetikko Christian Norberg-Schulz (1926–2000) oli todennäköisesti ensimmäinen tutkija, joka laajemmin sovelsi Heideggerin ajattelua arkkitehtuuriin. Hän jätti jälkeensä laajan tuotannon, josta osa käsittelee arkkitehtuurin historiaa, osa arkkitehtuurin teoriaa. Hänen varhaisimmat työnsä, kuten väitöskirja *Intentions in Architecture* (1963), eivät vielä argumentoineet fenomenologian pohjalta. Fenomenologia tuli mukaan kuvaan Norberg-Schulzin kiinnostuttua paikan merkityksen tutkimisesta. Heidegger tulee ensimmäistä kertaa voimallisesti esiin esseessä *The Phenomenon of Place* (1976).²⁵⁵ Tässä esseessä Norberg-Schulz esittää paikan teoriansa, jonka kehittänyt hän tulevissa kirjoissaan myöhemmin jatkoi.

Esseen *The Phenomenon of Place* taustalla on Heideggerin essee *Bauen Wohnen Denken*. Norber-Schulz esittää oman näkemyksensä siitä, miten ”asuminen” ihmisen olemassaolon tapana ja poeettisen arkkitehtuurin lähtökohtana tulee ymmärtää. Hänen mukaansa paikka on olennainen osa ihmisen asumista: ”asuminen” tarkoittaa kuulumista konkreettiseen paikkaan.²⁵⁶ Paikka ei tarkoita Norberg-Schulzilla pelkästään abstraktia sijaintia vaan ”konkreettisista olioista muodostunutta kokonaisuutta, jolla on materiaallinen substanssi, muoto, rakenne ja väri”. Nämä tekijät muodostavat yhdessä ”ympäristöllisen luonteen”, *genius locin*,

254 Aiheesta ovat aiemmin kirjoittaneet Hilde Heynen (Heynen 1993 ja 1999), joka on vertaillut Norberg-Schulzin ja Cacciariin näkökantoja ja Sven-Olov Wallenstein (Wallenstein 2003), joka on tuonut tarkasteluun mukaan Framptonin.

255 Essee on ilmestynyt alun perin julkaisussa *Architectural Association Quarterly* 8, no.4 (1976), ja tämän jälkeen vähäisiltä osin muutetussa muodossa Norberg-Schulzin kirjan *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) johdantolukuna.

256 Norberg-Schulz 1996, 425.

joka Norberg-Schulzin mukaan on paikan olemus.²⁵⁷ Paikan henki, *genius loci*, syntyy siitä, *miten* oliot ovat. Edes yksinkertaisemmat asumisen funktiot eivät ole olemassa jollakin neutraalilla tavalla vaan muodostavat tietyn virittyneisyyden, joka leimaa paikan olemusta: ”Samanlaiset’ funktiot, jopa sellaiset perustoiminnot kuin nukkuminen ja syöminen, ottavat paikkansa hyvin eri tavoin ja vaativat paikoilta hyvin erilaisia ominaisuuksia sen mukaan, mitä erilaiset kulttuuriset traditiot ja ympäristölliset olosuhteet vaativat. [Pelkkä] funktionaalinen lähestymistapa jättää siis paikan erityisen identiteetin omaavana konkreettisena ’tässäolevana’ ulkopuolelleen.”²⁵⁸

Koska paikat ovat kompleksisia laadullisia kokonaisuuksia, ei niitä Norberg-Schulzin mukaan voida kuvata analyyttisen tieteen abstraktein ja neutraalein käsittein, vaan paluu ”olioihin itseensä” voidaan toteuttaa vain fenomenologian pohjalta. Norberg-Schulz tukeutuu fenomenologeista erityisesti Heideggeriin, joka näkee poeettisen lähestymistavan tienä ulos tieteen abstraktisuudesta. Ihmisen jalansija maailmaan voidaan palauttaa poetiikan avulla: ”Kun tiede erottaa meidät ’annetusta’, niin poetiikka tuo meidät puolestaan takaisin konkreettisten olioiden äärelle, paljastaen elämismaailmaan olennaisesti kuuluvat merkitykset”²⁵⁹ Norberg-Schulz kuvaa paikan ominaisuuksia toisaalta struktuurin ja toisaalta identiteetin näkökulmista ja ulottaa analyysinsä koskemaan kaikkia ympäristöllisiä tasoja. Hän käsittelee niin ikään rinnakkain luonnontiloja ja ihmisen tekemiä tiloja. Nämä kaksi ovat luonnollisesti yhteydessä toisiinsa: ilmasto, luonnonmuodot, kasvillisuus ym. ympäristölliset olosuhteet vaikuttavat vahvasti siihen, mikälaisiksi jonkun tietyn paikan rakennuskanta muovautuu. Uuden rakentamisen myötä paikat tietenkin myös muuttuvat – joskus nopeastikin – mutta jos paikalla on voimakas *genius loci*, sen luonne saattaa pysyä hyvin samanlaisena muutoksista huolimatta.²⁶⁰

Käsitteen ”asuminen” analyysissään Norberg-Schulz lähtee kehittämään teoriansa suuntaan, joka ottaa tietyiltä osin etäisyyttä Heideggerin ajatteluun. Hänen analyysinsä lähtökohdat ovat vielä suoraan *Bauen Wohnen Denken* -esseestä: ihmisen asuu maan ja taivaan välissä ja asumisessa ihminen ja paikka, ihminen ja maailma, ovat erottamattomat. Mutta kun Heideggerilla poeettinen asuminen merkitsee avoimuutta maailmaa kohtaan, Norberg-Schulz ryhtyy kehittämään tarkkaa määritelmää siitä, miten poeettinen asuminen tulee ymmärtää. Hän jakaa asumisen kahteen psykologiseen funktioon seuraavasti:

257 Norberg-Schulz 1996, 414.

258 Norberg-Schulz 1996, 415.

259 Norberg-Schulz 1996, 417.

260 Norberg-Schulz 1996, 422.

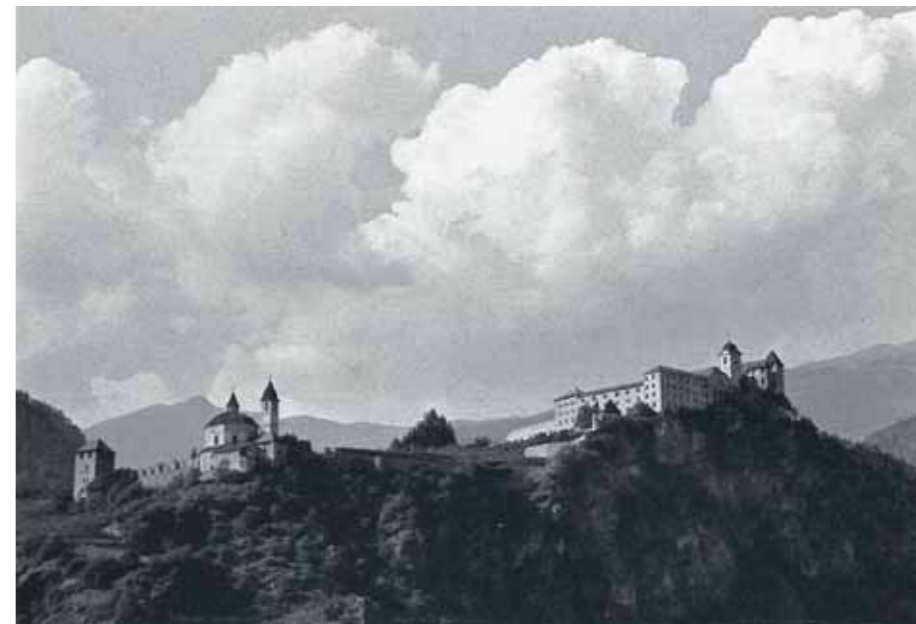
Käsittääkseen perusteellisemmin mitä tämä sana [”asuminen”] tarkoittaa, on tarpeellista palata käsitteiden ”tila” ja ”luonne” erotteluun. Kun ihminen asuu, hän on samanaikaisesti sijoittunut tilassa ja altistunut tietynlaiselle ympäristölliselle luonteelle. Tähän liittyvää kahta psykologista funktiota voidaan kutsua ”orientaatioksi” ja ”identifikaatioksi”. Saavuttaakseen eksistentiaalisen jalansijan ihmisen täytyy kyetä **orientoimaan** itsensä; hänen täytyy tietää missä hän on. Mutta hänen täytyy niin ikään **identifoida** itsensä ympäristössään; hänen täytyy tietää **kuinka** hän tietyssä paikassa on.²⁶¹

Asuminen tässä Norberg-Schulzin kuvaamassa merkityksessä tarkoittaa, että myös arkkitehdin tulee työssään huomioida orientoitumisen ja identifioitumisen vaatimukset. Hänen mukaansa ihmisen tekemät tilat voidaan suhteuttaa luonnontiloihin kolmella periaatteellisella tavalla. Ensiksikin arkkitehdin tehtävänä on *visualisoida* ymmärryksensä luonnosta, täydennetään luonnon omia rakentamisperiaatteita. Kun luonto vaatii rajoittamista, rakennetaan suljettu tila; kun luonnosta nousee keskittäviä elementtejä, pyritään rakentamalla manifestoimaan keskus; ja kun luonnosta piiryy tiettyjä suuntia, rakennetaan polku. Toiseksi arkkitehdin tulee *symbolisoida* ymmärryksensä luonnosta. Tämä tarkoittaa, että hänen tulee tulkita suorat kokemuksensa luonnosta siten, että hän muuttaa ne rakennuskulttuuriksi, joka ilmaisee *genius locia* symbolisella tavalla. Kolmanneksi arkkitehdin tulee *koota* koetuista merkityksistä *imago mundi* tai *mikrokosmos*, joka konkretisoi maailman, jossa elämme.²⁶²

261 Norberg-Schulz 1996, 423. Ennen siirtymistään fenomenologiaan Norberg-Schulz argumentoi psykologian pohjalta. Psykologiaan pohjautuvaa argumentointia löytyy vielä *The Phenomenon of Place* -esseestäkin sekä sen jälkeen julkaistusta kirjasta *Genius Loci*, jonka esipuheessa hän kirjoittaa näin: ”Ensisijainen tarkoitukseni on (...) tutkia pikemminkin arkkitehtuurin *psykkisiä* implikaatioita kuin sen käytännöllistä puolta, vaikka tietenkin myönnän, että näiden kahden tarkastelukulman välillä on keskinäinen suhde” (Norberg-Schulz 1984, 5). Se, että Norberg-Schulz ei malta päästää irti psykologiasta, tuo mukanaan ristiriitaisen elementin hänen tilanteoriaansa. Hän esimerkiksi toisaalta toteaa, että ”fenomenologia käsitettiin paluuna ’olioihin itseensä’ vastakohtana abstraktioille ja mentaalille konstruktiolle” (Norberg-Schulz 1996, 415.) ja että ”kun tiede erottaa meidät ’annetusta’, niin poetiikka tuo meidät puolestaan takaisin konkreettisten olioiden äärelle, paljastaen elämismailmaan olennaisesti kuuluvat merkitykset” (Norberg-Schulz 1996, 417.) Samalla hän kuitenkin argumentoi osin psykologian pohjalta ikään kuin psykologia ei olisi tiede, joka pohjautuu mentaalille konstruktiolle. Vaikka esimerkiksi *Sein und Zeitisa* esitetty tilan teoria joskus erheellisesti ymmärretään vain yhtenä tapana kuvata subjektiivista tilan kokemista, on kuitenkin tehtävä selvä ero Heideggerin teorian ja psykologiaan pohjaavien tilan teorioiden välillä. Ensiksikin Heideggerin tilan analyysi ei ole psykologinen, koska se ei olela ”mielen sisäisiä tiloja”, jotka olisivat olemassa tilaan ja toimintaan nähden riippumattomasti ja niitä ennen. Sen sijaan Heideggerin ontologiassa mielialaa ilmaiseva käsite ”virittyneisyys” (*Befindlichkeit*) on eksistentiaali, joka on johdannainen toiminnan teoriaan pohjaavaan ensisijaiseen rakenteeseen nähden. On myös huomattava, että mielen sisäisiä tiloja korostava psykologinen lähestymistapa on subjektivistinen lähestymistapa, joka edellyttää objektiivisen tilan. Heidegger ei sen sijaan rakenna teoriaansa subjekti–objekti–jaolle. Toiseksi psykologinen kuvaus voi osoittaa erilaisia sisäisiä tilan kokemuksia, mutta se ei pysty selittämään itse tilan olemusta, sen ontologista konstituutiota. (Ks. Passinmäki 2002, 126–128.)

262 Norberg-Schulz 1996, 421.

Kuva 25: Linna Alto Adigessa. Norberg-Schulzin esimerkki visualisoinnista ja symbolisoinnista.



Norberg-Schulzin teoriasta nousee esiin hyvin traditionaalinen kuva asumisesta ja rakentamisesta. Paikalla on olemassa tietynlainen henki, *genius loci*, joka manifestoituu ympäristön kaikilla tasoilla. Näinä tasoina hän mainitsee maat, alueet, maisemat, asutusalueet, rakennukset ja alimmana rakennuksia pienemmät paikat. Ylimmillä tasoilla paikat ovat laajoja luonnonpaikkoja, alimmilla pääosin ihmisen muokkaamia ympäristöjä.²⁶³ Tällainen ympäristön luonteen yhtenäisyyden idea viittaa traditionaalisen yhteisön sulkeutuneeseen elämään mutta on vaikeammin sovitettavissa nykyaikaiseen teknologisoituneeseen ja verkottuneeseen yhteiskuntaan. Esimoderniin aikakauteen viittaavat niin ikään ne klassiset elementit, joilla hän teoriaansa rakentaessaan operoi. Norberg-Schulzin esseestä on aistittavissa nostalgista kaipuuta jotakin sellaista kohtaan, jota nykymaailmassa ei enää ole. Hän pyrkii etsimään ihmiselle kotia maailmasta, jota moderni teknologia ei vielä ole koskettanut. Hän pyrkii erällä tapaa rehabilitoimaan tilanteen, joka oli ennen arkkitehtuurin modernismin valtaannousua.

Norberg-Schulz ammentaa Heideggerin ajattelusta mutta tyytyy monen muun teoreetikon tavoin käyttämään lähteinään vain hänen ilmeisimmin arkkitehtuuriin viittaavia kirjoituksiaan, kuten esimerkiksi esseitä *Der Ursprung des Kunstwer-*

263 Norberg-Schulz 1996, 421.

kes ja *Bauen Wohnen Denken*.²⁶⁴ Norberg-Schulz ei ole kiinnostunut Heideggerin tekniikkaa ja silleen jättämistä koskevista teksteistä; niiden käsittely puuttuu hänen kirjoituksistaan tyystin. Näin häneltä jää myös perehtymättä siihen teknologiaa koskevaan ajatteluun, joka saattaa olla avainasemassa, kun pohditaan Heideggerin merkitystä nykypäivän rakentamiselle.

Norberg-Schulz uskoo, että poeettinen arkkitehtuuri on edelleen mahdollista. Ihmisen on edelleen mahdollista tulla ”asujaksi”, hänen on mahdollista lyödä juuret maaperään ja löytää perusta, joka on tiedettä ja teknologiaa alkuperäisempi. Norberg-Schulz ei voi kuitenkaan pyyhkiä pois tiedettä ja teknologiaa, jotka päinvastoin tulee ymmärtää osana nykyistä elämismailmaamme. Hän pyrkii kuitenkin tiedostaen tai tietämättään kääntämään selkensä näille elämismailmamme nykyaikaisille elementeille. Näin hänen ajattelunsa jää helposti hieman etäiseksi tämän päivän arkkitehdeille, joiden päivittäiseen työhän tiede ja teknologia olennaisesti kuuluvat.

Massimo Cacciari (s. 1944) on italialainen filosofi ja poliitikko, joka toimii tällä hetkellä Venetsian kaupungin pormestarina. Arkkitehtuuriteoreetikkona hän kuuluu niin sanotun Venetsian koulun ajattelijoihin, jotka katsovat modernisuutta pessimistisesti tai jopa kyynisesti. Muita tähän ryhmään kuuluneita ajattelijoita ovat Francesco Dal Co (s. 1945) sekä ryhmän keskushahmona toiminut Manfredo Tafuri (1935–1994). Cacciarin artikkeli *Eupalinos or Architecture* (1980) on itse asiassa Tafurin ja Dal Con kirjan *Modern Architecture* (1979, alkuperäinen teos *Architettura contemporanea* 1976) arvio, mutta artikkelin pohdinta kasvaa tavanomaisen kirja-arvostelun yli omaksi kiihkeäksi puheenvuoroksi modernin arkkitehtuurin perusteista.²⁶⁵ Cacciari lähtee artikkelissaan Tafurin ja Dal Con kirjan lopun lyhyistä Heidegger-viittauksista ja etenee niistä laajempaan Heideggerin filosofian tulkintaan. Heideggerin tavoin Cacciari on sitä mieltä, että eniten ”kysymisen arvoista” arkkitehtuurin nykyisessä tilanteessa on pohdinta poeettisen asumisen mahdollisuudesta.

Cacciari tulee omassa pohdinnassaan täysin vastakkaiseen johtopäätökseen kuin Norberg-Schulz. Hänen mukaansa nykyisessä teknologisoituneessa maailmassa on kerrassaan mahdotonta asua poeettisesti Heideggerin kuvaamalla tavalla.

²⁶⁴ Esseessään *Heidegger's Thinking of Architecture* (1983) Norberg-Schulz summaa Heideggerin kirjoitukset näin: ”On mielenkiintoista huomata, että Heideggerin perusideat maailmasta, oliosta, tilallisuudesta ja rakentamisesta olivat implisiittisesti jo *Sein und Zeit*issa (1927). *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) ei edustanut uutta alkua vaan vei oikeastaan meitä tiellä askeleen eteenpäin. Myöhemmät esseet *Das Ding* (1950) ja *Bauen Wohnen Denken* (1951), kuten myös loppukauden *Kunst und Raum* (1969), kirkastavat ja jäsentävät esseeseen *Der Ursprung des Kunstwerkes* sisältyneitä ajatuksia. Täten meidän näkökulmastamme Heideggerin ajattelu osoittaa suurta johdonmukaisuutta, ja se voidaan hyvinkin ymmärtää ’tieksti’, jota metaforaa hän itse mielellään käytti.” (Norberg-Schulz 1983, 67 alav. 42.)

²⁶⁵ Essee on ilmestynyt alun perin julkaisussa *Oppositions* no. 21 (summer 1980).

Erikoista Cacciarin argumentoinnissa on se, että hän tulee vastakkaiseen johtopäätökseensä tulkitsemalla samaa *Bauen Wohnen Denken* -esseeä, josta Norberg-Schulzkin käsityksensä rakensi. Heti artikkelin alussa Cacciari esittää radikaalin tulkintansa, jonka mukaan kyseinen essee on itse asiassa argumentointia sen puolesta, että poeettinen asuminen on nykyisessä tilanteessa mahdotonta:

*Kirjalla [Modern Architecture] ei sen vuoksi ole mitään tekemistä ”historian” kanssa – vaan pikemminkin modernin arkkitehtuurin ongelman kanssa, sen kanssa, mikä siinä on **Fragwürdiges**: sen kanssa, miten modernissa arkkitehtuurissa ymmärretään perimmäinen subde maailmaan ja olioihin sekä arkkitehtuurin kieleen, jossa tämä suhde tuodaan esiin. Täten on **välttämätöntä** nostaa esiin Heidegger, sillä hän on jo aikoja sitten muotoillut ajatuksensa sen suhteen, mikä näyttää ”kysymisen arvoiselta” arkkitehtuurin nykyisessä tilanteessa. Mutta ei siinä kaikki: hän muotoili sanottavansa siten, että hän tuomitsi mahdottomiksi tai käsittämättömiksi kaikki Arvot ja Päämäärät, joilla tämä [moderni] arkkitehtuuri ruokkii itseään. Tämän käsittämättömyyden ”epätoivoinen” analyysi muodostaa Tafurin ja Dal Con työn ytimen*²⁶⁶

Myös Cacciarin radikaali tulkinta pohjaa Heideggerin käsitteen ”asuminen” tarkasteluun. Heideggerin mukaan ihmisen olemisen tapahtuu asuminen-rakentaminen-asuminen-syklinä. Rakentaminen seuraa asumista eikä päinvastoin: ”vain jos kykenemme asumaan, voimme rakentaa”. Poeettinen rakentaminen edellyttää poeettista asumista eli sitä, että ihminen on ”asuja”.²⁶⁷ Cacciari kuitenkin asettaa asuminen-rakentaminen-asuminen-syklin olemassaolon kyseenalaiseksi nykyisessä tilanteessa. Sykli on katkennut, koska asumista, joka edeltää rakentamista, ei enää ole olemassa. Hän kuvaa tapahtunutta näin: ”Heidegger sanoo, että on välttämätöntä ’opetella asumaan’. Hän kuuntelee lakkaamatta asumisen kutsua. Mutta yksikään jumala ei vastaa. Pikemminkin itse nykyinen kriisi vastaa. Mutta kuinka kriisi voi kutsua asumaan? Sitä Heidegger ei osaa sanoa. Itse asiassa hänen esseensä vahvistaa asuminen-rakentaminen-asuminen-syklin *ei-olemassaolon logiikan*.”²⁶⁸

Cacciarin mukaan ”asujia” ei enää ole. Olemme peruuttamattomasti Subjekteja. Subjektit eivät asu kotonaan, vastavuoroisessa suhteessa maan kanssa – eivätkä he edes kaipaa sitä. Cacciarin mukaan ”Subjekti on manifestoitunut pelkästään suhteessaan [nietzscheläiseen] tahtoon valtaan maahan nähden.”²⁶⁹ Alkuperäisen perustan menettäminen ei saa johtaa nostalgiaan, kaipaamaan esimodernia aikaa, jolloin ihmisen ja maailman välillä vallitsi ykseys. Cacciarin mukaan Heidegger ei ole nostalginen vaan nostalgisen vastakohta. Hän radikalisoi keskustelun siten,

²⁶⁶ Cacciari 2000, 394.

²⁶⁷ Cacciari 2000, 394.

²⁶⁸ Cacciari 2000, 396.

²⁶⁹ Cacciari 2000, 397.

että mikään nostalginen asenne ei ole enää mahdollinen.²⁷⁰ Norberg-Schulzin esseestä on aistittavissa nostalgista kaipuuta mennyttä maailmaa kohtaan. Cacciari ei kaipaa mennyttä eikä myöskään utopioita tulevasta, vaan hän etsii ratkaisua siitä todellisuudesta, jossa tällä hetkellä elämme.

Cacciarin mukaan nykyajan Subjekti on ”ei-asuja” ja nykyajan asuminen on ”ei-asumista”. Tämän johtopäätöksensä jälkeen hän nostaa esiin kysymyksen, kuinka ei-asuminen manifestoi itsensä konkreettisesti. Hänen mukaansa ei-asuminen on metropolissa elämisen peruspiirre. Yleensä metropolissa asumiseen liitetään juurettomuus. Tätä Cacciarikaan ei kiellä, mutta hän tulkitsee juurettomuuden pelkääntään positiivisena asiana: ”Metropolin juuriltaan kiskottu henki ei ole ’steriili’, vaan *produktiivinen* par excellence.”²⁷¹ Subjektit eivät ole metropolissa kotonaan, vaan he elävät kodin puutteessa ja juurettomuudessa, mutta juuri tästä Cacciarin mukaan ei-asujien produktiivisuus nousee.²⁷²

Nykyajan ihminen asuu epäpoeettisesti, mutta tätä ei Cacciarin mukaan tule missään tapauksessa käsittää moraalisesti tai kirjaimellisesti. Analyysin lopputulos tulee pitää puhtaana kaikesta nostalgiaista. Metropoli ”representoi” epäpoeettisen asumisen.²⁷³ Metropoli ei koostu II maailmansodan jälkeisen kaupunkisuunnittelun *Höfeistä*, *Siedlungesta* tai eriytetystä toiminnoista vaan erilaisten funktioiden *totaliteetista*. Tämä totalistinen kuva on metropolin ”aura”, joka ympäröi esimerkiksi New Yorkin, Chicagon ja Bostonin pilvenpiirtäjämonumentteja. Pilvenpiirtäjät eivät kuitenkaan ole monumentteja klassisessa mielessä. Ne eivät manifestoi keskusta, josta kaikki muu saa merkityksensä. Metropolissa ei ole keskusta, vaan se muodostuu desentralisoidusta ja desakralisoidusta tilasta.²⁷⁴ Cacciarin mukaan Foucault on parhaiten osannut kuvata metropolin tilan luonteen:

*Elämme Foucaultin mukaan aikakautena, jolla maailma on käsitetty verkostona, joka samanaikaisesti yhdistää rinnakkaiset ja tosistaan etäiset pisteet. Tämä tila ottaa etäisyyttä ”historian pyhiin jälkeläisiin”, joille maailma oli kuin iso katu, jolle eri aikakausina kehittyi erilaiset ”merkitykset”. Tämä tila ei myöskään muistuta keskiaikaisen kaupungin hierarkkista tilaa, jossa paikkojen rinnakkaisuus viittasi niiden keskinäisten funktioiden ”arvoon”. Tämän päivän metropolin tilallisuus koostuu opit ja funktiot yhdistävästä ei-hierarkkisesta informaatiovirrasta ja irrallisista ja sattumanvaraisista tapahtumista, joiden liikkeet eivät ole teleologisesti ymmärrettäviä, vaan ainoastaan sattumanvaraisesti analysoitavia.*²⁷⁵

270 Cacciari 2000, 395.

271 Cacciari 2000, 395.

272 Cacciari 2000, 397.

273 Cacciari 2000, 400.

274 Cacciari 2000, 402.

275 Cacciari 2000, 403.

Esseensä lopussa Cacciari vie käsityksensä ei-asumisen konkreettisesta manifestoisesta rakennussuunnittelun tasolle asti. Kuitenkin jo esseensä alussa hän painottaa, että se, mikä on ”kysymisen arvoista” nykyarkkitehtuurissa ei liity muodonannon ongelmaan klassisessa mielessä: ”Ongelma ei koske itse rakennuksen muotoa. Kysymys ei ole siitä, että rakennus ja henki ’eivät sovi yhteen’, jolloin henki on vieras kodissaan. Ongelma on siinä tosiasiallisessa, että henki ei enää asu – se on vieraantunut asumisesta. Ja siksi Kotia ei rakentamalla voida ’saada näkyviin’.”²⁷⁶ Metropoli koostuu erilaisten funktioiden totaliteetista. Tämän totaliteetin ”representoimisessa” ei ole kyse metropolin loogisesta organisoimisesta eikä siitä, että järki oppii leikkimään erilaisilla merkkijärjestelmillä, eikä myöskään utopistisesta toiveesta, että metropolissa oleva vieraantuneisuus voidaan voittaa. Cacciarin mukaan Ludvig Mies van der Rohelta (1886–1969) löytyy ratkaisu Heideggerin alun perin esille tuomaan problematiikkaan.²⁷⁷

Esseessään *Bauen* (1923) Mies van der Rohe kirjoittaa: ”Haluamme rakennuksen ilmaisevan uskollisesti vain ja ainoastaan rakentamista.” Tässä lausumassaan Mies Cacciarin mukaan sulkee pois asumisen rakentamisen ennakkoehtona. Barcelonan paviljonkia (1929) Tafuri ja Dal Co kuvailevat kirjassaan näin: ”rakennus on kokoelma osia, jotka kukin puhuvat omalla kielellään, joka määräytyy käytetyn materiaalin mukaan.” Cacciarin mukaan tässä on kyse vain rakentamisesta, siitä, että kootaan yhteen erilaiset kielet kiinnittäen huomiota vain detaljeihin, etsimättä klassisen Muodon ”suurta synteisiä”, teeskentelemättä, että rakentamalla voidaan tyydyttää Kodin nostalginen kaipuu. Cacciarin mukaan ”merkin täytyy jäädä pelkäksi merkiksi”, sen täytyy puhua ainoastaan siitä, että se on luopunut yrityksestään olla arvolla ladattu. Miesin lasin käyttö manifestoi hänen antidialektiikkansa. Cacciarin mukaan lasi on täydellinen negaatio asumiselle. Miesin lasiset pilvenpiirtäjät Berliinin lasitaloprojektista (1920–1921) Seagram Buildingiin (New York, Yhdysvallat 1958) ilmaisevat neutraaleilla merkeillään äärimmäisen riippumattomuutensa asumisesta. Lasitorneissa kielet hukkuvat heijastuksiin. Poissaolon kieli todistaa poissaolevaa asumista. Isot lasi-ikkunat ovat mitättömyys, joka vastaa asumisen vaikenemista.²⁷⁸

Cacciarin ajattelussa ovat keskeisiä arkkitehtuurin, metropolin ja nihilismin suhteet. Hänen mukaansa metropoli on suora vastakohta Heideggerin ajatukselle ”tiestä” (*Holzwege*), joka johdattaa asumiseen. Metropoli ei johda minnekään. Metropolin arkkitehtuuri on arkkitehtuuria ”ilman laatuja”, se on tietoinen kuva täysintoteutuneesta nihilismistä. Metropolin arkkitehtuuri sulkee ulkopuolelleen

276 Cacciari 2000, 395.

277 Cacciari 2000, 403.

278 Cacciari 2000, 403–404.



Kuva 26: Ludvig Mies van der Rohe ja Philip Johnson: Seagram Building (New York, Yhdysvallat 1958).

kaikki paikan ominaisuudet.²⁷⁹ Cacciarin mukaan teknologiaa ei voida ylittää. Poeettinen arkkitehtuuri on nykytilanteessa saavuttamaton utopia.

Kolmas paradigmaattinen kirjoitus on Kenneth Framptonin (s. 1930) essee *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* (1983). Frampton on yhdysvaltalainen modernin arkkitehtuuriin keskittynyt historioitsija, teoreetikko ja kriitikko, jonka taustalla Heideggerin vaikutus on selvästi havaittavissa. Framptonin ensimmäinen Heideggeria käsittelevä artikkeli *On Reading Heidegger* julkaistiin jo vuonna 1974. Hän siis aloitti Heideggerin teksteihin tutustumisen samoihin aikoihin kuin Norberg-Schulz. Framptonin yhteyttä Heideggeriin ei kuitenkaan aina tiedosteta, koska hän viittaa vain harvoin tähän keskeiseen taustalähteeseensä. Nyt käsiteltävässä esseessä Frampton esittää kriittisen regionalismin teoriansa, jota hän on myöhemmin kehittänyt ja laajentanut. Käsitteen ”kriittinen regionalismi” loivat alun perin Alexander Tzonis ja Liliane Lefavre esseessään *The Grid and the Pathway* (1981). Frampton lainasi termin heiltä.

Myös Framptonin artikkelin taustalla on Heideggerin essee *Bauen Wohnen Denken*. Frampton ei kuitenkaan Norberg-Schulzin ja Cacciarin tavoin lähde asumisen käsitteestä vaan nostaa etualalle Heideggerin paikkaa, tekniikkaa ja tektoniikkaa koskevat pohdinnat. Yhteistä edellä käsiteltyjen esseiden kanssa on kuitenkin se, että myös tässä esseessä nykyihmisen kodittomuus ja ympäristön universaali paikattomuus ovat analyysin keskeisiä teemoja.

Kohdatessamme modernin ympäristön kaikkialla läsnä olevan paikattomuuden, olemme (...) Heideggerin tavoin saatetut olettamaan rajatun alueen olevan absoluuttisen ennakkoehdon, mikäli haluamme luoda vastarinnan arkkitehtuuria. Vain [Heideggerin tavoin] määritelty raja sallii rakennetun muodon vastustaa – ja täten kirjaimellisesti sietää institutionaalisessa mielessä – megalopoliksen loputonta prosessuaalista virtaa.²⁸⁰

Cacciari näki metropolin positiivisena asiana, joka ”representoi” nykyihmisen asumisen. Frampton on puolestaan huolissaan metropolien megalopoliseen vaiheeseen kääntyneestä nykykehityksestä. Megalopolisen vaiheen kaksi symbiootista instrumenttia ovat vapaasti seisova pilvenpiirtäjä ja serpentiinimäinen liikenneväylä. Uudet liikenneväylät ovat parantaneet metropolien saavutettavuutta, mikä on puolestaan nostanut maan arvoa. Pilvenpiirtäjä on keino realisoida maan arvo maksimaalisella tavalla. Framptonin mukaan kaupunkisuunnittelu ei ole nykyisessä kehitysvaiheessaan kiinnostunut ihmisen asuinpaikan luomisesta, vaan

²⁷⁹ Cacciari: *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture* (1993). Viitattu artikkelissa Wallenstein 2003, 84.

²⁸⁰ Frampton 1985, 24–25. Heidegger määrittelee rajan näin: ”Rajalla jokin ei lakkaa, vaan rajassa jokin aloittaa oleskelunsa, kuten kreikkalaiset tiesivät” (VA, 149 / EK, 33.) Siteerattu artikkelissa Frampton 1985, 24.

ala on pelkistynyt maankäytön ohjausmekanismiksi ja logistiikan varmistamisen välineeksi.²⁸¹

Maan arvolla spekulointi näkyy myös rakennussuunnittelun tasolla, jossa maksimituottoa pyritään tavoittelemaan joko modernin massatuotannon keinoin tai naamioimalla rakennus keinotekoisella kuorella, jonka tarkoitus on palvella markkinointia ja sosiaalista kontrollia. Jo 1800-luvulla alkanut jako tekniseen ja esteettiseen lähestymistapaan näkyy Framptonin mukaan edelleen tämän päivän rakentamisessa.²⁸² Kaupunki- ja rakennussuunnittelun nykyiset realiteetit ovat lähtökohta, jota vasten Frampton rakentaa omaa teoriaansa.

Frampton kritisoi modernin maailman teknis-kaupallista imperatiivia mutta ei suhtaudu siihen kategorisen kieltävästi. Hän ymmärtää Norberg-Schulzia ja Cacciaria paremmin sen ambivalentin tilanteen, jossa nykyaikana elämme. Hän ymmärtää tieteen, tekniikan ja kaupankäynnin olevan osa jokapäiväistä elämämaailmaamme, mutta hän näkee samalla myös jotakin alkuperäisempää, johon nämä modernin ajan käytännöt tulisi perustaa. Frampton on selvästi tutustunut myös Heideggerin tekniikkaa ja silleen jättämistä käsitteleviin kirjoituksiin.

Frampton esittää artikkelissaan kuusikohtaisen ohjelman, jolla hän pyrkii ylittämään sekä esteettisen että teknisen asenteen arkkitehtuurissa. Framptonin kriittisen regionalismin teoriassa yhdistyvät paikallinen kulttuuri ja tieteen ja tekniikan kaltaiset universaalit sivilisaation saavutukset. Hän ei siis hylkää modernin maailman saavutuksia mutta pyrkii ottamaan niihin etäisyyttä nähdäkseen tilanteen paremmin. Frampton on pettynyt arkkitehtuurin *avant-gardeen* (etujoukko) ja on sen sijaan sitä mieltä, että kriittisen praktiikan on asetettava *arrière-garden* (jälkijoukko) asemaan. Hän kuvaa kriittisen jälkijoukon tehtävää arkkitehtuurissa näin:

*Kriittisen arrière-garden tulee ottaa etäisyyttä sekä kehittyneen teknologian optimointiin että kaikkialla läsnä olevaan pyrkimykseen taantua nostalgiseen historismiin tai lipevään koristeellisuuteen. Väitteeni on, että vain arrière-garde-asemasta on mahdollista kehittää identiteettiä antavaa vastarinnan kulttuuria ja samalla hienovaraisesti turvautua universaaliin tekniikkaan.*²⁸³

Lainauksesta nousee selvästi esiin silleen jättämisen asenne, sanominen ”kyllä” ja ”ei” tekniselle maailmalle. Myös ajatus jälkijoukosta voidaan palauttaa Heideggerin ajatteluun. Heideggerin mukaan silleen jättämisen asenne voidaan saavuttaa vain ottamalla askel takaisin (*der Schritt zurück*) teknisen maailman

281 Frampton 1985, 17, 24.

282 Frampton 1985, 17.

283 Frampton 1985, 20.

representoivasta ajattelusta alkuperäiseen muistelevaan ajattelemiseen.²⁸⁴ Yhteys neliyhteyteen (*Geviert*), jossa uuden poeettisen arkkitehtuurin luominen tapahtuu, voidaan saavuttaa vain ottamalla etäisyyttä modernia maailmaa määrittävään puitteeseen (*Gestell*).

Askel takaisin ei tarkoita nostalgiaa, paluuta esimoderniin aikaan. Frampton ei ole nostalginen, kuten ei myöskään Heidegger. Edellä olevasta lainauksesta käy ilmi, että Frampton ei kannata paluuta vanhoihin vernakulaarisiin muotoihin. Hän ei hyväksy sentimentaalista regionalismia eikä populismia. Framptonin mukaan kriittisen regionalismin tavoitteet voidaan saavuttaa vain kun pidetään yllä kriittistä itsetietoisuutta. Kriittisessä tarkastelussa arkkitehtuuri voi saada inspiraationsa esimerkiksi paikallisen valon laadusta, paikalliselle rakennustavalle luonteenomaisesta tektoniikasta tai paikan topografiasta.²⁸⁵ Kriittisessä regionalismissa pyritään saavuttamaan itsetietoinen synteesi universaalien ja paikallisten tekijöiden kesken, kombinaatio normatiivisen tekniikan rationaalisuuden ja paikalle ominaisen muodon arationaalisuuden välillä.²⁸⁶

Frampton kiinnittää runsaasti huomiota rakennuksen tektoniikkaan, ja myöhemmin aihe nouseekin hänen tutkimustyönsä keskiöön. Teos *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (1995) on laaja yhteenveto Framptonin tektoniikkaa koskevasta ajattelusta. Tektoniikkaa koskevan ajattelun juuret löytyvät kuitenkin jo nyt käsiteltävästä esseestä, jossa kirjoittaja tekee eron arkkitehtuurin tektonisen ja skenografisen (lavastustaiteellisen) olemuspuolen välillä:

*Huolimatta topografian ja valon ratkaisevasta merkityksestä arkkitehtuurin autonomian ensisijainen periaate on pikemminkin **tektoninen** kuin **skenografinen**, mikä tarkoittaa, että tämä autonomia ruumiillistuu konstruktion paljastuneina sidoksina sekä tavassa, jolla struktuurin syntaktinen muoto eksplisiittisesti vastustaa painovoiman vaikutusta. Luonnollisestikaan tätä vuoropuhelua kannatettujen (palkki) ja kantavien (pilari) rakennusosien välillä ei voida saavuttaa siellä, missä struktuuri on peitetty tai muulla tapaa kätkeyty. Toisaalta tektonista ei tule sekoittaa puhtaasti tekniseen, sillä se on enemmän kuin vain pelkkä muuratun rakenteen paljastuminen tai runkorakenteen ilmentymä.*²⁸⁷

284 VA, 174. (EK, 65.)

285 Frampton 1985, 21. Lähteminen kriittisestä itsetietoisuudesta tarkoittaa myös, että kyse on yksilöiden suorituksesta, ei kollektiivisesta toiminnasta: ”(...) [kriittinen] regionalismi ei useinkaan ole kollektiivinen tavoite, vaan regionalistisia teoksia tuottaa lahjakas yksilö, joka sitoutuu työssään alueelle vanhastaan ominaiseen ilmaisuun.” (Frampton 1989, 104.)

286 Frampton 1985, 22.

287 Frampton 1985, 27.

Tektonista ei tule sekoittaa puhtaasti tekniseen. Framptonin mukaan tektoninen ei viittaa vain materiaalisesti välttämättömän runkorakenteen pystyttämiseen vaan myös toimintaan, joka nostaa tämän konstruktion taiteelliseksi muodoksi. Tektoninen rakenne on tiivistymä, jossa yhdistyvät materiaali, käsityö ja painovoima. Tektonisen rakenteen luominen on poeettista toimintaa, jossa lopputulosta ei tule ymmärtää julkisivun representaationa (*the re-presentation of a facade*) vaan rakenteellisen poetiikan esittämisenä (*the presentation of a structural poetic*).²⁸⁸ Frampton tulkitsee Heideggerin rakennetun olion (*gebautes Ding*) tektoniseksi rakennukseksi. Yhteys on eksplisiittisesti esitetty esseessä *Rappel à l'ordre, the Case for the Tectonic* (1990), jossa Frampton jatkaa arkkitehtuurin tektonisen ja skenografisen olemuspuolen analyysia: ”Martin Heideggerin terminologian mukaan voimme ajatella sitä [rakennusta] pikemminkin ’oliona’ kuin [representoivana] ’merkinä’.”²⁸⁹

Framptonin mukaan rakennetun muodon taktiisuus, kosketeltavuus, on toinen ominaisuus, joka tektonisuuden ohella vastustaa universaalien teknologian ylivaltaa arkkitehtuurissa. Moderni teknologinen asenne korostaa näköaistin ensisijaisuutta, rakennetun ympäristön lukemista silmillä. Katse on hallinnan väline: katseen avulla myös arkkitehtoninen kohde voidaan asettaa ulkopuolelta tarkkailtavaksi objektiksi. Poeettisessa lähestymistavassa korostetaan ihmisen kokemuksellisuutta, joka saavutetaan ihmisen asettuessa kehollisena olentona keskelle arkkitehtuuria. Poeettiseen lähestymistapaan liittyvät keskeisen tuntoaistin lisäksi myös monet muut aistit, joiden toiminta on kehon läsnäolosta riippuvaista:

*Voidaan mainita koko joukko täydentäviä aistihavaintoja, jotka labiili keho rekisteröi: valon, pimeyden, kuumuuden ja kylmyyden intensiteetit; kosteuden tuntu; materiaalin luoma ilmapiiri; muuratun seinän lähes käsin kosketeltava läsnäolo kehon aistiessa oman rajoittuneisuutensa; kiihdytetyn astunnan vauhti ja kehon suhteellinen jäyhyys sen kulkiessa lattian halki; omien askeltemme kaikuva resonanssi.*²⁹⁰

Frampton esittelee esseessään lyhyesti kaksi kriittiseksi regionalismiksi luokiteltavaa rakennusta. Nämä ovat Jørn Utzonin Bagsvaerdin kirkko (1976, Kööpenhamina) ja Alvar Aallon Säynätsalon kunnantalo (1952, Säynätsalo). Bagsvaerdin kirkossa on saavutettu itsetietoinen synteesi universaalien ja paikallisten tekijöiden kesken. Teoksen kompleksiset merkitykset juontuvat Framptonin mukaan suoraan normatiivisen tekniikan rationaalisuuden ja paikalle ominaisen muodon arationaalisuuden muodostamasta kombinaatiosta.²⁹¹ Säynätsalon kunnantalosta Frampton esittelee piirteitä, jotka vastustavat universaalien teknologian valta-

288 Frampton 1985, 27–28.

289 Frampton 1996, 520.

290 Frampton 1985, 28.

291 Frampton 1985, 22.

Kuva 27: Alvar Aalto: Säynätsalon kunnantalo (1952, Säynätsalo, Suomi).



asemaa ja näkökyvyn ensisijaisuutta. Nämä piirteet tulevat esiin muun muassa taktiisuuteen liittyvissä kokemuksissa siirryttäessä sisääntuloaulasta toisen kerroksen istuntosaliin. Aulasta istuntosaliin johtava porraskäytävä on kauttaaltaan muurattua punatiiltä, vain katossa on puuverhoilu. Myös portaiden nousut ja etenemät ovat muurattua tiiltä. Portaiden aiheuttama kitka niitä noustessa saa aikaan kehossa tiettyä jäyhyyden kokemista. Tunne korostuu etenkin saavuttaessa istuntosaliin, jonka materiaalit muodostavat voimakkaan kontrastin porraskäytävän materiaaleille. Istuntosalin kiillotettu puulattia on kimmoisa ja liukas ja saa erilaisuudessaan ihmisen lähes menettämään tasapainonsa. Siirtymä sisääntuloaulasta istuntosaliin on hyvin moniulotteinen kokemus, Framptonin mukaan yhtä paljon taktiilinen kuin visuaalinen. Kokemukseen tuovat lisäulottuvuutta myös erilaiset ääniin, hajuihin ja tekstuureihin liittyvät aistimukset.²⁹²

Framptonin mukaan poeettinen arkkitehtuuri on edelleen mahdollista. Hän tulkitsee poeettisen lähestymistavan kriittis-regionalistiseksi asenteeksi, jossa otetaan huomioon sekä universaalit että paikalliset tekijät. Framptonin kuvaama lähestymistapa voidaan nähdä yhtenä tulkintana Heideggerin silleen jättämisestä, sanomisesta ”kyllä” ja ”ei” tekniselle maailmalle. Framptonin suhde moderniin teknologiaan on Heideggerin tapaan ambivalentti, ja näin hänen näkemyksensä toimii

292 Frampton 1985, 28.



Kuva 28: Alvar Aalto: Säynäsalon kunnantalo. Porras sisääntuloau-
lasta toisen kerroksen istuntosaliin.

eräänlaisena välittäjänä Norberg-Schulzin ja Cacciarin yksipuolisten näkemysten välillä. Norberg-Schulzin nostalgisoiva kuvaus poeettisen arkkitehtuurin mahdollisuudesta jää etäiseksi tämän päivän arkkitehteille, joiden päivittäiseen työhän tiede ja teknologia olennaisesti kuuluvat. Ei ole kuitenkaan helppo omaksua myöskään Cacciarin nihilistisiä näkemyksiä teknologian vallan totaalisuudesta ja poeettisen arkkitehtuurin kertakaikkisesta mahdottomuudesta nykyaikana. Todennäköisesti tietty kotipaikan tuntu ja vapaa suhde teknologiaan ovat se olotila, jota monet ihmiset myös arkipäiväisessä asumisessaan tavoittelevat.

