A TÉRÉLMÉNY ELEMZÉSE A VERSAILLES-I KERT PÉLDÁJÁN[1]

ANALYSIS OF SPATIAL EXPERIENCE – THE EXAMPLE OF THE GARDEN OF VERSAILLES[1]

SZERZŐ/*BY:*
CATHERINE SZÁNTÓ

LEKTOR/*REVIEWER:*
PINTÉR JUDIT

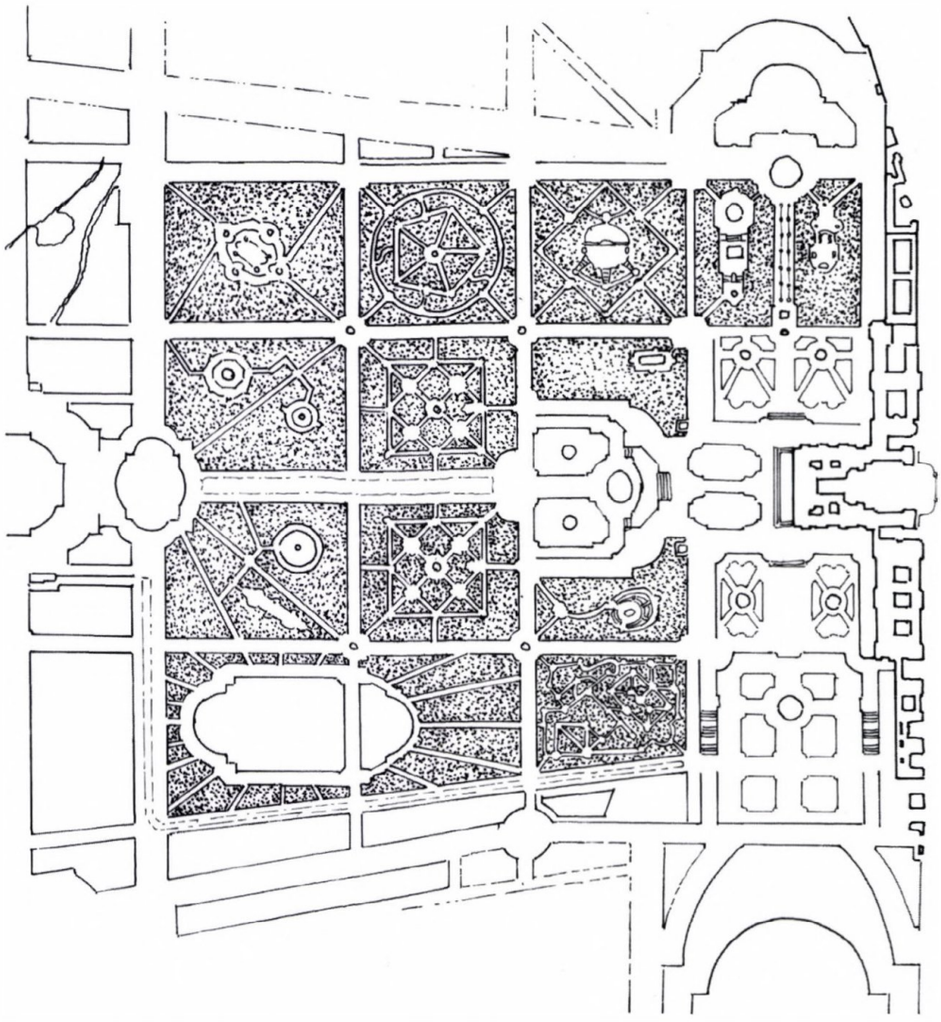
Korunk tájépítészet-elmélete a *tér* és a *hely* fogalmával jellemezhető kétféle térbeliséget állít szembe egymással: a tudomány által használt absztrakt és homogén teret, illetve a mindennapi élet jelentéssel felruházott helyszíneit[2]. A szigorúan geometrikus kerttípust, amelyek közé a klasszikus franciakert is sorolható, gyakran éri az a vád, hogy – szemben a sokkal oldottabb formavilággal jellemezhető angol tájképi kerttel – figyelmen kívül hagyja a tértervezés élménygazdag *hely*eket létrehozni képes lehetőségeit és eszközeit.