3. UUDEN ARKKITEHTUURIPOETIIKAN LÄHTÖKOHTIA

Poeettinen lähestymistapa vaatii arkkitehdilta eksistentiaalista muutosta. Mitä tämä eksistentiaalinen muutos sitten sisältää, ja miten se liittyy arkkitehdin varsinaiseen työhön? Poeettisessa lähestymistavassa ei ole lopulta kyse vain regionalististen ja universaalien elementtien kombinaatiosta valmiissa rakennuksessa. Edellä käsitelty Framptonin tulkinta silleen jättämisestä on yksi mahdollinen, mutta liiallinen takertuminen johonkin yksittäiseen poeettisen arkkitehtuurin sisällölliseen määritelmään peittää helposti alleen sen avoimen asenteen, joka silleen jättämisessä on kaikkein olennaisinta. On valaisevampaa käsitellä silleen jättämiseen liittyviä yleisiä periaatteita kuin sitoa tämä lähestymistapa joihinkin rajatusti määriteltyihin rakennusesimerkkeihin. Silleen jättämisessä tekninen puute murtuu ja oliollisuus välähtää esiin, ja tämä voi tapahtua monella eri tavalla. Heidegger kuvaa eksistentiaalista muutosta seuraavasti:

Milloin ja miten oliot ilmenevät olioina? Eivät ihmisten keinoilla. Eivät myöskään ilman kuolevaisten valppautta. Ensimmäinen askel sellaiseen valppauteen on askel takaisin vain representoivasta eli selittävästä ajattelusta muistelevaan ajattelemiseen. Askel ajattelusta takaisin toiseen ei varmasti ole pelkkää asenteen muutosta. Sellaista se ei voi olla jo senkään vuoksi, koska kaikki asenteet muutoksen tavat mukaan lukien jäävät vangituiksi representoivan ajattelun piiriin. Askel takaisin erottuu pelkästä asenteen muutoksesta. Askel takaisin saavuttaa olinpaikkansa vastaamisessa, joka maailman olemuksen puhutellessa maailman olemuksessa, vastaa itsessään tähän puhutteluun.²⁹³ (...) Askel takaisin metafysiikan representoivasta ajattelusta ei hylkää tällaista ajattelua, vaan avaa etäisyyden olemisen totuuden vaatimukselle, jossa vastaaminen aina tapahtuu.²⁹⁴

Silleen jättämisen luonnetta ei ole helppo hahmottaa. Heidegger toteaa, että askel ajattelusta toiseen ei ole pelkkää asenteen (*Einstellung*) muutosta. Kyse ei ole näkökulman muutoksesta teknisen ja representoivan ajattelun sisällä vaan täysin uudenlaisesta lähestymistavasta, josta harvalla arkkitehdilla on ennestään mitään kokemusta. Tämä uutuus ja erilaisuus asettavat suuria vaatimuksia Heideggerin tekstien tulkitsemisryityksille. Aina vaanii vaara, että tulkinta lipsuu takaisin teknologiseen paradigmaan. Näin käy varsinkin silloin, kun hänen ajatteluaan pyritään soveltamaan johonkin käytännön alaan, kuten tässä arkkitehtuuriin. Pysin kuitenkin seuraavassa parhaani mukaan valottamaan sitä uutta, poeettiseksi nimittämäni lähestymistapaa, joka Heideggerin ajattelusta välittyy. Tavoitteenani ei ole alistaa arkkitehtonista muodonantoa filosofialle vaan selventää eräitä yleisiä lähtökohtia, joiden pohjalta arkkitehti voi vapaasti ja avoimesti toteuttaa itseään.

293 VA, 174. (EK, 65–66.)

294 VA, 178.

3.1 KEHOLLISUUS LUOVUUDEN LÄHTÖKOHTANA

Teknisen asenteen aiheuttama nykyihmisen kodittomuus ei tarkoita pelkästään ympäröivästä luonnosta ja rakennetusta ympäristöstä vieraantumista vaan myös vieraantumista omasta kehostamme. Itse asiassa juuri tämän viimeksi mainitun vieraantumisen tavan voittamisen Heidegger nostaa keskeiseksi esseessään *Bauen Wohnen Denken*. Ilmaisu ”Vain jos kykenemme asumaan, voimme rakentaa.”²⁹⁵ tarkoittaa, että vain jos opimme olemaan oikealla tavalla maailmassa, voimme rakentaa. Eksistentiaalisen muutoksen ensimmäinen askel on oman kehon silleen jättäminen, joka luo perustan niin sanotulle aidolle asumiselle. Aito asuminen on asumista neliyhteydessä. Neliyhteyden kuvauksessa ihminen on asetettu taivaan ja maan väliin. Tämä tulee ymmärtää paitsi konkreettisesti myös vertauskuvallisesti: ihmisessä taivas ja maa, henkisyys ja ruumiillisuus yhtyvät. Ihminen kuolevaisena kuuluu maahan, mutta hän tavoittelee taivasta, joka on jumalien asuinpaikka. Näin kaikki neliyhteyden elementit yhdistyvät ihmisen olemisessa.

Neliyhteyden kuvauksessa ihminen on asetettu osaksi koko maailman tapahtumista (*Ereignis*). Ihminen nähdään osana maailmankaikkeutta, *kosmosta*. Heidegger pyrki ajattelussaan voittamaan sen todellisuuden pirstoutumisen, joka on modernin elämisen tunnusmerkki. Hänen näkemyksensä todellisuudesta itseohjautuvana *kosmoksena* on suoraa jatketta antiikin kreikkalaiselle filosofialle, jossa maailma tulkittiin *makrokosmokseksi* ja ihminen *mikrokosmokseksi*. Arkkitehtuuri-teoreetikko Dalibor Vesely on tarkastellut ihmisen ruumiillisuuden asemaa antiikin ja keskiajan ajattelussa. Hän selvittää, että antiikin kreikkalaisessa filosofiassa ihmisen ruumiin nähtiin liittyvän sieluun, joka oli puolestaan suhteessa koko järjestäytyneeseen maailmankaikkeuteen.²⁹⁶ Ihmisruumiitten luomista Platon kuvaa *Timaios*-dialogissaan näin:

Nuo kaksi jumalallista kiertoliikettä jumalat sijoittivat pallonmuotoisen kappaleen sisään, jäljitellen maailmankaikkeuden pallomaista muotoa. Tätä ruumiinosaa me nyt nimitämme pääksi, ja se on kaikkein jumalaisin osa ruumista ja hallitsee kaikkia muita ruumiinosia. Kun jumalat liittivät ruumiin yhteen eri osista, he antoivat kaikki muut jäsenet tälle ruumiinosalle palvelijoiksi, huolehtien myös siitä, että se otti osaa kaikkiin liikkeisiin.²⁹⁷

Aristoteles kuvaa puolestaan elävien olentojen – joihin hän lukee kuuluvaksi myös ihmisen ruumiin – liikkeiden suhdetta koko maailmankaikkeuden liikkeisiin seuraavasti:

295 VA, 155. (EK, 39.)

296 Vesely 2002, 31.

297 Platon *Timaios*, 44d.

*Mutta eläimen [elävän olennon] sanomme liikuttavan itse itseään, joten jos eläin on joskus täydellisessä lepotilassa, liike voi syntyä liikkumattomassa tästä itsestään eikä sen ulkopuolelta. Jos tämä voi tapahtua eläimessä, mikä estää samaa tapahtumasta myös koko maailmankaikkeudessa? Jos se voi tapahtua pienoismaailmassa [mikrokosmos], niin se voi tapahtua myös suuressa maailmassa [megalokosmos].*²⁹⁸

Veselyn mukaan Aristoteleen kuvaus on todennäköisesti ensimmäinen johdonmukainen muotoilu ihmisruumiin suhteesta muuhun todellisuuteen. Platonin ja Aristoteleen synnyttämä traditio jatkui edelleen keskiajalla, kun kirkko omaksui antiikin kosmologian ja käytti kreikkalaisten ilmaisujen rinnalla latinankielisiä komparatiivimuotoja ”pienempi maailma” (*minor mundus*) ja ”isompi maailma” (*maior mundus*). Myös keskiajalla ihmisen olemassaolo nähtiin draamana, joka esitettiin kosmisella näyttämöllä, ja tavallisesti ihmisen olemassaolo yhdistettiin nimenomaan ruumiillisuuteen. Ihmisen ruumiista tuli koko maailmankaikkeuden esimerkki tai manifestaatio. Näkemys puettiin muotoon *mundus minor exemplum est – maiores mundi ordine* (pienempi maailma on isomman maailman järjestyksen malliesimerkki).²⁹⁹

Kuten aiemmin on jo todettu, antiikin ja keskiajan pitkä traditio alkoi vähitellen muuttua uudelle ajalle siirryttäessä. Antiikin ja keskiajan kosmoskeskinen ajattelu muuttui uudella ajalla ihmiskeskiseksi, antroposentriseksi. Ajattelutavan filosofisena isänä pidetään Descartesia, joka perusti filosofiansa oivallukseen *cogito ergo sum*, ”ajattelen, siis olen”. Tässä lähtökohdassa ihmisen tietoisuus (*res cogitans*) ikään kuin ulkopuolisena katsojana asettuu tarkkailemaan ympäröivää maailmaa (*res extensa*). Seurauksena on paitsi ihminen–maailma-dualismi, myös sielu–ruumis-dualismi, sillä Descartes lukee ympäröivään maailmaan luonnonoloiden, esineiden ja toisten ihmisten lisäksi myös ihmisen oman ruumiin. Ihmisen omasta ruumiistaan vieraantumisen juuret voidaan siis palauttaa Descartesin ajatteluun.

Tutkielmassaan *Meditationes de prima philosophia* (1641, *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta*) Descartes mitätöi ihmisen aistien merkityksen todellisuuden ymmärtämisessä ja luottaa pelkästään rationaalisen ajattelun voimaan. Aistivaa ruumista ei voida pitää todellisena, koska ihmiset kokevat asiat osin eri tavoin. Descartesille todellinen minä voi olla vain ihmisen ruumiiton henki.³⁰⁰ Todellista tietoa maailmasta voidaan saada vain järjen (*ratio*) avulla. Järjen tehtävänä on pysäyttää tarkasteltava kohde tematisoimalla ja määrittelemällä se joksikin tietyksi objektiksi. Descartesin mukaan tämä määrittely voi tapahtua kaikkein varmim-

298 Aristoteles *Fysiikka*, 252b 23–28.

299 Vesely 2002, 31.

300 Descartes *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta*, 74–77.

min aritmetiikan ja geometrian avulla.³⁰¹ Matematiikalla on ratkaisevan keskeinen rooli modernissa ajattelussa.

Veselyn mukaan on vakava virhe nähdä ihmisen ruumis sielusta erotettuna ja tarkastella arkkitehtuurin järjestystä ja harmoniaa vain matemaattisten periaatteiden suorana soveltamisena arkkitehtuuriin. Tällaista yksinkertaista ja vääristynyttä ymmärtämystä löytyy hänen mukaansa runsaasti monista renessanssiajan arkkitehtuuritutkielmista ja tämän päivän arkkitehtuuriteorioista. Tällaisen ymmärryksen pääpiirteitä ovat järjen ja aistien erottamisesta syntynyt hämmennys sekä naiivi usko, että todellisuutta voidaan ymmärtää pelkällä katselemisella, ilman muiden aistien välittämää tietoa.³⁰² Arkkitehtuurisuunnittelussa näkemisen asema alkoi korostua renessanssin kuvalliseen perspektiivin keksimisen jälkeen, ja se on edelleen keskeisessä asemassa tämän päivän digitaalisessa arkkitehtuuripraktiikassa. Visuaalisuuden ohella myös matematiikan merkitys on nykykäytännöissä pikemminkin lisääntymään kuin vähenemään päin.

Vesely arvelee, että nykyajan ihmisten saattaa olla vaikea omaksua ajatusta ihmisestä *mikrokosmoksena*, mutta hän uskoo, että mikäli pääsemme tiettyjen liioittelevan mystisten ja naturalististen tulkintojen yli arvioimaan kriittisesti tätä ajatusta, tulemme mitä todennäköisimmin palkituiksi paljon nykyistä länsimaista ajattelua rikkaammalla ymmärryksellä ihmisen olemassaolon ja maailman suhteesta. Myös Vesely näkee, että ajatus ihmisestä *mikrokosmoksena* tulee hyvin lähelle nykyisiä fenomenologian käsityksiä ihmisen ruumiillisuudesta. Fenomenologisissa käsityksissä ihmisen ruumista ja henkeä ei ole jyrkästi erotettu eikä ihmisen ja maailman suhdetta ole nähty dualistisena, vaan näiden kahden välille on oletettu jatkumo.³⁰³

Heideggerilla eksistentiaalisen muutoksen ensimmäinen askel on oman kehon silleen jättäminen. Silleen jättämisen tilassa ihminen kokee itsensä kokonaiseksi. Oman kehon ja mielen kokeminen ykseydeksi on edellytys itsen ja maailman samuuden kokemiselle ja poettisen arkkitehtuurin luomiselle. Ihmisen kokonaisuus tulee kauniisti ilmi jo aikaisemmin lainatuista Hebelin runon sanoista: ”Me olemme taimia, joiden – myönnämme sen tai emme – on juurillaan noustava maasta, jotta voimme kukkia eetterissä ja tuottaa hedelmää.”³⁰⁴ Paitsi ihmisen kokonaisuudesta, vertaus kertoo myös siitä, miten Heidegger ymmärsi luovan työn lähtevän ihmisen ruumiillisuudesta, hänen maisista juuristaan. Ihmisen ruumiillisuudella ja sen välittämällä esitajunnallisilla merkityksillä – ns. ruumiin viisaudella – on keskeinen rooli poettisen arkkitehtuurin synnyssä.

301 Descartes *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta*, 66–67.

302 Vesely 2002, 33.

303 Vesely 2002, 32.

304 G, 14. (SJ, 16.)

Silleen jättäminen on keskeistä taiteen kokemisessa ja tekemisessä. Silleen jättäminen tapahtuu Heideggerin mukaan mietiskelevässä ajattelemisessa, joka ei kuitenkaan ole luonteeltaan älyllistä ajattelua ja ymmärtämistä vaan eräänlaista ajattelusta pidättäytymistä ja mielen tyhjentämistä sekä tästä seuraavaa avoimen todellisuuden kokemista eleyssä kehossa. Silleen jättäminen on itse asiassa meditaatiota, mutta kuitenkin siihen yhdistetään myös luominen ja taiteen tekeminen. Miten tämä on ymmärrettävissä? Silleen jättämiseen sisältyvässä luovuudessa keskeistä ei ole ihmisen aktiivinen tahdonvoimainen tekeminen perinteisessä (kartesiolaisessa) mielessä vaan todellisuuden tapahtuminen, maailman maailmoiminen, johon myös ihminen osallistuu. Tällainen luova tekeminen ei ole pakkotamista ja hallintaa vaan vastaanottamista ja vastaamista. Todellisuus ”puhuu” (*sprechen*) ja ihminen vastaa (*entsprechen*) tähän puhutteluun (*Zuspruch*). Myöskään rakentamisen ei tule olla pakkotamista ja hallintaa vaan vastaanottamista ja vastaamista, ja siksi Heidegger määrittelee rakentamisen olemuksen asumisen sallimiseksi (*Wohnenlassen*).

*Edellä luonnehdittu rakentaminen on erityistä asumisen sallimista. Jos rakentaminen todella on asumisen sallimista, silloin se on jo vastannut neliyhteyden puhutteluun. Tähän vastaamiseen perustuu kaikki suunnittelemisen, joka puolestaan avaa piirustusten luonnostelulle sopivan alueen.*³⁰⁵

Mietiskelevä ajattelemisen, vastaaminen neliyhteyden puhuttelulle, vaatii harjoittelua. Kuten käsityössä, myös ajattelemisen taidossa vasta harjoittelu tekee mestarin: ”Mietiskelevä ajattelemisen (...) vaatii pitempää harjoitusta. Se vaatii vielä hienompaa tarkkuutta kuin mikään muu aito käsityö.”³⁰⁶ Mietiskelevän ajattelemisen vertaaminen käsityöhön ei jää Heideggerin pohdinnoissa vain metaforaksi, sillä teoksessaan *Was heisst Denken?* (luentosarja vuosilta 1951–1952) hän kirjoittaa ajattelemisen ja käsityön suhteesta hyvin konkreettisella tavalla. Heidegger näki luovan työn perustan olevan ihmisen ruumiillisuudessa, erityisesti ihmisen käden taidoissa. Käsi on keskeisessä osassa ihmisen vastatessa neliyhteyden puhutteluun. Ajattelemisen ja käsityön suhdetta hän kuvaa näin:

Yritämme tässä opetella ajattelemaan. Ehkä myös ajattelemisen on jotakin samanlaista kuin kaapin rakentaminen. Joka tapauksessa se on käsityötä, sillä on omakohmainen suhde käteen. Tavanomaisessa katsannossa käsi on osa meidän kehollista organismiamme. Käden olemusta ei voida kuitenkaan määrittellä eikä selittää pelkästään kehollisena tarttumaelimenä. Esimerkiksi myös apinalla on tarttumaelin, mutta sillä ei ole kättä. Käsi erottuu siis olemukseltaan äärettömän jyrkästi kaikista muista tarttumaelimistä, kuten tassusta, kynnestä tai torahampaasta. Vain olento, joka puhuu

305 VA, 153–154. (EK, 38.)

306 G, 13. (SJ, 15–16.)

*eli toisin sanoen ajattelee, voi omistaa käden ja olla kätevä suorittaessaan käden töitä. (...) Kaikki käden työ perustuu ajattelemiseen. Siksi ajattelemisen on itsessään ihmisen yksinkertaisin ja siksi vaikein käsityö, mikäli se suoritetaan oikeaan aikaansa.*³⁰⁷

Oppiminen, josta Heidegger tässä puhuu, on vastaamaan oppimista, jota tulee tavoitella niin ajattelemisessa kuin käsityössäkin. Heidegger näkee ajattelemisen käsityönä ja käsityön ajattelemisena. Se, että ajattelemisen on mietiskelevää ajattelemista, jossa ihminen kehollisena ja mielellisenä kokonaisuutena asettuu todellisuutta vasten, tuo ajattelemisen ja käsityön toistensa yhteyteen. Klemola kuvaa ajattelemisen ja käsityön yhteyttä seuraavasti:

*[Kun kohtaamme mietiskelevässä ajattelussa esimerkiksi ulkona kasvavan puun,] olemme läsnä omana itsenämme niin kuin olemme, emme pelkkänä päänä tai tietoisuutena. Olemme paikalla kokonaisena ihmisenä, kehona ja mielenä, jossa erittelevä ajatus ei nouse. Heideggerin ajatus ajattelusta käsityönä tulee myös tämän kautta ymmärrettäväksi. Käsityössä ihminen kadottaa itsensä tekemiseensä käsillä hyvin luonnollisella tavalla. Kun hän muovaa käsillään saviastiaa, hän ei tee eroa itsensä ja saviastian välillä. On vain eräänlainen olemisen tapahtuma, jossa saviastia tulee esiin ihmisen ja saven kohtaamisen tuloksena. Rationaalinen ajattelu tai erittely on poissa tai nousee esiin vain hetkittäin. Mieli on eräällä tavalla tekemisestä täynnä. Tämä ei ole mikään mystinen kokemus vaan jokapäiväinen, monille ihmisille tuttu arkinen kokemus.*³⁰⁸

Kuten Klemola toteaa, Heideggerin käsityöesimerkissä on kyseessä itse asiassa tuttu arkinen kokemus. Kuitenkin pyrittäessä pitäytymään vahvemmin poeettisessa tekemisessä tästä arkisesta esitietoisesta kokemuksesta on tehtävä tietoinen kokemus, jolloin sitä voidaan voimistaa ja jalostaa. Eksistentiaalisen muutoksen ydin on juuri tässä tietoisien tekemisen vahvistamisessa. Tietoisien tekemisen vahvistaminen on sitä harjoittelua, mitä neliyhteydelle vastaaminen vaatii. Tällainen harjoittelu ei ole kovin tuttua länsimaiselle ihmiselle, siksi Klemola selventää kuvaustaan ottamalla esimerkin idän perinteestä.

*Käsityö onkin keskeinen ”henkisen harjoituksen” muoto monissa monastisissa perinteissä, mutta erityisesti japanilaisessa zen-kulttuurissa tämä harjoituksen muoto on viety huippuunsa. Kehon ja käden taito, taide ja henkinen harjoitus kulkevat tässä perinteessä käsi kädessä. Kaikkia näitä taitoja kutsutaan sanalla **do**, eli tie. Tie viittaa tässäkin samaan kuin Heideggerilla: kulkeminen tiellä on muutoksen prosessi. On olemassa teen tie, kukkienasettelun tie, miekan tie, tyhjän käden tie, kalligrafian tie ja monia muita. Näissä harjoituksissa tai teissä yksinkertaisesti tematisoidaan se arjen hetki, jolloin olemme uppoutuneena tekemiseemme. Hetki, jolloin minun ja maa-*

307 WHD, 50–51.

308 Klemola 2004, 40.

*ilman ero katoaa. Hetki, jolloin vain ”katson kukkivaa puuta”. Tätä hetkeä ikään kuin jalostetaan ja sen kautta se otetaan ”henkisen harjoituksen” palvelukseen.*³⁰⁹

Myöhäinen Heidegger ei ollut enää kiinnostunut suuren taiteen luomisen pohimisesta vaan arkipäiväisistä mikrotoiminnoista, josta puuseppäesimerkkikin kertoo. Oliollisuuden esiintuominen tapahtuu kaikkein luontevimmin pienissä kohteissa ja pienissä toimissa. Luonnollisestikaan pelkkä käden taito ei riitä taideteoksen synnyttämiseen, mutta kun siihen yhdistetään myös muilta osin luova kohtaaminen todellisuuden kanssa, lopputuloksena saattaa olla taideteos. Vaikka tämän päivän käsityöläiset käyttävät myös koneita, Heidegger näki käsityön edelleen kohtana, jossa ihmisen poeettinen suhde maailmaan on saavutettavissa. Käsityöläiset kunnioittavat käden taitoja ja materiaaleja tavalla, joka tehdastyöläisiltä yleensä puuttuu. Käsityö ei yksin riitä taideteoksen tekemiseen, mutta se on kuitenkin kohta, josta myös arkkitehtuurin uutta poetiikkaa tulee lähestyä. Heideggerin kuvaus puusepäksi oppimisen tavoitteista tuo käsiteltävän aiheen askeleen lähemmäksi arkkitehtuuria.

*Esimerkkinä olkoon puuseppäharjoittelija, joka opettelee rakentamaan kaappeja ym. vastaavia esineitä. Hänen oppimisensa ei ole vain valmiuksien hakemista siihen, miten työkaluja käytetään. Eikä hän myöskään vain ryhdy keräämään tietoja niiden esineiden muodoista, joita aikoo rakentaa. Jos hän aikoo todelliseksi puusepäksi, hän hankkii ennen kaikkea kokemusta erilaatuisista puista ja niissä uinuvista muodoista, ja pyrkii vastaamaan näihin ominaisuuksiin. Hän pyrkii löytämään puun sellaisena kuin se kaikessa olemuksensa salaisessa rikkaudessa tunkeutuu ihmisen asumiseen. Itse asiassa juuri tämä suhde puuhun kantaa koko käsityötä. Ilman tätä suhdetta puuhun käsityö jää pelkäksi tyhjäksi puuhasteluksi, jota määrittävät yksinomaan liiketoiminnalliset ehdot. Kaikkea käsityötä, kaikkea inhimillistä toimintaa vaanii tämä vaara.*³¹⁰

Keskeistä puusepäntyössä ei ole välineillä työskentely tai tieto siitä, miten jokin esine rakennetaan. Tärkeintä on oikeanlainen suhde puuhun. Työhönsä syvästi suhtautuva puuseppä viettää pitkiä aikoja käyttämänsä materiaalin parissa oppiakseen tuntemaan puulajien ominaisuudet, värit, tiheydet, syiden kuvioinnit, jne. Pitkään puuta käsitelleet kädet tuntevat puun ominaisuudet ja osaavat käyttää sitä kulloisenkin tehtävän vaatimalla tavalla. Puusepän tehtävänä on auttaa käyttämänsä materiaalin tulemistä itselleen luonteenomaisella tavalla esiin.

Arkkitehti Peter Zumthor opiskeli ensin puusepäksi ja kiinnostui vasta tämän jälkeen arkkitehtuurista. Puusepäntaustansa vuoksi Zumthorilla on herkkyyttä käsityötä ja materiaalikäyttöä kohtaan, mikä näkyy myös hänen arkkitehtuuris-

309 Klemola 2004, 41.

310 WHD, 49–50.

Kuva 29: Peter Zumthor: Valsin kylpylä (Vals, Graubünden, Sveitsi 1996). Rakennuksen kaikki yksityiskohdat ovat äärimmäisen viimeistelyjä. Kuva kylpylän lepotalasta.



saan. Nuoruudessa opitun puusepäntaidon peruja on myös hänen rakennustensa yksityiskohtien tarkka viimeistely. Kirjassaan *Thinking Architecture* hän kertoo kunnioittavansa suuresti käsityöläisiä ja pyrkivänsä omassa arkkitehdintyössään vastaavaan yhteenliittämisen taidon suvereenisuuteen.³¹¹ Valsin kylpylän suunnittelun kuvauksesta käy ilmi, että Zumthorin suunnittelutyössä keskeistä ei ole jokin tietty arkkitehtoninen tyyli vaan vastaaminen paikan tarkoituksen ja rakennusmateriaalien herättämiin kysymyksiin.

Suunnittelimme toimistossani vuorille sijoitettavaa kylpylää. Emme niinkään pyrki neet luomaan mielessämme alustavia näkemyksiä rakennuksesta ja muokkaamaan niitä tehtävän mukaisiksi, vaan yritimme vastata paikan, tarkoituksen ja rakennusmateriaalien – vuori, kivi, vesi – herättämiin kysymyksiin, jotka eivät aluksi olleet mitenkään visuaalisesti arkkitehtuuriin liittyviä.

*Vasta kun saimme asteittain vastaukset paikan, tarkoituksen ja materiaalien herättämiin kysymyksiin, alkoi syntyä rakenteita ja tiloja, jotka hämmästyttivät meitä, ja joiden alkuvoimaisuus tuntui ulottuvan syvemmälle kuin pelkkä ennaltasuunniteltujen tyyli-työmuotojen sommitelma. Kun arkkitehti rakennusta suunnitellessaan paneutuu vuorten, kivien ja veden kaltaisten konkreettisten asioiden sisältämiin lainalaisuuksiin, hän mahdollisesti oivaltaa ja kykenee ilmaisemaan jotakin näiden elementtien perustavanlaatuisista ja tavallaan ”kulttuurisesti puhtaista” attribuuteista sekä luomaan arkkitehtuuria, joka lähtee todellisista asioista ja palaa niihin. Ennalta suunnitellut kuvat ja valmis tyyllinen muotokieli ovat vain haitaksi silloin, kun pyritään tähän tavoitteeseen.*³¹²

Myös teoksessaan *Parmenides* (luentosarja vuosilta 1942–1943) Heidegger tuo esiin näkemystään, jonka mukaan käsi on ihmisen olennainen erityispiirre: ”Ihminen itse toimii (*handelt*) käden (*Hand*) avulla; sillä käsi on yhdessä sanan kanssa ihmisen olennainen erityispiirre. Vain oleva, joka kuten ihminen ’omistaa’ sanan (*mythos, logos*), voi ja täytyy ’omistaa’ myös ’käden’.”³¹³ Sanalla Heidegger viittaa kirjoitettuun – ja nimenomaan käsin kirjoitettuun – sanaan, sillä kirjoittaminen on hänen mukaansa alkuperäiseltä olemukseltaan käsin kirjoittamista.³¹⁴ Käsin kirjoittaminen on toimintaa, jossa ihminen on poeettisessa suhteessa maailmaan. Ihmisen maailmasuhteen muuttuminen teknologiseksi näkyy myös kirjoittamistapojen kehityksessä. Heidegger kuvaa muutosta esimerkillä kirjoituskoneesta.

Heideggerin mukaan kirjapainotaidon kehittyminen ja koneellistuminen näyttäytyivät aluksi hyödyllisinä ja ihmisten mukavuutta lisäävinä asioina. Kuitenkin vähitellen ja aivan kuin huomaamatta mekaaninen tekstin tuottamisen tapa ja sii-

311 Zumthor 2006a, 11.

312 Zumthor 2006a, 31–32. (Zumthor 1994, 23–24.)

313 P, 118.

314 P, 125.

hen liittyvä uudenlainen kommunikointi alkoivat peittää sitä alkuperäistä todellisuutta, joka käsin kirjoitettaessa avautuu. Kirjoituskoneen yleistyminen on tämän kehityksen yksi keskeinen tekijä.³¹⁵ Heideggerin mukaan koneella kirjoitettaessa sana ei enää synny vapaasti, kuten käsin kirjoitettaessa, vaan niistä mekaanisista voimista, jotka käsi vapauttaa. Koneella kirjoittaminen repii kirjoittamisen käden perimmäisestä todellisuudesta eli sanan todellisuudesta, jolloin sana itsessään muuttuu joksikin tyyppitetyksi. Konekirjoittaminen irrottaa kirjoittamisen alkuperäisestä poeettisesta yhteydestään ja ikään kuin standardoi kirjoittamisen tietyn mallin mukaiseksi, jolloin myös kirjoittajan persoona peittyy. Heideggerin mukaan koneella kirjoittaminen saa kaikki kirjoittajat näyttämään samanlaisilta.³¹⁶ Heidegger ei tietenkään tuomitse kirjoituskonetta, kuten ei muitakaan teknisiä laitteita, sillä ihmisen teknologinen tapa lähestyä todellisuutta on aikaisempaa kuin tekniset laitteet ja koneet: ”Aikakautemme ei ole teknologinen, koska se on koneen aikakausi, vaan päinvastoin, se on koneen aikakausi, koska se on teknologinen.”³¹⁷ Heidegger ei vastustanut teknologiaa jyrkästi, mutta hän ei myöskään halunnut jatkaa sokeasti teknologian tiellä. Hänen vastauksensa teknologian ongelmaan löytyy näiden kahden ääripään väliltä: teknologiaa ei tule hylätä, vaan siihen täytyy löytää vapaa suhde. Myös konekirjoitusmerkkiä tulee tulkita tämän lähtökohdan pohjalta. En kuitenkaan jatka koneella kirjoittamisen tarkastelua vaan siirryn esimerkkiin, joka on lähempänä arkkitehtuuria.

Arkkitehti ja arkkitehtuuriteoreetikko Juhani Pallasmaa (s. 1936) on tutkinut laajasti ihmisen ruumiillisuuden ja aistien merkitystä arkkitehtuurin luomisessa ja kokemisessa. Myös hän on painottanut ihmisen käden erityisasemaa käsityöläisen ja arkkitehdin työssä. Teoksessaan *The Thinking Hand* (2009) hän näkee käden ihmisen ja todellisuuden välisenä siltana. Pallasmaan teoksen pohjalta on luontevaa laajentaa Heideggerin käsin ja koneella kirjoittamisen eroa käsittelevää tarkastelua käsin ja koneella piirtämisen eroa koskevaksi. Arkkitehdin työhön liittyvässä piirtämisessä on nähtävissä sama kehitys kuin kirjoittamisessa. Käsin piirtäminen voidaan nähdä toimintana, jossa ihmisellä on mahdollisuus olla poeettisessa suhteessa maailmaan, kun taas koneella piirrettäessä tämä suhde on muuttunut teknologiseksi. Kriittinen hetki kehityksessä on juuri nyt, kun tietokone on muuttumassa visualisoinnin apuvälineestä suunnitteluvälineeksi.

Pallasmaa toteaa, että olisi tietenkin tietämätöntä ja vahingollisen luddiittimaista kieltää tietokoneen arkkitehtuurisuunnittelulle tuomat edut. Tietokoneteknologia on hyvin lyhyessä ajassa muuttanut voimakkaasti niin arkkitehtuurin tekemistä, kokemista kuin tutkimustakin. Suunnittelussa sen tuomat edut näkyvät

315 P, 125–126.

316 P, 119.

317 WHD, 54.

muun muassa nopeutena ja tarkkuutena ja sillä on erityistä arvoa rakennuksen konstruointiin liittyvissä tehtävissä. Pallasmaa kuitenkin muistuttaa, että samaan aikaan kun näemme tietokoneavusteisen suunnittelun edut, meidän tulisi kiinnittää huomiota myös siihen, miten tietokone eroaa käsin piirtämisestä ja on siksi rajoittunut ja osin ongelmallinen tapa lähestyä suunnittelua.³¹⁸

Tietokoneavusteisen suunnittelun suurimmat ongelmat tulevat esiin suunnitteluprosessin herkässä ja haavoittuvassa alkuvaiheessa, jossa suunnitelman arkkitehtoniset pääpiirteet alkavat muotoutua. Käsin piirrettäessä ensimmäiset ideat nousevat ihmisen faktisesta todellisuussuhteesta, kun taas kone operoi suunnittelun joka vaiheessa matemaattisessa ja aineettomassa todellisuudessa ja kaventaa siten ihmisen moniaistiset kokemukset yksitasoiseksi visuaaliseksi informaatioksi. Käsin piirrettäessä muodot hakeutuvat luonteviin uomiinsa vähitellen yritysten, erehdysten ja lukuisten toistojen kautta, kun taas koneella luotujen muotojen perusta on ohjelman tarjoamissa valmiissa symboleissa. Kaikessa joustavuudessaan-kin tietokone on eräänlainen sapluuna, joka tuottaa jokaisen käyttäjänsä käsissä samanlaista jälkeä.³¹⁹

Pallasmaa ei kirjoita tietokoneavusteista suunnittelua vastaan, vaan hän pohtii ainoastaan kysymystä, mikä asema meidän tulisi tietokoneen käytölle arkkitehtuurisuunnittelussa antaa. Hän pohtii, miten sanoa piirtämisessä ”kyllä” ja ”ei” teknologialle. Käsivaraisen piirtämisen merkityksen korostaminen luonnosteluvaiheessa ei missään tapauksessa tarkoita, ettei tietokonetta voi käyttää suunnittelun myöhemmissä vaiheissa. Pallasmaan ajattelusta löytyy tuttu periaate, jonka mukaan meidän tulee ensiksi löytää oikea suhde todellisuuteen ja vasta tämän jälkeen voimme suunnitella ja rakentaa – siksi hän suosittelee käsin piirtämistä ja pienoismallityöskentelyä sekä arkkitehtikoulutuksen että yksittäisen suunnitteluprosessin alkuvaiheessa. Tätä pedagogista näkemystään hän esittelee seuraavasti:

Minä puolestani kannatan voimakkaasti käsin piirtämistä ja pienoismallityöskentelyä sekä suunnittelukoulutuksen että arkkitehtuuriprojektin alkuvaiheissa. Monissa manuaalisen työn ja tietokoneistetun suunnittelun suhdetta koskevissa keskusteluissa, eri kouluissa ympäri maailmaa, olen esittänyt näkökantani, jonka mukaan kaikki muotoilun ja arkkitehtuurin opiskelijat tulisi ensin opettaa työskentelemään sisäistetyn mentaalisen kuvakielensä ja käsiensä avulla, ennen kun heidän annetaan käyttää tietokonetta. Käsittääkseni tietokone ei kaiketi voi aiheuttaa kovinkaan paljon haittaa sen jälkeen, kun opiskelija on oppinut käyttämään mielikuvitustaan ja sisäistänyt suunnittelutyön ruumiillistamisen ratkaisevan prosessin. Kuitenkin ilman tätä mentaalista sisäistämistä tietokoneistettu suunnitteluprosessi pyrkii muuttumaan

318 Pallasmaa 2009, 95.

319 Pallasmaa 2009, 95–97.

Kuva 30: Peter Zumthor työskentelee paljon pienoismallien ja 1:1 materiaalitutkielmien kanssa. Arkkitehti pienoismalliensa ja luonnostensa keskellä työskentelymenetelmiään esittelevässä näyttelyssä *Peter Zumthor Buildings and Projects 1986–2007* (Kunsthau Bregenz, Bregenz, Itävalta 2008). Myös näyttelypaikkana toiminut rakennus on Zumthorin suunnittelema.



*puhtaasti retinaaliseksi taivallukseksi, jossa opiskelija itse jää ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, ilman sisäistetystä todellisuudesta rakentamaansa elävää mentaalista mallia.*³²⁰

Uuden poeettisen arkkitehtuurin luominen ei ole mahdollista ilman arkkitehdin eksistentiaalista muutosta, ilman uudenlaista suhtautumista todellisuuteen. Kyse on eräänlaisesta reinkarnoitumisesta, oman kehon ja sen mahdollisuuksien uudelleen löytämisestä. Luovuuden juuret ovat ihmisen kehollisessa maailmasuhteessa; ilman tätä suhdetta poeettisen arkkitehtuurin alkua on mahdoton tavoittaa. Toisaalta arkkitehti voi auttaa tavallista asujaa löytämään oman kehollisuutensa suunnittelemalla rakennuksia, jotka vahvistavat ihmisen ja maailman yhteenkuulumista. Arkkitehtuuri on itse asiassa se taiteen laji, jolla on mahdollisuus kaikkein voimakkaimmin sitoa ihmistä maallisiin juuriinsa.

320 Pallasmaa 2009, 99.

3.2 IHMISEN JA ARKKITEHTUURIN TILALLISUUDESTA

Neliyhteyden kuvauksessa ihminen on asetettu osaksi koko maailman tapahtumista. Ihminen *mikrokosmoksena* nähdään osana maailmankaikkeutta, *makrokosmosta*. Mitä tämä tarkoittaa tilallisesti? Mitä tarkoittaa sanonta ”ihminen on tilassa”? Entä mitä itse tila on, miten se on olemassa? Heideggerin mukaan nykyihmiset puhuvat paljon tilasta (*der Raum*) ymmärtämättä kuitenkaan, mitä tila pohjimmiltaan itsessään on. Yhdessä viimeisimmistä esseistään *Die Kunst und der Raum* (1969) hän kirjoittaa:

*Vaikka tunnistaissimme joukon erilaisia menneiden aikakausien tilakokemuksia, tavoittaisimmeko me siten jo käsityksen tilan erikoislaatuisuudesta? Kysymystä, mitä tila tilana olisi, ei ole siksi edes kysytty, saati, että siihen olisi vastattu. Millä tavoin tila on, ja voidaanko siihen ylipäätään liittää oleminen, jää ratkaisematta.*³²¹

Tämän päivän ihminen ymmärtää tilan yleensä teknisesti, mikä saa Heideggerin kysymään, onko Galileilta ja Newtonilta ensimmäiset määrittelynsä saanutta teknis-tieteellistä tilaa (*technisch-wissenschaftlichen Raum*) pidettävä ainoana todellisena tilana.³²² Teknis-tieteellisellä tilakäsityksellä on paikkansa ihmisen toiminnassa, mutta tämä käsitys ei kerro, miten tila itsessään on alkuperäisesti olemassa. Myös se, että ihminen löytää alkuperäisen tapansa olla tilassa ja saavuttaa oikean suhteen teknis-tieteelliseen tilaan, edellyttää eksistentiaalista muutosta. Esseessään *Die Kehre* (1962, *Käännö*) Heidegger kirjoittaa:

*Jotta ihmisolemus kuitenkin kiinnittäisi huomion tekniikan olemukseen, jotta tekniikan ja ihmisen väliin, suhteessa niiden olemukseen, kiinnittyä olemussuhde, nykyihmisen täytyy ennen kaikkea löytää takaisin olemusavaruuteensa [Wesensraum]. (...) Ainoastaan asettumalla ensiksi asumaan olemusavaruuteensa ja ottamalla siinä asunnon ihminen kykenee johonkin todelliseen tässä nyt vallitsevassa johdatuksessa.*³²³

Heideggerin tila-ajattelun juuret ovat antiikin filosofissa. Hän kuitenkin toteaa, että kreikkalaisilla ei ollut sanaa ”tilalle” sellaisessa merkityksessä kuin me sen nykyään tunnemme.³²⁴ Tärkeimmät kreikan kielen tilaa käsittelevät termit ovat *topos* ja *khora*. Länsimaisen tila-ajattelun alku löytyy Platonin *Timaios*-dialogista, jossa tarkastellaan käsitettä *khora*. *Khora* liittyy Platonin kosmologiaan eräänlaisena ideoiden ja niiden kuvien välitulana. Tämä kolmas olevaisen muoto on ominaisuudeltaan kaiken luomistapahtumassa syntyvän vastaanottava säiliö: ”Kolmas olevaisen laji on ikuisesti olemassa oleva tila (*khora*), johon häviämisen käsite ei

Kuva 31: Eduardo Chillida (1924–2002): *Peines del Viento* eli Tuulten kampa (San Sebastián, Espanja 1977). Chillida oli 1900-luvun kuuluisimpia kuvanveistäjiä. Hän korosti töissään baskilaista syntyperäänsä ja kunnioitti sen kulttuuria nimeämällä monesti teoksensa baskin kielellä. Materiaalinaan hän käytti usein ruostuvaa terästä, joka on Baskimaalle tyypillinen materiaali. Heidegger inspiroitui Chillidan tilakäsityksestä koska näki siinä yhteyttä omaan tilakäsitykseensä. Hänen *Kunst und Raum* -esseensä ensipainos oli kuvitettu Chillidan töillä ja omistettu hänelle. (Petzet 1993, 156–158.) Heideggerin mukaan teknis-tieteellinen tilakäsitys pyrkii tilan herruuteen, kun taas taiteellinen tila (*künstlerischen Raum*) vapauttaa tilan: ”Veistoksen tulisi olla paikkojen ruumiillistuma, paikkojen, jotka aluetta avaavina ja niitä suojelevina pitävät koottuna vapaata tilaa ympärillään. Vapaa tila suo viipymisen kulloisillekin olioille ja ihmisten asumisen olioiden keskellä.” (KR, 11.)



321 KR, 7.

322 KR, 6.

323 TK, 39. (TeK, 48–49.)

324 EM, 50. (JM, 68.)

sovellu, joka tarjoaa olinsijan kaikelle, mikä syntyy.”³²⁵ *Khora* on itse täysin vailla muotoja, joten vertausta säiliöön ei tule ottaa kirjaimellisesti. *Khoran* vaikeasti käsitettävää olemusta Platon selventää seuraavasti:

*Älkäämme siis nimittääkö tätä näkyväisen ja kaikilla aisteilla havaittavan luodun maailman äitiä ja vastaanottavaa säiliötä maaksi tai ilmaksi tai tuleksi tai vedeksi, ei liioin niiden koostumiksi tai rakenneosiksi, vaan sanokaamme sitä näkymättömäksi ja muotoa vailla olevaksi kaiken säilyttäjäksi, joka jollain hämmästyttävällä ja vaikeasti käsitettävällä tavalla on osallisena yksinomaan järjellä käsitettävästä.*³²⁶

Khoraa voi kuvailla säiliöksi tai äidin kohduksi, mutta se ei kuitenkaan itsessään ole mitään aineellista. Vaikka se sisällyttää itseensä kaikki aineelliset oliot, se itse säilyy aina vailla muotoa:

*Omasta erikoislaadustaan se [khora] ei koskaan luovu. Ottaessaan itseensä aina kaikki oliot se ei koskaan eikä millään tavoin ota minkään sellaisen muotoa, joka tulee siihen sisälle. Se on näet luonnostaan kaikeksi muotoutuva aines, jonka siihen tunkeutuvat muodot panevat liikkeeseen ja joka näiden vaikutuksesta muuttaa muotoaan ja niiden vuoksi se näyttää milloin minkinlaiselta. Siihen sisälle käyvät ja siitä poistuvat muodot ovat ikuisesti olemassa olevien muotojen jäljennöksiä, jotka puolestaan on tehty vaikeasti selitettävällä ja ihmeellisellä tavalla.*³²⁷

Edward S. Casey selventää, että *khoran* kuvauksessa mainittu ”aines” ei ole luonteeltaan varsinaista materiaalia. Vaikka *khora* ottaa vastaan materiaalisia ominaisuuksia, se itse ei koostu materiaasta. Tuodessaan esille ja heijastaessaan materiaaleja se on pikemminkin eräänlainen aineellisen maailman peili kuin varsinainen aineellinen olio.³²⁸

Aristoteleen keskeisin tilaan liittyvä käsite on *topos*. *Topos* on lähellä sitä, mitä nykyään nimitämme paikaksi. Teoksessaan *Fysiikka* (*Physica*) Aristoteles pohtii kysymystä: ”Mikä paikka (*topos*) on?”³²⁹ Aristoteleelle paikka on aina jonkin kappaleen paikka.

*Jos siis paikka ei ole mikään edellä mainitusta kolmesta – ei muoto, ei aine eikä jokin ulottuvuus (...) – paikka on välttämättä neljästä jäljelle jäävä eli itseensä sisältävän kappaleen raja, jonka kautta se on kosketuksessa sen kanssa, joka sisältyy. (...) Tämän vuoksi paikka näyttää olevan jonkinlainen pinta ja astian kaltainen ja se, joka sisältää itseensä. Ja edelleen, paikka käy yksiin sen asian kanssa, jonka paikka se on, sillä rajat käyvät yksiin sen kanssa, joka on rajattu.*³³⁰

325 Platon *Timaios*, 52a11–52b2.

326 Platon *Timaios*, 51a 4–11.

327 Platon *Timaios*, 50b10–c10.

328 Casey 1998, 32–33.

329 Aristoteles *Fysiikka*, IV.1–5.

330 Aristoteles *Fysiikka*, 212a 3–7, 212a 27–32.

Kaikkein tiiveimmin Aristoteles määrittelee paikan näin: ”Siten paikka on tämä: itseensä sisältävän välitön liikkumaton raja (*peras*).”³³¹ Paikka määräytyy aina suhteessa muihin kappaleisiin. Maailmankaikkeuden ulkopuolella ei ole kuitenkaan mitään, mihin maailma voisi olla suhteessa. Näin ollen emme voi myöskään sanoa, että maailma sijaitsisi jossakin paikassa.³³² Myös ihminen on kehollisuutensa myötä kietoutunut paikkaansa ja on siten erottamaton osa laajempaa paikkojen hierarkiaa ja lopulta koko maailmankaikkeuden kokonaisuutta.

*Sanomme, että olemme maailmassa siinä mielessä, että olemme paikassa, koska olemme ilman sisässä ja tämä on maailmassa, mutta emme ole ilman sisässä sen kaikilta osin, vaan sanomme olevamme ilman sisässä, koska sen rajapinta sisältää meidät itseensä (jos koko ilma olisi meidän paikkamme, kunkin paikka ja itse kukin eivät olisi yhtä suuria, mutta näiden ajatellaan olevan yhtä suuria, ja tällainen on se välitön paikka, jossa asia on). Kun se, joka sisältää itseensä, ei ole erillinen vaan jatkuva sen kanssa, jonka se sisältää itseensä, jälkimmäisen sanotaan olevan edellisessä, mutta ei kuten paikassa, vaan kuten osa on kokonaisuudessa.*³³³

Casey näkee Aristoteleen eräänlaisena protofenomenologina, koska hän tarkastelee paikkaa paitsi sellaisena kuin se ”itsessään” on, myös sellaisena kuin se ihmiselle ilmenee.³³⁴ Tämä kaksinainen tarkastelutapa näkyy esimerkiksi Aristoteleen tulkitsessa erilaisia perussuuntia.

*Nämä ovat paikan osat ja lajit; ylhäällä, alhaalla ja loput kuudesta suunnasta. Tällaiset asiat (ylhäällä, alhaalla, oikea, vasen) eivät ole vain suhteessa meihin, sillä meille ne eivät ole aina samoja, vaan ne vaihtuvat, kun käännyimme johonkin suuntaan (siksi sama asia on usein oikealla ja vasemmalla, ylhäällä ja alhaalla, edessä ja takana), mutta luonnossa ne ovat erikseen määrättyjä. Eihän ylhäällä ole mikään sattumanvarainen suunta, vaan se, minne tuli ja se, mikä on kevyttä, liikkuu, eikä alhaalla ole sattumanvarainen suunta, vaan se, minne painava ja maasta peräisin oleva liikkuu, joten ne eivät eroa ainoastaan asemansa puolesta, vaan myös kykyihin nähdä.*³³⁵

Aristoteleella paikka on itseensä sisältävän välitön liikkumaton raja. Tämän tulkinnan mukaan rajoittava kyky (*dynamis*) on aina jo olemassa siinä, mitä nimitämme paikaksi. Se kuuluu paikan olemukseen. Paikoilla on näin omaa riippumatonta potentiaalia. Aristoteleella raja sisältyy paikkaan alusta lähtien, kun taas Platonin tulkinnassa raja syntyy vasta, kun muoto tunkeutuu tilan (*khorā*) sisään. Feminiininen *khora* vaatii maskuliinisen luovan voiman, demiurgin, ak-

331 Aristoteles *Fysiikka*, 212a 20–21.

332 Aristoteles *Fysiikka*, 212b 14–23.

333 Aristoteles *Fysiikka*, 211a 24–32.

334 Casey 1998, 53.

335 Aristoteles *Fysiikka*, 208b 14–23.

tiivista osallistumista, ja vasta tämän jumalallisen hedelmöittämisprosessin myötä aineellinen saa muotonsa ja tila rajansa. Aristoteleen ja Platonin tilakäsityksen ero näkyy siis kaikkein selvimminkin siinä, että Aristoteleelle paikka on aktiivisesti ympäröivä, kun taas Platonille se on pelkästään vastaanottava.³³⁶

Kreikkalaisilla ei ollut sanaa ”tilalle” sellaisessa merkityksessä kuin me sen nykyään tunnemme. Käsitys tilasta erotuksena paikasta alkoi syntyä siinä vaiheessa, kun kreikkalaiset tilaa käsittelevät termit käännettiin latinaksi. Alun perin *topos* käännettiin latinaksi sanalla *locus*. Myöhemmin sanan *locus* syrjäytti termi *spatium*. Heideggerin mukaan juuri latinan termistä *spatium* (keskiaikaisessa muodossaan *spacium*) moderni länsimainen tila-ajattelu sai alkunsa. Muutos alkoi siis jo antiikin ajalla, mutta 1600-luvun alkuun asti paikka oli ensisijainen termi tilaan nähden. Sanan paikka radikaali häviäminen ja sanan tila tuleminen ensisijaiseksi tapahtui seuraavien kahdensadan vuoden aikana, siis samaan aikaan kuin aiemmin käsitelty yleinen teknologisoituminen, *tekhnen* kapeutumisen teknologiaksi. Descartes, joka tulkitsi filosofiassaan *spatiumin* *extensioksi*, on yksi keskeinen ajattelija tässä kehityksessä.³³⁷ Heidegger kuvaa paikan ohenemista tilaksi seuraavasti: *Nämä paikat voidaan kuitenkin kiinnittää pelkkinä kohtina, joiden välillä pysyy mittailltava matka; edelleen tämä matka, kreikaksi stadion, järjestyä pelkistä kohdistta. Kohdistta näin järjestetty on omanlaisensa tila. Stadionina, matkana se on, mitä sama sana stadion latinaksi sanoo, spatium, välinen tila. Läheinen ja kaukainen voivat näin tulla olioiden ja ihmisten välillä pelkäksi etäisyydeksi, tilojen väliseksi matkaksi. Tilassa, joka mielletään yksinomaan spatiumina, [Heideggerin esimerkkinään käyttämä] silta näyttää nyt pelkkänä jonakin jossakin kohdassa. Tämä kohta voidaan koska tahansa varustaa jollakin muulla tai korvata pelkällä merkinnällä. Lisäksi tilasta joidenkin välisenä tilana voi korostua pelkkä jännittyminen korkeuteen, leveyteen ja syvyyteen. Näin pelkistetyn, latinaksi abstractum, miellämme kolmen dimension puhtaana moninaisuutena. Mutta mitä tämä moninaisuus järjestää, se ei enää määriy matkana, ei ole enää spatium, vaan se on ainoastaan extensio – ulottuvuus. Extensiona tila ohenee kuitenkin vielä kerran, nimittäin analyyttis-algebralliseksi relaatioksi. Tästä järjestyä mahdollisuus konstruoida moninaisuutta puhtaan matemaattisesti miten monella dimensiolla tahansa.*³³⁸

Descartesin keskeisin tilaa koskeva käsite on ”ulottuvuus” (*extensio*).³³⁹ Hän kuitenkin samaisti tilan ja aineen. Ulottuvuus ei siis ole Descartesille ainoastaan geometrinen ominaisuus vaan myös fyysinen, aineellista maailmaa koskeva

336 Casey 1998, 32, 55–56.

337 Casey 1998, 133–136; Elden 2001, 322.

338 VA, 149–150. (EK, 34.)

339 Descartesin teosten (*Teokset I–IV*) suomennoksissa *extensio* on käännetty toisinaan ”ulottuvuudeksi”, toisinaan ”ulottuvaisuudeksi”.

ominaisuus. Varhaisessa teoksessaan *Regulae ad directionem ingenii* (1628, *Järjen käyttöohjeet*) hän kirjoittaa: ”Tarkoitin ulottuvaisuudella kaikkea sellaista, millä on pituus, leveys ja syvyys, oli se sitten todellinen kappale tai pelkkä tila.”³⁴⁰ Ulottuvuus on keskeinen termi Descartesin ontologiassa, Heideggerin sanoin: ”Descartes näki maailman ontologisen perusmäärittäjänsä *extensiossa*.”³⁴¹ Ulottuvuus on aineellisen substanssin (*res extensa*) perusmääre, kaikki muut kappaleen ominaisuudet ovat vain ulottuvuuden moduksia: ”Aineellisen substanssin luonto koostuu nimittäin ulottuvuudesta pituudessa, leveydessä ja syvyydessä. (...) Kaikki muu, mitä kappaleesta voidaan sanoa, edellyttää nimittäin ulottuvuuden ja on vain ulottuvaisen olion moduksia.”³⁴²

Descartesilla kappale ja tila kuuluvat yhteen. Emme siis voi ajatella ulottuvaisuutta Newtonin tavoin homogeenisena tyhjänä kenttänä, ”absoluuttisena tilana”, jonka fyysiset kappaleet kokonaan tai osaksi valtaavat.³⁴³ Descartesin mukaan: ”Useimmat eivät huomaa tehdä (...) erottelua, vaan luulevat virheellisesti, että ulottuvaisuuteen (*extensio*) sisältyisi jotakin erillistä siitä, mikä on ulottuvainen (*extensum*).”³⁴⁴ Descartesilla aineellisen substanssin jatkumo ulottuu kaikkialle, tyhjää tilaa, tyhjiötä, ei ole olemassa: ”Eikä voi olla täysin tyhjää avaruutta, siis avaruutta vailla mitään materiaa, koska emme voi käsittää sellaista avaruutta käsittämättä siihen näitä kolmea ulottuvuutta ja siis materiaa”³⁴⁵

Descartesilla paikka on toissijainen tilaan nähden. Sillä ei ole omaa riippumaton potentiaalia, kuten aristoteelisella paikalla, vaan se redusoituu lopulta pelkäksi sijainniksi. Paikan olemusta pohtiessaan Descartes tekee eron ”sisäisen paikan” ja ”ulkoisen paikan” välillä. Sisäinen paikka on erottamaton aineellisen substanssin ja siten myös tilan kanssa, jolloin ”Sisäinen paikka on aivan sama kuin tila.”³⁴⁶ Kun sisäinen paikka määrittää vain kappaleen koon ja muodon, ulkoinen paikka määrittää kappaleen sijainnin muihin kappaleisiin nähden. Paikan ja tilan eron Descartes määrittelee lopulta seuraavasti:

Sanat ”paikka” ja ”tila” eroavat toisistaan, koska ”paikka” tarkoittaa ilmeisemmin sijaintia kuin kokoa tai muotoa. Vastaavasti kiinnitämme jälkimmäisiin enemmän huomiota, kun puhumme tilasta. Sanomme nimittäin usein yhden olion tulevan toisen paikalle, vaikeivät ne olisikaan täsmälleen saman kokoisia ja muotoisia. Silloin kuitenkin kiellämme niiden täyttävän saman tilan. Aina kun sijainti muuttuu, sanomme paikan muuttuvan, vaikka sama muoto ja koko säilyisivät. Kun siis sanomme

340 Descartes *Järjen käyttöohjeet*, 96.

341 SZ, 89. (OA, 121.)

342 Descartes *Filosofian periaatteet*, 56.

343 Casey 1998, 134, 153.

344 Descartes *Järjen käyttöohjeet*, 98.

345 Descartes *Kirje Chanu'ille Haagissa* 6.6.1647, 310. Ks. myös: Descartes *Filosofian periaatteet*, 76.

346 Descartes *Filosofian periaatteet*, 76.

olion olevan tässä paikassa, tarkoitamme sitä, että sillä on tämä sijainti muiden olioiden joukossa. Kun lisäämme, että se täyttää tämän tilan ja tämän paikan, ymmärrämme sillä lisäksi olevan tämä määrätty koko ja muoto.³⁴⁷

Descartesin mukaan todellista tietoa maailmasta voidaan saada vain järjen avulla. Kuten jo aiemmin on todettu, järjen tehtävänä on pysäyttää tarkasteltava kohde tematisoimalla ja määrittelemällä se joksikin tietyksi objektiksi. Descartesin mukaan tämä määrittely voi tapahtua kaikkein varmimmin aritmetiikan ja geometrian avulla. Tilaa tarkasteltaessa geometria on keskeisessä asemassa, sillä *extensio* on tilan keskeinen ominaispiirre ja geometria on tiede, jonka avulla voimme parhaiten lähestyä sitä. Descartesin mukaan geometrian ja fysiikan tutkimuksella on sama kohde (*objectum*), ”ero perustuu vain siihen, että fysiikka ei näe kohdettaan ainoastaan totena ja todellisena, vaan myös aktuaalisesti sellaisenaan olemassa olevana, kun taas matematiikka näkee sen pelkästään mahdollisena, ja jonakin sellaisena, joka ei ole aktuaalisesti olemassa tilassa, mutta voisi niin tehdä”.³⁴⁸ Geometrikot tutkivat kolmiulotteista avaruutta käyttäen apuvälineenään kolmiulotteista koordinaatistoa: ”Katsoin sen [geometriikkojen tutkimuskohteen] olevan jatkuvaa ainetta tai pituudeltaan, leveydeltään ja korkeudeltaan tai syvyydeltään loputtomiin ulottuvaa avaruutta, joka on jaettavissa osiin; nämä osat voivat olla erimuotoisia ja erikokoisia ja ne voivat liikkua ja siirtyä kaikin tavoin.”³⁴⁹ Geometrinen tila voidaan siis esittää homogeenisena koordinaatistosysteeminä, jossa paikat näyttäytyvät pelkkinä sijainteina.

Descartesin ajattelu muodosti radikaalin katkoksen antiikin ajatteluun. Hänen filosofiassaan tila ohenee lopulta algebralliseksi relaatioksi. Teoksessaan *La Géométrie* (1637) Descartes yhdisti aiemmin erillisinä pidetyt matematiikan haarat, geometrian ja algebran, jolloin geometriset muodot voitiin esittää algebrallisina kaavoina. Heti kirjansa alussa hän toteaa: ”Mikä tahansa geometrian ongelma voidaan helposti pelkistää sellaisiksi termeiksi, että tieto tiettyjen janojen pituuksista riittää sen konstruomiseen.”³⁵⁰ Eli geometrian ongelma voidaan redusoida kaavaksi, janojen pituuksiksi, luvuin merkityksi ongelmaksi. Näin geometrian ongelmat on muunnettu aritmeettiseen muotoon. Kun tila on ohentunut algebralliseksi relaatioksi, sillä on enää tuskin mitään tekemistä sen tilan kanssa, jossa ihminen kehollisena oliona asuu, ja mikä valitettavaa, ohentunut tekninen tilakäsitys kätkee tilan alkuperäisen olemisen tavan.

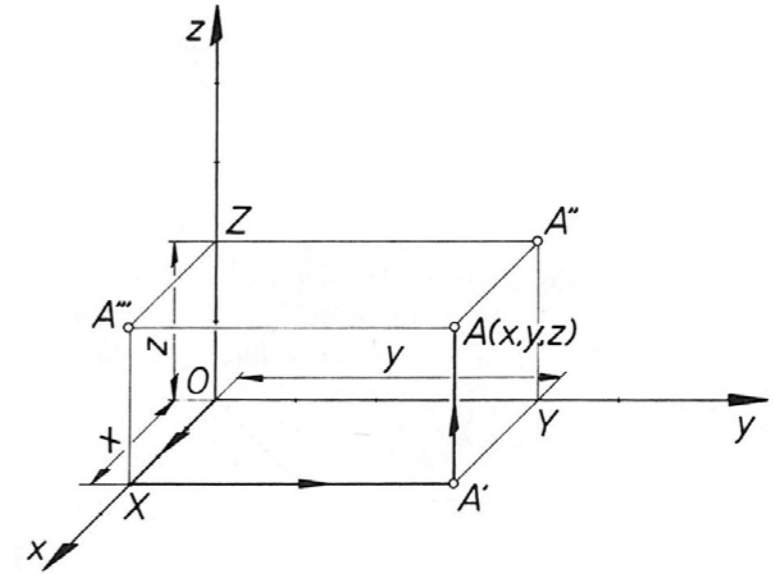
³⁴⁷ Descartes *Filosofian periaatteet*, 75.

³⁴⁸ Descartes *Conversation with Burman (Entretien avec Burman)*. Teoksessa René Descartes: *Descartes' Conversation with Burman*. Oxford: Clarendon Press 1976, 23. Siteerattu teoksessa Elden 2001, 323.

³⁴⁹ Descartes *Metodin esitys*, 142.

³⁵⁰ Descartes, *The Geometry of Rene Descartes*, 2/3.

Kuva 32: Suorakulmaista koordinaatistoa nimitetään matematiikassa usein ”karteesiseksi koordinaatistoksi”. Teoksessaan *La Géométrie* (1637) Descartes ei kuitenkaan varsinaisesti vaatinut, että koordinaatisto olisi suorakulmainen, eikä hän myöskään keksinyt sitä ensimmäisenä. Häntä pidetään kuitenkin usein suorakulmaisen koordinaatiston keksijänä, koska hän esitti kirjassaan monet tätä koskevat keskeiset käsitteet. (Aho 1996, 22.)



Heidegger suhtautui kriittisesti Descartesiin ja hänen tilakäsitykseensä ja perusti oman ajattelunsa sen sijaan antiikin filosofiaan. Vuonna 1935 pitämässään luentosarjassa *Einführung in die Metaphysik* (1953, *Johdatus metafysiikkaan*) hän pohti tilan kokemisesta seuraavasti:

Se, jossa jokin tulee joksikin, tarkoittaa sitä, mitä kutsumme ”tilaksi”. Kreikkalaisilla ei ole sanaa ”tilalle”. Tämä ei ole sattumaa; he eivät näet kokeneet tilallisuutta ekstension pohjalta vaan paikan (topos) pohjalta khoran mielessä. Khora ei tarkoita paikkaa eikä tilaa vaan sitä, minkä paikallaan pysyvä ottaa haltuunsa ja varaa. Paikka kuuluu olioon itseensä. Eri olioilla on kullakin oma paikkansa. Tähän paikalliseen ”tilaan” joksikin tuleva tulee ja sieltä se tulee ilmi. Jotta tämä olisi mahdollista, on ”tilan” oltava vailla minkäänlaista ulkonäköä, joka sen siis olisi voitava vastaanottaa jostakin. (...) Eikö khora voisi tarkoittaa sitä, mikä erottuu kaikesta erityisestä, pakenevaa, joka juuri tällä tavoin antaa sijaa ja ”tekee tilaa” muulle?³⁵¹

David Michael Levinin mukaan Heideggerin khora-tulkinta on luonteva, sillä antiikin kreikan sana ”tila” (*khora*, *khoros*, *khore*) on etymologisesti suhteessa sanoihin *khoreo* ja *khoresomai*, jotka tarkoittavat ”tehdä tilaa”, ”antaa tietä”, ”peräntyä”, ”väistyä” ja ”vetäytyä”.³⁵² Heidegger jatkaa antiikin tilakäsitteiden tulkin-

³⁵¹ EM, 50–51. (JM, 68–69.)

³⁵² Levin 1985, 331.

taansa vuosien 1943–1944 luentosarjoissaan, jotka on julkaistu nimellä *Heraklit* (1979). Näissä luennoissa hän selventää käsitteiden *khora* ja *topos* eroa. *Topos* tarkoittaa ”paikkaa” (*Ort*), *khora* ”tavattua” (*Gegend*), ”tienoota” (*Gegnet*).³⁵³ Sanan *Gegend* ja sen vanhemman muodon *Gegnet* merkityksiä on pohdittu edelleen vuosina 1944 ja 1945 niin sanotussa *Peltotiekeskustelussa* (*Feldweggespräch*), jossa Heidegger valottaa silleen jättämisen olemusta.³⁵⁴ Tavattu nimeää meitä ympäröivän avoimen (*das umgebende Offene*), perustan, jossa kaikki olemassa oleva ilmenee.³⁵⁵ Tienoo tarkoittaa avointa tilaa (*die freie Weite*), jossa voimme kohdata oliot silleen jättämisessä.³⁵⁶ Tila, joka koetaan tavatussa ja tienoossa, ei ole geometrisesti representoitu tila vaan tila alkuperäisenä avoimuutena. Paikan, tavatun ja tienoon käsitteet luovat perustan uudelle poeettiselle tilakäsitykselle.

Yksi paikan keskeinen piirre on yhteenkerääminen, kokoaminen (*versammeln*).³⁵⁷ Esseessään *Die Kunst und der Raum* Heidegger esittää tila-ajattelunsa pähkinänkuoressa: ”Paikka (*Ort*) avaa kulloinkin tavatun (*Gegend*), johon se kokoaa oliot yhteenkuulumisessaan.”³⁵⁸ Kokoamista on käsitelty laajemmin vuonna 1951 pidettyyn luento pohjautuvassa esseessä *Bauen Wohnen Denken*, joka on Heideggerin keskeisin paikkaa ja tilaa käsittelevä teksti. Tähän tekstiin kulminoituvat monet hänen tila-ajatteluaan koskevat näkemykset. Luento pidettiin toisessa *Darmstädter Gespräch* -seminaarissa, jonka teemana oli *Mensch und Raum*, ihmisen ja tila.

Teoksessa *Sein und Zeit* ihmisen tilallisuus syntyi jokapäiväisen toiminnan myötä. Myöhäisfilosofiaassaan Heidegger lähtee liikkeelle yhtä arkisesta tilanteesta; erona on vain se, että nyt hän ei käsitä tilaa ensisijaisesti ihmisen vaan olion olemistavan pohjalta: ”Kuljemme päivittäin läpi tilojen, jotka ovat järjestyneet paikoista. Niiden olemus perustuu olioihin, jotka ovat rakennelmia (*Bauten*).”³⁵⁹ Heideggerin mukaan tila saa alkunsa oliosta. Kuvatessaan tilan syntyä Heidegger ottaa esimerkiksi rakennetun olion, sillan. Hän myös paljastaa, mikä silta hänellä on ollut mielessään kirjoittaessaan analyysiaan tilasta. Kyseessä on Neckar-joen ylittävä vanha silta Heidelbergissä.

Silta on varmasti omalaatuinen olio; se nimittäin kokoaa neliyhetyden tavalla, jolla se luo neliyhetydelle sijan [Stätte]. Mutta vain sellainen, mikä itse on jokin paikka [Ort], voi järjestää [einräumen] sijan. Paikka ei ole esillä jo ennen siltaa. Tosin ennen

353 H, 335.

354 *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken (Silleen jättämisen pohtimiseksi. Peltotiekeskustelu ajattelemisesta)*. Esse on julkaistu 1959 teoksessa *Gelassenheit*.

355 G, 37. (SJ, 34.)

356 G, 39. (SJ, 36.)

357 G, 39–40. (SJ, 36.)

358 KR, 10.

359 VA, 151. (EK, 35.)

Kuva 33: Heidelbergin vanha silta (Heidelberg, Saksa). (Vrt. kuva 22)



*siltaa virran varrella on monia kohtia [Stellen], jotka jokin voi vallata. Yksi näistä antautuu sillan paikaksi. Silta ei siis vain joudu johonkin paikkaan, vaan itse sillasta syntyy paikka. Silta on olio, joka kokoaa neliyhetyden luomalla sille sijan. Tästä sijasta määriytyvät paikat [Plätze] ja tiet, jotka järjestävät tilan. Oliot, jotka tällä tavalla ovat paikkoja, luovat aina ensin tilat. (...) Silta on paikka [Ort]. Tällaisena oliona se luo tilan, johon maa ja taivas, jumalaiset ja kuolevaiset pääsevät. Sillan luoma tila sisältää moninaisia paikkoja [Plätze] lähellä ja kaukana sillasta.*³⁶⁰

Omaperäistä Heideggerin ajattelussa on se, että hän ei ajattele, että ensin on jokin paikka ja tämän jälkeen silta rakennetaan tähän paikkaan. Sen sijaan hän toteaa, että paikka saa alkunsa vasta itse sillasta. Totta kai ennen sillan rakentamista joen varrella on ollut monia kohtia, joihin on saatettu asettaa jotakin, mutta Heideggerin mukaan vasta silta tekee yhden näistä kohdista paikaksi. Heidegger kuvaa tilan syntymistä lähtien yhdestä dominoivasta oliosta, joka paikkana kokoaa ja liittyy muut ympärillä olevat oliot ja paikat alueeksi. Dominoivan olion yhteydessä hän käyttää paikasta nimitystä *Ort*, ympäröivien olioiden yhteydessä nimitystä *Platz*.³⁶¹ Näin esimerkiksi Heidelbergin vanha silta paikkana (*Ort*) kokoaa

360 VA, 148–149. (EK, 32–34.)

361 Vastaavaa erottelua on vaikea tehdä suomen kielessä, siksi esseen suomentaja Vesa Jaaksi on joutunut kulljettamaan saksankielisiä termejä suluisa käännöksessään.

ja liittää kaupungin rakennukset ja muut oliot paikkoina (*Plätze*) alueeksi. Heideggerilla paikka on ensisijainen tilaan nähden; tilat syntyvät paikoista. Tätä hän selittää myös etymologisesti.

Mitä saksan **Raum**, tila nimeää, sen sanoo sanan vanha merkitys. **Raum**, **Rum** tarkoitti uudisasutukselle tai leirille vapaaksi tehtyä paikkaa. **Raum** on jotakin järjestettyä, vapautettua, jossakin rajassa, kreikaksi **peras**. Rajalla jokin ei lakkaa, vaan rajassa jokin aloittaa oleskelunsa, kuten kreikkalaiset tiesivät. Siksi on käsite **horismos**, horisontti eli raja. Tila on olennaisesti järjestettyä, se on päästetty rajoihinsa. Järjestetty tila luovutetaan ja liitetään, eli kootaan johonkin paikkaan, sillan kaltaiseen oloon. **Näin tilat saavat olemuksensa paikoista eivätkä ”tilasta”**.³⁶²

Heideggerin mukaan tilat saavat olemuksensa paikoista eivätkä ”tilasta” (”*der Raum*”), joksi hän nimittää matemaattisen mallin kuvaamaa tilaa.³⁶³ Kuten Aristoteleella myös Heideggerilla raja (*Grenze*), kreikaksi *peras*, on positiivinen voima, jonka puitteissa paikat syntyvät ja ovat olemassa. Toisin kuin Aristoteleella, Heideggerilla raja ei merkitse kappaleen välitöntä liikkumatonta rajapintaa, vaan raja liittyy tapaan, jolla paikka ja olio asettuvat avoimen avoimuuteen.³⁶⁴

Avoimuuden periaate näkyy myös siinä, miten Heidegger ajattelee ihmisen olevan tilassa. Ihminen ei oleskele tiloissa, vaan hän on yhtä tilan kanssa jo omissa eksistensissään: ”Kuolevaiset ovat. Tämä tarkoittaa: *asuessaan* he kannattelevat tiloja, perustanaan pysyminen olioiden ja paikkojen luona.”³⁶⁵ Ihminen ja tila eivät ole vastakkain: ”Tila ei ole ulkoinen kohde (*Gegenstand*) eikä sisäinen kokemus (*Erlebnis*). Ei ole ihmisiä ja heidän lisäksi *tilaa*.”³⁶⁶ Ollessaan poeettisessa suhteessa tilaan ihminen on avoimuus. Hän ei ole kapseloituneena omaan kehoonsa vaan levittäytynyt tilaan.

*Vain koska kuolevaiset olemuksensa mukaan kannattelevat [durchstehen] tiloja, he voivat kulkea tilojen läpi [durchgehen]. Kulkemalla emme suinkaan luovu pysymisestäämme. Pikemminkin kuljemme alituisesti tilojen läpi niin, että emme ole niistä poissa, koska me pysymme samalla jatkuvasti läheisten ja etäisten paikkojen luona. Kun kuljen salin ovelle, olen jo siellä ja tuskin voisin sinne mennä, ellen jo olisi siellä. En koskaan ole vain tässä tänä koteloituna kehona, vaan olen siellä, eli tilaa jo kannattelemassa, ja vain näin voin kulkea sen läpi.*³⁶⁷

Heideggerin ihmiskäsityksessä ihmisen keho ei pääty ihon pintaan vaan ulottuu ympäröivään maailmaan, jonka kanssa se on yhtä. Fenomenologiassa tehdään

362 VA, 148–149. (EK, 33.)

363 VA, 150. (EK, 34.)

364 Casey 1998, 262, 279–280.

365 VA, 152. (EK, 36.)

366 VA, 151. (EK, 35.)

367 VA, 152. (EK, 36.)

yleensä ero koetun kehon (*der Leib*) ja objektikehon (*der Körper*) välillä. Klemola kuvaa näiden kahden eroa seuraavasti:

*Yleensä objektikeho kuvataan kehoksi, jota tarkastellaan ulkoapäin esineen tavoin. Sillä on tietty rakenne: luusto, lihaksisto, verenkierto, jne. Se on tieteen näkökulma kehoon. Koettu tai eletty keho on se, mikä on läsnä sisäisessä kokemuksessamme. Itse emme koe kehoamme esineenä, vaan oman elämämme perustana, kannattelijana. (...) Emme myöskään liikuta koskaan objektikehoamme, vaan koettua kehoamme. Esimerkiksi kudottaessa tai soitettaessa pianoa ei ole tarpeen katsoa sormia, koska ne eivät ole objekteja objektien joukossa: koko toiminta tapahtuu koetussa kehossa.*³⁶⁸

Heidegger tarkastelee ihmisen kehoa kaikkein perusteellisimmin teoksessaan *Zollikoner Seminare* (seminaareja, keskusteluita, kirjeitä 1959–1971). Tässä teoksessa hän tekee eron ruumiillisen olion (*der Körper*) ja kehon (*der Leib*) välillä. Ruumiillisen olion ja kehon rajat eivät ole samat.

*Ruumiillinen olio päättyy ihon pintaan (...) Ruumiillisen olion ja kehon rajojen ero perustuu siihen, että kehollinen raja [Leibgrenze] ulottautuu kauemmaksi kuin ruumiillisen olion raja [Körpergrenze], ja näin rajojen ero on määrällinen. Mutta jos ajattelemme asiaa näin, ymmärrämme juuri väärin kehollisen ilmiön [Leibphänomen] ja kehollisen rajan. Kehollisen rajan ja ruumiillisen olion rajan ero ei ole määrällinen, vaan päinvastoin, laadullinen. Koska ruumiillinen olio on aineellinen, se ei voi lainkaan omata sellaista rajaa kuin keho.*³⁶⁹

Keho ei ole aineellinen olio, vaan sen keskeisin tuntomerkki on eläminen ja oleminen, toisin sanoen kehollistuminen (*Leiben*): ”Kehon kehollistuminen (*das Leiben des Leibes*) on siten tapa, jolla olen olemassa.”³⁷⁰ Kehollinen raja konstituoituu ihmisen kokemusten mukaan, sen mukaan, mitä hän aistii ja havaitsee. Näin kehollinen raja muuttuu eri tilanteissa, kun taas ruumiillisen olion raja ei yleensä juuri muutu.³⁷¹ Kehollistuminen liittyy ihmisen esiteoreettiseen tapaan kohdata ympäröivä maailma ja sen oliot. Vaikka ihmisen poeettinen tilassa oleminen ymmärretään avoimuutena, ihminen ei ole kuitenkaan koskaan pelkkä tyhjä taulu vaan aina historiallisesti konstituoitunut. Ihminen on aina kietoutunut tiettyyn aikaan ja paikkaan. Näin myös arkkitehtuurin poetiikka on historiallista ja siksi erilaista eri puolilla maailmaa.

Tarkastelleessaan geometrista tilaa Heidegger painottaa, että ”missään tapauksessa mittaluvut ja niiden dimensiot eivät ole *perusta* paikkojen ja tilojen olemukselle vain siksi, että ne ovat *yleisesti* käyttökelpoisia kaikkeen ulottuvaan, joka on

368 Klemola 2004, 77–78.

369 ZS, 112.

370 ZS, 113.

371 ZS, 113–114.

matemaattisesti mittailtavissa.³⁷² Geometrinen käsitys tilasta ei kuvaa sitä, miten tila on alkuperäisesti olemassa, mutta tällä käsityksellä on kuitenkin paikkansa myös rakentamisen käytännöissä: ”Koska rakentaminen tuottaa paikkoja, asuintilojen liittäminen tuo välttämättä myös tilan *spatiumina* ja *extensiona* rakennelmien oliolliseen rakenteeseen.³⁷³ Rakennusten pystyttäminen ei ole nykyaikana mahdollista ilman geometrinen tilakäsitystä. Kyse onkin jälleen kerran vain siitä, miten löytää oikea suhde tekniseen tilakäsitykseen, miten sanoa ”kyllä” ja ”ei” geometrialle arkkitehtonista tilaa luotaessa. Kyse on tilan silleen jättämisestä arkkitehtuurisuunnittelussa.

Esseessään *Putting Geometry in its Place: Toward a Phenomenology of the Design Process* (1993) australialainen arkkitehtuuriteoreetikko Kimberly Dovey pohtii niin sanotun ”eletyn tilan” (tilan kokeminen) ja ”geometrisen tilan” (tilan geometrisen simulointi) suhdetta arkkitehdin suunnittelutyössä. Molempia tilakäsityksiä tarvitaan; arkkitehti operoi vastavuoroisesti molemmilla tilakäsityksillä. Dovey käyttää tästä prosessista nimitystä ”eletyn tilan sykli” (*cycle of lived-space*).

Dovey toteaa, että geometrisella tilakäsityksellä on niin laaja käyttöarvo arkipäiväisissä elämäntilanteissa, että ihmiset ajattelevat sen olevan ainoa todellinen käsitys tilasta.³⁷⁴ Lähemmin tarkasteltuna sen asema on kuitenkin toissijainen elettyyn tilaan nähden. Heidegger kirjoittaa *Sein und Zeitissa* näin: ”Lähin kohdattava, vaikkakaan ei temaattisesti ymmärrettynä, on huone, mutta ei geometrisessa tilallisessa mielessä ’neljän seinän sisällä’ – vaan asumisvälineenä (*Wohnzeug*).³⁷⁵ Dovey ymmärtääkin arkkitehtuurin sen eri mittakaavoissa juuri asumisvälineenä, jonka tulee myötäillä eletyn tilan tarpeita. Hän käyttää lähteinään ensisijaisesti Heideggeria ja Merleau-Pontya ja tarkastelee elettyä tilaa sellaisena kuin se näyttäytyy ihmiselle ns. luonnollisessa asenteessa.

Suunnittelu alkaa arkipäiväisestä tilanteesta, jossa eletty tila on etualalla, ja siihen se myös päättyy. Geometrisen tilakäsityksen arvo on siinä, että sen avulla rakennus voidaan konstruoida ja näin parantaa eletyn tilan ominaisuuksia, mikä Doveyn mukaan on suunnittelun päämäärä. Hänen mukaansa: ”Ympäristön substantiaaliseen muuttamiseen on mahdollista ryhtyä vain, kun tulevan ympäristön toivotut laatutekijät kyetään kääntämään geometrisiksi suunnitelmiksi.”³⁷⁶ Suunnitteluprosessi alkaa tilanteesta, jossa eletyssä tilassa havaitaan joitakin puutteita tai ongelmia. Tämän jälkeen aletaan tilaajan toimeksiannosta etsiä ratkaisua löydettyihin epäkohtiin.

372 VA, 150. (EK, 34–35.)

373 VA, 153. (EK, 37.)

374 Dovey 1993, 248.

375 SZ, 68. (OA, 97.)

376 Dovey 1993, 251.

Esisuunnitteluvaiheessa eletyn tilan kokemukset ovat etualalla. Arkkitehdilla on kokemus tonttipaikasta ja käsitys siihen tulevasta toimeksiannosta, ja tilaajalla on mielikuva siitä, minkälaisen rakennuksen hän tahtoo. Luonnospiirustusvaiheessa arkkitehdin tehtävänä on löytää geometrinen ratkaisu (mitoitettut piirustukset) eletystä tilasta kasvaneille vaatimuksille ja mielikuville. Tässä vaiheessa arkkitehti ikään kuin kääntää eletyn tilan geometriseksi tilaksi. Kun tyydyttävä suunnitteluratkaisu on löydyntynyt, luonnospiirustusten pohjalta laaditaan pääpiirustukset. Työpiirustusvaiheessa toiminta tapahtuu lähes kokonaan geometrisen tilakäsityksen puitteissa. Taloa rakennettaessa työpiirustuksissa hahmoteltu geometrinen tila toteutetaan konkreettisesti ja valmis rakennus jätetään osaksi elettyä tilaa.³⁷⁷

Edellä kuvattu prosessi kuvaa eletyn tilan sykliä yksittäisessä suunnittelutoiminnassa. Doveyn mukaan rakentaminen on syklistä myös toisella tapaa. Jokainen yksittäinen suunnittelu- ja rakentamistoiminta on vain yksi muutoksen sykli ehkä hyvin pitkässäkin kaupungin historiallisen muuntumisen sarjassa. Nykyiset ympäristömme ovat syntyneet lukuisten yksittäisten muutosten tuloksena.³⁷⁸ Poikkeuksena tästä ovat tietenkin kerralla rakennetut kaupungit tai kaupunginosat, joita myös on jonkin verran toteutettu.

Dovey kritisoi tiettyjä arkkitehtuuriteoreetikkoja siitä, että he ovat unohtaneet eletyn tilan ja operoivat pelkästään geometrisen tilan puitteissa. Esimerkikseen hän ottaa Peter Eisenmanin, jonka maine perustuu pitkälti geometrisiin piirustuksiin ja niihin liitettyihin teoreettisiin selityksiin. Hänen teorioissaan geometriasta on tullut itsetarkoituksellista ja autonomista, yhteys elettyyn tilaan on katkenut. Tämä näkyy Doveyn mukaan muun muassa hänen suunnitelmassaan House I (Princeton, New Jersey, Yhdysvallat 1967). Eisenmanin suunnitelmiin perehtyvän katsojan oletetaan elävän abstraktissa geometrisessa tilassa.³⁷⁹

Doveyn analyysi on oivaltava, mutta se sisältää tiettyjä puutteita. Analyysin on kirjoittanut arkkitehti, joka haluaa mahdollisimman tehokkaasti toteuttaa tilaajan käytännölliset tarpeet: ”Onnistuneessa suunnitteluprosessissa eletyn tilan sykli on integroitu ja kommunikaation kulku asiakkaalta suunnittelijan kautta rakentajalle on tehokasta.”³⁸⁰ Kaikki taiteellinen toiminta, joka ylittää edellä mainitun integroidun kommunikoinnin, on Doveyn mukaan tarpeetonta tai peräti haitallista: ”En näe mitään tehtävää piirustuksilla, jotka on tehty vain suunnittelejoita varten, asiakkaiden ja rakentajien kustannuksella. Suunnittelupiirustukset ovat keino fyysisen ympäristön tehokkaaseen muuttamiseen.”³⁸¹ Tilaajan tarpei-

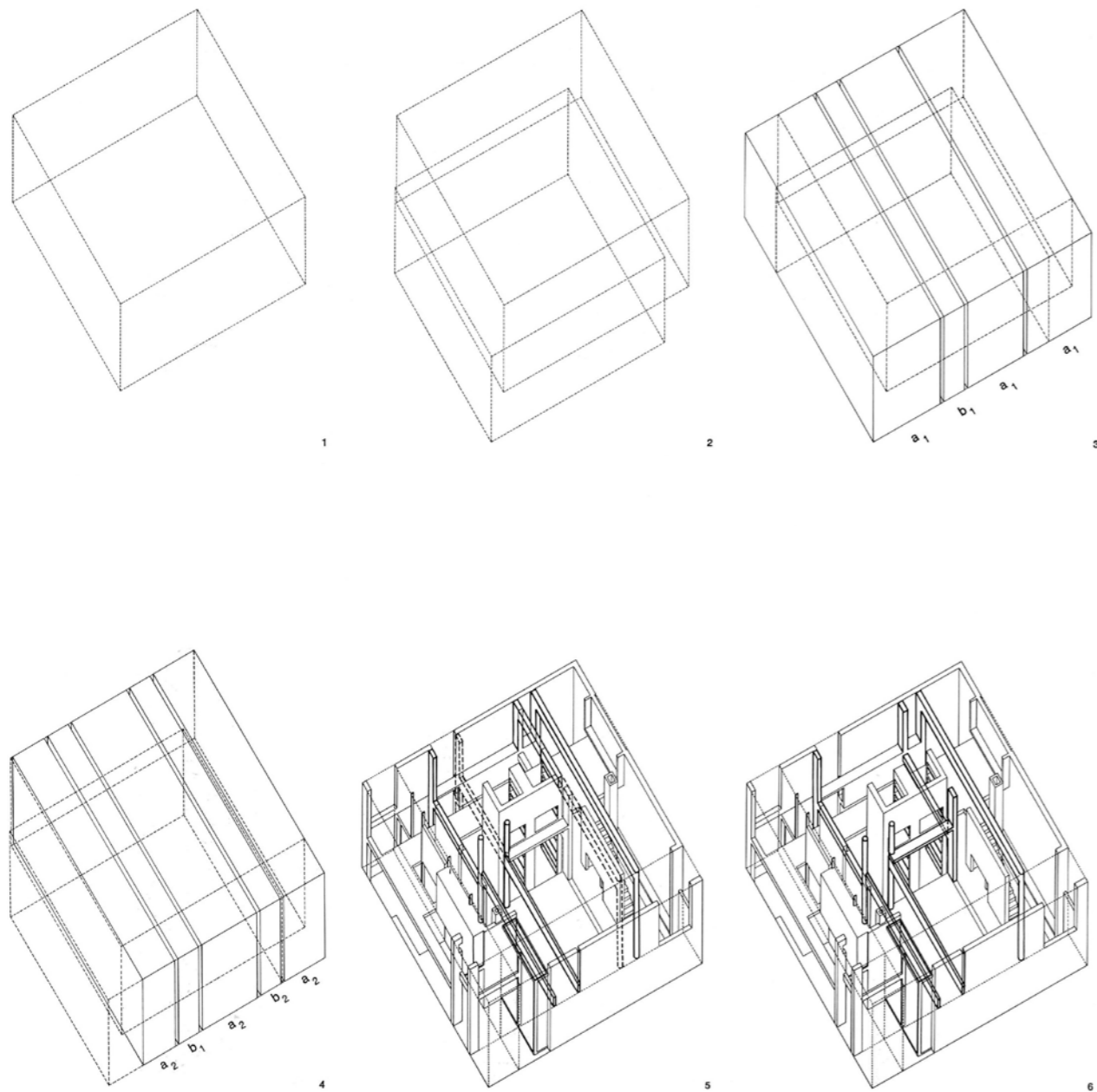
377 Dovey 1993, 251–254.

378 Dovey 1993, 252.

379 Dovey 1993, 257–258.

380 Dovey 1993, 254.

381 Dovey 1993, 262.



Kuva 34: Peter Eisenman: House I (Princeton, New Jersey, Yhdysvallat 1967). Suunnitelmassa on tarkasteltu arkkitehtuuria eräänlaisena kielinä yhdysvaltalaisen kielitieteilijän Noam Chomskyn teorioiden pohjalta. Chomskyn teoriassa erotetaan kielen syvärakenne (kaikki se, mitä kokemuksesta voitaisiin sanoa eli kokemuksen ”täydellinen” kielellinen malli) ja kielen pintarakenne (normaali puhe). Chomsky ajatteli, että kaikilla ihmiskielillä on sama abstrahoitavissa oleva syvärakenne. Näin kielen syvärakenteet on tavallaan ”upotettu” ihmismieleen. Eisenmanin mukaan hänen talonsa ruumiillisti syvärakenteen, minkä avulla hän yritti puolestaan tutkia visuaalista syntaksia. Suunnitelma on varustettu sitä selittävällä tekstillä. Eisenmanin vaatimus, että katselijan on luettava talon oheisteksti ymmärtääkseen talon merkityksen, aiheutti paljon keskustelua. Hän saikin käsittearkkitehdin leiman jo tässä uransa alkuvaiheessa.

den tyydyttäminen ei ole tietenkään pahasta, mutta ongelmana on se, että Dovey näkee eletyn tilan syklin toteuttamisen hyvin kaavamaisena prosessina ja hänen käsityksensä fenomenologia perimmäisistä tavoitteista on puutteellinen.

Dovey pitäytyy analyysissään ihmisen luonnollisessa asenteessa. Luonnollinen asenne on Husserlin termi ja tarkoittaa tavanomaista tapaamme jäsentää arkipäiväistä todellisuuttamme. Heideggerin vastaava käsite on ”epävarsinainen (*uneigentlich*) oleminen”, joka kuvaa tapaa, jolla ihminen aina ensin on olemassa. Ihminen on aina ensin ”kuka tahansa” (*das Man*), ja vasta tältä pohjalta hän voi kohota ”varsinaiseen (*eigentlich*) olemiseensa”.³⁸² Husserlilla arkipäiväisyys ylitetään ns. fenomenologisessa asenteessa, jossa luonnollisessa asenteessa saadut oletukset asetetaan kyseenalaisiksi ja syvälliseen analyysiin. Poettinen lähestymistapa ei liity luonnolliseen asenteeseen eikä epävarsinaiseen olemiseen, vaan se vaatii aina siirtymistä fenomenologiseen asenteeseen ja varsinaiseen olemiseen. Tämä siirtyminen jää Doveylta tietyltä osin tekemättä – ja näin myös poettinen taso jää hänen analyysissään saavuttamatta.

Dovey ei lähde silleen jättämisestä vaan Heideggerin varhaisfilosofiasta, *Sein und Zeitista*; tosin tästäkin lähtökohdasta hän ei saavuta ihmisen varsinaisen olemisen tasoa. Hän ei tarkastele varsinaisen ihmisen asumista ja rakentamista vaan pitäytyy epävarsinaisen ihmisen toiminnoissa. Dovey ei tarkastele rakennusta taideteoksena vaan ainoastaan välineenä (*Wohnzeug*). Hänelle suunniteltavan rakennuksen toimivuus on aina ensisijaista ja kaikki teoksellisuuteen viittaavat piirteet näyttävät suoranaista uhkana. Pelkästään toiminnoista huolehtiminen ei kuitenkaan riitä sitomaan ihmistä perustaansa, mikä kuitenkin on fenomenologian keskeisin tavoite.

Doveyn analyysin ongelmat tulevat esille erityisesti suunnittelun luonnosvaiheen kuvauksessa. Luonnostelun ei tule olla pelkästään asiakkaan vaatimusten kaavamaisesta kääntämisestä fyysiseksi suunnitelmaksi, vaan nimenomaan tässä vaiheessa luonnollinen asenne tulee ylittää. Ylittäminen vaatii poettista lähestymistapaa, jossa rakennus sidotaan osaksi maailmaa. Teknologia voidaan ylittää vain sallimalla rakennuksen kiinnittyä teknistä maailmaa laajempaan ja avoimempaan merkitysyhteyteen.

Suunnittelulla on tietenkin aina tietty konteksti, tietyt alkuehdot, josta lähdetään. Tätä kontekstisidonnaisuutta ei tule kuitenkaan liioitella. Suunnittelu ei ole mekaanista järjestämistä, jossa ikään kuin kaikki tarvittava on jo etukäteen olemassa mutta vaatii vain artikulointia. Poettinen toiminta ei ole lähtemistä valmiista ratkaisumalleista, vaan siinä luodaan jotakin aidosti uutta. Poettinen toiminta on *poiesista*, esiintuomista, sanan syvällisimmässä merkityksessä.

382 SZ, 129. (OA, 169.)

Esiintuominen on toimintaa, jossa pyritään löytämään uuden rakennuksen alku, jota esimerkiksi Heidegger nimittää vertauskuvallisesti oraaksi, Aalto mätihuk-kaseksi ja Zumthor kipinäksi.³⁸³ Rakennuksen alun löytämisessä ei ole kuitenkaan yleensä kyse jostakin yksittäisestä oivalluksesta vaan eräänlaisesta fragmentaarises-ta kokemusryppästä, josta suunnitelma arkkitehdin mielikuvituksen voimalla kootaan. Taidekasvatuksen professori Juha Varto on esseessään *Esille saattamisen tutkiminen* (2001) tarkastellut mielikuvituksen ja fiktion osuutta esiintuomisen prosessissa.

Esseensä alussa Varto toteaa: ”Ihmisen toiminnassa jännittävin ja pysyvästi oudoin kohta on, kun olemattomuudesta astuu esiin olevaa. (...) Vaikka mikään ei synny täysin tyhjästä, merkityksellinen kuitenkin tapahtuu ikään kuin ylittäen alkuehtonsa ja asettuen uudeksi aluksi.”³⁸⁴ Varto pohjaa ajattelunsa Husserlin teokseen *Ideen I*, jossa hänen mukaansa ensimmäistä kertaa kysytään vakavasti modernin teknisen tieteen ylittävän tutkimisen erityisluonnetta ja siitä syntyvän tietämisen ja maailmasuhteen merkitystä ihmiselle.³⁸⁵

Husserlin mukaan intuitiivinen oivaltaminen on kaiken tutkimisen perusta. Se on olennainen tekijä tunnistettaessa olemattomuudesta noussutta uutta. Intuitiivinen oivaltaminen ei nojaa tuttuuden, kategorisoinnin tai genren keinoihin vaan fantasiaan, joka Husserlin mukaan on olennaisen tärkeä kohta maailmantulkinnassa. Husserl ei tarkoita fantasialla itseriittoista ja harhaanjohtavaa kykyä luoda itsessään aluttomia ja alustamattomia todellisuuksia vaan *maailmaan suuntaavaa* fantasiaa. Fiktio on hänen mukaansa peruselementti kaikissa niissä tieteissä, jotka tutkivat esille saattamista. Esille saattaminen, nostaminen olemattomuudesta, on niin aukollista, fragmentaarista ja hallitsemattomasti täydentyvää, että se voi onnistua vain fiktion keinoin.³⁸⁶ Varto summaa fiktion merkityksen lopulta näin:

383 Heidegger: ”Mietiskelevä ajattelu vaatii toisinaan korkeampaa ponnistelua. Se vaatii pitempää harjoitusta. Se vaatii vielä pitempää tarkkuutta kuin mikään muu aito käsiyö. Mutta sen on myös voitava odottaa kuten maamies, nouseeko oras ja kypsyykö se.” (G, 13 / SJ, 15–16.) Aalto: ”Aivan kuin mätihukkasen kehittyminen täysikasvaiseksi elimistöksi vaatii aikaa, niin tarvitaan myös aikaa kaikkeen siihen, joka ajatusmaailmassamme kehittyä ja kiteytyä” (Aalto 1997b, 109). Zumthor: ”Minua kiinnostaa rakennusmateriaalien – kivi, kangas, teräs, nahka – todellisuus, ja niiden rakenteiden todellisuus, joiden avulla kokoan rakennuksen, jonka ominaisuudet haluan oivaltaa mielikuvitukseni avulla niin, että tehtävään tuomani merkitys ja aistillisuus sytyttävät onnistuneen rakennuksen kipinä, sellaisen rakennuksen, joka voi olla ihmisen koti.” (Zumthor 2006a, 37 / Zumthor 1994, 24).