A kétféle térfelfogás és téralakítás szembeállítása félreértésen alapul; oppozíciójuk helyett éppen hogy együttes használatuk, változatos kombinálásuk teszi lehetővé annak a tapasztalati gazdagságnak és egyedülálló térélménynek a létrejöttét, amelyet egy adott hely/tér – például a versailles-i kert – nyújtani képes.

TÉRBELISÉG ÉS MOZGÁS

A világ általunk megélt térbeli valóságát tulajdonképpen mi magunk, mint aktív és tudatos, a térben mozgásra képes lények építjük fel. Korábban is felismerték már a mozgás észlelésben betöltött jelentőségét, de ez a kérdéskör napjainkban került igazán előtérbe a fenomenológia, tájépítészeti vonatkozásban pedig nagyrészt Merleau-Ponty – az észlelés elsődlegesen testi mivoltát hangsúlyozó – filozófiájának (újra)felfedezése és (újra)olvasása révén. A *test* és a *szellem* kapcsolatát feltérképezni próbáló pszichológiai és neurofiziológiai kutatások egész sora kísérelt meg magyarázatot találni arra, hogy mozgásra való képességünk („mozgásérzékünk") miként teszi lehetővé számunkra, hogy az érzékelés különböző csatornáit (mint amilyen a látás és a hallás, vagy az izomtónus és az egyensúly érzékelése) bevonva egyidejűleg érzékeljük saját testünket és ennek a testnek a térben való mozgását[3].

1 Jelen cikk a szerző 2009-ben megvédett doktori értekezésének részleges összefoglalója (ld. bibliográfia).
2 A témáról bővebben: Casey, 1998 (filozófiai megközelítés); Gyáni, 2008 (történelmi áttekintés); Moravánszky, 2007, bevezetés (építszeti megközelítés)
3 A mozgás és a percepció kapcsolatáról lásd az alábbi szerzők műveit: Husserl (filozófus), Merleau-Ponty (filozófus), Straus (filozófus és pszichiáter), Wallon (pszichológus), Moles (pszichológus), Gibson (pszichológus), Berthoz (neorofiziológus) (ld. bibliográfia). Berthoz alkotta meg a „mozgásérzék" (franciául „le sens du mouvement") kifejezést. Straus megközelítésének összefoglalását ld. alább.



1. kép/pict.:
A versailles-i kert alaprajza 1700-ban.
/ Map of the garden of Versailles in 1700

In current theoretical literature on landscape architecture, the debate "space" versus "place" opposes two types of spatiality: the abstract homogeneous space of science, and the meaningful space (place) of everyday life[2]. The strongly geometrical garden types - such as the so-called French "classical" garden - are often accused of dismissing the experiential, place-making qualities of spatial design, and are opposed to more fluid geometries, such as that of the English "landscape" garden.

This debate arises from a mistaken opposition between two modes of perceiving and manipulating space. Indeed, it is not their opposition, but their association in a variety of combinations that allows for the experiential richness and the unique spatial experience offered by a specific place/space, such as, for instance, the Gardens of Versailles.

SPATIALITY AND MOVEMENT

The spatial reality of the world as we perceive it is constructed by us as - an active and purposive mobile animal. The importance of movement in perception is not a new concept, but it has recently come to the fore, in part due to the (re) discovery and (re)reading of phenomenology, and in particular (for landscape architects) of Merleau-Ponty who insisted on the essentially bodily character of perception. The interrelationship of body and "mind" has also been investigated by psychologists and neurophysiologists, who investigated how our sense of movement, involving several sensory channels (such as sight and hearing, but also muscular sensors and the equilibrium sensor), allows us to perceive our own body and our body's movement in space in a coherent manner[3].

Such a concept was developed early on by the psychiatrist and phenomenologist Erwin Straus. Straus distinguished two modes of being in the world, which

1 *This article is a partial summary of the author's doctoral thesis, defended in 2009 (see bibliography).*
2 *For an overview of this debate : the philosophical point of view, Casey 1998; a historian's overview, Gyáni 2008 (first chapter) ; an architect's approach, introduction in Moravánszky 2007.*
3 *On the relationship between movement and perception, see in the bibliography the philosophers Husserl and Merleau-Ponty, the philosopher and psychiatrist Straus, the psychologists Wallon, Moles and Gibson, and the neurophysiologist Berthoz, who coined the expression "sense of movement" (in French „le sens du mouvement"). Straus's approach is summarized below.*