384 Varto 2001, 49.

385 Varto 2001, 52. Kyse on teoksesta Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (1913). Halle: Max Niemeyer.

386 Varto 2001, 53–56. Kyse ei siis ole kuvittelusta sellaisessa merkityksessä kuin Descartes sen esittää. Hänen mukaansa kuvittelemalla ei voida saavuttaa olion todellista olemusta, sillä mielikuvituksella ei ole mitään todellista kiintopistettä. Ilman kiintopistettä mielikuvitus voi tuottaa äärettömän määrän erilaisia variaatioita. (Descartes, *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofasta*, 42.) Descartesin ihmiskäsityksessä mielikuvituksella ei ole kiintopistettä, koska kuvittelijana toimii ihmisen ruumiiton henki.

*Maailmantulkinnan luonne on aina perimmältään fiktiivinen: jatkuvasti muuttuva ja näkökulmiltaan vaihtuva alustava kokeminen ei koskaan tavoita jotakin, joka olisi sellaisenaan tavoitettavissa myöhemminkin (tai aikaisemmin). Tämän vuoksi kokonaisuus voidaan tavoittaa vain fantasian avulla: katsomalla monesti, monesta suunnasta, koettelemalla ja kokoamalla yhdeksi, palaamalla takaisin ja tunnistamalla tässä ero. Kyse on tehtävästä, jossa kuvittelu suuntautuu kohti maailmaa ja hakee vakuuttavuutensa maailmasta.*³⁸⁷

Rakennuksen luonnostelu, silloin kun se ymmärretään poeettisesti, ei ole asiakkaan vaatimusten kaavamaisista kääntämistä fyysiseksi suunnitelmaksi vaan esiintuomista edellä kuvatussa merkityksessä. Esseessään *Rakennustaiteen runous* (1989) Pallasmaa kuvaa rakennuksen esiintuomisen prosessia näin:

*Uusi tehtävä panee alulle moneen suuntaan polveilevan mielikuvasarjan, jossa vuorottelee kuvia rakennuksen kokonaisuudesta, yksityiskohdista, muistikuvia rakennuspaikasta ja lukuisista näkemistäni taloista. (...) Talo on kuin ennestään tuntematon olio, joka näin etsii olemustaan ja hahmoaan. Suunnittelutehtävän funktionaaliset, kvantitatiiviset, tekniset, jne. realiteetit täsmentyvät niin ikään vähitellen ja niistä rakentuu eräänlainen välttämättömyyksien luusto, jonka varaan arkkitehtuuri muotoutuu.*³⁸⁸

Pallasmaa tekee selväksi, että luomistyö on pohjimmiltaan vastaanottamista ja vastaamista: ”En koe arkkitehtuuria itseilmaisun välineenä, pikemminkin kyse on löytämisestä. Rakennus ilmaisee jotain invarianssia, maailmassa olemisen yleistä kokemista, ei tekijänsä egoa.”³⁸⁹ Vaikka Pallasmaa kirjoittaa mielikuvista, hän ei näe arkkitehtuuriaan yksinomaan pään tuotteena, vaan prosessin pohjalla vaikuttavat ihmisen keholliset tuntemukset: ”Suunnitelman virheellisyys tuntuu useimmiten epämääräisenä ahdistuksena tai ruumiintuntoina, epämukavana asentona, puuttuvana raajana tai ruumiillisen epämuodostuman aistimuksena. Talon oikean anatomian löytyminen tuntuu heti oman ruumiin rentoutumisena.”³⁹⁰

Suunnittelun poeettisessa luonnosteluvaiheessa rakennus saa geometriset mittasuhteensa. Luonnokset täydennetään myöhemmin pääpiirustuksiksi. Työpiirustusvaiheessa operoidaan lähes kokonaan geometrisen tilakäsityksen puitteissa. Zumthor kuvaa työpiirustusten olemusta näin:

Työpiirustukset ovat yksityiskohtaisia ja objektiivisia. Koska ne ovat luotu rakentajille, joiden tehtävänä on antaa kuvittelulle kohteelle materiaallinen muoto, ne ovat vapaita assosiatiivisesta manipuloinnista. Ne eivät yritä tehdä vaikutusta ja va-

387 Varto 2001, 55–56.

388 Pallasmaa 1989, 26.

389 Pallasmaa 1989, 27.

390 Pallasmaa 1989, 26.

kuuttaa kuten projektipiirustukset. Ne näyttävät sanovan: ”Juuri tällaiselta se tulee näyttämään.”³⁹¹

Esille saattamista ei voi suorittaa tietokoneella, vaan se voi tapahtua vain ihmisen, ja nimenomaan yksittäisen ihmisen, toteuttamana. Tietokonetta voidaan kuitenkin käyttää projektin myöhemmissä vaiheissa. Dovey näkee CADin eräänlaisena sapluunana.³⁹² Eikä tästä sapluunamaisuudesta voida päästä eroon kaikkein uusimmissakaan suunnitteluohjelmissa. ”Digitaaliset oliot” ovat olemukseltaan homogeenisia; ne ovat kaikki vain numerosarjoja, ja sellaisina ne toimivat pelkästään yksiulotteisessa teknisessä todellisuudessa. Digitaalisesti luotu on aina olemukseltaan yksitasoista homogeenista informaatiota.

Arkkitehtuurin uusi digitaalinen paradigma esiteltiin *Architectural Design* -lehden numerossa *Folding in Architecture* (1993). Uuden paradigman suhdetta geometriaan pohdittiin muutamaa vuotta myöhemmin samassa lehdessä teemalla *Architecture After Geometry* (1997). Jälkimmäisen lehden pääkirjoittajat Peter Davidson ja Donald L. Bates näkevät nämä kaksi julkaisua toisilleen läheisinä, koska molempien julkaisujen keskeiset kirjoittajat hahmottavat uuden digitaalisen arkkitehtuurin mahdollisuuksia hyvin samantapaisista näkökulmista.³⁹³ Davidson ja Bates antavat ymmärtää, että geometrian jälkeisessä arkkitehtuurissa ei ole kyse geometrisen tilakäsityksen ylittämisestä vaan oikeastaan vain konventionaalisten geometrioiden korvaamisesta uudemmilla.

*[Geometrian jälkeisen arkkitehtuurin] spekulointi ei perustu geometrian kumoamiseen tai sen hävittämiseen arkkitehtuurista. Se on sen sijaan kriittistä spekulointia uusien tekniikkujen ja taktiikkujen sisällyttämistä ja laajenemisesta arkkitehtoniseen järjestämiseen ja organisointiin. Näiden uusien tekniikkujen ja taktiikkujen läpäisevyys sekä sisältää että kietoutuu konventionaalisiin geometrioihin, kuitenkin samaan aikaan edistäen niiden instrumentaalisen roolin vaihtamista ja korvaamista.*³⁹⁴

Konventionaalisten geometrioiden korvaaminen uudemmilla tarkoittaa platonisten valiomuotojen korvaamista uusilla ”ei-geometrisillä” muodoilla, joita esimerkiksi taiteuttamisen (*folding*) ja ns. graafisen tilan metodeilla tuotetaan.³⁹⁵ Siirtyminen uusiin geometrioihin ei poista sitä Doveyn jo varhaisella Eisenmanilla tunnistamaa ongelmaa, että geometrinen tilakäsitys muuttuu itsetarkoitukselliseksi ja autonomiseksi. Kaikessa joustavuudessaankin (itseohjautuvuus, kustomointi, jne.) uusia geometrisia menetelmiä soveltava digitaalinen muotojen generointi on vain teknologista toimintaa, jossa arkkitehtuurin poeettista ulottuvuutta ei voi-

391 Zumthor 2006a, 18.

392 Dovey 1993, 263–264.

393 Davidson ja Bates 1997, 11.

394 Davidson ja Bates 1997, 7.

395 Davidson ja Bates 1997, 9.

da saavuttaa. Uusilla digitaalisilla menetelmillä on kuitenkin käyttöarvonsa, kun niiden käyttö juurrutetaan teknistä maailmaa alkuperäisempään todellisuuteen. Poeettisen arkkitehtuurin luominen on mahdollista, kun teknologiaan löydetään oikea lähestymistapa. Poeettinen toiminta ei kaipaa tilan luomisenkaan suhteen neroja tai poikkeusihmisiä, vaan nimenomaan lähestymistapaa, joka on oikea.

3.3 IHMISEN JA ARKKITEHTUURIN AJALLISUUDESTA

Arkkitehdin eksistentiaalinen muutos edellyttää myös uudenlaista tapaa kohdata aika ja historia. Heideggerille olennaisinta historiassa ei ole se, kuinka historia tieteenä konstruoidaan, vaan se, minkä roolin historia saa yksittäisen ihmisen elämässä. Juuri historiallisuuden perimmäisen olemuksen ja merkityksen esille tuominen ajallisuuden analyysin valossa tekee Heideggerin pohdinnat arkkitehdin työn kannalta mielenkiintoisiksi. Lineaarinen historiankirjoitus historiallisine faktoineen edustaa objektiivista tiedettä ja objektiivista aikakäsitystä. Olennaisinta historiassa ei ole kuitenkaan narratiivisen tarinan kirjoittamisen taito vaan ihmisen perimmäisen historiallisuuden ymmärtäminen. Teoksessaan *Sein und Zeit* Heidegger kirjoittaa: ”(...) täälläolo on *ensi sijassa* historiallinen (*geschichtlich*). Mutta *toissijaisesti* historiallista on maailmansisäisesti kohdattava, ei kuitenkaan vain käsilläoleva väline laajimmassa mielessä, vaan myös ympäröivä *luonto* ’historiallisena maaperänä’.”³⁹⁶ Ensijaisista on ihmisen historiallisuus, myös historiatieteen (*Historie*) eksistentiaalinen alkuperä on täälläolon historiallisuudessa (*Geschichtlichkeit*).³⁹⁷

Nietzschen teos *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874, *Historian hyödyistä ja haitasta elämälle*) on keskeisessä asemassa *Sein und Zeitin* historiallisuutta käsittelevässä jaksossa. Nietzsche toi ensimmäisenä esiin sen, miten historia tieteenä on erkaantunut elämästä, ja aiheutti näin kriisin historiankirjoituksessa. Hän esittää historiaa koskevan ongelman lennokkaaseen tyyliinsä näin:

*Katsahdetaan nyt nopeasti omaan aikaamme! Säikähtyneinä käännyimme siitä pois. Mihin on kadonnut kaikki se selvyys, luonnollisuus ja puhtaus, mikä kuuluu elämän ja historian suhteeseen? Miten levottomana ongelma nyt vellookaaan silmiemme edessä! Onko vika meissä tarkkailijoissa? Vai onko jokin kolmas voima, kenties vihamielinen tähtikuvio, muuttanut elämän ja historian suhteita? Osoittakoot toiset, että olemme nähneet väärin, itse kerromme vain sen, minkä näemme: siellä näkyy kirkas ja voimakas tähti ja kuviokin on tosiaan muuttunut – tiede, tarkemmin sanoen vaatimus historian tieteellisyydestä on sitä muuttanut.*³⁹⁸

396 SZ, 381. (OA, 453.)

397 SZ, 392–393. (OA, 465.)

398 Nietzsche 1999, 30.

Nietzsche oli yksi Heideggerin innoittajista, mutta *Sein und Zeitin* ajallisuuden ja historiallisuuden analyysit ponnistavat syvemmältä eli antiikin filosofiasta. Tämän lisäksi Heideggerin aikakäsityksen tulkintaan vaikuttivat monet kristilliset ajattelijat, kuten Paavali, Augustinus, Luther ja Kierkegaard, sekä myös Husserl, jonka aikaa käsittelevän teoksen *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928) Heidegger yhdessä Edith Steinin kanssa toimitti. Pohjustan Heideggerin aikakäsitystä häntä edeltäneiden ajattelijoiden näkemyksillä.

Antiikin kreikkalaisilla oli kaksi sana ajalle, *khronos* ja *kairos*. Sana *khronos* viittaa kronologiseen, lineaariseen aikaan, jota voidaan mitata ja jaotella. Tällaista aikaa voidaan kutsua myös objektiiviseksi ajaksi tai fysikaaliseksi ajaksi. *Khronos* on luonteeltaan kvantitatiivinen käsite, kun taas *kairos* on kvalitatiivinen käsite, joka viittaa aikaan ”oikeana hetkenä” tai ”määräaikana”. Antiikin aikaa koskevissa pohdinnoissa esiintyy myös sana *aioon*, joka viittaa ikuisuuteen sekä aikaan elinvoimana. Platon teki selvän eron ajattoman ikuisen ja näkyvän ajallisen eli luodun välillä. Dialogissaan *Timaios* hän antoi ajalle sen ensimmäisen määritelmänsä: aika (*khronos*) on ikuisuuden (*aioon*) liikkuva kuva. Aika luotiin Platonin mukaan samanaikaisesti kuin maailmankaikkeus, *kosmos*. Hän kuvaa luojajumalan, demiurgin, toimia seuraavasti:

Kun isä, joka oli maailman siittänyt, havaitsi sen liikkuvaksi ja eläväksi, ikuisten jumalien jumalankuvaksi, hän tunsu suurta mielihyvää ja tämän ilonsa vallassa päätti tehdä maailman vielä enemmän alkuperäisen esikuvan kaltaiseksi. Koska tämä esikuva on iankaikkinen elävä olento, hän ryhtyi tekemään maailmankaikkeudesta samanlaista, sikäli kuin se oli mahdollisuuksien rajoissa. Mutta tämä elävä olento oli olemukseltaan ikuinen, eikä tätä ominaisuutta voinut kokonaisuudessaan yhdistää sellaiseen, mikä on luotu. Niinpä hän päätti luoda ikuisuuden liikkuvan kuvan, ja saattaessaan järjestykseen taivaallisen maailman hän tästä ikuisuudesta, joka pysyy aina yhdessä, teki lukujen määräämässä järjestyksessä ikuisesti liikkuvan kuvan, sen, mitä me olemme tottuneet nimittämään ajaksi. Sillä päiviä ja öitä ja kuukausia ja vuosia ei ollut olemassa ennen taivaan luomista, ne hän loi samalla kuin taivaan.³⁹⁹

Platon näki maailman ”liikkuvana ja elävänä, ikuisten jumalien jumalankuvana”. Ajan mittareiksi luojajumala loi taivaankappaleet, jotka omilla radoillaan säätelivät aikaa päivinä, öinä, kuukausina ja vuosina. Ajasta puhuttaessa keskeisiä käsitteitä ovat myös menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Platonin mukaan sanat ”oli” ja ”on tuleva” kuvastavat aikaa mutta eivät ikuisuutta. Koska ikuisuudessa ei ole aikaa, siitä voidaan puhua vain sanalla ”on”. Ikuisuus vain on, sillä ei ole mennyttä eikä tulevaa.⁴⁰⁰

399 Platon *Timaios*, 37c8–e3.

400 Platon *Timaios*, 37e3–38b1.

Timaios-dialogissa ei puhuta *kairoksesta*. Platon käytti sanaa retoriikasta kirjoittaessaan: esimerkiksi *Faidros*-dialogissa Sokrates puhuu siitä, miten tulee ”tietää myös milloin on oikea ajankohta [*kairos*] puhua, milloin olla puhumatta, milloin on sopivaa käyttää ytimekästä, liikuttunutta tai uhkaavaa kieltä, tai mitä tyyllilajeja itse kukin on oppinut”.⁴⁰¹ Sana *kairos* esiintyy myös Platonin etiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa. Sekä retoriikassa että etiikassa *kairos* liittyy tilanteisiin, joissa ideat tuodaan näkyvään maailmaan.⁴⁰² Niin sanotulla kairoottisella hetkellä ihminen kokee ikuisuuden häivähdyksen muuttuvassa ajallisessa maailmassa. Tästä Platonin luolavertauskin kertoo.⁴⁰³

Khronos-ajan klassisin määritelmä löytyy Aristoteleelta, joka *Fysiikassaan* päätyy tiivistykseen: ”aika on liikkeen luku aikaisemman ja myöhemmän mukaan.”⁴⁰⁴ Hänen mukaansa aikaa ei ole, jos ei ole liikettä. Aika on liikkeen kestollinen aspekti. Aristoteelinen aika näyttäytyy nyt-hetkien seurantona. Muuttuva nyt-hetki erottaa aikaisemman ja myöhemmän liikkeessä, ja muutos ilmaisee ajan kulumisen.

Mutta tunnistamme ajankin vain, kun erotamme liikkeen aikaisemman ja myöhemmän avulla, ja sanomme ajan kuluneen silloin, kun havaitsemme aikaisemman ja myöhemmän liikkeessä. Erotamme ne ajattelemalla, että toinen eroaa toisesta ja että niiden välissä on jokin niistä eroava kolmas. Kun nimittäin käsitämme ääripäät erilaisiksi kuin keskiväli ja sielu sanoo, että nyt-hetkiä on kaksi, toinen aikaisempi ja toinen myöhempi, sanomme tämän silloin olevan aika, sillä sen jonka ’nyt’ rajaa, ajatellaan olevan aika.⁴⁰⁵

Ajallisuuden kokemus on sielullinen tietoisuusilmiö. Ihmisen nyt-hetkellä toimiva tietoisuus kertoo, että asiat ovat nyt toisin kuin muistamme niiden olleen aikaisemmin ja miten odotamme niiden olevan tulevaisuudessa. *Fysiikassa* käsitellään aikaa muutoksena, mittana ja sarjallisena järjestyksenä. Aristoteleen jälkeinen ajan tutkimus on hyvin pitkälle nojautunut tähän teokseen, ja myös arkiymmärryksessä aika on nähty yleensä nyt-hetkien seurantona.

Kairos-aikaa Aristoteles käsittelee teoksessaan *Nikomakhoksen etiikka*. Aristoteleen etiikka on hyve-etiikka. Hyve (*arete*) on eräänlainen keskiväli kahden paheen, liiallisen ja puutteellisen, välissä. Tätä niin sanottua keskittien viisautta ei tule kuitenkaan noudattaa asian suhteen, vaan keskiväli arvioidaan aina suhteessa ihmiseen itseensä. Hyve-etiikassa *kairos* tarkoittaa oikeaa aikaa tai toiminnan ratkaisevaa hetkeä. ”Mutta tuntea näin oikeina aikoina, oikeissa tilanteissa [*kairos*],

401 Platon *Faidros*, 272a 3–6.

402 Kinneavy 2002, 63.

403 Ks. Platon, *Valtio*, 514a–517a.

404 Aristoteles *Fysiikka*, 220a 25–26.

405 Aristoteles *Fysiikka*, 219a 21–30.

oikeita henkilöitä kohtaan, oikeista syistä ja oikealla tavalla on keskivälin mukais-
ta ja parasta, ja tämä on tyypillistä hyveelle.”⁴⁰⁶

Myös kristillisissä kirjoituksissa, esimerkiksi Uudessa testamentissa ja Vanhan tes-
tamentin varhaisessa Septuaginta-käännöksessä, aikaa kuvataan pääsääntöisesti
sanoilla *khronos*, *kairos* ja *aioon*.⁴⁰⁷ Kaikki kolme sanaa esiintyvät myös Paavalin
kirjeissä. *Khronos*-sanaa hän käyttää esimerkiksi viitatessaan Kristuksen synty-
mään, joka tapahtui tietyllä ajan hetkellä: ”Mutta kun aika [*khronos*] oli täytty-
nyt, Jumala lähetti tänne Poikansa.”⁴⁰⁸ Sana *aioon* viittaa Uudessa testamentissa
tulevaan aikakauteen, joka syrjäyttää täysin vanhan aikakauden. Sanaa käytetään
ensisijaisesti täyttymyksen ajasta Kristuksen toisen tulemisen jälkeen.⁴⁰⁹ Paavali
kirjoittaa: ”Jumala herätti meidät yhdessä Kristuksen Jeesuksen kanssa ja antoi
meillekin paikan taivaassa osoittaakseen kaikille tuleville aikakausille [*aioon*],
kuinka äärettömän runsas on hänen armonsa ja kuinka suuri hänen hyvyytensä,
kun hän antoi meille Kristuksen Jeesuksen.”⁴¹⁰

Paavali ymmärsi ihmisen ajallisuuden uudella radikaalilla tavalla. Hänen käsi-
tyksessään aika merkityksessä *kairos* on ihmisen elämässä tärkeämmällä sijalla
kuin kronologinen aika. Paavalilla *kairos* kuvaa aikaa suhteessa ihmisen olemas-
saoloon, luomakuntaan ja Jumalaan.⁴¹¹ Kristinuskossa on keskeistä Kristuksen
toisen tulemisen eli *parousian* odottaminen. Kreikan kielen *parousia* merkitsee
”tuloa”, ”persoonallista läsnäoloa”, ”saapumista”. *Parousia* tapahtuu, kun Kristus
ruumiillisena persoonana palaa maan päälle.⁴¹² Tessalonikalaiskirjeessään Paavali
kirjoittaa: ”Mutta aikakaudesta [*khronos*] ja määrähetkistä [*kairos*] ei teille veljet
ole tarvis kirjoittaa; sillä itse te varsin hyvin tiedätte, että Herran päivä tulee niin
kuin varas yöllä.”⁴¹³ Paavalin mukaan kukaan ei voi tietää päivämäärää ja vuotta,
milloin Herran päivä koittaa, eikä kukaan voi ennustaa tarkkaan Herran tulemi-
sen hetkeä ajan merkkien ja laadun perusteella. Herran päivä pysyy salaisuutena
ihmiskunnalle.⁴¹⁴

Radikaalia Paavalin tulkinnaassa on nimenomaan se, että hän uskoi, että on ole-
massa tämänpuoleinen kokemus vapautuksesta ja *kairoksesta*. *Kairos* ei viittaa
välttämättä johonkin pisteeseen tulevaisuudessa, vaan se voi merkitä ikuisuuden

406 Aristoteles *Nikomakhoksen etiikka*, 1106b 20–23.

407 Brander 2010.

408 *Raamattu* (Gal. 4:4)

409 Brander 2010.

410 *Raamattu* (Ef. 2:6–8)

411 Brander 2010.

412 Brander 2006, 338–339.

413 *Raamattu* (1. Tess. 5:1–2) Teksti on vuonna 1938 käyttöön otetusta *Raamatun* suomennoksesta. (Siteerat-
tu artikkelissa Brander 2010.)

414 Brander 2010.

(*aioon*) kokemista tässä ja nyt. Koska *parousian* tarkkaa ajankohtaa ei voi kukaan
tietää, se on ennalta-arvaamattomuudessaan aina ajankohtainen.⁴¹⁵ Kristuksen
toista tulemistä odotettaessa olennaista ei näin ole kronologinen ”milloin” se ta-
pahtuu vaan se, ”miten” odotetaan.⁴¹⁶ Ihmisen ei tule odottaa jossain tulevaisuu-
den pisteessä tapahtuvaa Kristuksen toista tulemistä, vaan on uudestisyntyttävä
tässä ja nyt. Paavali kirjoittaa: ”Oikealla hetkellä [*kairos*] olen kuullut sinua, pe-
lastuksen päivänä olen tuonut sinulle avun. Juuri nyt on oikea hetki [*kairos*], juuri
nyt on pelastuksen päivä.”⁴¹⁷

Kirkkoisä Augustinus (354–430) pyrki yhdistämään platonismia ja kristinuskon.
Hän ei kuitenkaan Platonin ja Aristoteleen tavoin nähnyt aikaa liikkeen aspek-
tina: ”Älköön siis kukaan minulle sanoko, että taivaankappalten liikkeet ovat ai-
koja (...) Aika ei siis ole kappaleen liikettä.”⁴¹⁸ Augustinus toi aikaa koskevaan
keskusteluun entistä systemaattisemmin ajan kokemiseen liittyvät kysymykset.
Ihminen ei mittaa aikaa liikkeen pohjalta – ”Näin ollen on kappaleen liike eri asia
ja eri asia se, millä mittaamme liikkeen pituuden.”⁴¹⁹ – vaan ajan mittaaminen
tapahtuu ihmisen sielussa. Augustinus kirjoittaa näin:

*Oikeastaan ei siis voida sanoa: on kolme aikaa, mennyt, nykyinen ja tuleva. Asian-
mukaisemmin ehkä sanottaisiin, että on kolme aikaa: menneen nykyisyys, nykyisen
nykyisyys ja tulevan nykyisyys. Sillä nämä kolme ovat jollakin tavalla sielussa, muu-
alla en niitä näe. Menneen nykyisyys on muisti, nykyisen nykyisyys on havainto ja
tulevan nykyisyys odotus.*⁴²⁰

Augustinus on Aristoteleen ohella eniten siteerattu ajan filosofi. Myös Husserl
näki Augustinuksen merkityksen keskeisenä. Teoksensa *Zur Phänomenologie des
inneren Zeitbewusstseins* (1928) alussa hän kirjoittaa:

*Aikatietoisuuden [Zeitbewusstseins] analyysi on deskriptiivisen psykologian ja tieto-
teorian ikivanha taakka. Augustinus oli ensimmäinen, joka syvästi tunsi tämän ana-
lyysin suunnattomat vaikeudet ja joka melkein epätoivoon saakka kamppaili näiden
ongelmien parissa. Vielä nykyäänkin tulee jokaisen aikaan perehtyvän syvällisesti tut-
kia **Confessiones**-teoksen [Tunnustukset] XI kirjan lukuja 14–28.*⁴²¹

Tilaa tarkasteltaessa nousi esiin ero ”geometrisen tilan” ja ”eletyn tilan” välillä.
Vastaavanlainen ero voidaan havaita myös aikaa tarkasteltaessa. Tekniseen asen-
teeseen liittyy ”objektiivinen aika”, poeettiseen lähestymistapaan ”koettu aika”.

415 Zimmerman 1986, 137–138.

416 Bambach 1995, 212–213.

417 *Raamattu* (2. Kor. 6:2)

418 Augustinus, *Tunnustukset*, 360–361.

419 Augustinus, *Tunnustukset*, 361.

420 Augustinus, *Tunnustukset*, 356.

421 Husserl 1966, 3.

Augustinus on koetun ajan tutkimisen pioneereja ja siksi niin merkittävä ajattelija fenomenologian kannalta. Eräät Husserlin ajan fenomenologiaa koskevat termit ovat peräisin Augustinuksen kirjoituksista.

Edellä mainittu Husserlin aikaa koskeva teos julkaistiin 1928, Heideggerin *Sein und Zeit* 1927. Vaikka Husserlin teos julkaistiin Heideggerin teoksen jälkeen, oli Heideggerilla teoksen toimittajana mahdollisuus tutustua Husserlin teokseen jo *Sein und Zeitia* kirjoittaessaan. Itse asiassa Edith Stein toimitti Husserlin teoksen ensimmäisen luonnosversion jo 1917.⁴²²

Klaus Held on tutkinut Husserlin ja Heideggerin aikaa koskevien kirjoitusten eroja ja yhtäläisyyksiä. Hänen mukaansa molemmat ajattelijat tekivät saman perusajan aikaa koskevissa käsitteissään. Aika esifilosofisena arkielämästä tuttuna käsitteenä on asetettu vastakkain alkuperäisesti koetun ajan kanssa, jota Heidegger nimittää *Sein und Zeitissa* ”varsinaiseksi ajallisuudeksi” (*eigentliche Zeitlichkeit*) ja Husserl omassa teoksessaan ”sisäiseksi aikatietoisuudeksi” (*innere Zeitbewusstsein*). Aristoteleen käsitys ajasta nyt-hetkien seuranta on siirtynyt ajan arkipäiväisen ymmärrykseen, josta Heidegger käyttää ilmaisua ”tavallinen ajan ymmärtäminen” (*vulgäre Zeitverständnis*) ja Husserl ilmaisua ”objektiivinen aika” (*objektive Zeit*). Yhteistä Heideggerin ja Husserlin ajattelussa on edelleen se, että molemmat näkevät arkipäiväisen ajan perustan olevan alkuperäisessä ajallisuudessa.⁴²³ Husserlin ja Heideggerin ajattelujen eroavaisuuksiin en tässä kohdin puutu vaan siirryn tarkastelemaan lähemmin *Sein und Zeitin* analyysia ajasta.

Tavallinen ymmärrys ajasta näkee ajan perusilmiön nyt-hetkessä (*Jetzt*) eli nykyisyydessä (*Gegenwart*).⁴²⁴ Tätä kellon käytössä näkyviin saatua ”nyt-aikaa” (*Jetzt-Zeit*) Heidegger nimittää myös maailmanajaksi (*Weltzeit*).⁴²⁵ Nyt-ajassa nyt-hetket virtaavat tulevaisuudesta (*Zukunft*) menneisyyteen (*Vergangenheit*). Tulevaisuus on ”ei-vielä-nyt” (*Noch-nicht-jetzt*), menneisyys ”ei-enää-nyt” (*Nicht-mehr-jetzt*).⁴²⁶ Tavallisessa ajan ymmärtämisessä ihmisen elämän yhtenäisyyden nähdään koostuvan elämysten peräkkäisyydestä ajassa. Heidegger kuitenkin huomauttaa, että ihminen ei eksistoi summana.⁴²⁷ Tähän palaan myöhemmin.

Tarkastellessaan tilaa *Sein und Zeitissa* Heidegger tekee sen Descartesin tiläkäsitystä vasten, ja tarkastellessaan aikaa hän käyttää vertailukohteenaan Hegeliä. Teknologinen käsitys tilasta kulminoituu Descartesiin, teknologinen käsitys ajasta Hegeliin. Kartesiolainen käsitys tilasta ja hegeliläinen käsitys ajasta ovat länsi-

422 Husserl 1966, 3 alav. 1.

423 Held 2007, 327–329.

424 SZ, 426–427. (OA, 503.)

425 SZ, 421. (OA, 497.)

426 SZ, 327. (OA, 393–394.)

427 SZ, 373–374. (OA, 445.)

maisena modernin ajattelun keskeisiä tunnuspiirteitä. Heideggerin mukaan alkuperäisen ajallisuuden idean vertaaminen Hegelin aikakäsitteeseen on luontevaa siksi, että Hegelin ajan käsite on radikaalein käsitteellinen muotoilu tavallisesta tavasta ymmärtää aika.⁴²⁸ Radikaaliksi Hegelin aikakäsityksen tekee äärimmilleen viety nyt-hetken ensisijaisuuden korostus. Hegel kiinnittää huomionsa vain tyypistettyyn nyt-hetkeen; menneisyyttä ja tulevaisuutta ei hänen mukaansa ole olemassa.⁴²⁹ Aika on redusoitu jatkuvaksi nykyisyydeksi. Teknologinen ajattelu tekee kaikesta jatkuvaa nykyisyyttä. Heidegger siteeraa Hegeliä, joka kirjoittaa näin:

”Nyt-hetkellä on tavaton oikeus. – Se [aika] ei ’ole’ mitään muuta kuin yksittäinen nyt-hetki, mutta levittäytyessään tämä poissulkeva on haihtunut, hajonnut virtaavaksi, tomuksi, samalla kun sen ilmaisen.”⁴³⁰ ”Yleensäkin luonnossa, jossa aika on nyt-hetki, noiden dimensioiden (menneisyyden ja tulevaisuuden) välillä ei muodostu ’pysyvää’ eroa.”⁴³¹ ”Ajan positiivisen merkityksen mukaisesti voidaan tällöin sanoa, että vain nykyisyys on, ’ennen’ ja ’jälkeen’ eivät ole, mutta konkreettinen nykyisyys on tulos menneisyydestä ja se kantaa tulevaisuutta. Todellinen nykyisyys on näin ollen ikuisuus.”⁴³²

Geometrian rakastaminen ja ajan kieltäminen kuuluvat yhteen.⁴³³ Tämä tulee esiin jo Platonin filosofiassa, jossa geometrian synnyttämä kauneus nähdään ikuisena kauneutena, kun taas ajallisen maailman kauneus on suhteellista.⁴³⁴ Selvitäksemme teknologisen maailman kriisistä on siis löydettävä vaihtoehto länsimaisille käsityksille kartesiolaisesta tilasta ja hegeliläisestä ajasta.

Alkuperäinen aika ei ole Heideggerin mukaan liikkeen aspekti eikä se ole määritelty ikuisuudesta käsin. Ajallisuuden ilmenemisessä ihmisen olemassaolo on avainasemassa. Ihmisen olemineen on ajallisuutta, ihminen on maailmassa ajallistumisensa pohjalta: ”Sikäli kun täälläolo ajallistuu, myös maailma on. (...) Maailma ei ole esillä eikä käsillä, vaan ajallistuu ajallisuudessa. (...) Jos mikään *täälläolo* ei eksistoi, myöskään maailma ei ole ’täällä’.”⁴³⁵ Itse asiassa *Sein und Zeitin* yksi perusidea on juuri tässä: ihmisen olemineen on aika.

Alkuperäinen aika ei synny lineaarisesti peräkkäin olevista nyt-hetkistä. Heidegger käsittää ajan ykseytenä, joka muodostuu kolmesta dimensiosta, joita hän kutsuu ekstaaseiksi (*Ekstase*): olleisuudesta (*Gewesenheit*), nykyisyydestä (*Gegenwart*)

428 SZ, 428. (OA, 505.)

429 SZ, 431. (OA, 508)

430 Hegel teoksessaan *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Toim. G. Bolland, Leiden 1906, § 258. Siteerattu teoksessa SZ, 431. / OA, 508.

431 Hegel (1906), § 259. Siteerattu teoksessa SZ, 431. / OA, 508.

432 Hegel (1906), § 259. Siteerattu teoksessa SZ, 431. / OA, 508.

433 Harries 1997, 228–229.

434 Platon *Filebos*, 51c–d.

435 SZ, 365. (OA, 436.)

ja tulevaisuudesta (*Zukunft*).⁴³⁶ Heideggerin mukaan ”Ajallistuminen ei tarkoita, että ekstaasit ovat ’perätysten’. Tulevaisuus *ei* ole *myöhemmin* kuin olleisuus *eikä* tämä *aikaisemmin* kuin nykyisyys. Ajallisuus ajallistuu olleistuvassa ja läsnäoloistavassa tulevaisuudessa [*Zeitlichkeit zeitigt sich als gewesende-gegenwärtigende Zukunft*].”⁴³⁷ Ajallisuus on siis yhtenäinen ilmiö, jossa kaikki ekstaasit vaikuttavat samanaikaisesti. Tavallisessa ajan ymmärtämisessä ihmisen elämän yhtenäisyyden nähdään koostuvan elämysten peräkkäisyydestä ajassa. Sen sijaan Heideggerin mukaan ihminen ei ole todellinen missään ajan pisteessä, vaan hänen olemisensa ajassa konstituoituu venyvyytenä (*Erstreckung*), jossa on jo suhde syntymän ja kuoleman välillä.⁴³⁸ Vaikka ajallisuus on yhtenäinen ilmiö, jokaisella ekstaasilla on kuitenkin omanlaisensa vaikutus ajallistumisen kehkeytymiseen. Keskeisimmällä sijalla Heideggerin analyysissa on tulevaisuus.

Objektiivinen aika on rajaton, mutta ihmisen aika rajallinen. Ihmisen ajalla on alku ja loppu, syntymä ja kuolema. Ajan perimmäinen ilmiö on tulevaisuus: ”*Alkuperäisen ja varsinaisen ajallisuuden ensisijainen ilmiö on tulevaisuus.*”⁴³⁹ Tulevaisuus paljastuu ihmiselle hänen kulkiessaan kohti kuolemaa. Heidegger leikittelee sanojen ”tulevaisuus” ja ”tulla kohti” yhteydellä: ”Sallia *tulla kohti* [*Zukommen-lassen*] itseä, mikä pitää yllä erityistä mahdollisuutta, on *tulevaisuuden* [*Zukunft*] alkuperäinen ilmiö.”⁴⁴⁰ Varsinaistunut ihminen tarkastelee elämäänsä kuoleman horisontista. On kuitenkin muistettava, että kuolema on Heideggerille elämän ilmiö, ihmisen omaksi itseksi tulemisen mahdollisuus. Kuoleman merkitys on siinä, että se yksilöi ihmisen, koska kukaan ei voi kuolla toisen puolesta. Kuoleman mahdollisuuden kautta avautuvat ihmisen muut omimmat mahdollisuudet.⁴⁴¹

Miten Heidegger sitten ymmärtää alkuperäisen nykyisyyden? Nykyisyys ei liity nyt-hetkeen, sillä ”nyt” on ajallinen ilmiö, joka kuuluu tavanomaiseen ajan ymmärtämiseen. Varsinaista nykyisyyttä Heidegger kutsuu ”silmänräpäykseksi” (*Augenblick*). Alkuperäistä ajallisuutta ei ole mahdollista kokea jatkuvana, vaan se todellistuu vain väläyksittäin silmänräpäyksen ilmiössä: ”Täälläolo voi jokapäiväisyydessä ’kärsiä’ tylsyydestä, upota tylsyyteensä ja paeta tätä etsimällä uutta huvitusta hajanaisesta toiminnasta. Mutta eksistenssi voi myös hallita jokapäiväisyyttä silmänräpäyksessä, tosin usein vain ’tuokion’, eikä koskaan lakkauttaa sitä.”⁴⁴² Myös se, mitä on edellä kutsuttu arkkitehdin eksistentiaalisiksi muutokseksi, ei ole mikään kertakaikkinen ja pysyvä tapahtuma, vaan tapahtuma, joka on pyrit-

436 SZ, 328–329. (OA, 395.)

437 SZ, 350. (OA, 419.)

438 SZ, 374. (OA, 446.)

439 SZ, 329. (OA, 396.)

440 SZ, 325. (OA, 391.)

441 SZ, 263–264. (OA, 322–323.)

442 SZ, 371. (OA, 442)

tävä vahvistamaan yhä uudelleen. Tosin silloin, kun poeettiseen lähestymistapaan pääsyä harjoitetaan tietoisesti, alkuperäisen ajallisuuden tuokiot käyvät yhä helpommin saavutettaviksi.

Sein und Zeitin suomentajan Reijo Kupiaisen mukaan Heidegger tulkitsee *Augenblick*-käsitteellään Aristoteleen *kairosta*, joka ilmenee Aristoteleella *fronesiksen* eli käytännöllisen järjen yhteydessä ja on hyveen mukaista oikeaa aikaa ja otollista hetkeä.⁴⁴³ Tulkinta siis pohjautuu Aristoteleen käsityksiin mutta on voimakkaasti kristillisten ajattelijoitien, kuten Paavalin ja Kiergekaardin suodattama. Kierkekaardilta löytyy vastaava termi *Øiblikket* (silmänräpäys). Kysymys on siis sananmukaisesti jonkinlaisesta silmät avaavasta hetkestä.⁴⁴⁴

Sein und Zeitin ajallisuutta ja historiallisuutta koskevat käsitykset Heidegger luonnosteli pääosin jo vuosien 1920–21 luentosarjassaan *Einleitung in die Phänomenologie der Religion*.⁴⁴⁵ Tuossa luentosarjassa hän tulkitsi fenomenologisesti alkuperäistä kristillisyyttä Paavalin galatalais- ja tessalonikalaiskirjeiden pohjalta. Heidegger näki yhtäläisyyttä tiettyjen kreikkalaisen filosofian ja varhaiskristillisyyden teemojen välillä. Vaikka nämä kaksi todellisuuden kokemistapaa eroavat monella tavalla toisistaan, molemmista on löydettävissä dynaaminen vuorovaikutussuhde läsnäolevan ja poissaolevan välillä. Vuorovaikutussuhde on kuitenkin erilainen: kreikkalaiset kokivat läsnä- ja poissaolevan vaihtelun totuuden (*aletheia*) avautuneisuuden pohjalta, kun taas varhaiskristilliset kokivat sen ajallisuuden termin. Molemmissa kokemistavoissa on siis kaksi kokemisen tasoa. Toisella tasolla ihmisen nähdään elävän epätamaattisesti, mutta toisella hän nousee tältä tavanomaisen itseymmärryksen tasolta itsensäylittävään kokemiseen. Itsensäylittävä taso voidaan löytää vain dekonstruoimalla vallitseva traditio (epätamaattisen elämisen taso), joka molemmissa kokemistavoissa nähtiin usein ”vahingollisena”.⁴⁴⁶

Varhaiskristillisten suhde Kristuksen toiseen tulemiseen, *parousiaan*, ei ollut *khronos*-aikaan liittyvää odottamista vaan *kairos*-aikaan liittyvää valveilla oloa. Keskeistä ei ollut jonkin tapahtuman odottaminen vaan tapa, jolla ihmisen eksistenssi todellistui. Heideggerin mukaan valveilla oloon sisältyy välttämättä jatkuvaa epävarmuutta, sillä itsensäylittävässä kokemisessa ihmisen elämä aktivoituu epävarmuutena näkymättömän Jumalan edessä.⁴⁴⁷ Paavalin kuvaama muutos tarkoitti siis epävarmuuden hyväksymistä, mutta myös ihmisen tulemistä siksi, mikä hän aina on jo ollut. Uudestisyntyminen tarkoitti itsekesisyyden unesta

443 Kupiainen 1997, 92.

444 OA, 395 alav. 300. Suom. huom.

445 Teoksessa *Phänomenologie des religiösen Lebens. Gesamtausgabe Bd 60* [Luentoja 1920–21.] (1995). Herausgeber: Matthias Jung, Thomas Regehly und Claudius Strube. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

446 Kockelmans 1989, 13–14.

447 Kockelmans 1989, 19.

heräämistä ja sen muistamista, että elämäni ei ole minun, vaan Kristuksen, joka elää minussa.⁴⁴⁸

Heideggerin ajan analyysissä on, varhaiskristillisen kokemistavan tavoin, *kairos*-aika keskeisessä asemassa. Hänen mukaansa varhaiskristillisuus faktisena kokemuksellisuutena oli alkuperäistä ajallisuutta. Heideggerin *kairos*-käsitteeseen eroaa kuitenkin kristinuskosta siinä, että hänelle ihmisen omaksi itsekse tuleminen tapahtuu ilman viittausta Jumalaan. Heidegger demytologisoi ja deteologisoi Paavalin käsityksen ihmisen ajallisuudesta. Hän muokkasi Paavalin eksistentiteologisen *kairos*-käsitteen omiin eksistentiaalis-filosofisiin tarpeisiinsa.

Heideggerin tulkinta varsinaisesta olleisuudesta ulottaa vaikutuksensa myös käsitteeseen siitä, mitä historia on ja mikä sen merkitys on ihmiselle. Tästä päästään edelleen kysymykseen historian merkityksestä poeettiselle arkkitehtuurille. Historiallisuuden ja ajallisuuden suhteen Heidegger näkee näin: ”*Täälläolon historiallisuuden analyysi pyrkii osoittamaan, että tämä oleva ei ole ’ajallinen’ siksi, että se on ’historiassa’, vaan että se päinvastoin eksistoi ja voi eksistoida historiallisesti vain, koska se olemisensa perustassa on ajallinen.*”⁴⁴⁹

”Tulevaisuus”, ”menneisyys” ja ”nykyisyys” ovat keskeisiä käsitteitä historian tavallisessa tulkinnassa (*vulgäre Auslegung der Geschichte*). Nämä käsitteet ovat kuitenkin syntyneet ensi sijassa epävarsinaisesta ajan ymmärtämisestä, josta Heideggerin mukaan tulee päästä eroon myös historiallisuutta tarkasteltaessa.⁴⁵⁰ Historian tavallisessa tulkinnassa menneeksi kutsutaan asiaa, joka ei ole enää olemassa. Varsinaista ajallisuutta ja varsinaista historiallisuutta tulkitessaan Heidegger ei käytä sanaa ”menneisyys” (*Vergangenheit*) vaan sanaa ”olleisuus” (*Gewesenheit*) ja toteaa että ”menneisyys’ (...) erottautuu kiistattomasti *olleisuudesta*, jonka nyt tiedämme konstituoiavan täälläolon ajallisuuden ekstaattista ykseyttä.”⁴⁵¹

Heideggerille olleisuus ei ole mitään kuollutta vaan elävää materiaalia, joka jatkuvasti määrittelee tulevia mahdollisuuksiamme. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ihmisen tulevaisuus olisi determinoitu menneisyydestä. Päinvastoin, kyse on pikemminkin ihmisen olemisen mahdollisuuksien mieleenpalauttamisesta eli jo edellä kuvatusta ihmisen tulemisesta siksi, mikä hän itse asiassa jo on: ”Tämä ekstaasi [olleisuus] mahdollistaa, että täälläolo voi omaksua päättäväisesti sen olevan, joka se jo on. Edelläkäynnissä täälläolo *noutaa [holt]* itsensä *jälleen esiin [wieder]* omimpaan olemiskykyynsä. Varsinaista *olemista* olleena kutsumme *toistoksi [Wiederholung]*.”⁴⁵²

448 Zimmerman 1986, 14.

449 SZ, 376. (OA, 448.)

450 SZ, 326–330. (OA, 393–397.)

451 SZ, 381. (OA, 453.)

452 SZ, 339. (OA, 406.)

Varsinainen oleminen olleena on toistoa. Heideggerin käsitys toistosta asettuu keskeiseen asemaan, kun pohditaan historian merkitystä poeettisessa arkkitehtuurissa. Poeettinen toiminta tulee ymmärtää toistona. Toisto ei ole kuitenkaan ”menneen” mekaanista palauttamista eikä ”nykyisyyden” sitomista siihen, mikä on jo ”vanhentunut”. Toisto ei Heideggerin mukaan antaudu menneelle vaan lähtee ihmisen tulevaisuudesta.⁴⁵³ Kupiainen selvittää termin *Wiederholung* merkitystä seuraavasti: ”’*Wiederholung*’ merkitsee saksassa tavallisesti toistoa. Heidegger ei tarkoita sillä kuitenkaan jonkin toistamista sellaisenaan, vaan pikemminkin jonkin tuomista takaisin, jonkin palauttamista ikään kuin uudeksi aluksi, uudelleen herättämistä, uutta (varioivaa) kertaamista.”⁴⁵⁴

Heidegger ei näe historian (*Geschichte*) alkuperäistä tapahtumista historiankirjoituksena tai historiatieteenä (*Historie*) – eikä edes sinä menneisyyteen jääneenä tapahtumien kulkuna, joka on historiatieteen objektina – vaan ihmisen historiallisuutena (*Geschichtlichkeit*). Historian syvin merkitys ei liity kysymyksiin historiatieteen konstruomisesta tai tapahtumien kulun selvittämisestä vaan ontologisiin kysymyksiin ihmisen maailmassaolosta. Heideggerille historia ontologisessa mielessä on ensisijaista ja mahdollistaa edelleen historiatieteen. Sana *Geschichte* viittaa etymologisesti tapahtumiseen (*Geschehen*), ja Heidegger näkeekin historiallisuuden tapahtumisena, mutta ei kuitenkaan jonkin tietyn historiallisen tapahtuman – kuten esimerkiksi Finlandia-talon rakentamisen – tapahtumisena, vaan tapahtumisena sanan *Ereignis* merkityksessä, jota termiä hän myöhäisfilosofiassaan todellisuuden todellistumisesta käytti. *Ereignis* on avointa maailman tuleamista, joka ei tapahdu minkään historiallisen juonen mukaan.⁴⁵⁵

Poeettinen lähestymistapa tarkoittaa, että historiaan ja traditioon suhtaudutaan luovalla tavalla. Historistinen asenne ja jäykkä pitäytyminen traditiossa kuvastavat puolestaan epäpoeettista lähestymistapaa. Epävarsinaisen historian äärimuoto on historismi (*Historismus*). Historismin ongelman synty on Heideggerin mukaan selkein osoitus siitä, että historiatiede yrittää vieroittaa ihmistä varsinaisesta historiallisuudestaan.⁴⁵⁶ On siis itsestään selvää, että Heideggerin kuvaama toisto ei arkkitehtuurin yhteydessä tarkoita 1800-luvun eklektisen historismin tai 1900-luvun postmodernismin tapaista suoraa ja mekaanista historiallisten teemojen lainailua. Toisto arkkitehtuurissa ei tarkoita myöskään pyrkimystä siirtää eletyn arkipäiväisen elämän sisältöä sellaisenaan arkkitehtuuriin. Tällainen jäykkä pitäytyminen ”arkipäivän traditiossa” tulee ilmi muun muassa aiemmin käsitellyssä Doveyn eletyn tilan syklin ajatuksessa. Dovey vastustaa poeettista lähesty-

453 SZ, 385–386. (OA, 458.)

454 OA, 22 alav. 2. Suom. huom.

455 SZ, 10–11. (OA, 30–31.)

456 SZ, 396. (OA, 469.)

mistapaa eksplisiittisesti kirjoittaessaan, että ”Kun kontemplaation dominointi aiheuttaa rakennetun muodon ja arkipäiväisen elämän erottumisen, voi tämä aiheuttaa vakavan epäjatkuvuuden suunnitteluprosessissa.”⁴⁵⁷ Doveyn analyysi näyttäytyy puutteellisena myös ajallisuuden näkökulmasta tarkasteltuna. Hänen kuvaamansa kaavamainen arkipäiväisyyden toisto ei ole fenomenologiasta ammentavan suunnittelunäkemyksen varsinainen tavoite.

Historismin kritiikki on helppo ymmärtää, vaikeampaa on sen sijaan ymmärtää, miksi Heidegger kirjoittaa kriittisesti tavallisen historiankirjoituksen suhteesta ihmisen elämään. Eikö ole hyvä asia, että ihminen tuntee juurensa ja eikö esimerkiksi arkkitehtina ole mahdotonta toimia ilman perusteellista ymmärrystä arkkitehtuurin historiasta? Asettaessaan ihmisen eksistenssin historiallisuuden historiankirjoitusta alkuperäisemmäksi tapahtumiseksi Heidegger ei kuitenkaan tarkoita sitä, että oman historiansa tuntemus olisi ihmiselle jotenkin merkityksentöntä. Ihminen on aina kasvanut johonkin perinteeseen, ja tämä perinne toimii hänen toimintansa lähtökohtana, riippumatta siitä, onko hän eksplisiittisesti tarkastellut historiaansa vai ei.

*Kulloisessakin tavassaan olla ja myös itseensä kuuluvassa olemisen ymmärtämisessä täälläolo on kasvanut sisään perinteiseen täälläolon tulkintaan ja tulkinnessa. (...) Tämä täälläolon elementaarinen historiallisuus voi jäädä täälläololta itseltään kätkeyksi. Se voi kuitenkin myös tietyllä tapaa paljastua ja saada osakseen oikeanlaista huomiota. Täälläolo voi paljastaa, säilyttää ja nimenomaan jatkaa traditiota. Tradition paljastamiseen ja sen avaamiseen, mitä ja miten traditio ”välittää” [”übergibt”], voidaan tarttua itsenäisenä ongelmana. Näin täälläolo saavuttaa olemistavan, joka sisältää historian tarkastelun ja tutkimisen.*⁴⁵⁸

Historialla ja traditiolla on siis oma positiivinen osuutensa ihmisen elämisessä, mutta kuitenkin vain silloin, kun ne omaksutaan varsinaisesti. Varhaiskristillisessä ja antiikin filosofian kokemistavoissa ihminen kykeni nousemaan itsensäylittävälle tasolle vain dekonstruoimalla vallitsevan tradition. Vastaavanlainen ajatus on löydettävissä myös Heideggerin filosofiasta. *Sein und Zeitin* alussa käsitellään destruktion (*Destruktion*) osuutta tradition omaksumisessa. Destruktio on Heideggerille metodinen termi, joka ei tarkoita tuhoamista ja hävittämistä arkikielen merkityksessä vaan lähestymistä, jolla pyritään paljastamaan traditionaalisten tulkintojen alle jääneet alkuperäisemmät merkitykset ja rakenteet.⁴⁵⁹ Destruktion kuvauksesta käy ilmi, että vallitsevalle historialle ja traditiolle tulee sanoa ”kyllä” ja ”ei”: ne tulee kyllä omaksua, mutta ei sellaisenaan vaan omakohtaisella luovalla tavalla. Heideggerin myöhäisfilosofian näkökulmasta katsottuna tällainen

⁴⁵⁷ Dovey 1993, 260.

⁴⁵⁸ SZ, 20. (OA, 41–42.)

⁴⁵⁹ OA, 40 alav. 19. Suom. huom.

omaksuminen on eräänlaista historian silleen jättämistä, poeettista suhtautumista historiaan.

*Destruktio ei ole (...) negatiivista siinä mielessä, että se vapauttaisi ontologisen tradition taakasta. Päinvastoin destruktion on määrä kartoittaa tradition positiivisia mahdollisuuksia, ja tämä merkitsee aina tradition rajojen kiinnittämistä. Nämä rajat on annettu faktisesti kulloisessakin kysymyksenasettelussa ja tavassa, jolla mahdollinen tutkimuskenttä on viitoitettu. Destruktio ei suhtaudu menneisyyteen kielteisesti, vaan sen kritiikki osuu ”nykypäivään” ja siihen hallitsevaan tapaan, jolla ontologian historiaa käsitellään (...). Destruktio ei halua haudata menneisyyttä tyhjyyteen. Sillä on positiivinen tehtävä; sen negatiivinen funktio jää kätkeyksi ja epäsuoraksi.*⁴⁶⁰

Vallitsevat traditiot ja tarinat edustavat peittoja, jotka jättävät alleen alkuperäisemmän kokemuksen. Tämän vuoksi destruktion suhtautuu nykypäivään kielteisesti. Heidegger kirjoittaa destruktiosta erityisesti filosofian ja ontologian destruktiona, mutta historiallisten peittojen ongelmat ovat löydettävissä myös arkkitehtuurista. Destruktio ei suhtaudu menneisyyteen kielteisesti vaan ottaa sen ikään kuin annettuna. Ongelmat näyttävät nykyisyydessä, josta käsin historiallisten peittojen ongelmaan on tartuttava. Destruktion tavoitteena on abstraktin käsitteellisyys purkamisen alkuperäänsä eli elettyyn kokemukseen ja sen lähtökohtaisiin ilmaisutapoihin. Tutkija Jussi Backman kuvaa destruktiota näin:

*Destruktiossa tullaan tietoiseksi siitä peritystä käsitteellisyydestä, joka piilevänä hallitsee nykytilannetta ja lähtökohtaisesti ohjaa omaa ajattelua, ja selvitetään, tekeekö se oikeutta tavalle, jolla asiat todella alkuperäisesti ilmenevät itsenäisesti, vai edellyttääkö ilmenevän asianmukainen käsitteellinen ilmaiseminen tuon perinteen ylittämistä ja paluuta kohti sitä (ajatuksellisesti) edeltäviä yhä alkuperäisempiä tulkintatapoja.*⁴⁶¹

Käsitteellisyyttä ei tule yhdistää vain teoreettisiin ilmaisutapoihin vaan myös arkikieleen, joka sekin on historiallinen ja peittävä. Heidegger toteaaakin, että ”(...) filosofian toimena on loppujen lopuksi varjella niiden elementaaristen sanojen voimaa, joissa elämä ilmaisee itsensä, jotta arkiymmärrys ei latistaen riistäisi niiltä ymmärrettävyyttä ja tuottaisi tällä tavoin näennäsongelmia.”⁴⁶² Nykyinen ajattelumme perustuu traditioon, mutta destruktion suuntana ei ole kuitenkaan menneisyys vaan tulevaisuus. Tulevaisuus ja menneisyys otetaan haltuun nykyisyydessä, silmänräpäyksen ilmiössä, jossa varsinainen historia tapahtuu: ”Varsinainen historiallisuus ymmärtää historian mahdollisen ’toistoksi’ ja tietää, että mahdollisuus palaa vain, jos eksistenssi on tälle päättäväisessä toistossa kohtalokkaasti ja silmänräpäyksellisesti avoin.”⁴⁶³ Toistoon liittyy keskeisesti *Überlieferung*, jonka

⁴⁶⁰ SZ, 22–23. (OA, 44.)

⁴⁶¹ Backman 2005, 54.

⁴⁶² SZ, 220. (OA, 272.) Suomennos Jussi Backman. (Backman 2005, 55.)

⁴⁶³ SZ, 391–392. (OA, 464.)

Kupiainen suomentaa ”perinteeksi”, Backman ”yli-tuonniksi”. Heideggerin mukaan ”*Toisto on nimenomaista perinnettä [Überlieferung], eli paluuta siellä olleen täälläolon mahdollisuuksiin.*”⁴⁶⁴ Backman kokoaa varsinaisen historiallisuuden ja tradition tapahtumisen teemat yhteen seuraavasti:

*Tradition toisinto [Wiederholung] tarkoittaa sitä, että tehdään toisin kuin traditio, mikä on tietysti mahdollista vain siten, että olemme destruktiivissa selvittäneet tradition omimman rakenteen ja sitä kautta sen rajat. Toisinto noutaa (hoben) uudelleen (wieder) saataville traditiossa käyttämättä jääneet mahdollisuudet, tekee niistä omia mahdollisuuksiamme ja näin laajentaa traditiota. Tällaista tradition taakse jääneiden mahdollisuuksien noutamista tradition yli Heidegger kuvailee Olemisessa ja ajassa sanalla Überlieferung, ”yli-tuonti”.*⁴⁶⁵

Kun puhutaan historian toistamisesta, syntyy tietenkin heti kysymys, mitä esimerkiksi arkkitehdin tulisi luovassa työssään toistaa. Kuten Lyotard on todennut, historia suurina kertomuksina on ohi. Historia puhuu nykyään monella eri äänellä. Maailma on pluralistinen. Nykyisessä tilanteessa arkkitehdin tulee itse ratkaista, kuinka historiaa käyttää. Ratkaisun ei tule kuitenkaan pohjautua arkkitehdin järkeilylle, vaan myös historiallisten seikkojen suhteen uusi poeettinen arkkitehtuuri syntyy vastaamisesta neliyhteyden puhuttelulle. Kuten aikaisemmin on jo todettu, neliyhteys *kosmoksena* ei tarkoita eheyttä ja olioiden samankaltaisuutta vaan se muodostuu monenlaisesta, jopa ristiriitaisesta aineksesta. Näin arkkitehdin vastaaminen neliyhteydelle voi tuottaa monenlaisia tulkintoja myös historialliselta kannalta katsoen.

Heideggerin tavoitteet *Sein und Zeitsissa* ovat puhtaasti fundamentaaliontologiset. Hän ei anna neuvoja siihen, miten varsinaista historiatiedettä tulisi tehdä tai kuinka historiaan tulisi suhtautua taiteissa, kuten esimerkiksi arkkitehdin työssä. Heideggerin lähteenä ollut Nietzsche sen sijaan ohjeistaa aikansa historianantutkijoita näin: ”Aidolla historioitsijalla täytyy olla taitoa takoa tunnetusta jotain ennenkuulumatonta ja ilmaista yleismaailmallinen niin yksinkertaisesti ja syvällisesti, että yksinkertaisuus katoaa syvällisyyteen ja päinvastoin.”⁴⁶⁶ Nietzsche ei näe historian merkitystä tieteellisen historianankirjoituksen yleistävässä objektiivisuudessa vaan ns. taiteilijan objektiivisuudessa. Hänen mukaansa menneisyyden tulkitseminen vaatii ennen kaikkea luovuutta, suurta taiteellista kykyä.

(...) onkin toivottavaa, ettei historian merkityksen ajatella olevan sen yleisissä väitteissä. Ikään kuin ne olisivat koko tutkimuksen hedelmä. Historian arvo sitä vastoin on jokapäiväisen teeman tai tutun melodian työstämisessä, siinä, kun sille innoituk-

464 SZ, 385. (OA, 458.)

465 Backman 2005, 60.

466 Nietzsche 1999, 50.

*nessa sävelletään muunnelmia, sitä vahvistetaan ja nostetaan se kokonaisvaltaiseksi symboliksi ja osoitetaan sen sisältävän syvällisyyttä, voimaa ja kauneutta. Tuohon pääseminen vaatii kuitenkin ennen kaikkea suurta taiteellista kykyä, luovan vision, rakastavaa uppoutumista empiiriseen aineistoon, kapasiteettia annetun tyyppin vapaan kehittymisen kuvitteluun – joka tapauksessa vaaditaan objektiivisuutta, mutta nyt myönteisenä ominaisuutena.*⁴⁶⁷

Modernien arkkitehtien suhde historiaan on ollut ongelmallinen. Kielteisimmin historiaan suhtautuivat eräät modernismin pioneerit, jotka kielsivät sen olemassaolon lähes tyystin. Vielä tänäkin päivänä arkkitehtien on usein vaikea löytää kohdallista suhdetta heitä edeltäneeseen rakennuskulttuuriin. Historia koetaan toisaalta aarraitaksi, toisaalta painolastiksi. Zumthor kuvaa omaa muuttunutta suhdettaan historiaan näin:

Suunnittelu on keksimistä [inventing]. Ollessani vielä käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksessa yritimme seurata tätä periaatetta. Etsimme uutta ratkaisua joka ongelmaan. Tunsimme, että on tärkeää olla avantgardistinen. Vasta myöhemmin tajusin, että on vain aivan muutamia arkkitehtonisia ongelmia, joihin pätevää ratkaisua ei ole vielä löydetty.

Jälkeenpäin tarkasteltuna suunnittelukoulutukseni näyttää jokseenkin ahistorialliselta. Meidän esikuvina olivat Das Neue Bauenin pioneerit ja keksijät. Pidimme arkkitehtuurin historiaa osana yleistä koulutustamme, jolla oli vähän vaikutusta työhömmme suunnittelijoina. Täten me toistuvasti keksimme sellaista, joka oli jo keksitty, ja yritimme keksiä sellaista, jota ei vielä ollut keksitty.

*Tällainen suunnittelun harjoitus ei ole ilman kasvatuksellista arvoa. Kuitenkin myöhemmin arkkitehdin työtä harjoittaessamme meidän on hyvä tutustua siihen valtavaan tiedon ja kokemuksen aarraittaan, joka arkkitehtuurin historiaan sisältyy. Uskon, että jos integroimme sen työhömmme, meillä on parempi mahdollisuus tuoda aidosti oma panos arkkitehtuuriin. Arkkitehtuuri ei ole kuitenkaan lineaarinen prosessi, joka johtaa enemmän tai vähemmän loogisesti ja suorasti arkkitehtuurin historiasta uuteen rakentamiseen. Etsiessäni arkkitehtuuria, jonka näen mieleissäni, koen usein tukahduttavia tyhjyyden hetkiä. Mikään, mitä kykenen ajattelemaan, ei tunnu käyvän yksin sen kanssa, mitä haluan, mutta en pysty kuitenkaan vielä kunnolla näkemään. Noina hetkinä pyrin ravistelemaan itseni irti hankkimastani arkkitehtuurin akateemisesta tietämyksestä, koska se on yllättäen alkanut pidätellä minua. Ravistelu auttaa. Tunnen, että voin hengittää vapaammin. Koen häivähdyksen vanhaa tuttua pioneerien ja keksijöiden tunnelmaa. Suunnittelusta on jälleen tullut keksimistä.*⁴⁶⁸

467 Nietzsche 1999, 48–49.

468 Zumthor 2006a, 22–23.

Myös Zumthor on sitä mieltä, että historiaa tulee kuunnella mutta samalla myös jollakin tavalla ylittää. Hänen kuvauksensa ravistelusta tuo mieleen edellä käsitellyn destruktion metodin. Eräänlaista ”poisoppimista” todella tarvitaan, jotta historian peitot voidaan poistaa ja päästään näin käsiksi arkkitehtuurin alkuperäisiin ilmiöihin, joiden parissa myös Zumthorin opiskeluvuosina ihailemat modernismin pioneerit työskentelivät. Ravistelu voidaan ymmärtää metaforisesti myös sinä kahleista irtautumisena ja valoon kurkotteluna, jota Platon luolavertauksessaan kuvaa.

Kohdallinen suhde historiaan edellyttää eksistentiaalista muutosta: ”Milloin ja miten oliot ilmenevät olioina? Eivät ihmisten keinoilla. Eivät myöskään ilman kuolevaisten valppautta. Ensimmäinen askel sellaiseen valppauteen on askel takaisin vain representoivasta eli selittävästä ajattelusta muistelevaan ajattelemiseen [*andenkende Denken*].”⁴⁶⁹ Heideggerille muistaminen ei ole pelkkää mieleenpaltuttamista vaan tietynlaista ajattelemista: ”Muistaminen [*Gedächtnis*] on ajattelemisen kokoamista.”⁴⁷⁰ Tilan tarkastelun yhteydessä käsiteltiin mielikuvituksen osuutta rakennuksen esiin saattamisessa. Maailmaan suuntaavan fantasian avulla arkkitehti kokoaa rakennuksen luonnoksen ja nostaa näin rakennusolion ole-mattomasta olevaan. Ajallisuuden perspektiivistä tämä kokoaminen näyttyy muistamisena. Toisto ja yli-tuonti tapahtuvat muistelevan ajattelemisen pohjalta. Muisteleva ajattelemisen ei liity vain siihen, mikä tavanomaisesti ymmärretään muistoiksi menneestä, vaan sen sisältönä on koko ihmisen elämä, ajatuksineen, tunteineen ja havaintoineen. Casey kuvaa muistamisen kokonaisvaltaisuutta näin:

*Vaikka nyt on ilmeistä, että ihmisen identiteetti on riippuvainen vapaasta muistitoiminnosta, niin emme vielä tiedä miten tämä toiminto todella toimii. Vastaus sisältyy Heideggerin toteamukseen: ”Muistaminen on ajattelemisen kokoamista.” Toimiesaan vapaasti muistaminen kokoaa paljon enemmän kuin ajattelemisen; se kokoaa myös tunteet, havainnot, keskustelunpätkät – viime kädessä kaikki elämänhistoriamme osaset. ”Kokoaminen” viittaa keräämiseen, asioiden yhdistämiseen tilapäiseksi kokonaisuudeksi, tilapäiseksi ykseydeksi. Kun kokoaminen liittyy muistomerkkiin [tai arkkitehtuuriin], ykseys ei ole enää tilapäinen – vaan se on ykseys, jota me ylläpidämme, suojelemme ja säilytämme. ”Säilyttäminen [Verwahrnis]” sanoo Heidegger, ”on muistamisen peruspiirre ja olemus.”*⁴⁷¹

Dovey näki kontemplaation – joksi muisteleva ajattelemisen on ymmärrettävä – vaarallisena, koska se saattaa aiheuttaa muodon ja arkipäiväisen elämän erotumisen suunnitteluprosessissa. Zumthor kokee asian täysin päinvastaisesti. Hän näkee Doveyn tavoitteleman perinteen orjallisen toistamisen välinpitämättömyy-

469 VA, 174. (EK, 65–66.)

470 WHD, 1. Myös sanassa *Ge-dächtnis* etuliite *ge* viittaa kokoamiseen.

471 Casey 1987, 292. Suorat lainaukset: WHD, 1 ja 97.

tenä maailmaa ja nykyajan ilmiöitä kohtaan. Zumthor on ilmoittanut kiinnostuksensa Heideggerin filosofiaan, mutta silti on yllättävää, että hänen näennäisen arkisesta (so. filosofisesta käsitteistöstä vapaasta) tekstistään on kaivettavissa ulos niinkin monia Heideggerin filosofiasta tuttuja teemoja. Esimerkiksi seuraavassa lainauksessa on kirjoitettu erilaisten mielikuvien osuudesta suunnittelussa, rakennuksen ja maailman (olion ja neliyhteyden) välisestä jännitteestä sekä lopuksi tarpeellisuudesta sanoa ”kyllä” ja ”ei” historialle.

Asun ja työskentelen Graubündenissä, vuorten ympäröimässä maalaiskylässä. Joskus mietin, onko tämä vaikuttanut työhöni, ja ajatus, että näin mahdollisesti on, ei ole vastenmielinen.

Näyttäisivätkö suunnittelemani rakennukset erilaisilta, jos Graubünderin sijasta asuinpaikkani viimeiset 25 vuotta olisi ollut nuoruuteni maisemat, Jura-vuoriston pohjoiset reunavuoret pehmeästi kumpuilevine rinteineen ja pyökkimetsineen, tutun ja turvallisen Baselin läheisyydessä.

Heti, kun alan ajatella tätä kysymystä, tajuan, että monet eri paikat ovat vaikuttaneet työhöni. Kun keskityn määrättyyn paikkaan, johon aion suunnitella rakennuksen, jos yritän tunkeutua sen ytimeen, sen muotoon, sen historiaan ja sen aistittaviin ominaisuuksiin, mielikuvat toisista paikoista alkavat tunkeutua tähän tarkkan havainnoinnin prosessiin: mielikuvat paikoista, joita tunnen ja jotka ovat tehneet minuun vaikutuksen, mielikuvat tavallisista tai erikoisista paikoista, joita kannan mukani sisäisinä visioina määrättyistä mielentiloista ja ominaisuuksista. Mielikuvat arkkitehtuurisista asetelmista, jotka juontavat taiteen maailmasta, elokuvista, teatterista tai kirjallisuudesta.

Joskus ne tulevat pyytämättä, mielikuvat paikoista, jotka usein ensi näkemältä ovat asiaankuulumattomia tai vieraita, mielikuvat hyvin erilaisista paikoista. Toisinaan kutsun niitä. Tarvitsen niitä, sillä vasta kun kohtaan ja vertaan eri paikkojen olemuksia, kun annan samanlaisten tai kenties täysin vieraiden elementtien luoda valoa tutkimaani paikkaan, vasta silloin, paikan oma keskittynyt ja monikasvoinen olemus tulee esille visiona, joka paljastaa yhteydet ja voimakentät ja luo jännitystä. Juuri silloin nousee esiin hedelmällinen, luova maaperä ja tietyn paikan eri mahdollisuuksien verkosto paljastuu ja laukaisee päätösten ja suunnittelun prosessin. Siten uppoudun paikkaan ja yritän asuttaa sitä mielikuvituksessani ja samalla katson sen yli toisten tuttujen paikkojeni maailmaa.

Kun kohtaan rakennuksen, jolle on kehittynyt erityinen läsnäolo suhteessa paikkaan, jossa se seisoo, minusta joskus tuntuu, että sen täyttää sisäinen jännite, joka viittaa johonkin paikan ulkopuolelle. Se näyttää olevan osa paikan olemusta ja samalla sanovan jotain koko maailmasta.

*Kun rakennuksen arkkitehtuuri noudattaa orjallisesti perinnettä ja vain toistaa ympäristönsä sanelun, se vaikuttaa minusta välinpitämättömältä maailmaa ja nykyajan ilmiöitä kohtaan. Jos arkkitehdin työ puhuu vain ajanmukaisista trendeistä ja hienostuneista visioista laukaisematta värähtelyjä omassa ympäristössään, sitä ei ole ankkuroitu paikkaansa, ja jään kaipaamaan sitä erityistä vetovoimaa, jonka rakennuksen maaperä sille antaa.*⁴⁷²

Epävarsinaiseen elämiseen kuuluu tottumuksen tarjoama mielihyvä. Huominen on ikuista eilistä.⁴⁷³ Luovuus on sen sijaan riski. Paavalin kuvaamaan kristityn valveilla oloon sisältyy välttämättä jatkuvaa epävarmuutta, sillä vallitsevan tradition ylittävässä kokemisessa ihmisen elämä aktivoituu epävarmuutena näkymättömän Jumalan edessä. Myöskään luova ihminen ei voi tietää perimmäistä todellisuutta ja näin hän ei voi olla varma siitä, onko luovuuden tulos oikeaan osunut. Vastaaaminen neliyhteyden puhutteluun on aina eräänlaista koettelua, testaamista ja ennen kaikkea ihmettelyä olevan perimmäisen salaisuuden edessä. Vaikka asenne ja metodi koetaan oikeiksi, lopputulos on aina eräällä tapaa yllätys, myös kokeneelle arkkitehdille. Aalto tiesi tämän kirjoittaessaan kokemuksistaan Viipurin kirjaston suunnittelusta. Hän kertoo kirjoittavansa suunnittelukokemuksistaan siksi, että otaksuu monien kollegoidensa painivan samanlaisten suunnitteluprobleemien kanssa. Hän kuitenkin painottaa, että esittelemällään lähestymistavalla ”ei (...) ole mitään yhteyttä lopputuloksen huonoihin tai hyviin ominaisuuksiin.”⁴⁷⁴

Heideggerin tekstejä lukiessaan törmää usein mainintoihin oliollisuuden esiintuomisen vaikeudesta. Esiintuominen on vaikeaa, koska ihminen ei voi kovin paljon suunnitella eikä ohjata olioiden paljastumista. Tämä tosiasia on taitavankin suunnittelijan hyväksyttävä. Oliota käsittelevässä esseessään Heidegger toteaa, että ”(...) oliot [*Dinge*] ovat vähäisiä ja vaatimattomia myös lukumäärässä, verrattuna kaikkialla yhtä käypien esineiden [*Gegenstände*] suunnattomaan määrään (...)”⁴⁷⁵ Ihmisellä ei kuitenkaan ole muuta mahdollisuutta kuin avautua olemisen puhuttelulle.

*Löytääkseen vielä kerran olemisen läheisyyteen ihmisen täytyy kuitenkin oppia eksistomaan nimettömässä. Hänen täytyy myös olla tietoinen sekä julkisuuden viettelyksestä että yksityisyyden voimattomuudesta. Ennen kuin puhuu, ihmisen täytyy sallia olemisen puhutella itseään silläkin uhalla, että tällöin hänellä on vain vähän tai harvoin sanottavaa. Vain näin sanat saavat jälleen olemuksellisen kallisarvoisuutensa, ja ihminen puolestaan uudelleen asumuksen olemisen totuudessa.*⁴⁷⁶

472 Zumthor 2006a, 39–42. (Zumthor 1998a, 18–19.)

473 SZ, 370–371. (OA, 442.)

474 Aalto 1997b, 108.

475 VA, 175. (EK, 66.)

476 Wm, 319. (KhMa, 57–58.)

Ihmisen kyvyt ovat rajalliset, eikä hän siksi voi saada täydellistä varmistusta sille, että hänen luova työnsä on sopusoinnussa olemisen kanssa. Tämän vuoksi arkkitehdin on pystyttävä sietämään ahdistusta ja epävarmuutta. Rakennuksen kanssa eläminen voi tosin ajan oloon antaa suunnittelijalleen vihiä siitä, että oliollisuuden esiintuomisessa on ehkä onnistuttu.

Vaikka poeettisuuden tematiikka avautuu paremmin Heideggerin myöhäistutannon pohjalta, olen edellä tarkastellut ajallisuutta ja historiallisuutta lähinnä *Sein und Zeitin* pohjalta. Tein näin siksi, että ihmisen osuus ja ihmisen toiminnan mahdollisuudet historiallisten tapahtumien esiintuomisessa avautuvat paremmin Heideggerin varhaisfilosofian pohjalta. Heideggerin ajallisuutta ja historiallisuutta koskeva ajattelu kulminoituu vuonna 1962 pidettyyn luentoon *Zeit und Sein*, jossa tarkastelun näkökulma on siirtynyt ihmiskeskisestä todellisuuskeskiseksi. Kysymys ei ole enää ihmisen synnyttämästä ajallisuudesta vaan olemisen itsensä ajallisesta luonteesta, josta ihminen on osallinen. *Sein und Zeitissa* ihmisen ajallisuus on tilallisuutta primaarimpi; tilallisuus perustuu ajallisuuteen. *Zeit und Seinissa* Heidegger sen sijaan toteaa, että *Sein und Zeitissa* (§ 70) tehty yritys johtaa ihmisen tilallisuus ajallisuudesta on kestävä.⁴⁷⁷

Esseessä *Zeit und Sein* ajallisuus ja tilallisuus näyttävät yhtä alkuperäisinä, ja Heidegger käyttääkin ilmaisua aika-tila (*Zeit-Raum*) kuvatessaan ajallisuuden ja tilallisuuden osuutta olemisen esiintulemisessa. Termi *Zeit-Raum* esiintyi jo teoksessa *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (tutkielmia 1936–1938, julkaistu 1989)⁴⁷⁸ mutta se sai täyden merkityksensä vasta esseessä *Zeit und Sein*. Heideggerin mukaan ”Aika-tila nimeää nyt avoimen [*das Offene*], joka valaisee [*sich lichtet*] saapumisen, olleisuuden ja nykyisyyden vastavuoroisen ulottuneisuuden. (...) Tulevaisuuden, olleisuuden ja nykyisyyden valaistu vastavuoroinen ulottuneisuus on itsessään esitilallinen [*vor-räumlich*]; vain näin se voi tilallistaa tilan [*Raum einräumen*] eli antaa tilaa.”⁴⁷⁹ Heideggerin termi *Zeit-Raum* on saattanut syntyä Einsteinin vanavedessä, mutta termin merkitys viittaa johonkin aivan muuhun kuin fysiikan ilmiöihin. Maria Villela-Petit selvittää termin merkitystä näin:

*[Termiä] aika-tila (...) ei tule ymmärtää subteellisuusteoriaan kohdistettuna kunnianosoituksena. (...) Pikemminkin se viestittää (...) minkä tahansa fysiikan teorian kykenemättömyyttä ilmaista se, mitä tässä ajatellaan, nimittäin kehittymistä, olemisen totuutta käsitettynä sen kokemisen pohjalta, jota Heidegger kutsuu **Ereignisiksi**.*⁴⁸⁰

477 ZSD, 24.

478 BP, 371–388.

479 ZSD, 14–15.

480 Villela-Petit 1992, 117.

Heideggerin myöhäisfilosofiassa todellisuus nähdään tapahtumiseksi (*Ereignis*), jonka osallisena ihminen on. Ihminen on osa kosmista leikkiä. Ihminen nähdään osana kosmista leikkiä myös Jencksin uusimmissa arkkitehtuuriteorioissa. Jencks kirjoittaa teoriassaan tilasta ja ajasta mutta ei viittaa niiden yhteydessä fenomenologisiin käsitteisiin vaan tukeutuu puhtaasti fysiikan teorioihin:

*Tänään ei voi olla mitään tärkeämpää kuin ymmärtää kompleksisuuden avainrooli maailmankaikkeudessa. Yli aikojen se rakentaa kaiken, jota arvostamme ja rakastamme. (...) Tässä mielessä olemme rakennettu kosmiseen aikaan ja kosmisesta ajasta; emme ole etäännytettyjä maailmankaikkeudesta, kuten eksistentiaalistit ajattelevat, vaan olemme täydellisen kosmisia kehitelmiä.*⁴⁸¹

Kuten aiemmin on jo todettu, äkkiseltään saattaa vaikuttaa siltä, että Jencksin kuvaus nykyajan tilanteesta on vastaavanlainen kuin antiikin ja keskiajan tilanne: on ihmistä huimasti isompi asia, universumi, ja ihminen on alisteinen tälle, ihminen on universumin projekti. Lähemmin tarkasteltuna Jencks kuitenkin osoittautuu tieteellisen realismin kannattajaksi ja näin sellaisen diskurssin edustajaksi, jolla ei ole pääsyä arkkitehtuurin poetiikan kannalta olennaisten asioiden käsittelyyn. Jencksin yksioikoinen fysiikasta ammentava ajattelu paljastaa, että hän on kovin kaukana niistä tilallisuutta, ajallisuutta ja historiallisuutta käsittelevistä teemoista, joita edellä on fenomenologian pohjalta käsitelty. Tämä käy selväksi myös hänen fysiikasta johtamastaan ”tila-aika”-käsitteestään:

(...) postmoderneissa kompleksisuustieteissä olemme paljon syvemmin sulautettuja luontoon. Atomimaailma on ottamassa roolin, joka tavattiin antaa kehoillemme. Antiikin Kreikan filosofi Protagoras formuloi vanhan mittastandardin, joka säilyi voimassa 2 500 vuotta: ”ihminen on kaikkien asioiden mitta”. Tämä perusperiaate otettiin ohjenuoraksi erityisesti renessanssin aikana, kun monet rakennukset ja niiden detaljit johdettiin ihmisen mittasuhteista. Jalan ja tuuman juridiset määritykset johdettiin vaihtelevasta ruumiinrakenteestamme, joista laskettiin keskiarvo, joka sitten asetettiin sattumanvaraiseksi mittayksiköksi. Jopa niin myöhään kuin 1960 Le Corbusier pohjasi Modulorina tunnetun mitoitusjärjestelmänsä 6 jalkaa pitkään englantilaismieheen, koska hänen lukemissaan rikollistarinoissa brittiläinen etsivä on aina tuon mittainen. (...)

Nyt asiat ovat toisin. Kaikki perusmitat, kilogrammaa lukuun ottamatta, on asetettu paljon täsmällisemmälle universaalille pohjalle määrittelemällä ne kosmisiin termein. Sen sijaan, että määriteltäisiin päiviä, tunteja, minuutteja ja sekunteja heiluvan ja epätasaisen maapallon pyörähdysten suhteen, on tartuttu paljon säännöllisempään atomistandardiin. Cesiumkello on vuodesta 1967 määritellyt sekunnin perusmitan 9 192 631 770 atomin värähtelyn jaksonajaksi. Vuodesta 1983 metri on määritelty

⁴⁸¹ Jencks 1996, 75.

*kansainvälisellä sopimuksella pituudeksi, jonka valo kulkee tyhjiössä ^{1/299 792 458} sekunnissa. Näin ollen perustavanlaatuisin tilan yksikkö on johdettu ajan atomisesta yksiköstä – tila-ajan konvergenssi – ja jonakin lähipäivänä myös painoyksikkö tullaan saattamaan kvanttistandardin alaisuuteen. Kuten fyysikko Hans Christian von Baeyer toteaa: ”Kahdellakymmenelläensimmäisellä vuosiadalla atomi tulee korvaamaan ihmisen kaikkien asioiden mittana.” Kosmoksesta tulee standardi meille ja kaikelle muulle luonnolle. Olemme tulossa kosmisiksi, ei vain siksi, että maapallo on kriisissä ja saastuminen pakottaa meidät tekemään niin, vaan siksi, että kulttuurimme on nyt omaksumassa universumin standardit.*⁴⁸²

Jenckseille ei riitä se, että hän johtaa tila-aika-käsityksensä fysiikasta, vaan hän päätyy pohdinnassaan lopulta siihen, että myös kulttuurimme perusteet tulisi määritellä fysiikan termein. Tässä, jos missä, ihminen on etäännytetty maailmasta, jossa hän elää! Ihminen elää pohjimmiltaan merkitysten maailmassa. Ihmisen suhde maailmaan ja kulttuuriin on merkityssuhde. Merkitykset eivät ole kvantitatiivisia objekteja vaan laatuja, joita on mahdollista tutkia vain käsitteellisin keinoin eli fenomenologisilla ja hermeneuttisilla analyyseilla. Fysiikka voi sen sijaan olemuksensa mukaisesti tarkastella ihmistä ja maailmaa vain fyysisenä kohteena, sillä fysiikan keinoin merkityksiä ei voida tarkastella. Kuten aiemmin on jo todettu, ihmisen tietoisuus merkityksineen on täysin epäfysikaalinen ilmiö; sille ei ole mahdollista löytää paikkaa fysiikan tutkimuksen kentässä.⁴⁸³

3.4 ARKKITEHTUURI MERKITYSTEN ULOTTUVUUDESSA

Poettisen arkkitehtuurin keskeisin lähtökohta on arkkitehdin kohdallinen suhde maailmaan. Antiikissa ja keskiajalla suhde oli kohdallinen, koska kaikki todellisuuden tasot noudattivat samaa järjestystä. Moderni aika toi mukanaan yhtenäisenä pidetyn todellisuuden pirstoutumisen. Uudenlainen suhde todellisuuteen niin tieteissä kuin taiteissa aiheutti repeämän ihmisen ja maailman välille. Toimiakseen tänä päivänä poettisesti arkkitehdilla on oltava selvä taju siitä, miten hän maailmassa on ja mikä on se maailma, jossa hän viime kädessä elää. Olennaista on ymmärtää, että ihminen elää ensisijaisesti merkitysten maailmassa ja että myös rakennukset ovat perusluonteiltaan merkityksiä, vaikka ne toteutetaan konkreettisina rakenteina ja materiaaleina. Rakennusten suunnittelu, kuten kaikki muukin ihmisen toiminta, on merkityksillä operointia.⁴⁸⁴ Tässä luvussa tarkastellaan

⁴⁸² Jencks 1996, 163.

⁴⁸³ Rauhala 2008, 12.

⁴⁸⁴ Silloin, kun merkitys ymmärretään näin laajassa merkityksessä, ei ole olennaista kysyä, minkä merkitys, missä kielipelissä ja keille. Kyse ei ole myöskään vain kielen tasolla olevista merkityksistä, vaan merkityksiksi on tässä katsottu kaikki kokeminen, sillä merkitysten kokeminen on aina laadusta riippumatta rakennetekijänä ihmisen maailmankuvan muodostuksessa. Tästä enemmän, ks. Rauhala 1986, 169–171.

ihmisen merkityskokemuksen kokonaisstruktuuria. Tarkastelu valaisee myös kehollisuuden osuutta merkitysten muodostumisessa.

Jencksin fysiikkaan ja kosmologiaan nojaavan arkkitehtuuriteorian ongelmana on tiedostamisen ongelman käsittelemättömyys. Husserl tarttui tiedostamisen ongelmaan jo vuonna 1907 varhaisissa luennoissaan, jotka on myöhemmin julkaistu nimellä *Die Idee der Phänomenologie* (1950, *Fenomenologian idea*). Husserl tekee eron luonnollisen ja filosofisen ajattelutavan välillä ja toteaa, että luonnollinen ajattelutapa ei piittaa tietokritiikistä vaan pitää ihmisen tiedostuksen ja maailman asiantilojen suhdetta itsestään selvästi annettuna. Sama itseäänselvyyteen pohjautuva asenne on levinnyt edelleen ns. luonnollisiin tieteisiin, kuten fyysistä ja psyykkistä luontoa käsitteleviin luonnontieteisiin ja hengentieteisiin. Luonnollinen ajattelutapa ylitetään filosofisessa ajattelutavassa, fenomenologisessa metodissa, jossa reflektio tiedostuksen ja sen kohteen suhteesta herää. Vaikka Husserl näkee, että vain ilmiöt (*Phänomene*) ovat tiedostukselle todella annettuja, tämä ei merkitse aineellisen maailman hylkäämistä.⁴⁸⁵ Husserlille tietoisuus on intentionaalinen: se on aina tietoisuutta jostakin. Tiedostetut ilmiöt nousevat ihmisen ja maailman vastavuoroisesta suhteesta.

Heideggerin filosofian alku on ihmisen maailmassa-oleminen (*In-der-Welt-Sein*). Tällä lähtökohdallaan Heidegger kuvaa ihmisen toteutumista osana maailmaa. Heideggerin lähtökohdassa ihmisen tietoisuus ei asetu yhtä merkittävään asemaan kuin Husserlilla. Tietäminen (*Erkennen*) on Heideggerin mukaan vain yksi ihmisen olemismodus muiden joukossa, eikä se siksi ole sopiva tapa selittämään subjektin ja maailman välistä suhdetta. Maailmassa-oleminen on tietämistä alkuperäisempää: ”tietäminen on täälläolon olemismodus, kun täälläolo käsitetään maailmassa-olemisena, ja (...) sen ontinen pohjustus on tässä olemismuodossa.”⁴⁸⁶ Yhteistä Husserlin ja Heideggerin käsityksille on se, että se merkitysten maailma, jossa ihminen elää, syntyy ihmisen ja maailman vastavuoroisessa kohtaamisessa.

Nyky aikaistettu kosmosajattelu on löydettävissä jo *Sein und Zeitissa*, jossa Heidegger selvittää, että ”maailma” (*Welt*) ilmaisussa ”maailmassa-oleminen” ei viittaa kaikkien maan päällä olevien olioiden kokonaisuuteen vaan maailmaan ilmiönä. Maailma ilmiönä on ihmisen olemisen rakenteellinen elementti, eksistentiaali: ”Ontologisesti ’maailma’ ei ole sellaisen olevan määrittäminen, joka *ei* ole olemuksellisesti täälläoloa, vaan yksi täälläolon itsensä piirre.”⁴⁸⁷ Maailma ilmiönä rakentuu merkityssuhteista, jotka muodostavat merkityskokonaisuuden eli merkitysvyyden (*Bedeutsamkeit*). Ihminen toteutuu aina suhteessa merkityksiin. Heideggerin mukaan: ”Se [merkitysvyyden] on se, mikä muodostaa maailman ra-

485 Husserl 1995, 33–37.

486 SZ, 61. (OA, 88.)

487 SZ, 64. (OA, 92.)

kenteen, sen rakenteen, jossa täälläolo sellaisenaan aina jo on.”⁴⁸⁸ Heideggerin varhaisfilosofiassa merkitysvyyden on ensisijaisesti ihmisen ominaispiirre, ei olioiden ominaisuus: ”Maailman rakennetta määrittävät merkitysvyyssuhteet eivät näin ole mikään muotojen verkko, jonka maailmaton subjekti on pingottanut jonkinlaisen materian päälle.”⁴⁸⁹ Kosmosajattelua tässä kaikessa on se, että Heidegger kuvaa ihmisen olemista siinä faktisessa maailmassa, jossa hän todella elää. Ihminen ja maailma muodostavat ykseyden.

Varhaisfilosofiassaan Heidegger ei anna ykseydelle muuta nimeä kuin ”maailman maailmallisuus” (*die Weltlichkeit der Welt*), mutta myöhäisfilosofiassaan hän nimittää sitä neliyhteydeksi (*Geviert*). Ihmisen ja maailman kuulumista toisilleen hän kuvaa nyt seuraavasti: ”Jos sanon ’ihminen’ ja ajattelen tällä sanalla jotakuta, joka on ihmisen tavalla eli asuu, silloin nimeän tällä nimellä ’ihminen’ juuri pysymisen neliyhteydessä olioiden luona.”⁴⁹⁰ Heideggerin myöhäisfilosofiassa kosmosajattelun pohjana toimiva merkityksellinen järjestys ei synny ensisijaisesti ihmisen toiminnasta vaan on maailman itsensä ominaisuus. Merkitykset ovat ensisijaisesti siinä *kosmoksessa*, jonka neliyhteys virittää, joskin edelleen merkitysten esiintulo edellyttää ihmistä. Poeettinen arkkitehtuuri edellyttää maailman ymmärtämisen merkityksellisenä järjestyksenä. Uudessa poetiikassa tämä järjestys on neliyhteys. Arkkitehdin tehtävänä on tuoda neliyhteyden järjestys yksittäiseen rakennukseen.

Neliyhteys on avoin ja moniääninen merkityksperusta, joka toteutuu erilaisena yksittäisissä kulttuureissa ja yksittäisten ihmisten elämisaailmoissa. Arkkitehtuurin luomisen prosessit tapahtuvat arkkitehdin elämisaailmassa, mutta kulttuuri on laajempi yhteinen suunnittelun perustana toimiva merkityskonteksti. Kosmosajattelun suhdetta kulttuuriin on valaisevasti tutkinut Lauri Rauhala teoksessaan *Ihminen kulttuurissa – kulttuuri ihmisessä* (2005). Heideggerin ansio on Rauhalan mukaan erityisesti siinä, että hän osoitti ihmisen ja kulttuurin alkuperäisen ja luonnollisen yhteyden. Heidegger toi syväontologiassaan esille sekä ihmistä että kulttuuria perustavat olemisrakenteet. Koska kulttuuri on maailman osa, on ihmisen maailmassa oleminen myös kulttuurissa olemista.⁴⁹¹ *Kosmoksen* merkitystä laajimpana ymmärtämysyhteytenä Rauhala kuvaa seuraavasti:

Kosmoksessa oliot eivät ole jakautuneina mihinkään piireihin. Siinä yksityisten olioiden keskinäinen yhteys on niiden olemistapaan kuuluvaa aitoa luontoa itseään. Kosmos ei myöskään tarkoita eheyttä, joka seuraisi olioitte samanlaisuudesta, vaan se muodostuu monenlaisesta, jopa ristiriitaisesta aineksesta. (...) Kosmoksen järjesty-

488 SZ, 87. (OA, 119.)

489 SZ, 366. (OA, 436.)

490 VA, 151. (EK, 35.)

491 Rauhala 2005, 186–187.

nyt kokonaisuus laajana ymmärtämisyyhteytenä oli kreikkalaisilla filosofeilla edellytys kaikelle ymmärtämiselle.⁴⁹²

Kosmosajattelun nykyaikaistetussa versiossa neliyhteys toimii sinä rajaamattomana kokonaisuutena, joka muodostaa eri kulttuureille sen merkitysyhteyden, johon nähden kaikki muu saa mielensä. Kulttuurit ovat historiallisia ja siksi erilaisia eri aikoina ja eri paikoissa. Kulttuurit eroavat toisistaan, koska ne ymmärtävät eri tavoin olioiden olemisen. Kulttuurit eivät tee jakoja olioiden olemisen tasolla, maailma ei siis jakaudu aitoihin osiin, vaan ne tuovat esille vain ne merkitykset, jotka liittyvät tiettyyn kulttuuriin. Arkkitehti toimii aina suhteessa kulttuuriin, suhteessa tiettyyn historialliseen todellisuuteen, tiettyyn olemassa olevaan merkitysyhteyteen.