Erwin Straus pszichiáter és fenomenológus az elsők között boncolgatta a fenti kérdéskör problémáit. Straus a világgal való érintkezés két módját különböztette meg: az *érzékelést* („Empfindung") és az *észlelést* („Wahrnehmung"). Az *érzékelés* esetében csak a jelen: az itt és a most bír jelentőséggel. A világhoz az egyesülés és az elkülönülés alapvető módjain viszonyolunk, amennyiben képesek vagyunk valamihez közelíteni vagy valamitől elmenekülni. *Észlelés* esetén eltávolodunk az érzékelés mindenkori jelenjétől: egyfajta külső nézőpontból szemléljük a világot, azért, hogy túllépjünk önmagunkon. Ez a kettősség jelent meg Merleau-Ponty elméletében is, melyben megkülönböztette az *elhelyezkedés* (position) tériségét a *helyzet* (situation) tériségétől. Míg előbbit egyszerű koordináták határozzák meg, az utóbbi megértéséhez az észlelt objektumok viszonyrendszerének ismerete segít hozzá. Ez a viszonyrendszer az érzékelő mozgási lehetőségeinek a függvénye. Az *itt* és az *ott* kettőssége jeleníti meg azt, hogy hol vagyunk *most*, és hol lehetünk *majd* egy későbbi időpontban. Az irányítottság ezen kettős természete – *most* és *majd*, *itt* és *ott* – a mozgás alapvető jellemzője, amely jelenvalósága mellett egyben a jövő felé is mutat. Ez a kettősség meghatározó eleme annak az elméleti keretnek, amely alapul szolgál a versailles-i kert nyújtotta térélmény elemző leírásához.

VERSAILLES-I KERTEK

A Versailles településen, Párizstól mintegy 12 km-re nyugatra található szerény kastély és a hozzá tartozó kert XIV. Lajos (1638–1715) apai hagyatéka volt. A Napkirály 1661-ben kezdte meg a birtok fejlesztését, bővítését és átalakítását, amit egészen haláláig folytatott. A kert alapszerkezete korán kialakult: megépült a központi kelet-nyugati tengely, egységbe szervezték a települést, a kastélyt, a kertet és a parkot, a kastély körül tágas, nyitott teraszokat (*parter*eket) képeztek, a távolabbi részeken létesített erdős területet pedig a főtengellyel párhuzamos, ill. arra merőleges sétányok (*allé*k) hálózatával önálló, fásított zöld terekre (*boszké*kra) osztották. A parterek, sétányok, boszkék és vízfelületek már XIV. Lajos uralkodása alatt is állandó áttervezés alatt álltak. Bár Versailles a későbbi királyok és a köztársaság idejében is folyamatosan változott, a kert mai képe és fontosabb szerkezeti elemei alapvetően XIV. Lajos örökségét tükrözik (1. kép).

Versailles a kezdetektől fogva az udvari ünnepségek és a diplomáciai protokoll céljait szolgálta, de a politikai reprezentáción túl természetesen a kertek hétköznapi funkcióit is ellátta (séták, játékok, kikapcsolódás). Az első időkben csak a megfelelő engedéllyel lehetett belépni a Párizsból gyorsan elérhető, egynapos kikapcsolódást kínáló birtokra. Az uralkodó 1682-ben áthelyezte a királyi és kormányzati székhelyet a fővárosból Versailles-ba, és a kastély a kerttel együtt ekkor nyílt meg a nagyközönség számára. A birtokot nemcsak Párizsból, de az ország többi részéből, sőt külföldről is egyre több látogató kereste fel. Egy korabeli szemtanú beszámolója szerint XIV. Lajos uralkodásának végére a kert éjjel-nappal, származástól és rangtól függetlenül mindenki számára nyitva állt[4].