Kuten historia, myös kulttuuri on eräänlainen peitto. Kulttuurin sisältämät merkitykset eivät ole ideaalisia vaan historiallisia, kuten kaikki muukin, minkä kanssa ihminen on tekemisissä. Poettisen arkkitehtuurin arvo on nähtävissä lähinnä siinä, kuinka hyvin se kykenee juurruttamaan merkitykset paikallista kulttuuria syvempään neliyhteyden todellisuuteen. Poettisessa arkkitehtuurissa pyritään tuomaan esiin olioiden itsessään oleminen eli se merkitysyhteys, jossa näemme oliot niiden yhteydestä, emme niiden erillisyydestä. Vaikka tavoitteena on juurruttaa merkitykset neliyhteyteen, paikallisen kulttuurin osuus poettisen arkkitehtuurin luomisessa on kuitenkin keskeinen, sillä merkityksiä ei voi tuoda esiin historiatomasti, toisin sanoen kulttuurittomasti. Arkkitehti voi toimia mielekkäästi vain kulttuurin kontekstista käsin.

Käsiteltäessä arkkitehtuuria suhteessa paikalliseen kulttuuriin avautuu näkymä myös arkkitehtuurin etiikkaan ja arkkitehdin vastuuseen. Ihmisen eettinen elämä voi tapahtua vain siinä paikassa, siinä kulttuurissa, jossa hän elää. Heidegger pohdii etiikkaa esseessään *Brief über den "Humanismus"* (1947, *Kirje "humanismista"*). Heideggerin mukaan kaikki ismit, myös humanismi, ovat muuttuneet palvelemaan kartesiolaista ihmiskäsitystä ja teknologista maailmaa. Muutos koskee myös etiikkaa, josta on tullut ensisijaisesti yleisten sääntöjen laatimista ja noudattamista. Ihmisen omakohtainen ja paikallisesta kulttuurista kumpuava suhde etiikkaan on katkennut. Heidegger yrittää nähdä etiikan uudella tavalla. Etiikan kantasana on kreikan *ethos*. Heidegger selvittää sanan merkitystä seuraavasti:

Ethos tarkoittaa asuinsijaa, paikkaa, jossa asua. Sana nimeää sen avoimen alueen, jossa ihminen asuu. Hänen asuinsijansa avoin sallii sen ilmetä, mikä tulee ihmisen olemuksen osaksi ja mikä saapuessaan viipyy hänen läheisyydessään. Ihmisen asuinsija pitää ja suojaa itseensä sen tulemisen, johon ihminen olemuksessaan kuuluu.⁴⁹³

492 Rauhala 2005, 164.

493 Wm, 354. (KhMa, 96.)

Ethoksen olemus tulee Heideggerin mukaan parhaiten esiin eräässä Herakleitoksen lauseessa (fragmentti 119), joka kuuluu: *ethos anthropoi daimon*. Heidegger kääntää fragmentin seuraavasti: ”Ihmisen (tuttu) asuinsija on avointa jumalalle (ei-tutulle) olla läsnä.”⁴⁹⁴ *Ethos* on paikka, jossa ihminen voi olla eettinen eli kohdata olemisen avoimuudessaan. Tässä on Heideggerin mukaan alkuperäisen etiikan ontologinen lähtökohta. Heideggerin mukaan etiikan perusta ei lepää sääntöjen laatimisessa ja noudattamisessa vaan ihmisen oikeanlaisessa suhteessa siihen faktiseen asuinpaikkaan, joka hänelle on annettu. Etiikassa on kyse siitä, että ihminen ottaa olemisensa oikealla tavalla haltuun. Haltuunotto edellyttää arkkitehdilta eksistentiaalista muutosta. Eettiset säännöt, ”sääntöetiikka”, voidaan luoda mielekkäästi vain alkuperäisen ”*ethos*-etiikan” pohjalta.

Etiikan uudelleen ajattelemisen asettaa myös kysymyksen vastuusta uudelleen. Vastuulla ymmärretään yleensä moraalista vastuuta eli tiettyjen eettisten sääntöjen noudattamista. Esimerkiksi Suomessa on laadittu *Arkkitehdin ammattieettiset periaatteet*, joten arkkitehdin ammatillinen vastuu voidaan ymmärtää näiden sääntöjen noudattamisena.⁴⁹⁵ Arkkitehtuurin poetiikan näkökulmasta vastuu tulee ymmärtää eri tavoin. Se tulee ymmärtää vastaamisena maailmalle, neliyhteyden puhuttelulle. Vastuu poettisessa mielessä tarkoittaa vastaamista siihen, mikä todella on. Vastuuta ei silloin nähdä suhteessa ihmisen laatimiin sääntöihin vaan vastuuna ihmistä suuremmalle todellisuudelle, joka samalla toimii ihmisenä olemisen perustana. Vastuu koskee sen todellisuuden eheyttä, jossa ihminen elää. Tällainen pohdinta vastuusta tietenkin ylittää totunnaisen käsityksen ammattivastuusta, mutta tavoitteena onkin juurruttaa tavanomaiset vastuun käytännöt alkuperäisempään todellisuuteen. Se, että arkkitehti tiedostaa ontologisen vastuunsa moraalisen vastuunsa perustana, tarkoittaa myös ekologisen vastuun huomioimista sen syvällisimmässä merkityksessä. Niin sanotun syväekologian perusta on siinä, että ihminen ottaa uuden ei-teknisen, ei-hallitsevan asenteen luontoon, asenteen, jossa ihminen elää yhdessä luonnon kanssa alistamatta sitä.⁴⁹⁶

494 Wm, 356. (KhMa, 98.)

495 *Arkkitehdin ammattieettiset periaatteet*. SAFAn liittovaltuuston 16.5.2003 hyväksymät, perusteluineen. Laatinut Kimmo Lapintie.

496 Tässä ei ole mahdollista perehtyä erilaisiin ekofilosofioihin ja ekologisen rakentamisen tapoihin tarkemmin, mutta on ehkä hyvä lyhyesti selvittää, mitä syväekologialla tarkoitetaan ja miten sen voidaan ajatella liittyvän arkkitehtuuriin. Termi ”syväekologia” ja sen filosofinen perusta ovat peräisin norjalaiselta ympäristöfilosofilta Arne Naessilta (1912–2009). Artikkelissaan *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary* (1973) hän teki eron pinnallisen ekologian (*shallow ecology*) ja syväekologian (*deep ecology*) välillä. Pinnallisessa ekologiassa taistellaan saastumista ja luonnonvarojen liikakulutusta vastaan. Sen keskeisenä päämääränä on kehittyneiden maiden ihmisten hyvinvointi ja terveys. Syväekologiassa etsitään syvällisempää suhtautumista ympäristöasioihin. Juuri tähän termi ”syvä” viittaa. Syväekologiassa luovutaan tarkastelemasta ympäristöä antroposentrisestä näkökulmasta ja pyritään sen sijaan holistiseen, koko biosfääriin huomioon ottavaan ekosentriseen tarkasteluun. (Naess 1973, 95–96.) Naess kritisoi vallitsevaa globaalia tekno-teollista ajattelua, joka on luonteeltaan arvovapaata ja vain faktoihin keskittyvää. Arvoneutraalisuuden sijaan hän peräänkuuluttaa

Mutta palataan merkityksiin. Vaikka poeettisuuden kokonaistematiikka avautuu paremmin Heideggerin myöhäistuotannon pohjalta, myös merkitysten suhteen asioiden yksityiskohdat selittyvät paremmin *Sein und Zeitin* pohjalta. Teoksessa on kuvattu merkitysten konstituoituminen ihmisen eksistenssissä hyvin seikka-peräisesti. Keskeiset eksistentiaalit tässä konstituoitumisessa ovat virittyneisyys (*Befindlichkeit*), ymmärtäminen (*Verstehen*) ja puhe (*Rede*). Virittyneisyys ja ymmärtäminen kuvaavat sitä kehon viisauden ei-käsitteellistä tasoa, josta merkitykset nousevat. Puhe tapahtuu tajunnan tasolla, jossa merkitykset tematisoi-

arvoja luovaa lähestymistapaa, jossa eletään tasapainossa luonnon kanssa alistamatta sitä. (Naess 1991, 23–24.) Naessin syväekologisen ajattelun perustana on kaiken luonnon isetoteutumisen salliminen, joka voidaan saavuttaa vain, mikäli ihminen ottaa täysin uudenlaisen asenteen luontoa kohtaan (Ibid., 164–165).

Michael E. Zimmermanın artikkeli *Rethinking the Heidegger – Deep Ecology Relationship* (1993) on hyvä yhteenvedo Heideggerin ja syväekologian suhteesta. Heidegger nähdään usein syväekologian edelläkävijänä, koska hänen luontosuhteensa pohjana on juuri sellainen eksistentiaalinen muutos, jota myös syväekologisessa lähestymistavassa tavoitellaan. Bill Devallin ja George Sessionsin kirjaan *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered* (1985) viitaten Zimmerman toteaa Heideggerin vaikuttaneen syväekologiseen kirjallisuuteen ainakin kolmella tavalla: ”Ensiksikin hän tuotti laajan ja merkittävän kritiikin ja syytekirjelmän koko Platonista alkanutta länsimaista filosofiaa kohtaan. Hän päätyi ajatukseen, että tämä antroposentrinen kehitys avasi tietä teknokraattiselle mentaliteetille, jossa omaksuttiin ylivalta luontoa kohtaan. Toiseksi hän rohkaisi ihmisiä ’ajattelemaan’ tavalla, joka oli lähempänä taoistista ’olioiden silleen jättämistä’ kuin länsimaista analyttistä ajattelua. Kolmanneksi Heidegger kutsui meitä asumaan varsinaisesti maan päällä, joka on paralleeli ilmaus meidän [syväekologian kannattajien] kutsulle asua bioalueillamme ja asua luonnolliset prosessit huomioiden.” (Zimmerman 1993, 195.) Kuten Heideggerille myöskään syväekologian kannattajille silleen jättäminen ei merkitse pelkästään passiivista olioiden olemassaolon avaamista ja sallimista, vaan myös aktiivista toimintaa, jossa luodaan mahdollisuus uusien olioiden esiintulolle (Ibid., 203).

Myös rakentamisessa voidaan tehdä ero syvä- ja pintaekologisen lähestymistavan välillä, sen mukaan mikä asema ja merkitys teknologialle annetaan. Nykyään ekologisiin ratkaisuihin pyritään arkkitehtuurissa ensisijaisesti teknisillä toimenpiteillä. Tavoitteena on energiatehokkuus, jonka nähdään olevan pääperiaate ns. kestävä kehityksen arkkitehtuurissa (*sustainable architecture*). Valaisevassa artikkelissaan *Reinterpreting Sustainable Architecture: The Place of Technology* (2001) Simon Guy ja Graham Farmer selvittävät teknologian asemaa tämän päivän kestävä kehityksen arkkitehtuurissa. Ekologinen rakentaminen on villi valikoima erilaisia lähestymistapoja ja tekniikoita, mutta kuitenkin selvästi vallitsevana on suuntaus, jossa uusinta teknorationalista ja tieteellistä tietämystä pyritään soveltamaan konventionaalisiin suunnittelustrategioihin. Guy ja Farmer täsmentävät, että ”ympäristöpolitiikassa tällaiset ideat on esitetty ekologisen modernisaation termeillä, mikä vihjaa mahdollisuuden voittaa ympäristökriisi jättämättä modernisaation tietä. (...) Ainoa mahdollinen tie ulos ekologisesta kriisistä on kulkeminen yhä syvemmälle industrialismiin.” (Guy ja Farmer 2001, 142.) Arkkitehtuurissa tämän ideologian mukaista rakentamista kutsutaan ”ekologiseksi modernismiksi” tai ”*Eco-Techiksi*”. Suuntauksen keskeisiä arkkitehteja ovat muun muassa Norman Foster, Richard Rogers ja Nicholas Grimshaw. Kavalkadi ajattelutavan keskeisistä rakennuksista löytyy kirjasta Catherine Slessor: *Eco-Tech. Sustainable Architecture and High Technology* (1997). (Ibid., 142.)

Syväekologiaan liittyvää lähestymistapaa Guy ja Farmer nimittävät ekokulttuuriseksi (*eco-cultural*). Ekokulttuurinen lähestymistapa eroaa edellä esitellystä ekoteknisestä (*eco-technic*) muun muassa siten, että sen painopiste ei ole teknisissä ja kvantitatiivisissa ratkaisuissa vaan se ”saa inspiraationsa ympäristön fenomenologisesta kuvauksesta ja kertoo Heideggerin asumisen käsitystä, jossa korostetaan paikan kokemisen uudelleenopettelemista ja paikan uudenlaista asumista” (Ibid., 144). Teknisiä toimenpiteitä ekokulttuurisessa rakentamisessa ei tietenkään hylätä, mutta toiminnan perustan nähdään olevan syvemmällä eli arvoissa sekä ympäristöllisissä ja kulttuurisissa sisällöissä. Heideggerin ja Naessin ohella Guy ja Farmer viittaavat Kenneth Framptoniin, joka omassa suunnitteluteoriassaan tavoittelee paikallisen kulttuurin ja universaalien tieteen ja tekniikan hienovaraisia yhteensovittamista arkkitehtuurissa. Ekokulttuurista lähestymistapaa edustaviksi arkkitehteiksi kirjoittajat nimeävät muun muassa australialaisen Glenn Murcuttin ja egyptiläisen Hassan Fathyn. (Ibid., 142.)

tuvat käsitteiksi. Virittyneisyyttä Heidegger kuvaa näin: ”Se, mitä *ontologisesti* indikoimme termillä virittyneisyys, on *ontisesti* mitä tutuinta ja jokapäiväisintä: mieliala, jollakin mielellä oleminen.”⁴⁹⁷ Kuten ihminen on aina jo jossakin merkitysyhteydessä, hän on aina myös jo jollakin mielellä. Mieliala (*Stimmung*) voi korvautua vain toisella mielialalla. Virittyneisyys ja sen ontinen vastine mieliala eivät kuvaa ihmisen psyykkistä tilaa vaan maailmassa-olemisen kokonaisvaltaista avautumisen tapaa, tiettyä resonointia, jota ihmisen ja maailman kohtaamisessa jatkuvasti tapahtuu. Tämä resonointi koetaan keholla ”*ennen* mitään tietämistä ja tahtomista”.⁴⁹⁸

Heideggerin mukaan ymmärtäminen on yhtä alkuperäinen ihmisen olemisen konstitutiivinen tekijä kuin virittyneisyys. Ymmärtäminen ja virittyneisyys tapahtuvat aina yhdessä: ”Virittyneisyys on aina ymmärtävää, vaikkapa vain tukahduttamalla ymmärtämisen. Ymmärtämiseen liittyy aina jokin mieliala.”⁴⁹⁹ Ymmärtäminen on virittyneisyyden tapaan avointa ja ei-temaattista, se jättää vielä maailman merkitysten ja mahdollisuuksien suhteen avoimeksi. Ymmärtäminen ei ”ole (...) tietämistä minkään temaattisen käsittämisen mielessä. Sitä vastoin ymmärtäminen konstituo olemista ’täällä’ siten, että eksistiovana täälläolo voi ymmärtämisen pohjalta kehittää erilaisia näkemistävän, ympärilleen näkemisen ja pelkän katseen tarkentamisen mahdollisuuksia.”⁵⁰⁰

Merkitykset tematisoituvat käsitteiksi puheen tasolla: ”Maailmassa-olemisen virittynyt ymmärrettävyys *ilmenee puheena*. Ymmärryksen merkityskokonaisuus *tulee sanoiksi*. Sanat kasvavat merkityksiin kiinni.”⁵⁰¹ Rauhalan mukaan merkitykset tematisoituvat käsitteiksi tajunnassa. Heidegger käsittelee tajuntaa erittäin niukasti. Rauhalan mukaan tajunta on koottujen merkitysten kokonaisuus. Se ei ole kuitenkaan mikään paikka. Tajunta ei ole olemassa mitenkään muuten kuin oivaltuvassa merkityksellisyydessään.⁵⁰² Rauhala suhtautuu kriittisesti nykyiseen aivofysiologiseen tutkimukseen, jossa kuvitellaan päästävän kiinni ihmisen tajunnan elämyksellisiin prosesseihin. Hän toteaa, että ”fysiologisesti kuvattavissa fyysikaalisissa prosesseissa ei vielä ole mitään elämyksellisyyttä edellyttäviä merkityksiä. (...) Merkitykset ovat merkitysfääriin, aivotapahtumat biosfääriin ilmiöitä.”⁵⁰³ Aivotutkimuksessa on pudottu samaan sudenkuoppaan kuin Jencks arkkitehtuuriteoriassaan eli tiedostamisen ongelman käsittelemättömyyteen.

497 SZ, 134. (OA, 174.)

498 SZ, 136. (OA, 176.)

499 SZ, 142. (OA, 184.)

500 SZ, 336. (OA, 403.)

501 SZ, 161. (OA, 206.)

502 Rauhala 2005, 30.

503 Rauhala 2005, 34.

Merkitysten konstituoituminen ihmisen eksistenssissä on tapahtuma, jossa kehoa ja mieltä on vaikea erottaa toisistaan. Kyse on hyvin kokonaisvaltaisesta tapahtumasta, jossa artikuloitu puhe on vain jäävuoren huippu. Itse asiassa puhe ei ole edes välttämätöntä, sillä suurin osa merkityksistä muodostuu ja tulee ymmärretyksi ilman puhuttua kieltä. Erityisesti taiteilijoiden ja käsityöläisten työ tapahtuu hyvin pitkälle kehontietoisuuden tasolla. Tajuinen mieli toimii usein vain kriitikon suhteen, mitä taitaviksi harjoitetut kädet saavat aikaan. Siksi poeettisessa arkkitehtuurissa on olennaista ihmisen kehollisen tason tietoinen haltuunotto. Juuri tätä arkkitehdin eksistentiaalinen muutos tavoittelee.

Kehollisen tason tietoista haltuunottoa voi tavoitella erilaisilla kehon ja mielen harjoituksilla. Nämä harjoitukset ovat meille tuttuja erityisesti itämaisista traditioista, mutta harjoittelun perusasiat ovat sovellettavissa myös länsimaisiin käytäntöihin. Tästä kertoo esimerkiksi Robert M. Pirsigin mainio klassikko *Zen and the Art of the Motorcycle Maintenance* (1974, *Zen ja moottoripyörän kunnossapito*).⁵⁰⁴ Kehon ja mielen harjoituksilla voi vaikuttaa muun muassa ihmisen virittyneisyyteen. Tästä Klemola kirjoittaa seuraavasti:

*Olellaista (...) on se, että kokemuksemme, tämä ”perusvirittyneisyytemme” ei ole meistä riippumaton ja staattinen, vaan se muuttuu jatkuvasti ja on myös ainakin jossakin määrin meidän hallittavissamme. Ihmisen on mahdollista vaikuttaa siihen, miten hän itsensä ja maailmansa kokee tässä perusmielentilassaan. Erityisesti kehon ja mielen harjoittamisella on suora suhde tähän perusviritykseemme.*⁵⁰⁵

Arkkitehdillä on mahdollisuus muuttaa paitsi omaa, myös toisten perusvirittyneisyyttä, sillä tilat, joissa ihmiset asuvat, vaikuttavat olennaisesti heidän virittyneisyyteensä. Arkkitehtuurin vaikutus ei ole useinkaan yhtä voimakas kuin esimerkiksi musiikin, mutta pidemmän ajan kuluessa sen vaikutus on merkittävä. Kuten taiteen tekeminen, myös taiteen kokeminen tapahtuu pääasiallisesti yleisenä mielellisenä virittyneisyytenä. Rauhalan mukaan taidekokemuksessa on kyseessä jonkinlainen tajunnan kokonaisuuden uusi tila, jonka aiheuttavat taide-teoksen muodostamat merkityssuhteet. Uuden teoksen mukaantulo tajuntaan aiheuttaa uuden kokonaisvaltaisen perusvirittyneisyyden siten, että se hetkeksi hämmentää totunnaisen maailmankuvan jäsennyksen.⁵⁰⁶ Arkkitehtuuri kuvastaa olemassa olevaa kulttuuria, mutta samalla sen tulee koko ajan myös koetella tämän kulttuurin rajoja. Taiteen mielekkyys on juuri siinä, että se avaa uusien merkitysten mahdollisuuden ja auttaa näin kokijaa näkemään historiallisten ja kulttuuristen peittojen takaista syvempää todellisuutta.

⁵⁰⁴ Pirsig, 1986. Kirjan nimen suomenos *Zen ja moottoripyörän kunnossapito* ei ole paras mahdollinen, sillä kyse on moottoripyörän kunnossapidon *taidosta (art)*.

⁵⁰⁵ Klemola 2004, 227–228.

⁵⁰⁶ Rauhala 1989, 169.

Arkkitehtuuri on kulttuurisidonnaista, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivät vieraiden kulttuurien tai toisten aikakausien arkkitehtuurit voisi tuottaa voimakkaita ja aitoja kokemuksia. Tältä osin Heideggerin käsityksiin on suhtauduttava kriittisesti. Kirjoittaessaan taide-teoksen suhteesta syntykulttuurinsa hän toteaa, että esimerkiksi Paestumin temppelin tai Bambergin tuomiokirkon maailma on romahtanut eikä tätä romahtamista enää milloinkaan voida peruuttaa. Sama koskee museoihin siirrettyjä historiallisia taide-teoksia. Ne eivät enää ole sitä, mitä ne olivat, vaan ne voidaan kokea enää vain irrallisina esteettisinä objekteina tai osana perinnettä ja säilyttämistä eli museaalisisina objekteina. Hänen mukaansa aidon kokemisen mahdollisuus on menneiden aikakausien teoksista iäksi kadonnut.⁵⁰⁷

Arkkitehtuurin kiinteä yhteys syntykulttuuriinsa on helposti käsitettävissä teoksen luomisen näkökulmasta, sillä arkkitehdit ovat yleensä erittäin hyvin tietoisia siitä, mikä kulloinkin on kulttuurisesti ajankohtaista. Tämä tietämys saattaa intuitiivisesti vaikuttaa heidän työhönsä myös silloin, kun heidän työskentelynsä on ruumiillisesti painottunutta. Usein myös rakennetun ympäristön käyttäjät ovat kulttuuritietoisia ja osaavat vaatia ja arvostaa rakentamista, joka heijastaa syntyajankohtansa arvoja. Sinällään voimakas arkkitehtuurikokemus ei ole kuitenkaan sidoksissa minkäänlaiseen kulttuuriseen tai muuhun kielelliskäsitteelliseen ymmärtämiseen. Rauhala selvittää arkkitehtuurikokemuksen perusuunnosta näin:

*Rakennustaiteen herättämät vaikutteet koettaneen useimmiten negatiivis- tai positiivisävyisinä perustunnelmina. Vaikutuksen kannalta olennaisinta ei olekaan näiden merkityssubteiden teoreettis-analyttinen selkeys eikä kielellinen ilmaistavuus. Kielelliskäsitteellisesti jäsentymättömät perustunnelmat ovat tajunnallisina horisontteina usein kaikkein voimakkaimmin tulkitsevia ymmärtämisyhteyksiä. Niiden tunnelma sävyttää helposti koko kulloisenkin tajunnallisen kokemuksen.*⁵⁰⁸

Erityisesti nykyaikana, jolloin yhtä yhteisesti jaettua kulttuurikontekstia ei enää ole, on tärkeä ymmärtää, että rakennusten käyttäjällä on vapaus kokea ja tulkita ympäristönsä miten haluaa. Kun henkisellä todellisuudellamme ei enää ole mitään sellaista muotoa, joka voisi toimia yhteisenä perustana rakentamiselle, on uudessa arkkitehtuuripoetiikassa käännytty muualle. Kun kaikille yhteisen merkityspe-rustan antaneet suuret kertomukset filosofioina ja uskontoina ovat länsimaisessa historiassa ohi, voidaan yhteistä perustaa merkityksille hakea siitä faktisesta maaperästä, siitä konkreettisesta rakennetusta ja rakentamattomasta luonnosta, jonka yhteyttä kukaan ihminen ei voi paeta. Uudessa arkkitehtuuripoetiikassa onkin kiinnitetty erityistä huomiota rakenteisiin ja materiaaleihin. Aallon ja Zumthorin töitä voidaan käyttää tällaisen lähestymistavan esimerkkeinä.

⁵⁰⁷ UK, 36. (TA, 40.)

⁵⁰⁸ Rauhala 1989, 112.

Arkkitehdin työn suhdetta arkkitehtuurin aineelliseen ulottuvuuteen ja merkitys-ulottuvuuteen on ytimekkäästi selvitetty Harriesin artikkelissa *Matter, Meaning, and Mind in Architecture* (1998). Poettisessa lähestymistavassa materiaaliin ei suhtauduta rakennusteollisuuden raaka-aineena eikä esteettistä muodonantoa odottavana mykkänä ainesmassana, vaan lähtökohtana on materiaalin lepääminen oman itsensä varassa. Lähtökohtana on maailman maailmoiminen, olion olioiminen neliyhteydessä, joka tuo esiin sen, mitä Harries kutsuu materiaaliseksi transsendenssiksi. Arkkitehtuurin uusi merkitysysteys voidaan saattaa esiin vain olemalla avoin ja sallimalla ihmisen ja maailman yhdessä nousta uudella tavalla perustastaan. Tässä uudenaikaisessa nousemisessa ei ole kyse vain arkkitehdin reinkarnoitumisesta vaan myös merkitysten inkarnoitumisesta materiaan. Harries kiteyttää sanottavansa näin:

*Merkityksen alkuperä ei sijaitse subjektissa eikä subjektin kohtaamissa mykissä tosiasioissa vaan siinä, mikä on välissä ja aina jo yhdistää subjektin ja objektin: meidän kietoutumisessamme aina merkityksellisten olioiden maailmaan, olioiden, jotka eri tavoin aina jo haastavat meidät ja puhuvat meille. Se, mitä kutsun materiaaliseksi transsendenssiksi ei siis ole reduoitavissa olioiden mykäksi läsnäoloksi. Sille avoimena oleminen tarkoittaa väijäämättä vaikuttamista, liikkuttamista, haastettuna olemista. Materiaalinen transsendenssi viittaa näin myös siihen merkityksen inkarnoitumiseen materiaan, jolle meidän täytyy olla avoimia, mikäli ajattelumme, puheemme ja rakentamisemme merkitsevät jotakin. Alvar Aallon arkkitehtuuri on merkityksellistä juuri tässä mielessä.*⁵⁰⁹

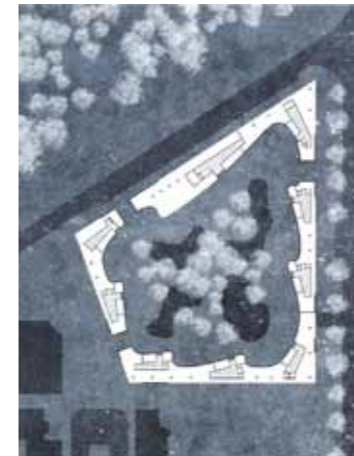
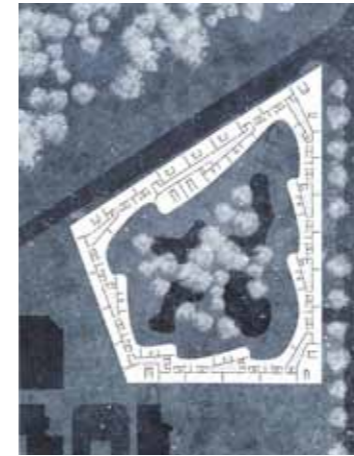
Kun arkkitehti sallii materiaalien puhutella itseään, hän ei voi usein muuta kuin hämmästellä syntynyttä lopputulosta. Zumthorin sanoin: ”Koet itsesi jotenkin hämmästyneeksi, mikä käsittääkseni johtuu materiaalista itsestään. Materiaali on vahvempi kuin ajatus, se on vahvempi kuin mielikuva, koska se todellakin on siinä, ja se on siinä omasta ansiostaan.”⁵¹⁰

509 Harries 1998, 8. Materiaalisen transsendenssin ajatusta käsiteltiin myös taannoisessa Artekin 75-vuotisjuhlaseminaarissa *Alchemy of the Third Millennium* (Taideteollinen korkeakoulu 14–15.10.2010), jossa taiteen ja arkkitehtuurin perustana olevan aineen olemusta pohdittiin klassisten elementtiteorioiden pohjalta. Seminaarin luennoitsijoina olivat muun muassa David Michael Kleinberg-Levin, Juhani Pallasmaa ja Peter Zumthor. Heideggerin neliyhteys on elementtiteorian yksi muunnos, mutta tunnetuin on tietenkin Embedokleen teoria, jonka mukaan *kosmos* koostuu neljästä alkuaineesta: maasta, ilmasta, tulesta ja vedestä. Seminaarissa tuotiin esiin, että Heideggerin lisäksi myös Merleau-Ponty ja erityisesti Gaston Bachelard ovat käsitelleet klassisia elementtiteorioita fenomenologian näkökulmasta. Bachelard jopa kirjoitti kustakin neljästä alkuaineesta oman teoksen. Elementtiteoriat kuuluvat siihen ns. perenniaalisen filosofian traditioon, joka on idälle ja lännelle yhteistä, ja Heideggerin neliyhteys onkin kaikkein lähimpänä taolaista käsitystä, jonka mukaan ihminen elää taivaan ja maan risteyskohdassa. Heidegger tunsi taolaisen perinteen, ja siksi taolainen kolminaisuus – taivas, maa ja ihminen – on saattanut olla hänen mielessään neliyhteyden kuvausta kirjoittaessaan. (Taolaisen kolminaisuuden ja Heideggerin neliyhteyden suhteesta ks. Klemola 2004, 180–185.)

510 Spier 2001, 19.

Kuva 35: Peter Zumthor: Harjunkulman asuntoprojekti (Jyväskylä 2001–2003). Tyypillinen asuinkerros.

Kuva 36: Peter Zumthor: Harjunkulman asuntoprojekti (Jyväskylä 2001–2003). Maantasokerros ja puolijulkinen puistopiha.



Käsillä olevassa tutkimuksessa esitellyt poettisen arkkitehtuurin esimerkit ovat lähes poikkeuksetta olleet julkisia rakennuksia, mutta luonnollisesti poettista lähestymistapaa voidaan soveltaa kaikessa muussakin rakentamisessa, kuten esimerkiksi asuntorakentamisessa. Myöskään suunnitelman koko ei ole esteenä poettisuuden esiintuonnille, vaan kaikki mittakaavat ovenkavasta asemakaavoihin ovat mahdollisia. Ehkä poettisen arkkitehtuurin toteuttamisen suurimpina esteinä ovat uuteen työskentelytapaan liittyvät ennakoasenteet sekä nykyistä huolellisempaan suunnitteluun tarvittava lisäaika ja siitä koituvat lisäkustannukset. Sekä Aalto että Zumthor ovat toistuvasti muistuttaneet, että hyvin tehty työ vaatii aikaa.⁵¹¹ Tietyissä yhteiskunnallisissa merkkirakennuksissa ja pienten yhteisöjen yhteisissä ponnistuksissa, kuten Valsin kylpylässä, tällaiseen aikaa ja kustannuksia vievään rakentamiseen ollaan valmiita, mutta esimerkiksi asuntorakentamisessa toimitaan edelleen lähes yksinomaan teknistaloudellisilla ehdoilla. Pitkästi edellä mainituista syistä Zumthor joutui luopumaan tähän mennessä ainoan Suomeen tekemänsä projektin toteuttamisesta. Kyseessä oli Harjunkulman asuntoprojekti Jyväskylässä (2001–2003).

Harjunkulman asuntoprojektin tavoitteena oli luoda Jyväskylän vanhan linja-autoaseman tontille suurkortteli, jolla olisi näyttävä asema yläkaupungin ja torin laidalla.⁵¹² Zumthorin tavoitteena oli määritellä uudelleen kaupunkiasunto käyttäjän kokemana. Tavoitteena oli kaupunkikuvallisesti, arkkitehtonisesti ja taloudellisesti onnistunut asuinrakennuskompleksi. Yksi hankkeen johtohahmoista, Jyväskylän kaupunkiarkkitehti Ilkka Halinen, näki, että pääsyy Zumthorin suunnitelman toteutumattomuudelle oli luottamuspula, johon vaikutti erityisesti kielimuri, joka ei mahdollistanut suoraa kanssakäyntiä. Toinen syy oli kaupungin sopimus rakennuttajien kanssa. Rakennuttajien kannalta kyse oli ennen kaikkea riskinotosta.⁵¹³ Zumthorille itselleen jäi puolestaan vaikutelma, että Harjunkulman asuntoprojektin hylkääminen liittyi enemmänkin ajattelutapaan kuin taloudellisiin näkökohtiin.⁵¹⁴ Halisen mukaan projektin toteutuminen oli pienestä kiinni: aivan vielä paikalliset toimijat eivät olleet valmiita uudelle ajattelutavalle.⁵¹⁵

511 Aalto: ”Aivan kuin mätihiukkasen kehittyminen täysikasvuiseksi elimistöksi vaatii aikaa, niin tarvitaan myös aikaa kaikkeen siihen, joka ajatusmaailmassamme kehittyy ja kiteytyy. Rakennustaide tarvitsee tätä aikaa vielä enemmän kuin muu luova työ.” (Aalto 1997b, 109.) Zumthor: ”Sanon vain yhden asian: tarvitsen [jokaiseen suunnitteluprojektiin] tämän ajan. (...) Minä vaadin ymmärtämään jotakin, minkä he [asiakkaani] ovat pitkään unohtaneet tai eivät ole koskaan tienneetkään: mikäli aiot tehdä jonkun asian hyvin, tarvitset aikaa. (...) jokainen arkkitehti tietää miten paljon aikaa tarvitaan tällaiseen huolelliseen ja perusteelliseen työhön.” (Spier 2001, 19.)

512 Zumthor 2006b, 30.

513 Halinen 2006, 33.

514 Zumthor 2006b, 30.

515 Halinen 2006, 33.

Poeettisella lähestymistavalla on toki tiettyjä heikkouksia. Sitä ei esimerkiksi voida operationalisoida tehokkaaksi yhteiskunnalliseksi välineeksi, jolla muuttaa suuria alueita kerralla. Sen merkitys onkin muualla, juuri tämän teknistaloudellisesti painottuneen yhteiskunnan kritiikissä ja sille vaihtoehdon ja perustan luomisessa rakentamisen keinoin. Poeettisella lähestymistavalla on merkitystä siinä, miten autetaan ihmisiä kokemaan rakennettu ympäristö jälleen mielekkääksi ja kotoiseksi paikaksi elää. Sitä paitsi ei ole tarpeenkaan muuttaa kaikkea kerralla. Aluksi riittää hyvin se, että kyetään luomaan sinne tänne rakennuksia, joiden kautta maailma on koettavissa uudella tavalla. Riittää jo se, että muutamat arkkitehdit ovat valmiita etsimään itsestään uutta asennetta. Juuri tällaisen etsinnän mahdollistamiseksi edellä hahmotellut poeettisen arkkitehtuurin alkeet on kirjoitettu.

4. YHTEENVETO

Kuten väitöskirjan johdannossa todettiin, alaotsikko ”fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa” tulee ymmärtää kahdella tavalla: ei vain siten, että tutkimuksessa pohditaan, onko poeettinen arkkitehtuuri ylipäänsä mahdollista, vaan myös siten, että siinä tarkastellaan uuden avautuneen mahdollisuuden, uuden arkkitehtuuripoetiikan peruslähtökohtia. Jo tutkimuksen alkuosassa käy selväksi, että uusi poeettinen lähestymistapa todella on fenomenologiana mahdollinen. Tämän jälkeen tutkimuksessa keskitytään uuden arkkitehtuuripoetiikan peruslähtökohtien tarkasteluun, sen luomisen ehtojen kuvailuun. Luomisen ehtoja tarkastellaan erityisesti neljän teeman kautta. Nämä ovat kehollisuus, tilallisuus, ajallisuus ja merkitys. Kertaan vielä tiivistetysti teemojen pääkohdat.

Kehollisuus

Poeettinen lähestymistapa vaatii arkkitehdilta eksistentiaalista muutosta. Eksistentiaalisen muutoksen ensimmäinen askel on oman kehon silleen jättäminen, jolloin ihminen kokee itsensä kokonaiseksi. Oman kehon ja mielen kokeminen ykseydeksi on edellytys itsen ja maailman samuuden kokemiselle ja poeettisen arkkitehtuurin luomiselle. Silleen jättäminen on meditaatiota, mutta kuitenkin siihen yhdistetään myös luominen ja taiteen tekeminen. Miten tämä on mahdollista? Asia tulee ymmärrettäväksi, kun tajutaan, että poeettinen toiminta on luonteeltaan täysin erilaista kuin perinteinen tahdonvoimainen asioiden ja olioiden hallintaan pyrkivä tekeminen. Poeettinen toiminta on todellisuuden tapahtumista, maailman maailmointia, johon myös ihminen osallistuu. Tällainen luominen ei ole pakottamista ja hallintaa vaan vastaanottamista ja vastaamista. Myöskään suunnittelua ja rakentamista ei tule nähdä pakottamisena ja hallintana vaan vastaanottamisena ja vastaamisena. Heideggerin mukaan rakentamisen perimmäinen olemus on asumisen salliminen.

Heidegger kuvaa poeettista toimintaa esimerkillään käsityöläisestä, puusepstä. Heidegger näki luovan työn perustan olevan ihmisen ruumiillisuudessa, erityisesti ihmisen käden taidoissa. Ihmisen ruumiillisuudella ja sen välittämällä esitajunnallisilla merkityksillä, ns. ruumiin viisaudella, on keskeinen rooli poeettisessa toiminnassa. Puuseppäesimerkissään Heidegger kuvaa filosofin mietiskelevän ajattelemisen (meditaation) ja käsityöläisen tekemisen samankaltaisuutta. Samankaltaisuus löytyy siitä, että näissä molemmissa ihminen voi olla uppoutunut toimintaansa niin syvästi, että ero itsen ja maailman väliltä katoaa. On vain eräänlainen olemisen tapahtuma, jossa ihminen on osallisena.

Käsityöesimerkkiä lähemmin pohdittaessa huomataan, että itse asiassa monella ihmisellä on kokemusta tuonkaltaisesta syvällisestä uppoutumisesta toimintaan. Kyseessä onkin tuttu arkinen kokemus. Kuitenkin pyrittäessä pitäytymään vahvemmin poeettisessa tekemisessä tästä arkisesta esitietoisesta kokemuksesta on tehtävä tietoinen kokemus, jolloin sitä voidaan voimistaa ja jalostaa. Eksistentiaalisen muutoksen ydin on juuri tässä tietoisesta tekemisestä vahvistamisessa.

Kaikki käsityö ei ole kuitenkaan mietiskelevään ajattelemiseen vertautuvaa poeettista toimintaa. Heideggerin mukaan keskeistä puusepäntyössä ei ole välineillä työskentely tai tieto siitä, miten jokin esine rakennetaan. Tärkeintä on oikeanlainen suhde puuhun. Puusepän tehtävänä on auttaa käyttämänsä materiaalin tulemista itselleen luonteenomaisella tavalla esiin. Kyse on työskentelyn pohjana käytettävän materiaalin jättämisestä silleen, jolloin maailma tulee esiin pakottamatta ja omassa olemisessaan. Pelkkä käden taito ei siis riitä taideteoksen synnyttämiseen, vaan siihen tarvitaan myös muilta osin oikeanlainen kohtaaminen todellisuuden kanssa.

Käsin tekemisen taito ei sinällään riitä taideteoksen tekemiseen, mutta se on kuitenkin kohta, josta myös arkkitehtuurin uutta poetiikkaa tulee lähestyä. Arkkitehti Peter Zumthor opiskeli ensin puusepäksi ja kiinnostui vasta tämän jälkeen arkkitehtuurista. Puusepäntaustansa vuoksi Zumthorilla on herkkyyttä käsityötä ja materiaalikäyttöä kohtaan, mikä näkyy myös hänen arkkitehtuurissaan. Esimerkiksi Valsin kylpylän (Vals, Graubünden, Sveitsi 1996) suunnittelun kuvauksesta käy ilmi, että Zumthorin suunnittelutyössä keskeistä ei ole jokin tietty arkkitehtoninen tyyli vaan vastaaminen paikan tarkoituksen ja rakennusmateriaalien herättämiin kysymyksiin.

Myös ns. kirjoituskone-esimerkissään Heidegger tuo esiin näkemystään, jonka mukaan käsi on ihmisen olennainen erityispiirre. Tämän esimerkin keskeisenä huomiona on se, että käsin kirjoittaessaan ihminen on poeettisessa suhteessa todellisuuteen, kun taas koneella kirjoitettaessa sana ei synny vapaasti vaan niistä mekaanisista voimista, jotka käsi vapauttaa. Heideggerin mukaan koneella kirjoittaminen irrottaa kirjoittamisen alkuperäisestä poeettisesta yhteydestään ja ikään kuin standardoi kirjoittamisen tietyn mallin mukaiseksi, jolloin myös kirjoittajan persoona peittyi. Heideggerin mukaan koneella kirjoittaminen saa kaikki kirjoittajat näyttämään samanlaisilta.

Heideggerin erilaisia kirjoittamistapoja vertaileva esimerkki on tuotu lähemmäs arkkitehtuuria käsittelemällä käsin piirtämisen ja koneella piirtämisen eroa. Kirjoittamisesimerkin kanssa paralleelista voidaan todeta, että käsin piirtäminen on toimintaa, jossa ihmisellä on mahdollisuus olla poeettisessa suhteessa todellisuuteen, kun taas koneella piirrettäessä tämä suhde on muuttunut teknologiseksi.

Kriittinen hetki kehityksessä on juuri nyt, kun tietokone on muuttumassa visuaalisoinnin apuvälineestä suunnitteluvälineeksi.

Arkkitehti ja arkkitehtuuriteoreetikko Juhani Pallasmaa on tutkinut käsin piirtämisen ja koneella piirtämisen eroa. Hän on kuvannut muun muassa sitä, miten käsin piirrettäessä ideat nousevat ihmisen faktisesta todellisuussuhteesta, kun taas kone operoi suunnittelun joka vaiheessa matemaattisessa ja aineettomassa todellisuudessa ja kaventaa ihmisen moniaistiset kokemukset yksitasoiseksi visuaaliseksi informaatioksi. Kaikessa joustavuudessaankin tietokone on eräänlainen sapluuna, joka tuottaa jokaisen käyttäjänsä käsissä samanlaista jälkeä.

Pallasmaa ei Heideggerin tavoin tuomitse tai kiellä tekniikkaa, vaan hänen tavoitteenaan on löytää siihen oikea suhde. Pallasmaan mukaan meidän tulee ensiksi löytää oikea suhde todellisuuteen, ja vasta tämän jälkeen voimme siirtyä tietokoneella tehtävään suunnitteluun. Tämän vuoksi hän suosittelee käsin piirtämistä ja pienoismallityöskentelyä sekä arkkitehtikoulutuksen että yksittäisen suunnitteluprosessin alkuvaiheessa.

Ihmisen kehollisuuden tarkastelussa olen pyrkinyt osoittamaan, että poeettisen tekemisen juuret ovat ihmisen ruumiillisessa maailmasuhteessa. Ilman tätä suhdetta poeettisen arkkitehtuurin alkua on mahdoton tavoittaa. Arkkitehdin eksistentiaalisessa muutoksessa onkin kyse eräänlaisesta reinkarnoitumisesta, oman kehon ja sen mahdollisuuksien uudelleen löytämisestä.

Tilallisuus

Poeettisen asettumisen maailmaan tulee näkyä myös uudenlaisena suhteena tilaan. Käsittelen kuitenkin ensin perinteistä eli ns. kartesiolaista tilakäsitystä. Myös Heideggerin omissa teoksissa uutta tilakäsitystä kuvataan vertaamalla sitä ranskalaisen filosofin ja matemaatikon René Descartesin (1596–1650) käsityksiin.

Tilaa koskevan ajattelun kaksi keskeisintä käsitettä ovat ”paikka” ja ”tila”. 1600-luvun alkuun asti paikka oli ensisijainen termi tilaan nähden. Sanan paikka radikaali häviäminen ja sanan tila tuleminen ensisijaiseksi tapahtui seuraavien kahdensadan vuoden aikana, siis samaan aikaan kuin maailman yleinen teknologisoituminen. Descartes on yksi keskeinen ajattelija tässä kehityksessä.

Descartes perusti filosofiansa oivallukseen *cogito ergo sum*, ”ajattelen, siis olen”. Tässä lähtökohdassa ihmisen tietoisuus (*res cogitans*) ikään kuin ulkopuolisena katsojana asettuu tarkkailemaan ympäröivää maailmaa (*res extensa*). Seurauksena on paitsi ihminen–maailma-dualismi, myös sielu–ruumis-dualismi, sillä Descartes lukee ympäröivään maailmaan luonnonolioiden, esineiden ja toisten ihmisten lisäksi myös ihmisen oman ruumiin. Ihmisen omasta ruumiistaan vieraantumisen juuret voidaan siis palauttaa Descartesin ajatteluun.

Descartesin keskeisin tilaa koskeva käsite on ”ulottuvuus” (*extensio*). Hän kuitenkin samaisti tilan ja aineen. Ulottuvuus ei siis ole hänelle ainoastaan tilan ominaisuus vaan myös aineellisen maailman (*res extensa*) ominaisuus. Kun kappale ja tila kuuluvat yhteen, emme voi ajatella ulottuvaisuutta Newtonin tavoin homogeenisena tyhjänä kenttänä, ”absoluuttisena tilana”, jonka fyysiset kappaleet kokonaan tai osaksi valtaavat. Descartesilla aineellisen substanssin jatkumo ulottuu kaikkialle: tyhjää tilaa, tyhjiötä, ei ole olemassa. Descartes tekee maailman ontologisen perusmäärittelyn ulottuvaisuuden käsityksessään.

Todellista tietoa maailmasta voidaan saada vain järjen (*ratio*) avulla. Järjen tehtävänä on pysäyttää tarkasteltava kohde tematisoimalla ja määrittelemällä se joksikin tietyksi objektiksi. Descartesin mukaan tämä määrittely voi tapahtua kaikkein varmimmin aritmetiikan ja geometrian avulla. Matematiikalla onkin keskeinen rooli Descartesista alkavassa modernissa ajattelussa. Tilaa tarkasteltaessa nimenomaan geometria on keskeisessä asemassa, koska sillä voidaan kaikkein parhaiten käsitellä ulottuvaisuutta.

Descartesilla paikka on toissijainen tilaan nähden. Sillä ei ole omaa riippumattonta potentiaalia, kuten aristoteelisella paikalla, vaan se redusoituu lopulta pelkäksi sijainniksi. Geometrinen tila esitetään yleensä homogeenisena koordinaatistosysteeminä (ns. karteellinen koordinaatisto), johon paikat eli sijainnit voidaan merkitä. Tila nähdään kartesiolaisessa katsannossa homogeenisenä jatkumona, jossa mykät objektit seisovat ihmistä vastassa. Ihminen on irrotettu siitä maaperästä, jota hän asuu.