A kerti séta útvonalait számos, 1668 és 1715 között keletkezett leírás tárja elénk. Ezek egy részét eredetileg nem a nyilvá-

4 A kert nagyközönség számára való hozzáférhetőségéről nem készült átfogó tanulmány, de a történészek számos információval rendelkeznek, amelyek korabeli feljegyzésekből, rendőrségi jelentésekből, stb. származnak.

he called *sensing* („Empfindung") and *perceiving* („Wahrnehmung"). In *sensing*, we are immersed in the world here and now. We are directed to the world in the basic modes of uniting and separating, insofar as we can approach or flee. Our ability to move and the limits of our scope of action fundamentally determine our total relationship to the world. In *perceiving*, we distance ourselves from the *Now* of sensing: we look at the world as if from outside of ourselves, in order to reach beyond ourselves. This duality echoes the terms proposed by Merleau-Ponty, who distinguished the spatiality of *position* and the spatiality of *situation*. While the former is described in terms of coordinates, the latter is understood in terms of the relationships between the objects constituting it. These relationships depend on the sensing beings' possibilities of movement. Thus the duality *here / there* is a relationship between where one is now and where one is able to go then. The twofold nature of directedness - now and then, here and there - is a fundamental feature of movement, which is both taking place within the present moment and directed towards the future. This duality is an essential feature of the theoretical framework proposed to describe spatial experience offered by the Gardens of Versailles.

THE GARDENS OF VERSAILLES

Louis XIV (1638–1715) inherited from his father a modest palace and garden in the village of Versailles, approximately 12 km west of Paris. He started developing, enlarging and redesigning it in 1661, and continued to do so until his death in 1715. The overall structure of the garden was set up early on: a central East-West axis; organizing together the town, castle, garden and park; open areas around the palace (called parterre); and a grid of allées, parallel and perpendicular to the main axis, dividing the garden into wooded squares with independent inner garden rooms (called bosquet). However, the parterres, allées, bosquets and water features went through continuous redesign throughout Louis's reign. While later kings (and also the Republic) continued to transform the garden, its main features, as we can see them today, are inherited from Louis XIV (figure 1).

Versailles was always intended by the king as a place for political representation, used for festivities and diplomatic protocol. But it was also, as all gardens, a place for strolling. Early on, visitors with an appropriate authorization could come and tour the palace and the garden; this was an easy one-day excursion from Paris. After 1682, Versailles became the seat of the court and of the government, and the palace and the gardens were open to the public. Visitors from Paris, as well as French and foreign "tourists", came in ever growing numbers. At the end of the reign, according to a contemporary witness, the garden was open day and night to visitors from all ranks[4].

There exist several descriptions of more or less complete itineraries through the garden, written between 1668 and 1715. Some were originally not intended for publication. Others are part of novels in which the characters wander in the garden, relations of official visits, guidebooks for visitors reedited several times and translated into English and German, and travelogues by French

4 There is no complete study on the public accessibility of the garden, but historians mention a variety of rules, based on contemporary reports, police record, etc.

nosságnak szánták. Megjelenik a kert néhány korabeli regényben is, mint a cselekmények visszatérő helyszíne. Fennmaradtak továbbá hivatalos látogatásokról szóló leírások, többször átszerkesztett, angolra és németre is lefordított útikönyvek, valamint francia és külföldi látogatók útvonalleírásai. A legismertebb leírás magától XIV. Lajostól származik, aki maga szerette körbevezetni a vendégeit a kerten, ám ha nem tehette, lediktálta az útvonalat a titkárának, hogy a túravezető aszerint vezesse körbe a látogatókat. Ezeknek a leírásoknak köszönhetően pontosan tudjuk, hogy a király mit tartott fontosnak a kertje bemutatásakor[5].

Ha úgy olvassuk ezeket a szövegeket, hogy nem az általuk hordozott politikai üzenetre, hanem a kerti séták során megélt élményekre fókuszálunk, felfedezhetjük bennük azokat a térélmény-leírásokat, amelyek a 20. század filozófiai és tudományos kérdéseire is rímelnek.

SÉTA A KERTBEN

A kert vonzásában: közelítés és belépés

A kertnek – hogy minél teljesebben felfedezhető legyen – fel kell ébresztenie a látogatók kíváncsiságát a távolban látható vagy sejthető térelemek által. A kert feladata, hogy folyamatosan fenntartsa érdeklődésünket, és ezzel újra és újra utunk folytatására serkentsen. Ehhez különböző térkompozíciós megoldások szükségesek, amelyek a kert egy-egy pontjáról elérhető célpontokat kínálnak (*ott*), és ezen célpontokat elérve esztétikai élményt nyújtanak (*itt*).