Heidegger suhtautui kriittisesti Descartesiin ja hänen tilakäsitykseensä ja haki ajattelulleen perustaa sen sijaan antiikin tilakäsityksistä. Antiikin kreikkalaisilla ei ollut sanaa ”tilalle”. Tärkeimmät tilaa käsittelevät termit olivat *topos* ja *khora*. Länsimaisen tila-ajattelun alku löytyy Platonin *Timaios*-dialogista, jossa tarkastellaan käsitettä *khora*. *Khora* liittyy Platonin kosmologiaan eräänlaisena ideoiden ja niiden kuvien välitilana. Aristoteleen keskeisin tilaan liittyvä käsite on *topos*. *Topos* on lähellä sitä, mitä nykyään nimitämme paikaksi. Heideggerin tilan teoriasta on löydettävissä uusi tulkinta näille kahdelle keskeiselle antiikin termille.

Heideggerin ajattelussa paikasta tulee jälleen ensisijainen termi tilaan nähden. Hänen mukaansa tilat saavat olemuksensa paikoista eivätkä ”tilasta” (*der Raum*), joksi hän nimittää kartesiolaisen ajattelun mukaista tilaa. Hän käsittelee tilaa monissa teoksissaan. Niiden pohjalta voidaan antiikin tilakäsitteiden uudelleentulkinta tiivistää seuraavasti: *topos* tarkoittaa ”paikkaa” (*Ort*), *khora* ”tapatua” (*Gegend*), ”tienoota” (*Gegnet*).⁵¹⁶ Tavattu nimeää meitä ympäröivän avoimen, perustan, jossa kaikki olemassa oleva ilmentyy. Tienoo tarkoittaa avointa tilaa,

⁵¹⁶ Sana *Gegnet* on sanan *Gegend* vanhempi muoto.

jossa voimme kohdata oliot silleen jättämisessä. Tila, joka koetaan tavatussa ja tienoossa, ei ole geometrisesti representoitu tila vaan tila alkuperäisenä avoimuutena. Paikan, tavatun ja tienoon käsitteet luovat perustan uudelle poeettiselle tilakäsitykselle.

Yksi paikan keskeinen piirre on yhteenkerääminen, kokoaminen. Heideggerin tila-ajattelu pähkinänkuoressa löytyy hänen lauseestaan ”Paikka (*Ort*) avaa kulloinkin tavatun (*Gegend*), johon se kokoaa oliot yhteenkuulumisessaan.” Heideggerin mukaan paikat ja tilat saavat alkunsa olioista: ”Kuljemme päivittäin läpi tilojen, jotka ovat järjestyneet paikoista. Niiden olemus perustuu olioihin, jotka ovat rakennelmia.” Kuten Aristoteleella myös Heideggerilla raja on positiivinen voima, jonka puitteissa paikat syntyvät ja ovat olemassa. Toisin kuin Aristoteleella, Heideggerilla raja ei merkitse kappaleen välitöntä liikkumatonta rajapintaa, vaan raja liittyy tapaan, jolla paikka ja olio asettuvat avoimen avoimuuteen.

Avoimuuden periaate näkyy myös siinä, miten Heidegger ajattelee ihmisen olevan tilassa. Ihminen (kuolevainen) ei oleskele tiloissa, vaan hän on yhtä tilan kanssa jo omassa eksistensissään: ”Kuolevaiset *ovat*. Tämä tarkoittaa: *asuessaan* he kannattelevat tiloja, perustanaan pysyminen olioiden ja paikkojen luona.” Heideggerin ajattelussa ihminen ja tila eivät ole vastakkain. ”Tila ei ole ulkoinen kohde eikä sisäinen kokemus. Ei ole ihmisiä ja heidän lisäksi *tilaa*.” Ollessaan poeettisessa suhteessa tilaan ihminen on avoimuus. Hän ei ole kapseloituneena omaan kehoonsa vaan levittäytynyt tilaan.

Vaikka ihmisen poeettinen tilassa oleminen ymmärretään avoimuutena, ihminen ei ole kuitenkaan koskaan pelkkä tyhjä taulu, vaan aina historiallisesti konstituoitunut. Ihminen on aina kietoutunut tiettyyn aikaan ja paikkaan. Näin myös arkkitehtuurin poetiikka on historiallista ja siksi erilaista eri puolilla maailmaa.

Kahden edellä kuvatun tilakäsityksen ominaisuudet tulevat paremmin ymmärrettäviksi, kun tarkastellaan sitä, miten ne liittyvät arkkitehdin työhön. Vaikka geometrinen käsitys tilasta ei kuvaa sitä, miten tila on alkuperäisesti olemassa, sillä on kuitenkin paikkansa rakentamisen käytännöissä. Rakennusten pystyttäminen ei ole nykyaikana mahdollista ilman geometrista tilakäsitystä. Kyse onkin jälleen vain siitä, miten löytää oikea suhde tekniseen tilakäsitykseen: miten sanoa ”kyllä” ja ”ei” geometrialle arkkitehtonista tilaa luotaessa. Kyse on tilan silleen jättämisestä arkkitehtuurisuunnittelussa.

Australialainen arkkitehtuuriteoreetikko Kimberly Dovey on pohtinut niin sanotun ”eletyn tilan” (tilan kokeminen) ja ”geometrisen tilan” (tilan geometrinen simulointi) suhdetta arkkitehdin suunnittelutyössä. Molempia tilakäsityksiä tarvitaan; arkkitehdin on operoitava vastavuoroisesti poeettisen ja teknisen tilakäsitysten parissa. Dovey käyttää tästä prosessista nimitystä ”eletyn tilan sykli”.

Suunnittelu alkaa arkipäiväisestä tilanteesta, jossa eletty tila on etualalla, ja siihen se myös päättyy. Geometrisen tilakäsityksen arvo on siinä, että sen avulla rakennus voidaan konstruoida ja näin parantaa eletyn tilan ominaisuuksia, mikä Doveyn mukaan on suunnittelun päämäärä. Esisuunnitteluvaiheessa arkkitehdilla on kokemus tonttipaikasta ja käsitys siihen tulevasta toimeksiannosta ja tilaajalla on mielikuva siitä, minkälaisen rakennuksen hän tahtoo. Luonnospiirustusvaiheessa arkkitehdin tehtävänä on löytää geometrinen ratkaisu (mitoitettut piirustukset) eletystä tilasta kasvaneille vaatimuksille ja mielikuville. Tässä vaiheessa arkkitehti ikään kuin kääntää eletyn tilan geometriseksi tilaksi. Kun tyydyttävä suunnitteluratkaisu on löytynyt, luonnospiirustusten pohjalta laaditaan pääpiirustukset. Työpiirustusvaiheessa toiminta tapahtuu lähes kokonaan geometrisen tilakäsityksen puitteissa. Taloa rakennettaessa työpiirustuksissa hahmoteltu geometrinen tila toteutetaan konkreettisesti, ja valmis rakennus jätetään osaksi elettyä tilaa.

Doveyn analyysi on oivaltava mutta sisältää tiettyjä puutteita. Analyysin on kirjoittanut arkkitehti, joka haluaa mahdollisimman tehokkaasti toteuttaa tilaajan käytännölliset tarpeet. Kaikki taiteellinen toiminta, joka ylittää käytännön tarpeiden tyydyttämisen, on Doveyn mukaan tarpeetonta tai peräti haitallista. Doveyn analyysin ongelmana on se, että hän näkee eletyn tilan syklin toteuttamisen hyvin kaavamaisena prosessina ja hänen käsityksensä fenomenologian perimmäisistä tavoitteista on puutteellinen.

Dovey ymmärtää arkkitehtuurin vain asumisvälineenä, jonka tulee myötäillä käytännön tarpeita. Hän käyttää lähteinään Martin Heideggeria ja Maurice Merleau-Pontya mutta tarkastelee elettyä tilaa vain sellaisena kuin se näyttäytyy ihmiselle ns. luonnollisessa asenteessa. ”Luonnollinen asenne” on alun perin Edmund Husserlin termi ja tarkoittaa tavanomaista tapaamme jäsentää arkipäiväistä todellisuutta. Fenomenologisen tutkimusaktin loppuun saattaminen vaatii kuitenkin siirtymistä ns. fenomenologiseen asenteeseen, mikä Doveylta jää tietyltä osin tekemättä – ja näin myös poeettinen taso jää hänen analyyseissään saavuttamatta.

Doveyn analyysin ongelmat tulevat esille erityisesti suunnittelun luonnosvaiheen kuvauksessa. Luonnostelun ei tule olla pelkästään asiakkaan vaatimusten kaavamaisista kääntämisistä fyysiseksi suunnitelmaksi, vaan nimenomaan tässä vaiheessa luonnollinen asenne tulee ylittää. Ylittäminen vaatii poeettista lähestymistapaa, jossa rakennus sidotaan osaksi maailmaa. Teknologia voidaan ylittää vain sallimalla rakennuksen kiinnittyä teknistä maailmaa laajempaan ja avoimempaan merkitysyhteyteen.

Suunnittelulla on tietenkin aina tietty konteksti, tietyt alkuehdot, josta lähdetään. Tätä kontekstisidonnaisuutta ei tule kuitenkaan liioitella. Suunnittelu ei ole mekaanista järjestämistä, jossa ikään kuin kaikki tarvittava on jo etukäteen

olemassa mutta vaatii vain artikulointia. Poeettinen toiminta ei ole lähtemistä valmiista ratkaisumalleista, vaan siinä luodaan jotakin aidosti uutta. Poeettinen toiminta on *poiesista*, esiintuomista, sanan syvällisimmässä merkityksessä.

Esiintuominen on toimintaa, jossa pyritään löytämään uuden rakennuksen alku. Rakennuksen alun löytämisessä ei ole kuitenkaan yleensä kyse jostakin yksittäisestä oivalluksesta vaan eräänlaisesta fragmentaarista kokemusryppästä, josta suunnitelma arkkitehdin mielikuvituksen voimalla kootaan. Esiintuominen on intuitiivista oivaltamista, maailmaan suuntautuvaa fantasiaa, jossa uusi rakennusolio nostetaan olemattomasta olevaan. Kyse on toiminnasta, jossa kuvittelu suuntautuu kohti maailmaa ja hakee vakuuttavuutensa maailmasta. Tällainen luominen ei ole arkkitehdin itseilmaisua vaan vastaanottamista ja vastaamista. Esiintuotu suunnitelma ei ilmaise tekijänsä egoa, vaan kyseessä on eräänlainen olemisen tapahtuma, jossa rakennuksen pääpiirteet nousevat esiin arkkitehdin ja maailman kohtaamisen tuloksena.

Esiintuomista ei voi suorittaa tietokoneella, vaan se voi tapahtua vain ihmisen, ja nimenomaan yksittäisen ihmisen, toteuttamana. Tietokonetta voidaan kuitenkin käyttää suunnittelun myöhemmissä vaiheissa, esimerkiksi tehtäessä luonnoksista esittelypiirustuksia asiakkaalle. Tietokoneavusteisen suunnittelun edut tulevat esiin juuri näissä suunnittelun ja konstruoinnin myöhemmissä vaiheissa.

Ajallisuus

Poeettiseen lähestymistapaan siirtyminen edellyttää myös uudenlaista tapaa kohdata aika ja historia. Heideggerille olennaisinta historiassa ei ole se, kuinka historia tieteenä konstruoidaan, vaan se, minkä roolin historia saa yksittäisen ihmisen elämässä. Juuri historiallisuuden perimmäisen olemuksen ja merkityksen esille tuominen ajallisuuden analyysin valossa tekee Heideggerin pohdinnat arkkitehdin työn kannalta mielenkiintoisiksi. Lineaarinen historiankirjoitus historiallisine faktoineen edustaa objektiivista tiedettä ja objektiivista aikakäsitystä. Olennaisinta historiassa ei ole kuitenkaan narratiivisen tarinan kirjoittamisen taito vaan ihmisen perimmäisen historiallisuuden ymmärtäminen.

Antiikin kreikkalaisilla oli kaksi sana ajalle, *khronos* ja *kairos*. Sana *khronos* viittaa kronologiseen, lineaariseen aikaan, jota voidaan mitata ja jaotella. Tällaista aikaa voidaan kutsua myös objektiiviseksi ajaksi tai fyysikaaliseksi ajaksi. *Khronos* on luonteeltaan kvantitatiivinen käsite, kun taas *kairos* on kvalitatiivinen käsite, joka viittaa aikaan ”oikeana hetkenä” tai ”määräaikana”. Antiikin aikaa koskevissa pohdinnoissa esiintyy myös sana *aioon*, joka viittaa ikuisuuteen sekä aikaan elinvoimana.

Tilaa tarkasteltaessa todettiin ero ”geometrisen tilan” ja ”eletyn tilan” välillä. Vastaavanlainen ero voidaan havaita myös aikaa tarkasteltaessa. Tekniseen asen-

teeseen liittyy ”objektiivinen aika”, poeettiseen lähestymistapaan ”koettu aika”. *Khronos* liittyy objektiiviseen aikaan; *kairos* voidaan puolestaan nähdä eräänä koettun ajan muotona.

Khronos-ajan klassisin määritelmä löytyy Aristoteleelta. Hänen mukaansa aika on liikkeen kestollinen aspekti. Aristoteelinen aika näyttäytyy nyt-hetkien seuranta. Muuttuva nyt-hetki erottaa aikaisemman ja myöhemmän liikkeessä, ja muutos ilmaisee ajan kulumisen. Juuri näinhän me yleensä näemme ajan kuluvan: nyt-hetket virtaavat tulevaisuudesta menneisyyteen. Tässä käsityksessä ihmisen elämän yhtenäisyyden nähdään koostuvan elämysten peräkkäisyydestä ajassa.

Myös kristillisissä kirjoituksissa aikaa kuvataan pääsääntöisesti sanoilla *khronos*, *kairos* ja *aioon*. Kaikki kolme sanaa esiintyvät myös Paavalin kirjeissä. Paavali ymmärsi ihmisen ajallisuuden uudella radikaalilla tavalla. Hänen käsityksessään aika merkityksessä *kairos* on ihmisen elämässä tärkeämmällä sijalla kuin kronologinen aika. Varhaiskristillisten suhde Kristuksen toiseen tulemiseen ei ollut *khronos*-aikaan liittyvää odottamista vaan *kairos*-aikaan liittyvää valveilla oloa. Keskeistä ei ollut jonkin tapahtuman odottaminen vaan tapa, jolla ihmisen eksistenssi todellistui. *Kairos* ei viitannut johonkin pisteeseen tulevaisuudessa vaan merkitsi ikuisuuden (*aioon*) kokemista tässä ja nyt.

Heideggerin ajan analyysissä on, varhaiskristillisen kokemistavan tavoin, *kairos*-aika keskeisessä asemassa. Samanaikaisesti hän kuitenkin otti ajatteluunsa vaikutteita myös kreikkalaisesta filosofiasta. Heidegger näki yhtäläisyyttä tiettyjen kreikkalaisen filosofian ja varhaiskristillisyyden teemojen välillä. Vaikka nämä kaksi todellisuuden kokemistapaa eroavat monella tavalla toisistaan, molemmista on löydettävissä dynaaminen vuorovaikutussuhde läsnäolevan ja poissaolevan välillä. Vuorovaikutussuhde on kuitenkin erilainen: kreikkalaiset kokivat läsnä- ja poissaolevan vaihtelun totuuden (*aletheia*) avautuneisuuden pohjalta, kun taas varhaiskristilliset kokivat sen ajallisuuden termein.⁵¹⁷ Molemmista kokemistavoissa on siis kaksi kokemisen tasoa. Toisella tasolla ihmisen nähdään elävän epätomaattisesti, mutta toisella hän nousee tältä tavanomaisen itseymmärryksen tasolta itsensäylittävään kokemiseen. Itsensäylittävä taso voidaan löytää vain dekonstruoidulla vallitseva traditio (epätomaattisen elämisen taso), joka molemmista kokemistavoissa nähtiin usein ”vahingollisena”.

Epätomaattinen eläminen viittaa aiemmin mainittuun luonnolliseen asenteeseen. Siihen liittyvää aikakäsitystä Heidegger nimittää ”tavalliseksi ajan ymmärtämi-

517 Kreikkalaisilla läsnä- ja poissaolevan vaihtelu perustui olevan peittyneisyyteen tai peitteettömyyteen. Olevan peitteettömyys oli *aletheia* (*a-lethe* on ”ei-peitetty”). Myöhemmin *aletheia* alettiin kääntää ”totuudeksi”. Varhaiskristillisessä kokemistavassa läsnä- ja poissaolevan vaihtelu näkyi suhteessa Kristuksen toiseen tulemiseen. Epätomaattisessa elämisessä suhde oli *khronos*-aikaan liittyvää odottamista, temaattisessa elämisessä se oli *kairos*-aikaan liittyvää valveilla oloa.

seksi”. Itsensäylittävä taso viittaa puolestaan fenomenologiseen asenteeseen ja poeettiseen lähestymistapaan. Tähän tasoon liittyy ns. alkuperäinen aika, jota Heidegger nimittää myös ”varsinaiseksi ajallisuudeksi”. Heideggerin mukaan tavallisen ajan (objektiivinen aika) perusta on alkuperäisessä ajallisuudessa.

Alkuperäinen aika ei ole Heideggerin mukaan liikkeen aspekti eikä se ole määritelty ikuisuudesta käsin. Ajallisuuden ilmenemisessä ihmisen olemassaolo on avainasemassa. Ihmisen oleminen on ajallisuutta; ihminen on maailmassa ajallistumisensa pohjalta. Teoksen *Sein und Zeit* yksi perusidea on itse asiassa juuri tässä: ihmisen oleminen on aika.

Heidegger käsittää ajan ykseytenä, joka muodostuu kolmesta dimensiosta, joi- ta hän kutsuu ekstaaseiksi: ”olleisuudesta”, ”nykyisyydestä” ja ”tulevaisuudesta”. Ajallisuus on siis yhtenäinen ilmiö, jossa kaikki ekstaasit vaikuttavat samanaikaisesti. Tavallisessa ajan ymmärtämisessä ihmisen elämän yhtenäisyyden nähdään koostuvan elämysten peräkkäisyydestä ajassa. Sen sijaan Heideggerin mukaan ihminen ei ole todellinen missään ajan pisteessä, vaan hänen olemisensa ajassa konstituoituu venyvyytenä, jossa on jo suhde syntymän ja kuoleman välillä. Vaikka ajallisuus on yhtenäinen ilmiö, jokaisella ekstaasilla on kuitenkin omanlaisensa vaikutus ajallistumisen kehkeytymiseen.

Keskeisimmällä sijalla Heideggerin analyysissä on tulevaisuus. Objektiivinen aika on rajaton mutta ihmisen aika rajallinen. Ihmisen ajalla on alku ja loppu, syntymä ja kuolema. Ajan perimmäinen ilmiö on tulevaisuus. Tulevaisuus paljastuu ihmiselle hänen kulkiessaan kohti kuolemaa. Poeettisella tasolla ihminen tarkastelee elämäänsä kuoleman horisontista. On kuitenkin muistettava, että kuolema on Heideggerille elämän ilmiö, ihmisen omaksi itseksi tulemisen mahdollisuus. Kuoleman merkitys on siinä, että se yksilöi ihmisen, koska kukaan ei voi kuolla toisen puolesta. Kuoleman mahdollisuuden kautta avautuvat ihmisen muut omimmat mahdollisuudet.

Nykyisyys ei liity Heideggerilla nyt-hetkeen, sillä ”nyt” on ajallinen ilmiö, joka kuuluu tavanomaiseen ajan ymmärtämiseen. Varsinaista nykyisyyttä Heidegger kutsuu ”silmänräpäykseksi” (*Augenblick*). Alkuperäistä ajallisuutta ei ole mahdollista kokea jatkuvana, vaan se todellistuu vain väläyksittäin silmänräpäyksen ilmiössä. Myös se, mitä on edellä kutsuttu arkkitehdin eksistentiaaliseksi muutokseksi, ei ole mikään kertakaikkinen ja pysyvä tapahtuma vaan tapahtuma, joka on pyrittävä vahvistamaan yhä uudelleen. Heidegger tulkitsee *Augenblick*-käsitteellään Aristoteleen *kairosta*, joka ilmenee Aristoteleella käytännöllisen järjen yhteydessä ja on hyveen mukaista oikeaa aikaa ja otollista hetkeä. Tulkinta siis pohjautuu Aristoteleen käsityksiin mutta on voimakkaasti kristillisten ajattelijoiden suodattama. Heideggerin *kairos*-käsitteitys eroaa kuitenkin kristinuskon käsityksestä

siinä, että hänellä itsensäylittävälle tasolle nouseminen tapahtuu ilman viittausta Jumalaan. Heidegger demytologisoi ja deteologisoi Paavalin käsityksen ihmisen ajallisuudesta.

Heideggerin tulkinta olleisuudesta ulottaa vaikutuksensa myös käsitykseen siitä, mitä historia on ja mikä sen merkitys on ihmiselle. Tästä päästään edelleen kysymykseen historian merkityksestä poeettiselle arkkitehtuurille. Heideggerille olleisuus ei ole mitään kuollutta vaan elävää materiaalia, joka jatkuvasti määrittelee tulevia mahdollisuuksiamme. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ihmisen tulevaisuus olisi determinoitu menneisyydestä. Kyse on pikemminkin ihmisen olemisen mahdollisuuksien mieleenpalauttamisesta, ihmiselle tarjoutuvasta tilaisuudesta tulla siksi, mikä hän itse asiassa jo on.

Ihmisen varsinainen oleminen olleena on Heideggerin mukaan toistoa (*Wiederholung*). Käsitys toistosta asettuu keskeiseen asemaan, kun pohditaan historian merkitystä poeettisessa arkkitehtuurissa. Poeettinen toiminta tulee ymmärtää toistona. Toisto ei ole kuitenkaan menneen mekaanista palauttamista eikä nykyisyyden sitomista siihen mikä on jo vanhentunut. Toisto ei Heideggerin mukaan antaudu menneelle vaan lähtee ihmisen tulevaisuudesta. Toisto ei tarkoita jonkin toistamista sellaisenaan, vaan pikemminkin jonkin tuomista takaisin, jonkin palauttamista ikään kuin uudeksi aluksi, uudelleen herättämistä, uutta varioivaa kertaamista. Heideggerin lähteenä ollut Nietzsche kirjoittaa näin: ”Aidolla historioitsijalla täytyy olla taitoa takoa tunnetusta jotain ennenkuulumatonta ja ilmaista yleismaailmallinen niin yksinkertaisesti ja syvällisesti, että yksinkertaisuus katoaa syvällisyyteen ja päinvastoin.”

On siis itsestään selvää, että Heideggerin kuvaama toisto ei arkkitehtuurin yhteydessä tarkoita 1800-luvun eklektisen historismin tai 1900-luvun postmodernismin tapaista suoraa ja mekaanista historiallisten teemojen lainailua. Toisto arkkitehtuurissa ei tarkoita myöskään pyrkimystä siirtää eletyn arkipäiväisen elämän sisältöä sellaisenaan arkkitehtuuriin. Tällainen jäykkä pitäytyminen ”arkipäivän traditiossa” tulee ilmi muun muassa edellä käsitellyssä Doveyn eletyn tilan syklin ajatuksessa. Doveyn analyysi näyttäytyy siten puutteellisena myös ajallisuuden näkökulmasta tarkasteltuna. Hänen kuvaamansa kaavamainen arkipäiväisyyden toisto ei ole fenomenologiasta ammentavan suunnittelunäkemyksen varsinainen tavoite.

Historialla ja traditiolla on oma positiivinen osuutensa ihmisen elämisessä, mutta vain silloin, kun ne omaksutaan poeettisesti. Varhaiskristillisessä ja antiikin filosofian kokemistavoissa ihminen kykeni nousemaan itsensäylittävälle tasolle vain dekonstruoimalla vallitsevan tradition. Vastaavanlainen ajatus on löydettävissä myös Heideggerin filosofiasta hänen käsitellessään destruktion (*Destruktion*)

osuutta tradition omaksumisessa. Destruktio on Heideggerille metodinen termi, joka ei tarkoita tuhoamista ja hävittämistä arkikielen merkityksessä, vaan lähestymistapaa, jolla pyritään paljastamaan traditionaalisten tulkintojen alle jääneet alkuperäisemmät merkitykset ja rakenteet. Destruktion kuvauksesta käy ilmi, että vallitsevalle historialle ja traditiolle tulee sanoa ”kyllä” ja ”ei”; ne tulee kyllä omaksua, mutta ei sellaisenaan, vaan omakohtaisella luovalla tavalla. Heideggerin myöhäisfilosofian näkökulmasta katsottuna tällainen omaksuminen on eräänlaisia historian silleen jättämistä.

Vallitsevat traditiot ja tarinat edustavat peittoja, jotka jättävät alleen alkuperäisemmän kokemuksen. Destruktiossa ei kuitenkaan suhtauduta menneisyyteen kielteisesti, vaan se otetaan ikään kuin annettuna. Ongelmat näyttäytyvät nykyisyydessä, josta käsin historiallisten peittojen ongelmaan tartutaan. Destruktion ja myös koko poeettisen lähestymistavan tehtävänä on varjella niiden elementaaristen asioiden voimaa, joissa elämä ilmaisee itsensä. Nykyinen ajattelumme perustuu traditioon, mutta destruktion suuntana ei ole kuitenkaan menneisyys vaan tulevaisuus. Tulevaisuus ja menneisyys otetaan haltuun nykyisyydessä, silmänräpäyksen ilmiössä, jossa varsinainen historia tapahtuu. Toistoon liittyy Heideggerilla keskeisesti myös *Überlieferung*, joka voidaan kääntää ”perinteeksi” tai ”yli-tuonniksi”. Toisto tulee nähdä eräänlaisena ylituontina, jossa tradition taakse jääneet mahdollisuudet noudetaan tradition yli nykyisyyteen.

Kun puhutaan historian toistamisesta, syntyy tietenkin heti kysymys, mitä esimerkiksi arkkitehdin tulisi luovassa työssään toistaa. Kuten Lyotard on todennut, historia suurina kertomuksina on ohi. Historia puhuu nykyään monella eri äänellä. Maailma on pluralistinen. Nykyisessä tilanteessa arkkitehdin tulee itse ratkaista, kuinka historiaa käyttää. Ratkaisun ei tule kuitenkaan pohjautua arkkitehdin järkeilylle, vaan myös historiallisten seikkojen suhteen uusi poeettinen arkkitehtuuri syntyy vastaamisesta todellisuuden puhuttelulle.

Modernien arkkitehtien suhde historiaan on ollut ongelmallinen. Kielteisimmin historiaan suhtautuivat eräät modernismin pioneerit, jotka kielsivät sen olemassaolon lähes tyystin. Vielä tänäkin päivänä arkkitehtien on usein vaikea löytää kohdallista suhdetta heitä edeltäneeseen rakennuskulttuuriin. Historia koetaan toisaalta aarreataksi, toisaalta painolastiksi.

Myös Zumthor on sitä mieltä, että historiaa tulee kuunnella mutta samalla myös jollakin tavalla ylittää. Hänen mukaansa arkkitehtuuri ei ole lineaarinen prosessi, joka johtaa enemmän tai vähemmän loogisesti arkkitehtuurin historiasta uuteen rakentamiseen. Hän kertoo pyrkivänsä suunnittelutyössään silloin tällöin ravistelemaan itsensä irti kaikesta akateemisesta tietämyksestä nähdäkseen paremmin ne elementaariset asiat, jotka kutakin suunnittelutehtävää määrittävät. Hänen kuva-

uksensa ravistelusta tuo mieleen edellä käsitellyn destruktion metodin. Eräänlaisia ”poisoppimista” todella tarvitaan, jotta historian peitot voidaan poistaa ja näin päästä käsiksi arkkitehtuurin alkuperäisiin ilmiöihin.

Historiallisten asioiden ajattelemiseen liittyy olennaisesti muistaminen. Heideggerille muistaminen ei ole pelkkää mieleenpalauttamista vaan tietynlaista ajattelemista: ”Muistaminen (*Gedächtnis*) on ajattelemisen kokoamista.” Tilan tarkastelun yhteydessä käsiteltiin mielikuvituksen osuutta rakennuksen esiin saattamisessa. Maailmaan suuntaavan fantasian avulla arkkitehti kokoaa rakennuksen luonnoksen ja nostaa näin rakennusolion olemattomasta olevaan. Ajallisuuden perspektiivistä katsottuna tämä kokoaminen näyttäytyy muistamisena. Toisto ja yli-tuonti tapahtuvat muistelevalta ajattelemisen pohjalta. Muistelevalta ajattelemisen ei kuitenkaan Heideggerin mukaan kokoa vain sitä, mikä tavanomaisesti ymmärretään muistoiksi menneestä, vaan sen sisältönä on koko ihmisen elämä, ajatuksineen, tunteineen ja havaintoineen.

Dovey näkee meditaation – joksi muistelevalta ajattelemisen on ymmärrettävä – vaarallisena, koska se saattaa aiheuttaa muodon ja arkipäiväisen elämän erottamisen suunnitteluprosessissa. Zumthor kokee asian täysin päinvastaisesti. Hän näkee Doveyn tavoitteleman perinteen orjallisen toistamisen välinpitämättömyytenä maailmaa ja nykyajan ilmiöitä kohtaan.

Merkitys

Toimiakseen poeettisesti arkkitehdilla on oltava selvä taju siitä, miten hän maailmassa on, mikä on se maailma, jossa hän viime kädessä elää. Olennaista on ymmärtää, että ihminen elää ensisijaisesti merkitysten maailmassa ja että myös rakennukset ovat perusluonteiltaan merkityksiä, vaikka ne toteutetaan konkreettisine rakenteina ja materiaaleina. Rakennusten suunnittelu, kuten kaikki muukin ihmisen toiminta, on merkityksillä operointia. Kun merkitys ymmärretään näin laajassa merkityksessä, ei ole olennaista kysyä, minkä merkitys, missä kielipelissä ja keille. Kyse ei myöskään ole vain kielen tasolla olevista merkityksistä, vaan merkityksiksi katsotaan tässä kaikki kokeminen, koska merkitysten kokeminen on aina laadusta riippumatta rakennetekijänä ihmisen maailmankuvan muodostuksessa.

Heideggerin mukaan se maailma, jossa ihminen viime kädessä elää, on maailma ilmiönä. Maailma ilmiönä rakentuu merkityssuhteista, jotka muodostavat merkitysvyöhykkeiden eli merkitysvyyden (*Bedeutsamkeit*). Ihminen toteutuu aina suhteessa merkityksiin. Heideggerin varhaisfilosofiassa merkitysvyöhykkeiden on ensisijaisesti ihmisen ominaispiirre, ei olioiden ominaisuus.

Heidegger kuvaa merkitysten konstituoitumisen ihmisen eksistenssissä hyvin seikkaperäisesti. Keskeiset rakennetekijät tässä konstituoitumisessa ovat viritty-

neisyys (*Befindlichkeit*), ymmärtäminen (*Verstehen*) ja puhe (*Rede*). Virittyneisyys ja ymmärtäminen kuvaavat sitä kehon viisauden ei-käsitteellistä tasoa, josta merkitykset nousevat. Puhe tapahtuu tajunnan tasolla, jossa merkitykset tematisoituvat käsitteiksi.

Kuten ihminen on aina jo jossakin merkitysyhteydessä, hän on aina myös jo jossakin virittyneisyyden tilassa. Tämä tila voi korvautua vain toisella virittyneisyyden tilalla. Virittyneisyys ei kuvaa ihmisen psyykkistä tilaa vaan maailmassa-olemisen kokonaisvaltaista avautumisen tapaa, tiettyä resonointia, jota ihmisen ja maailman kohtaamisessa jatkuvasti tapahtuu. Tämä resonointi koetaan keholla ennen mitään tietämistä ja tahtomista.

Heideggerin mukaan ymmärtäminen on yhtä alkuperäinen ihmisen olemisen konstitutiivinen tekijä kuin virittyneisyys. Ymmärtäminen ja virittyneisyys tapahtuvat aina yhdessä. Ymmärtäminen on virittyneisyyden tapaan avointa ja eitemaattista; se jättää vielä maailman merkitysten ja mahdollisuuksien suhteen avoimeksi. Merkitykset tematisoituvat käsitteiksi vasta puheen tasolla: ”Maailmassa-olemisen virittynyt ymmärrettävyys *ilmenee puheena*. Ymmärryksen merkityskokonaisuus *tulee sanoiksi*. Sanat kasvavat merkityksiin kiinni.”

Merkitysten konstituoituminen ihmisen eksistenssissä on tapahtuma, jossa kehoa ja mieltä on vaikea erottaa toisistaan. Kyse on hyvin kokonaisvaltaisesta tapahtumasta, jossa artikuloitu puhe on vain jäävuoren huippu. Itse asiassa puhe ei ole edes välttämätöntä, sillä suurin osa merkityksistä muodostuu ja tulee ymmärretyiksi ilman puhuttua kieltä. Erityisesti taiteilijoiden ja käsityöläisten työ tapahtuu hyvin pitkälle kehontietoisuuden tasolla. Tajuihin mieli toimii usein vain kriittikkona sen suhteen, mitä taitaviksi harjoitetut kädet saavat aikaan. Siksi poeettisessa arkkitehtuurissa on olennaista ihmisen kehollisen tason tietoinen haltuunotto. Juuri tätä arkkitehdin eksistentiaalinen muutos tavoittelee.

Heideggerin kuvauksessa ihminen ja maailma ilmiönä muodostavat ykseyden, jota hän varhaisfilosofiassaan nimittää ”maailman maailmallisuudeksi” (*die Weltlichkeit der Welt*); myöhäisfilosofiassaan hän nimittää sitä ”neliyhteydeksi” (*Geviert*). Ihmisen ja maailman kuulumista toisilleen hän kuvaa myöhäisfilosofiassaan seuraavasti: ”Jos sanon ’ihminen’ ja ajattelen tällä sanalla jotakuta, joka on ihmisen tavalla eli asuu, silloin nimeän tällä nimellä ’ihminen’ juuri pysymisen neliyhteydessä olioiden luona.” Heideggerin myöhäisfilosofiassa merkityksellinen järjestys ei synny ensisijaisesti ihmisen toiminnasta, vaan se on maailman itsensä ominaisuus. Merkitykset ovat ensisijaisesti neliyhteydessä, joskin edelleen merkitysten esiintulo edellyttää ihmistä.

Poeettinen arkkitehtuuri edellyttää maailman ymmärtämistä merkityksellisenä järjestyksenä. Antiikin Kreikassa tämä järjestys ymmärrettiin platonis-aristotee-

lisen *kosmoksen* järjestyksenä. Keskiajalla kirkko omaksui antiikin kosmologian. Keskiajan teologiassa pyrittiin yhdistämään antiikin Kreikan ajattelu kristinuskoon ja *Raamattuun*. Kirkko omaksui tietyltä osin antiikin kosmologian, mutta todellisuuden järjestystä tulkittiin tietenkin Jumalan luomistyön pohjalta. Arkkitehtuurin uudessa poetiikassa merkityksellinen järjestys on neliyhteys. Arkkitehdin tehtävänä on tuoda neliyhteyden järjestys yksittäiseen rakennukseen.

Neliyhteys on avoin ja moniääninen merkityksperusta, joka toteutuu erilaisena yksittäisissä kulttuureissa ja yksittäisten ihmisten elämismaailmoissa. Arkkitehtuurin luomisen prosessit tapahtuvat arkkitehdin elämismaailmassa, mutta kulttuuri on laajempi yhteinen suunnittelun perustana toimiva merkityskonteksti. Neliyhteys puolestaan toimii sinä rajaamattomana kokonaisuutena, joka muodostaa eri kulttuureille sen merkitysyhteyden, johon nähden kaikki muu saa mielensä. Kulttuurit ovat historiallisia ja siksi erilaisia eri aikoina ja eri paikoissa. Kulttuurit eroavat toisistaan, koska ne ymmärtävät eri tavoin olioiden olemisen. Kulttuurit eivät kuitenkaan tee jakoja olioiden olemisen tasolla (neliyhteyden tasolla), maailma ei siis jakaudu aitoihin osiin, vaan ne tuovat esille vain ne merkitykset, jotka liittyvät tiettyyn kulttuuriin. Arkkitehti toimii aina suhteessa kulttuuriin, suhteessa tiettyyn historialliseen todellisuuteen, tiettyyn olemassa olevaan merkitysyhteyteen.

Käsiteltäessä arkkitehtuuria suhteessa paikalliseen kulttuuriin avautuu näkyvä myös arkkitehtuurin etiikkaan ja arkkitehdin vastuuseen. Heideggerin mukaan ihmisen omakohtainen ja paikallisesta kulttuurista kumpuava suhde etiikkaan on katkennut, minkä vuoksi hän yrittää nähdä etiikan uudella tavalla. Etiikan kantasana on kreikan *ethos*. Heidegger selvittää sanan alkuperäistä merkitystä seuraavasti: ”*Ethos* tarkoittaa asuinsijaa, paikkaa, jossa asua.” *Ethos* on paikka, jossa ihminen voi olla eettinen eli kohdata olemisen avoimuudessaan. Tässä on Heideggerin mukaan alkuperäisen etiikan ontologinen lähtökohta. Heideggerin mukaan etiikan perusta ei lepää sääntöjen laatimisessa ja noudattamisessa vaan ihmisen oikeanlaisessa suhteessa siihen faktiseen asuinpaikkaan, joka hänelle on annettu. Etiikassa on kyse siitä, että ihminen ottaa olemisensa oikealla tavalla haltuun. Haltuunotto edellyttää arkkitehdilta eksistentiaalista muutosta. Eettiset säännöt, ”sääntöetiikka”, voidaan luoda mielekkäästi vain alkuperäisen ”*ethos*-etiikan” pohjalta.

Etiikan uudelleen ajattelemisen asettaa myös kysymyksen vastuusta uudelleen. Vastuulla ymmärretään yleensä moraalista vastuuta eli tiettyjen eettisten sääntöjen noudattamista. Esimerkiksi Suomessa on laadittu *Arkkitehdin ammattieettiset periaatteet*, joten arkkitehdin ammatillinen vastuu voidaan ymmärtää näiden sääntöjen noudattamisena. Arkkitehtuurin poetiikan näkökulmasta vastuu tulee

ymmärtää eri tavoin. Se tulee ymmärtää vastaamisena maailmalle, neliyhteyden puhuttelulle. Vastuu poeettisessa mielessä tarkoittaa vastaamista siihen, mikä todella on. Vastuuta ei silloin nähdä suhteessa ihmisen laatimiin sääntöihin vaan vastuuna ihmistä suuremmalle todellisuudelle, joka samalla toimii ihmisenä olemisen perustana. Se, että arkkitehti tiedostaa ontologisen vastuunsa moraalisen vastuunsa perustana, tarkoittaa myös ekologisen vastuun huomioimista sen syvälimimmässä merkityksessä. Niin sanotun syväekologian perusta on siinä, että ihminen ottaa uuden ei-tekniikan, ei-hallitsevan asenteen luontoon, asenteen, jossa ihminen elää yhdessä luonnon kanssa alistamatta sitä.

Erityisesti nykyaikana, jolloin yhtä yhteisesti jaettua kulttuurikontekstia ei enää ole, on tärkeä ymmärtää, että rakennusten käyttäjällä on vapaus kokea ja tulkita ympäristönsä miten haluaa. Kun nykyisin henkisellä todellisuudellamme ei ole mitään sellaista muotoa, joka voisi toimia yhteisenä perustana rakentamiselle, on uudessa poeettisessa arkkitehtuurissa käännytty muualle. Kun kaikille yhteisen merkityksperustan antaneet suuret kertomukset filosofioina ja uskontoina ovat länsimaisessa historiassa ohi, voidaan yhteistä perustaa merkityksille hakea siitä faktisesta maaperästä, siitä konkreettisesta rakennetusta ja rakentamattomasta luonnosta, jonka yhteyttä kukaan ihminen ei voi paeta. Uudessa arkkitehtuuripoetiikassa onkin kiinnitetty erityistä huomiota rakenteisiin ja materiaaleihin. Aallon ja Zumthorin töitä voidaan käyttää tällaisen lähestymistavan esimerkkeinä.

Poeettisessa lähestymistavassa materiaaliin ei suhtauduta rakennusteollisuuden raaka-aineena eikä esteettistä muodonantoa odottavana mykkänä ainesmassana, vaan lähtökohtana on materiaalin lepääminen oman itsensä varassa. Lähtökohtana on olion olioiminen neliyhteydessä, joka tuo esiin ns. materiaallisen transsendenssin. Arkkitehtuurin uusi merkitysyhteys voidaan saattaa esiin vain olemalla avoin ja sallimalla ihmisen ja maailman yhdessä nousta uudella tavalla perustaan. Tässä uudenlaisessa nousemisessa ei ole kyse vain arkkitehdin reinkarnoitumisesta vaan myös merkitysten inkarnoitumisesta materiaan. Kun arkkitehti sallii materiaalien puhutella itseään, hän ei voi usein muuta kuin hämmästellä syntyntä lopputulosta. Zumthorin sanoin: ”Koet itsesi jotenkin hämmästyneeksi, mikä käsittääkseni johtuu materiaalista itsestään. Materiaali on vahvempi kuin ajatus, se on vahvempi kuin mielikuva, koska se todellakin on siinä, ja se on siinä omasta ansiostaan.”

ABSTRAKTI

Pekka Passinmäki: *Arkkitehtuurin uusi poetiikka. Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa* (2011) (Väitöskirja)

Väitöskirjassa tarkastellaan poetiikan ja teknologian suhdetta arkkitehtuurissa. Keskeisenä lähteenä ovat saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) kirjoitukset. Heidegger ei anna kirjoituksissaan valmiita vastauksia, vaan hänelle tärkeintä on kysyminen, jonka myötä asioihin pyritään löytämään oikea suhde. Hänen tunnetuimmassa arkkitehtuuria käsittelevässä esseessään *Bauen Wohnen Denken* (1954) pohditaan asumista, rakentamista ja ajattelemista. Tuossakaan kirjoituksessa ei anneta valmiita vastauksia, vaan esseen tavoite on kiteytetty seuraavasti: ”Riittävästi saavutetaan, jos asuminen ja rakentaminen tulevat kysymisen arvoisiksi ja ovat näin jotakin ajattelemisen arvoista.” Heideggerin mukaan se, mikä asumisessa ja rakentamisessa on kaikkein ”kysymisen arvoisinta”, koskee poeettista asumista ja sen mahdollisuutta nykyaikana. Väitöskirjan tutkimuskysymys nouseekin suoraan Heideggerin tematiikasta. Käsissä olevassa tutkimuksessa pohditaan, onko teknologian ylittävä poeettinen lähestymistapa mahdollista nykyarkkitehtuurissa – ja miten se on mahdollista? Tutkimus jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä tarkastellaan arkkitehtuurin poetiikan historiaa antiikista nykypäivään. Toisessa osassa keskitytään ns. uuden arkkitehtuuri-poetiikan lähtökohtien tarkasteluun.

Ensimmäisessä osassa uutta poeettista lähestymistapaa kuvaillaan laajaa historiallista kokonaiskuvausta vasten. Siinä selvitetään, miksi tilanne arkkitehtuurissa on tällä hetkellä se, mikä se on, ja miksi uutta lähestymistapaa tarvitaan. Antiikin aikana ihmisen suhde luontoon oli luontokeskistä (kosmoskeskistä). Maailma (*makrokosmos*) nähtiin järjestäytyneenä kokonaisuutena, jonka lakien mukaan myös ihminen (*mikrokosmos*) toimi. Rakennukset nähtiin kosmoksen jumalaisen arkkitehtuurin metaforina. Antiikin arkkitehtuuri oli poeettista, koska se toi esiin samaa järjestystä, jota koko todellisuus noudatti. Kirkko omaksui antiikin kosmologian: keskiajan teologiassa pyrittiin yhdistämään Platonin ja Aristoteleen synnyttämä traditio kristinuskoon. Näin poeettisen arkkitehtuurin perinne jatkui myös keskiajalla.

Uudella ajalla ihmisen suhde luontoon muuttui ihmiskeskiseksi (antroposentriseksi). Ihminen nähtiin primaarina, luonto sekundaarisena. Uuden ajan ajattelussa, jota esimerkiksi Galilei, Newton ja Descartes edustivat, todellisuuden oma järjestys alkoi menettää merkitystään ja luontoa alettiin lähestyä yhä enemmän ihmisen rationaalisen ajattelun pohjalta. Ihminen alkoi muuttua subjektiksi, maailma objektiksi, mikä tarkoitti aikaisemmin yhteinäisenä koetun todellisuuden pirstoutumista. Arkkitehtuurissa uuden ajan ajattelua edustivat mm. Claude Perrault (1613–1688) ja Jacques-Nicolas-Louis Durand (1760–1839). Perraultin teoriassa makrokosmoksen ja mikrokosmoksen välinen linkki katkaistiin ensimmäisen kerran arkkitehtuurissa. Durand vei Perraultista alkaneen kehityksen päätepisteeseensä, mikä merkitsi arkkitehtuurin poetiikan lopullista hylkäämistä ja arkkitehtuurin muuttumista teknologiaksi. Moderni rationalistinen lähestymistapa on jatkunut edelleen varhaisfunktionalistien teorioissa sekä suuressa osassa nykyistä postmodernia arkkitehtuuriajattelua. Nykyaikainen teknologia on tuonut monia merkittäviä parannuksia ihmisten elin- ja asuinolosuhteisiin, mutta sillä on myös varjopuolensa: ihminen tuntee itsensä usein kodittomaksi modernin teknologian luomassa ympäristössä.

Uuden arkkitehtuuri-poetiikan mahdollisuus on yhdistetty käsillä olevassa tutkimuksessa fenomenologiaan. Fenomenologiassa on systemaattisesti pyritty palauttamaan nykyajan ihminen teknologiaa alkuperäisemmälle perustalle. Kaikkein perusteellisimmin poetiikan ja teknologian suhdetta on käsitellyt Heidegger, jonka näkemys todellisuuden kokonaisuudesta itseorganisoituvana *kosmoksena* voidaan nähdä antiikin kosmosajattelun suorana jatkeena. Esseessään *Bauen Wohnen Denken* Heidegger kuvaa todellisuuden järjestäytyntä kokonaisuutta neliyhteytenä (*Geviert*). Neliyhteyden kuvauksessa ihminen ja maailma saatetaan jälleen samaan todellisuuteen, mikä luo perustan uudelle arkkitehtuurin poetiikalle. Heideggerin merkitys on erityisesti siinä, että hänen ajattelussaan poeettinen ja teknologinen eivät asetu totaalaisesti vastakkain vaan poeettinen luo perustan teknologiselle. Toisin kuin joskus on väitetty, Heideggerin tekniikan analyysit eivät johda nostalgiaan vaan uuteen tapaan ymmärtää teknologia osana alkuperäisempää todellisuutta. Suhdettaan teknologiaan Heidegger kuvaa silleen jättämiseksi (*Gelassenheit*). Silleen jättämisessä sanotaan paradoksaalisesti ”kyllä” ja ”ei” tekniselle maailmalle.

Tutkimuksen toisessa osassa tarkastellaan uuden arkkitehtuuri-poetiikan lähtökohtia neljän teeman kautta. Nämä ovat: kehollisuus, tilallisuus, ajallisuus ja merkitys. Ihmisen keholisuudesta ja ihmisen oikeasta tavasta asettua maailmaan Heidegger toteaa: ”Vain jos kykenemme asumaan, voimme rakentaa.” Tämä tarkoittaa, että vain jos opimme olemaan oikealla tavalla maailmassa, voimme rakentaa. Oikea tapa merkitsee oman kehon silleen jättämistä, mikä luo perustan neliyhteydessä asumiselle ja rakentamiselle. Poeettisen arkkitehtuurin tulee sitoutua paikkaan ja aikaan eli tiettyyn historialliseen todellisuuteen. Paitsi paikasta ihmisen tulee löytää koti myös ajasta. Jotta tämä on mahdollista, arkkitehdin tulee kyetä kohtaamaan uudella tavalla paikka, aika ja historia. Tietty historiallinen todellisuus tarkoittaa myös tiettyä kulttuuria, tiettyä olemassa olevaa merkitysyhteyttä. Fenomenologiassa korostetaan konkreettista aineellista maailmaa ihmisen kotiinpaluun lähtökohtana. Aineellinen muodostaa sen perustason, johon merkitykset ihmisen kokemuksessa kiinnittyvät. Merkitykset eivät kuitenkaan ole aineellisia, vaan ne muodostavat oman ei-aineellisen ideaalisen tasonsa. Tätä tarkastelen tutkimukseni lopuksi.

Tutkimuksessa nostetaan esiin useita arkkitehtuuri-teoreetikkoja ja -suunnittelijoita, joiden inspiraation lähteenä Heidegger on ollut. Heitä ovat muun muassa Hans Scharoun, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Karsten Harries, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasmaa ja Peter Zumthor. Pääosa edellä mainituista tunnetaan kirjoittajina, mutta esimerkiksi Scharoun ja Zumthor ovat kertoneet Heideggerin vaikuttaneen nimenomaan heidän suunnittelutyöhönsä. Kirjallinen käsittely ja konkreettiset rakennusesimerkit vuorottelevat tutkimuksessa.

AVAINSANAT: arkkitehtuurin filosofia, arkkitehtuurin teoria, poetiikka, teknologia, fenomenologia, Heidegger

ABSTRACT

Pekka Pasinmäki: *A new poetics of architecture. A phenomenological study of the possibility of overcoming technology in contemporary architecture* (2011) (Ph.D. Dissertation)

The present doctoral thesis looks at the relationship between poetics and technology in architecture. The main sources are the writings of German philosopher Martin Heidegger (1889–1976). Heidegger does not provide ready answers in his writings. Instead, most important for him is questioning, through which one strives to find the appropriate relationship between issues. His best known essay dealing with the question of architecture is *Bauen Wohnen Denken* (1954, *Building Dwelling Thinking*), though it, too, does not provide ready answers. Rather, the object of the essay can be encapsulated in his own words as follows: “Enough will have been gained if dwelling and building have become worthy of questioning and thus have remained worthy of thought.” According to Heidegger, that which is most ‘worthy of questioning’ regards dwelling and building concerns poetic dwelling and the possibility of poetic dwelling in the present age. The main theme addressed in the present thesis indeed arises directly from Heidegger’s thematics. Discussed in the thesis is the question of whether a poetic approach that overcomes technology is possible in contemporary architecture – and if so, how would that be possible? The study is divided in two parts. Part One deals with the history of the poetics of architecture, from the antiquities to the present day. Part Two focuses on a discussion of the starting points for a so-called new poetics of architecture.

In Part One the new poetic approach is described in relation to an extensive historical overview. This includes a discussion of why the present situation in architecture is what it is and why a new approach is necessary. During the antiquities man’s relation to nature was centred on nature (cosmocentric). The world (the macrocosmos) was seen as an entity organised in accordance with the laws by which also man (the microcosmos) operated. Buildings were seen as a metaphor for the divine architecture of the cosmos. The architecture of the antiquities was poetic because it represented the same order as that of the whole of reality. The church adopted the cosmology of the antiquities: the theology of the middle ages strived to conjoin the tradition of Plato and Aristotle with Christianity. Thus the tradition of poetic architecture continued also throughout the middle ages.

In the modern era man’s relation to nature changed to become an anthropocentric one. Man was seen as primary and nature as secondary. In the thinking of the modern era, as represented by, for example, Galileo, Newton and Descartes, the inherent order of reality began to lose its meaning and the attitude towards nature was based increasingly on man’s rational thinking. Man began to become a subject and the world an object, which meant the defragmentation of a reality that previously had been perceived as integrated. In architecture the thinking of the modern era was represented by Claude Perrault (1613–1688) and Jacques-Nicolas-Louis Durand (1760–1839). According to Perrault’s theory, the link between the macrocosmos and microcosmos in architecture was severed for the first time. Durand took the development that had begun from Perrault to its end point, which meant the final abandonment of the poetics of architecture and architecture becoming technology. The modern rationalistic approach continued in the theories of early functionalism and has

continued to do so in large part in current postmodern architectural thinking. Contemporary technology has brought many important improvements in man’s life and dwelling conditions, but it also has a reverse side: man often feels homeless in the environment created by modern technology.

The possibility of a new poetics of architecture is connected in the present study with phenomenology. In phenomenology there has been a systematic attempt to return contemporary man to a basis more fundamental than technology. Heidegger is the thinker who has discussed most fundamentally the relationship between poetics and technology, and his view on the totality of reality as a self-organising cosmos can be seen as a direct continuation of the thinking about the cosmos from the antiquities. In his essay *Bauen Wohnen Denken* Heidegger describes the organised totality of reality as *das Geviert* (the fourfold). In the description of the fourfold man and the world are again brought into the same reality, which creates a basis for a new poetics of architecture. The importance of Heidegger lies particularly in that in his thinking the poetic and the technological are not set completely in opposition to each other, but rather the poetic creates a basis for the technological. Unlike as sometimes has been claimed, Heidegger’s analyses of technology do not lead to nostalgia but to a new way of understanding technology as part of a more fundamental reality. Heidegger describes the relationship to technology as *Gelassenheit* (“releasement” or “letting be”). In “letting be” one paradoxically says “yes” and “no” to the technical world.

In Part Two of the thesis the starting points for a new poetics of architecture are examined through four themes: corporality, spatiality, temporality and meaning. In regards to man’s corporality, man’s appropriate way of setting himself in the world, Heidegger states: “Only if we are capable of dwelling, only then can we build.” This means that only if we can learn to be in the world in an appropriate way can we build. The appropriate way means “letting be” of one’s own body, which creates a foundation for dwelling and building in the fourfold. Poetic architecture should be tied to place and time, in other words a certain historical reality. Man must find a home not only from place but also in time. In order for this to be possible the architect must be able to encounter place, time and history in a new way. A certain historical reality also means a certain culture, a certain existing connection of meaning. Phenomenology emphasises the concrete material world as the starting point of man’s return home. Materiality forms that basic level on to which the meanings in man’s experience become attached. The meanings are, however, not material but form their own non-material ideal level. This aspect is discussed at the end of the thesis.

The present study highlights several architectural theoreticians and architects who have mentioned that Heidegger has been a source of inspiration to them. Among these are, for instance, Hans Scharoun, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton, Karsten Harries, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor. The majority of the aforementioned persons are known for their writings, but for instance Scharoun and Zumthor have explained that Heidegger has influenced specifically their design work. The thesis alternates between discussions of texts and concrete examples of buildings.

KEY WORDS: philosophy of architecture, theory of architecture, poetics, technology, phenomenology, Heidegger

BP	Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)
EHD	Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung
EK	Esitelmä ja kirjoituksia osa II
EM	Einführung in die Metaphysik
G	Gelassenheit
H	Heraklit
Hw	Holzwege
HRO	Hölderlin ja runouden olemus
JM	Johdatus metafysiikkaan
KhMa	Kirje ”humanismista” & Maailmankuvan aika
KR	Die Kunst und der Raum
OA	Oleminen ja aika
P	Parmenides
R	Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. (Rektoratsrede)
Re	Saksalainen yliopisto puoltaa itseään. (Rehthoraattipuhe)
SJ	Silleen jättäminen
SpG	Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger
SpH	Enää vain jumala voi meidät pelastaa. Martin Heideggerin Spiegel-haastattelu.
SZ	Sein und Zeit
TA	Taideteoksen alkuperä
TeK	Tekniikka ja käänne
TK	Die Technik und die Kehre
UK	Der Ursprung des Kunstwerkes
US	Unterwegs zur Sprache
VA	Vorträge und Aufsätze
Wm	Wegmarken
WHD	Was Heisst Denken?
ZS	Zollikoner Seminare: Protokolle – Gespräche – Briefe
ZSD	Zur Sache des Denkens

LÄHTEET

MARTIN HEIDEGGER

alkuperäisteokset

Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) 1989 (BP). *Gesamtausgabe Bd 65*. [Tutkielmia 1936–1938.] Herausgeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Einführung in die Metaphysik 1953 (EM). [Luentoja 1935.] Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung 1981 [1944] (EHD). [Esitelmiä ja kirjoituksia 1936–1968.] Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Gelassenheit 1992 [1959] (G). Pfullingen: Neske.

Heraklit. (1979) (H). *Gesamtausgabe Bd 55*. [Luentoja 1943–1944.] Herausgeben von Manfred S. Frings. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Holzwege 1950 (Hw). [Esitelmiä ja kirjoituksia 1935–1946.] Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Die Kunst und der Raum 1969 (KR). St. Gallen: Erker-Verlag.

Parmenides 1982 (P). *Gesamtausgabe Bd 54*. [Luentoja 1942–1943.] Herausgeben von Manfred S. Frings. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Sein und Zeit 1984 [1927] (SZ). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

”Die Selbstbehauptung der deutschen Universität” 2000 [1933] (R). Rektoratsrede. Teoksessa *Reden und Andere Zeugnisse eines Lebensweges 1910–1976. Gesamtausgabe Bd 16*. [Puheita ja lyhyitä kirjoituksia 1910–1976.] Herausgeben von Hermann Heidegger. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 107–117.

”Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger” 1988 [1976] (SpG). Teoksessa *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*. Herausgeber Günther Neske, Emil Kettering. Pfullingen: Neske. 81–114.

Die Technik und die Kehre 1988 [1962] (TK). Pfullingen: Neske.

Unterwegs zur Sprache 1993 [1959] (US). Stuttgart: Neske.

Der Ursprung des Kunstwerkes 1992 (UK). [Kirjoitettu 1935–1936, julkaistu 1950.] Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam.

Vorträge und Aufsätze 1990 [1954] (VA). Pfullingen: Neske.

Was Heisst Denken? (1984) [1954] (WHD). [Luentoja 1951–52.] Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Wegmarken 1976 [1967] (Wm). *Gesamtausgabe Bd 9*. [Esitelmiä ja kirjoituksia 1919–1961.] Herausgeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Zollikoner Seminare: Protokolle – Gespräche – Briefe 1987 (ZS) [Seminaareja, keskusteluita, kirjeitä 1959–1971.] Hrsg. von Medard Boss. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Zur Sache des Denkens 1988 [1969] (ZSD) [Esitelmiä, seminaari ja kirjoitus 1962–1964.] Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

suomennokset

”Enää vain jumala voi meidät pelastaa”. Martin Heideggerin Spiegel-haastattelu. 1995 (SpH). Suom. Tere Vaden. *Niin & näin* 4/1995. 6–16. (Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger 1976.)

Esitelmiä ja kirjoituksia osa II 2009 (EK). Suom. Vesa Jaaksi, Reijo Kupiainen, Miika Luoto ja Tere Vadén. *Niin & näin* -kirjat. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. (Vorträge und Aufsätze Teil II 1967.)

”Hölderlin ja runouden olemus” 1996 (HRO). Suom. Miika Luoto. *Nuori voima* 4/1996. 33–40. (Hölderlin und das Wesen der Dichtung 1936.)

Johdatus metafysiikkaan 2010 (JM). Suom. Jussi Backman. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto. (Einführung in die Metaphysik 1953.)

Kirje ”humanismista” & Maailmankuvan aika 2000 (KhMa). Suom. Markku Lehtinen. Paradeigma-sarja. Tutkijaliiton julkaisu 96. Helsinki: Tutkijaliitto. (Brief über den ”Humanismus” 1947, Die Zeit des Weltbildes 1950.)

Oleminen ja aika 2000 (OA). Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. (Sein und Zeit 1927.)

”Saksalainen yliopisto puoltaa itseään” 2003 (Re). Rehtoraattipuhe. Suom. Jussi Backman. *Nuori voima* 1/2003. 33–39 (Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Rektoratsrede 1933.)

Silleen jättäminen 2005 [1991] (SJ). Suomensos ja alkusanat Reijo Kupiainen. Kolmas painos. Tampere: 23°45 Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. (Gelassenheit 1959.)

Taideteoksen alkuperä 1995 (TA). Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Der Ursprung des Kunstwerkes 1950.)

Tekniikka ja käänne 2007 (TeK). Suom. Vesa Jaaksi. 23°45 Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. (Die Technik und die Kehre 1962.)

MUU LÄHDEKIRJALLISUUS

Aalto, Alvar 1997a, ”Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen” [1940]. Teoksessa Göran Schildt (toim): *Näin puhui Alvar Aalto*. Helsinki: Otava. 102–107.

Aalto, Alvar 1997b, ”Taimen ja tunturipuro” [1947]. Teoksessa Göran Schildt (toim): *Näin puhui Alvar Aalto*. Helsinki: Otava. 107–109.

Aho, Tuomo 1996, ”Descartes ja geometria” *Niin & näin* 4/1996. 20–22.

Alberti, Leon Battista 1998, *Maalaustaitteesta*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (De pictura 1435.)

Arkkitehdin ammattieettiset periaatteet. SAFAn liittovaltuuston 16.5.2003 hyväksymät, perusteluineen. Laatinut Kimmo Lapintie. Internetlähde: URL: https://www.safa.fi/extranet/tietopankki/saannot_ja_ohjeet/ (noudettu 1.11.2010).

Aristoteles, *Fysiikka*. Suomentaneet Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Selitykset laatinut Simo Knuuttila. Teokset, osa III. Helsinki: Gaudeamus 1992. (Physica.)

Aristoteles, *Metafysiikka*. Suomentaneet Tuija Jatakari, Kati Näätäsaari ja Petri Pohjanlehto. Selitykset laatinut Simo Knuuttila. Teokset, osa VI. Helsinki: Gaudeamus 1990. (Metaphysica.)

Aristoteles, *Nikomakhoksen etiikka*. Suomentanut ja selitykset laatinut Simo Knuuttila. Teokset, osa VII. Helsinki: Gaudeamus 1989. (Ethica Nicomachea.)

Aristoteles, *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Selitykset laatinut Juha Sihvola. Teokset, osa IX. Helsinki: Gaudeamus 1997. (Poetica.)

Aristoteles, *Taiivaasta*. Suomentanut Petri Pohjanlehto. Selitykset laatinut Taneli Kukkonen. Teokset, osa IV. Helsinki: Gaudeamus 2003. (De caelo.)

Augustinus 1981, *Tunnustukset* (1947). Latinasta suomentanut Otto Lakka. Suomensosoksen tarkistanut Yrjö-Otto Lakka. Helsinki: SLEY-kirjat Oy. (Confessiones 397–400.)

Babich, Babette E. (ed.) 1995, *From Phenomenology to Thought, Errancy, and Desire. Essays in Honor of William J. Richardson, S.J.* Series: Phaenomenologica, Vol. 133. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.

Backman, Jussi 2005, *Omaisuus ja elämä. Heidegger ja Aristoteles kreikkalaisen ontologian rajalla*. 23°45 Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Backman, Jussi ja Himanka, Juha 2009, ”Fenomenologia”. Internetlähde: URL: <http://filosofia.fi/node/2712> (noudettu 15.4.2009).

Bambach, Charles R. 1995, *Heidegger, Dilthey, and the Crisis of Historicism*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Bartning, Otto (Hrg) 1952, *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum*. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt GmbH.

Baumgarten, Alexander Gottlieb 1954, *Reflections on Poetry*. Translated, with the original text, an introduction, and notes, by Karl Aschenbrenner and William B. Holther. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus 1735.)

Baumgarten, Alexander Gottlieb 1986, *Aesthetica* [1750]. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Best, Michael 2010, *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions, University of Victoria: Victoria, BC, 2001–2005. Internetlähde: URL: <http://ise.uvic.ca/Library/SLT/> (noudettu 20.10.2010).

Blundell Jones, Peter 1978, *Hans Scharoun. A Monograph*. London: Gordon Fraser.

Brander, Jori 2006, *Kirjoituksia kotisatamasta. Sana vuoden joka viikolle*. Tampere: Data Universum Oy.

Brander, Jori 2010, "Oi niitä aikoja". Viikon sana 36/2004. Internetlähde: URL: http://www.kotisatama.net/fi/raamattujasana/viikonsana/sana_pda.php?paivays=2004-08-30 (noudettu 21.9.2010).

Cacciari, Massimo 2000, "Eupalinos or Architecture" [1980]. In K. Michael Hays (ed.): *Architecture Theory Since 1968* [1998]. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press. 394–406.

Cache, Bernard 1999, "Objectile. The Pursuit of Philosophy by Other Means?" *Architectural Design* vol. 69, nos 9–10, 1999. 66–71.

Carpo, Mario 2004, "Ten Years of Folding". In Greg Lynn (ed.): *Folding in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons. 14–19.

Casey, Edward S. 1987, *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Casey, Edward S. 1998, *The Fate of Place. A Philosophical History* [1997]. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

Conrads, Ulrich (ed.): *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* [1970]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Crease, Robert P 2008, *The Book of Nature*. Internetlähde: URL: <http://physics-world.com/cws/article/print/26529> (noudettu 25.9.2008).

Davidson, Peter and Bates, Donald L. 1997, "Editorial". In *Architecture after Geometry. Architectural Design* vol. 67, nos 5–6, May–June 1997. 7–11.

Deleuze, Gilles 2006, *The Fold. Leibniz and the Baroque* [1993]. Foreword and translation by Tom Conley. London and New York: Continuum. (Le pli: Leibniz et le baroque 1988.)

Derrida, Jacques 1992, *Acts of Literature*. Edited by Derek Attridge. New York and London: Routledge.

Derrida, Jacques 1996, "Architecture Where the Desire May Live (Jacques Derrida Interviewed by Eva Meyer)" [1986]. In Kate Nesbitt (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 144–149.

Descartes, René, "Filosofian periaatteet". Suom. Mikko Yrjönsuuri ja Jari Kaukua. *Teokset III*. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland 2003. 19–291 (Principia philosophiae 1644.)

Descartes, René, *The Geometry of Rene Descartes*. English–French edition. Translated by David Eugene Smith and Marcia Latham. New York: Cosimo. Inc. 2007. (La Géométrie 1637.)

Descartes, René, "Järjen käyttöohjeet. Hyödyllisiä ja selviä sääntöjä ohjaamaan mieltä totuuden tutkimuksessa". Suom. Sami Jansson. *Teokset I*. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland 2001. 39–115 (Regulæ ad directionem ingenii 1628.)

Descartes, René, "Kirje Chanut'lle Haagissa 6.6.1647". Suom. Tuomo Aho. *Teokset IV*. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland 2005. 309–314.

Descartes, René, "Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta". Suom. Tuomo Aho. *Teokset II*. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland 2002. 19–84 (Meditationes de prima philosophia 1641.)

Dodds, George and Tavernor, Robert (eds.) 2002, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Dovey, Kimberly 1993, "Putting Geometry in its Place: Toward a Phenomenology of the Design Process". In David Seamon (ed.): *Dwelling, Seeing, and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*. Albany: State University of New York Press. 247–269.

Dreyfus, Hubert L. 1991, *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Edgerton, Samuel Y 1975, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Basic Books.

Eisenman, Peter 1996, "The End of the Classical. The End of the Beginning, the End of the End" [1984]. In Kate Nesbitt (ed.): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 212–227.

Elden, Stuart 2001, "The Place of Geometry: Heidegger's Mathematical Excursus On Aristotle". *The Heythrop Journal* Vol. 42, No 3, July 2001. 311–328.

Eslami, Manouchehr 1988, "The Question of 'Architectural Object' in Modern Architecture: Le Corbusier's Cartesian Theory and Practice of His Purist Period". *Via* 9/1988. 138–151.

Foster, Hal (ed.) 1985, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* [1983]. Washigbton: Bay Press.

Frampton, Kenneth 1974, "On Reading Heidegger". *Oppositions* 4, October 1974.

Frampton, Kenneth 1985, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance". In Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-modern Culture* [1983]. Washigbton: Bay Press. 16–30.

Frampton, Kenneth 1989, "Kriittisestä regionalismista". Suom. Maija Kärkkäinen. Teoksessa Riitta Nikula (toim.): *Modernismi – Historismi (Abacus ajankohta 1)*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, Rakennuskirja Oy. 76–125.

Frampton, Kenneth 1995, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Frampton, Kenneth 1996, "Rappel à l'ordre, the Case for the Tectonic" [1990]. In Kate Nesbitt (ed.): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 518–528.

Frampton, Kenneth 2007, *Modern Architecture. A Critical History* [1980]. Fourth edition: Revised, expanded and updated. London: Thames and Hudson.

Goldman, Glenn and Zdepski, Michael Stephen (eds.) 1991, *Reality and Virtual Reality*. Newark, New Jersey: Association for Computer Aided Design in Architecture (ACADIA).

Graafland, Arie and Graafland, Ad 1996, *Architectural Bodies*. Ed. by Michael Speaks. Rotterdam: 010 Publishers.

Grassi, Ernesto 1962, *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: M. DuMont Schauberg.

Guy, Simon and Farmer, Graham, "Reinterpreting Sustainable Architecture: The Place of Technology". *Journal of Architectural Education* Vol. 54, Issue 3, February 2001. 140–148.

Halinen, Ilkka 2006, "Harjunkulman koukerot". *Arkkitehti* 2/2006. 33.

Harries, Karsten 1985, "Modernity's Bad Conscience". *AA Files* 10 (autumn) 1985. 53–60.

Harries, Karsten 1995, "Authenticity, Poetry, God". In Babette E. Babich (ed.): *From Phenomenology to Thought, Errancy, and Desire. Essays in Honor of William J. Richardson, S.J.* Series: Phaenomenologica, Vol. 133. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers. 17–35.

Harries, Karsten 1997, *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Harries, Karsten 1998, "Matter, Meaning, and Mind in Architecture". *Domus* no. 801, February 1998. 6–8.

Harries, Karsten 2001, *Infinity and Perspective*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.

Hartoonian, Gevork 1994, *Ontology of Construction. On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Hays, K. Michael (ed.) 2000: *Architecture Theory Since 1968* [1998]. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.

Held, Klaus 2007, "Phenomenology of 'Authentic Time' in Husserl and Heidegger". *International Journal of Philosophical Studies*. Volume 15, Issue 3, September 2007. 327–347.

Hesiodos 2002, *Jumalten synty*. Suom. Päivi Myllykoski. Helsinki: Tammi. (Theogonia.)

Heynen, Hilde 1993, "Worthy of Question: Heidegger's Role in Architectural Theory". In *Archis* No.12, 1993. 42–49.

Heynen, Hilde 1999, *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

Hitchcock, Henry-Russell and Johnson, Philip 1995, *The International Style* [1932]. With a new foreword by Philip Johnson. New York, London: W.W. Norton & Company.

Husserl, Edmund 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1897–1917) [1928]. *Husserliana*, Band X. Herausgeben von Rudolf Boehm. Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, Edmund 1976, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [1936]. *Husserliana* Band VI. Haag: Martinus Nijhoff.

Husserl, Edmund 1995, *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Suomennos Juha Himanka, Janita Hämäläinen, Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-Kirjat. (Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen 1950.)

Jencks, Charles 1989, "Eisenman's White Holes". *Architectural Design* vol. 59, nos 11–12, 1989. 23–37.

Jencks, Charles 1996, *The Architecture of the Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture* [1995]. London: Academy Editions.

Jencks, Charles (ed.) 1997a, *New Science = New Architecture? Architectural Design* 1997, vol. 67, nos 9–10.

Jencks, Charles 1997b, "Complexity Definition and Nature's Complexity". In Charles Jencks (ed.): *New Science = New Architecture? Architectural Design* 1997, vol. 67, nos 9–10. 8–9.

Jencks, Charles 1997c, "Nonlinear Architecture. New Science = New Architecture?". In Charles Jencks (ed.): *New Science = New Architecture? Architectural Design* 1997, vol. 67, nos 9–10. 6–7.

Jencks, Charles 2002, *The New Paradigm in Architecture. The Language of Postmodernism*. New Haven and London: Yale University Press.

Jencks, Charles 2007, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism Going?* Chichester: John Wiley & Sons Ltd.

Johnson, Philip and Wigley, Mark (eds.) 1988, *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

Johnson, Philip 1988, "Preface". In Philip Johnson and Mark Wigley (eds.): *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 7–9.

Joutsivuo, Timo ja Mikkeli, Heikki (toim.) 2000, *Renessanssin tiede*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kanerva, Liisa 2000, "Tiedon, taidon ja luovuuden liitto. Maalaustaidon, kuvanveiston ja arkkitehtuurin käsitteitä renessanssin Italiassa". Teoksessa Timo Joutsivuo ja Heikki Mikkeli (toim.): *Renessanssin tiede*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 190–232.

Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) 2001, *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kinneavy, James L. (2002), "*Kairos* in Classical and Modern Rhetorical Theory". In Phillip Sipiora and James S. Baumlin (eds.): *Rhetoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis*. Albany: SUNY Press. 58–76.

Klemola, Timo 2004, *Taidon filosofia – Filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Knuutila, Simo 1982, "Esittelyjä ja selityksiä. Timaios". Teoksessa Platon: *Teokset* osa 5. Helsinki: Otava. 363–381.

Kockelmans, Joseph J. 1989, *Heidegger's "Being and Time". The Analytic of Dasein as Fundamental Ontology*. Washington: University Press of America.

Kolarevic, Branko (ed.) 2009a, *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing* [2003]. New York and London: Taylor & Francis.

Kolarevic, Branko 2009b, "Digital Morphogenesis". In Branko Kolarevic (ed.): *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing*. New York and London: Taylor & Francis. 11–28.

Kolarevic, Branko 2009c, "Digital Production". In Branko Kolarevic (ed.): *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing*. New York and London: Taylor & Francis. 29–54.

Kolarevic, Branko 2009d, "Information Master Builders". In Branko Kolarevic (ed.): *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing*. New York and London: Taylor & Francis. 55–62.

Kolarevic, Branko 2009e, "Introduction". In Branko Kolarevic (ed.): *Architecture in the Digital Age. Designing and Manufacturing*. New York and London: Taylor & Francis. 1–10.

Kruft, Hanno-Walter 1994, *A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present*. Translated by Ronald Taylor, Elise Callander and Antony Wood. New York: Princeton Architectural Press. (Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart 1985.)

Kukkonen, Taneli 2003, ”Selitykset”. Teoksessa Aristoteles: *Taivaasta*. Teokset, osa IV. Helsinki: Gaudeamus. 135–155.

Kupiainen, Reijo 1997, *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.

Kupiainen, Reijo 2000, ”Suomentajan alkusanat”. Teoksessa *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino. vii–x.

Lakoff, George and Johnson, Mark 1999, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Leach, Neil 2009, ”Digital Morphogenesis”. In *Architectural Design* 2009, vol. 79, no 1. 32–37.

Le Corbusier 2004, *Kohti uutta arkkitehtuuria*. Suom. Pauliina Nurminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. (Vers une architecture 1923.)

Levin, David Michael 1985, *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.

Loos, Adolf 1984, ”Ornament and Crime”. In Ulrich Conrads (ed.): *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* [1970]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 19–24. (Ornament und Verbrechen 1908.)

Lynn, Greg (ed.) 2004a, *Folding in Architecture*. Revised edition. With new introductions by Greg Lynn and Mario Carpo. Chichester: John Wiley & Sons. (First published in: *Architectural Design* 1993, vol. 63, nos 3–4, entire issue.)

Lynn, Greg 2004b, ”Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant, and the Supple”. In Greg Lynn (ed.): *Folding in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons. 24–31.

Lynn, Greg 2004c, ”Introduction”. In Greg Lynn (ed.): *Folding in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons. 9–12.

Lyotard, Jean-François 1985, *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. (La condition postmoderne. Rapport sur le savoir 1979.)

Macann, Christopher (ed.) 1992, *Martin Heidegger. Critical Assessments*. Volume I: Philosophy. London and New York: Routledge.

Madrazo, Leandro 1994, ”Durand and the Science of Architecture”. *The Journal of Architectural Education* vol. 48, nro 1, September 1994. 12–24.

Mehtonen, Lauri 1996, ”Taito ja taide modernia maailmaa rakentamassa. Luento Kantista”. *Königsberg* vol. 1, nro 2, 1996. 44–57.

Merleau-Ponty, Maurice 2000, ”Esipuhe ’Havainnon fenomenologiaan’”. Suom. Sara Heinämaa. *Tiede & edistys* 3/2000. 170–182. (Phénoménologie de la perception -teoksen esipuhe.)

Merleau-Ponty, Maurice 2003, *Phenomenology of Perception* [1962]. Translated by Colin Smith. London and New York: Routledge. (Phénoménologie de la perception 1945.)

Middleton, Robin (ed.) 1984, *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* [1982]. London: Thames and Hudson.

Naess, Arne 1973, ”The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary”. *Inquiry* 16:1 (1973). 95–100.

Naess, Arne 1991, *Ecology, Community and Lifestyle. Outline of an Ecosophy*. Translated and revised by David Rothenberg. Cambridge: Cambridge University Press. (Økologi, samfunn og livsstil 1976.)

Nesbitt, Kate (ed.) 1996a, *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press.

Nesbitt, Kate 1996b, ”Introduction”. In Kate Nesbitt (ed.): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 16–70.

Nesbitt, Kate 1996c, ”Preface” In Kate Nesbitt (ed.): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 12–14.

Nietzsche, Friedrich 1960, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* [1878]. Erster Band. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Nietzsche, Friedrich 1989, *Iloinen tiede* [1963]. Suom. J. A. Hollo. Säkeiden suom. Aarno Peromies ja Toivo Lyy. Helsinki: Otava. (Die Fröhliche Wissenschaft 1882.)

Nietzsche, Friedrich 1999, *Historian hyödyistä ja haitasta elämälle*. Suomentanut ja selityksin varustanut Anssi Halmesvirta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikkö JULPU. (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 1874.)

Niskanen, Aino; Jetsonen, Sirkkaliisa; Lindh, Tommi (toim.) 2010, *Polkuja Pietilän maastoon. (Taiteentutkija 4)*. Helsinki: Rakennustaiteen seura, Taidehistorian seura. [Hikes into Pietilä Terrain 2007] Saatavana myös: URL: <http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/>.

Norberg-Schulz, Christian 1983, "Heidegger's Thinking on Architecture". In *Perspecta: The Yale Architectural Journal* vol. 20, 1983. 61–68.

Norberg-Schulz, Christian 1984, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* [1980]. New York: Rizzoli. (Genius loci – paesaggio, ambiente, architettura 1979.)

Norberg-Schulz, Christian 1996, "The Phenomenon of Place" [1976]. In Kate Nesbitt (ed.): *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press. 414–428.

Pallasmaa, Juhani 1989, "Rakennustaiteen runous". *Synteesi* 3/1989. 26–28.

Pallasmaa, Juhani 1994, "Conceptual Knowledge and Tacit Wisdom in Architecture". Teoksessa *Arkkitehtuurin tutkijankoulutus ja tutkimus 1990-luvulla. Valtakunnallinen tutkijankoulutussymposium Otaniemessä 8.–9.11.1993*. Espoo: Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosaston julkaisu 1994/6. 4–12.

Pallasmaa, Juhani 2009, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

Passinmäki, Pekka 1997, *Arkkitehtuurin unohtunut ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun*. Tampere: TAJU.

Passinmäki, Pekka 2002, *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus. Filosofinen analyysi rakentamisesta ja arkkitehtuurista*. Tampere: 23°45 Niin & näin -lehden filosofien julkaisusarja.

Passinmäki, Pekka 2010a, "Studio-Talk – Pietilän suunnittelupuheen jäljillä". Teoksessa Aino Niskanen, Sirkkaliisa Jetsonen, Tommi Lindh (toim.): *Polkuja Pietilän maastoon. (Taiteentutkija 4)*. Helsinki: Rakennustaiteen seura, Taidehistorian seura. [Hikes into Pietilä Terrain 2007] 61–66. Saatavana myös: URL: <http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/>.

Passinmäki, Pekka 2010b, "Can the New Cosmology, Cosmogogenesis, Serve as a Basis for a Shared Value System in Architecture? A Critique of Charles Jencks". Esitelmä konferenssissa From Gesamtkunstwerk to Complexity – Architecture in All Scales. Tampere 23.4.2010. (Esitelmä löytyy konferenssin CD:ltä.)

Pérez-Gómez, Alberto 1988, *Architecture and the Crisis of Modern Science* [1983]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Pérez-Gómez, Alberto and Pelletier, Louise 2000, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* [1997]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Pérez-Gómez, Alberto 2005, "Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture". *ARQ* vol. 9, nos 3/4, 2005. 217–225.

Perrault, Claude 1993, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns After the Method of the Ancients*. Introduction by Alberto Pérez-Gómez. Translation by Indra Kagis McEven. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities. (Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens 1683.)

Petzet, Heinrich Wiegand 1993, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger 1929–1976*. Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. With an Introduction by Parvis Emad. Chicago and London: The University of Chicago Press. (Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929–1976 1983.)

Pirsig, Robert M. 1986, *Zen ja moottoripyörän kunnossapito. Tutkimusmatka arvojen maailmaan*. Suom. Leena Tamminen. Porvoo: WSOY. (Zen and the Art of the Motorcycle Maintenance. An Inquiry into Values 1974.)

- Platon, ”Faidros”. Suom. Pentti Saarikoski. *Teokset* osa 3. Helsinki: Otava 1979.
- Platon, ”Filebos”. Suom. Marianna Tyni. *Teokset* osa 5. Helsinki: Otava 1982.
- Platon, ”Gorgias”. Suom. Pentti Saarikoski. *Teokset* osa 2. Helsinki: Otava 1978.
- Platon, ”Pidot”. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset* osa 3. Helsinki: Otava 1979.
- Platon, ”Sofisti”. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset* osa 5. Helsinki: Otava 1982.
- Platon, ”Theaitetos”. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset* osa 3. Helsinki: Otava 1979.
- Platon, ”Timaios”. Suom. A. M. Anttila. *Teokset* osa 5. Helsinki: Otava 1982.
- Platon, ”Valtio”. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset* osa 4. Helsinki: Otava 1981.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura. 1997.
- Rauhala, Eero 2008, ”Mitä fysiikka kertoo todellisuudesta?”. Tähtitieteellinen yhdistys Kirkkonummen Komeetan luentosarjassa 22.4.08 pidetty esitelmä. Internetlähde: URL: <http://www.ursa.fi/yhd/komeetta/esitelma/fysiikantodellisuus.pdf> (noudeutu 5.12.2008).
- Rauhala, Lauri 1989, *Ihmisen ykseys ja moninaisuus*. Helsinki: Sairaanhoidajien koulutussäätiö.
- Rauhala, Lauri 2005, *Ihminen kulttuurissa – kulttuuri ihmisessä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Schildt, Göran 1985, *Nyky aika. Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin*. Helsinki: Otava.
- Schildt, Göran (toim.) 1997, *Näin puhui Alvar Aalto*. Toimitus ja kommentit Göran Schildt. Helsinki: Otava.
- Schnoedt, Heinrich 1991, ”Cultural Parametrics”. In Glenn Goldman and Michael Stephen Zdepski (eds.): *Reality and Virtual Reality*. Newark, New Jersey: Association for Computer Aided Design in Architecture (ACADIA). 223–234.

- Scully, Vincent 2006, ”Johdanto”. Teoksessa Robert Venturi: *Moninaisuus ja riskitietäisyys arkkitehtuurissa*. Suom. Anni Vartola. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 11–20.
- Seamon, David (ed.) 1993, *Dwelling, Seeing, and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*. Albany: State University of New York Press.
- Sharon, M.V. 2010, *Doctor Robert Fludd (1574–1637)*. Internetlähde: URL: <http://www.levity.com/alchemy/fludd1.html> (noudeutu 20.10.2010).
- Sharr, Adam 2007, *Heidegger for Architects*. Series: Thinkers for Architects 02. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Sihvola, Juha 1997, ”Selitykset”. Teoksessa Aristoteles: *Runousoppi*. Teokset, osa IX. Helsinki: Gaudeamus. 234–257.
- Sim, Stuart (ed.) 2007a, *The Routledge Companion to Postmodernism* [2001]. Second edition. London and New York: Routledge.
- Sim, Stuart 2007b, ”Postmodernism and Philosophy”. In Stuart Sim (ed.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. Second edition. London and New York: Routledge. 3–12.
- Sim, Stuart 2007c, ”Preface to the Second Edition. From the Modern to the Postmodern”. In Stuart Sim (ed.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. Second edition. London and New York: Routledge. vii–xiii.
- Sipiora, Phillip and Baumlin, James S. (eds.) 2002, *Rhetoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis*. Albany: SUNY Press.
- Slessor, Catherine 1997, *Eco-Tech. Sustainable Architecture and High Technology*. Photographs by John Linden. London: Thames and Hudson.
- Smith, Norris Kelly 1994, *Here I Stand. Perspective from Another Point of View*. New York: Columbia University Press.
- Spier, Steven 2001, ”Place, Authorship and the Concrete: Three Conversations with Peter Zumthor”. *ARQ* vol. 5, no. 1, 2001. 15–36.
- Szambien, Werner 1984, ”Durand and the Continuity of Tradition”. In Robin Middleton (ed.): *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* [1982]. London: Thames and Hudson. 18–33.

- Urmson, J.O. 1990, *The Greek Philosophical Vocabulary*. London: Duckworth.
- Varto, Juha 1992, *Kannettava filosofien sanakirja*. Tampere: Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XXVII.
- Varto, Juha 1993, *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. Tampere: Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XL.
- Varto, Juha 2001, "Esille saattamisen tutkiminen". Teoksessa Satu Kiljunen ja Mika Hannula (toim.): *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia. 49–58.
- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven 1977, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* [1972]. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Venturi, Robert 2006, *Moninaisuus ja ristiriitaisuus arkkitehtuurissa*. Suom. Anni Vartola. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. (Complexity and Contradiction in Architecture 1966.)
- Vesely, Dalibor 2002, "The Architectonics of Embodiment". In George Dodds and Robert Tavernor (eds.): *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 28–43.
- Vesely, Dalibor 2004, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Villela-Petit, Maria 1992, "Heidegger's Conception of Space". In Christopher Macann (ed.): *Martin Heidegger. Critical Assessments*. Volume I: Philosophy. London and New York: Routledge. 117–140.
- Wallenstein, Sven-Olof 2003 "Three Ways of Retrieving Heidegger: The Case of Architecture". In Dan Zahavi, Sara Heinämaa and Hans Ruin (eds.): *Metaphysics, Facticity, Interpretation. Phenomenology in the Nordic Countries*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers. 75–89.
- Wigley, Mark 1988a, "Deconstructivist Architecture". In Philip Johnson and Mark Wigley (eds.): *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 10–20.

- Wigley, Mark 1988b, "Peter Eisenman". In Philip Johnson and Mark Wigley (eds.): *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 56–67.
- Wigley, Mark 1995, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's haunt*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Zahavi, Dan; Heinämaa, Sara and Ruin, Hans (eds.) 2003, *Metaphysics, Facticity, Interpretation. Phenomenology in the Nordic Countries*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Zimmerman, Michael E. 1986, *Eclipse of the Self. The Development of Heidegger's Concept of Authenticity* [1981]. Revised Edition. London: Ohio University Press.
- Zimmerman, Michael E. 1993, "Rethinking the Heidegger – Deep Ecology Relationship". In *Environmental Ethics* Vol. 15/3 (1993). 195–224.
- Zumthor, Peter 1994, "Kauneuden luja ydin". *Arkkitehti* 5/6 1994. 23–24. (Engl. "The Hard Core of Beauty" teoksessa Peter Zumthor: Thinking Architecture (2006) 29–37.)
- Zumthor, Peter 1998a, "Asioiden intohimosta asioihin itseensä". *Arkkitehti* 4/1998. 18–21. (Engl. "From a Passion for Things to the Things Themselves" teoksessa Peter Zumthor: Thinking Architecture (2006) 39–51.)
- Zumthor, Peter 1998b, *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979–1997*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Zumthor, Peter 2006a, *Thinking Architecture* [1998]. Second, expanded edition. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
- Zumthor, Peter 2006b, "Asuntoja puistopihan ympärillä". *Arkkitehti* 2/2006. 30–32.

KUALÄHTEET

- Kansikuva: Hans Danuser: Photography out of the serie THERME VALS (1998). Image reprinted courtesy of Hans Danuser.
- Kuva 1: Aristotelis: *Libri De Coelo* (Augsburg 1519). Copyright: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin.
- Kuva 2: Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Historia* (Oppenheim 1617–1619). Detail from title-page. Photo by Douglas A. Lockard. Courtesy Roy G. Neville Historical Chemical Library, CHF.
- Kuva 3: Internetlähde: URL: <http://www.flickr.com/photos/77615443@N00/63515225/> (noudettu 10.02.2011) Photo: Merowig.
- Kuva 4: Internetlähde: URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galileo_before_the_Holy_Office.jpg (noudettu 20.01.2011) Photo: Ragesoss.
- Kuva 5: Leon Battista Alberti, *Maalaustaiteesta* (1998). Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (De pictura 1435.) (s. 63) Kuva painettu Kustannus Oy Taiteen luvalla.
- Kuva 6: Leon Battista Alberti, *Maalaustaiteesta* (1998). Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (De pictura 1435.) (s. 99) Kuva painettu Kustannus Oy Taiteen luvalla.
- Kuva 7: Abraham Bosse: *La pratique du trait a prevves de Mr. Desargues, lyonnois, pour la coupe des pierres en l'architecture* (Paris 1643), plate 11. Image reprinted courtesy of Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal.
- Kuva 8: R. G. Robertson: *Descriptive Geometry* (1966). Image reprinted courtesy of The MIT Press from *Architecture and the Crisis of Modern Science* by Alberto Pérez-Gómes, published by The MIT Press.
- Kuva 9: J. N. L. Durand: *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, volume 2, planche 21. Uhl Verlag (1975) [Paris 1819].
- Kuva 10: Internetlähde: URL: <http://www.flickr.com/photos/rive-rap1/3736516253> (noudettu 21.01.2011) Photo: Peter Rivera.
- Kuva 11: Le Corbusier, *Kohti uutta arkkitehtuuria* (2004). Suom. Pauliina Nurminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. (Vers une architecture 1923.) (s. 129).

- Kuva 12: Internetlähde: URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portland_Building_1982.jpg (noudettu 20.01.2011) Photo: Steve Morgan.
- Kuva 13: Philip Johnson and Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture* (1988). New York: The Museum of Modern Art. (s. 57).
- Kuva 14: Internetlähde : URL: <http://www.sfmoma.org/artwork/108008> (noudettu 20.01.2011).
- Kuva 15: Charles Jencks, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism Going?* (2007). Chichester: John Wiley & Sons Ltd. (s. 173) Courtesy John Wiley & Sons Ltd.
- Kuva 16: Internetlähde: URL: <http://www.dac.dk/visArtikel.asp?artikelID=3174> (noudettu 24.01.2011).
- Kuva 17: Internetlähde:URL: <http://www.flickr.com/photos/aas-gier/2895109908/> (noudettu 21.01.2011) Photo: Ferdi's - World.
- Kuva 18: Eckehard Janofske, *Architektur-Räume. Idee und Gestalt bei Hans Scharoun* (1984). Braunschweig: Vieweg. (p. 35) Courtesy of Eckehard Janofske.
- Kuva 19: Photo by Peter Blundell Jones. Image copyright of Peter Blundell Jones.
- Kuva 20: Internetlähde: URL: <http://www.prestenbach.de/pictures%20schwarzwald.htm> (noudettu 19.01.2011) Photo: Claudia Hertel. Image reprinted courtesy of Claudia Hertel.
- Kuva 21: Internetlähde: URL: <http://www.flickr.com/photos/spiel-raum/270487327> (noudettu 19.01.2011) Photo: Sim.
- Kuva 22: Internetlähde: URL: <http://www.energie-lexikon.info/wasserkraftwerk.html> Photo by Edy Brunner. Image copyright of Energiedienst Holding AG.
- Kuva 23: Alvar Aalto -museo. Kuva painettu Alvar Aalto -museon luvalla.
- Kuva 24: Alvar Aalto -museo. Kuva painettu Alvar Aalto -museon luvalla.
- Kuva 25: Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (1984) [1980]. New York: Rizzoli. (p. 17) Photo: Christian Norberg-Schulz. Image reprinted courtesy of Anna Maria Norberg-Schulz.
- Kuva 26: Internetlähde: URL: <http://www.flickr.com/photos/stevecadman/74269763/> (noudettu 25.01.2011) Photo: Steven Cadman.

- Kuva 27: Alvar Aalto -museo. Kuva painettu Alvar Aalto -museon luvalla.
- Kuva 28: Alvar Aalto -museo. Kuva painettu Alvar Aalto -museon luvalla.
- Kuva 29: Internetlähde: URL: <http://www.therme-vals.ch/en/pictures.html> (noudettu 24.01.2011) Image copyright of Therme Vals.
- Kuva 30: Portrait Peter Zumthor. Photo: Miro Kuzmanovic/miromedia.net images. Kunsthaus Bregenz: PETER ZUMTHOR. Bauten und Projekte 1986–2007. 29 | 09 | 2007 – 20 | 01 | 2008.
- Kuva 31: Internetlähde: URL: <http://www.flickr.com/photos/sebastia-giralt/2549617996/> (noudettu 19.01.2011) Photo: Sebastia Giralt.
- Kuva 32: Pekka Manninen, *Teknillisen oppilaitoksen deskriptiivinen geometria* (1988). Tampere: Tammertekniikka (s. 9) Kuva painettu Amk-Kustannus Oy:n luvalla.
- Kuva 33: Internetlähde: URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heidelberg_corr.jpg (noudettu 19.01.2011) Photo: Christian Bienia.
- Kuva 34: Peter Eisenman et al. (eds.), *Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (1975) [1972]. New York: Oxford University Press. (s. 22).
- Kuva 35: Peter Zumthor, ”Asuntoja puistopihan ympärillä”. *Arkkitehti* 2/2006. (s. 31) Image reprinted courtesy of Atelier Peter Zumthor & Partner.
- Kuva 36: Peter Zumthor, ”Asuntoja puistopihan ympärillä”. *Arkkitehti* 2/2006. (s. 31) Image reprinted courtesy of Atelier Peter Zumthor & Partner.