Ezek az elérhető célpontok mozgásrahaladásra késztetnek: a látvány térbeli megértése szorosan kapcsolódik az adott elem eléréséhez szükséges út és mozgássor megtételéhez. A látás ti. többet jelent a szem puszta képfelfogásánál: egyebek mellett magában foglalja például az előre elképzelt térbeli mozgást is. A környezetet úgy érzékeljük térként, ha az mozgásra késztet; ennek révén vagyunk képesek elkülöníteni például az objektumok (szobor, szökőkút, stb.), a tér, valamint a távlat (rálátás-kilátás- panoráma) szemléléséből fakadó élményeket. Bár ezek mind vizuális élmények, azonban a észlelés különböző módjaitól függhetnek, hiszen a szemlélőnek a látványhoz való térbeli-fizikai kapcsolata is különbözhet[6].

Az *objektum* körülhatárolt anyagi entitás, ami a szemlélőtől bizonyos távolságra, a tér egy adott pontján áll. Az objektumot megközelíthetjük vagy távolodhatunk tőle (ahogy erre Straus kapcsán már utaltunk). Szemlélhetjük egy adott nézőpontból, vagy körbe is járhatjuk. A tárgy független marad tőlünk, szemben áll velünk és kisajátítja a térnek egy szeglletét, amit mi már nem foglalhatunk el.

A *tér* ezzel szemben körbevesz, vagy potenciálisan körbevesz minket: egy adott térben, vagy azon kívül való elhelyezkedésünk, illetve az abba való belépés lehetősége mindig magától értetődő számunkra. Ezen a ponton újra szembetaláljuk magunkat a Straus által megfogalmazott dualitással, ami azonban itt új minőségben jelenik meg: az objektumot megközelíthetjük vagy eltávolodhatunk tőle – a térbe viszont beléphetünk vagy kiléphetünk belőle.

A *távlat* szemlélése megint más élményt nyújt. A távlat tárgya a számunkra aktuálisan megélt téren túliként jelenik meg, amely nem kínálja fel sem a megközelítés, sem a belépés lehetőségét. Az objektumok és a tér világán

5 *Összesen hét ilyen, 1689 és 1705 között tollba mondott, különböző alkalmakra szánt útvonalleírás maradt ránk. Az útvonalak kijelölése úgy történt, hogy a séta a kert valamennyi szökőkútját érintse, de mivel az összes szökőkút működtetéséhez szükséges vízmennyiséget nem tudták biztosítani, ezért azokat csak a király kifejezett utasítására, fontos diplomáciai látogatások alkalmával és csak azokon a szakaszokon indították el, amelyeket a séta éppen érintett.*

6 *Ha átfogó leírást akarnánk adni, figyelembe kéne vennünk az összes érzéket, miután együttes hatásuk eredményeképp jön létre a látvány észlelésének teljessége.*

and foreign visitors. The most famous description is that by Louis XIV himself. He liked to guide important guests in the garden himself, and when he couldn't, he dictated the itinerary to a secretary who then transmitted it to the guide in charge of chaperoning the visitors. Thanks to these notes, we know how the king liked to show his own gardens[5].

Reading these descriptions not for the political message they carry, but rather for what they have to say about the experience of walking in the garden, one can discover in them descriptions of spatial experiences which echo the theoretical analyses of 20th century philosophers and scientists.

WALKING IN THE GARDEN

The garden, in order to be explored, has to awaken the visitors' curiosity toward what they see in the distance, or what they cannot see but the presence of which they guess. The garden has to keep awake, or continuously reawake their the visitors' desire to continue their promenade. The spatial composition of the garden should offer distant and reachable goals *there*, goals that upon being reached offer the aesthetic experience of *here*.

The appeal of the garden: approaching / entering.

Different types of distant goals in the garden imply different bodily involvements: our spatial understanding of what we see is a function of our potential bodily relationship to it, that is, of the type of movements it allows. Seeing involves more than the movement of the eye: it implies the (pre)imagined movement of the body. Our environment is perceived as spatial whenever it invites movement. We can thus distinguish, for instance, the experience of seeing an object (such as a statue or a fountain), a space, and a panoramic view. While these are all visual experiences, they are clearly imply different ways of looking, because the onlookers' physical, bodily relationship to what they see is potentially different[6].

The "object" is seen as a delimited material "thing". It stands at a specific spatial location and at a certain distance from our own position; we can come closer to it or walk away from it, as described by Straus. We can look at it from one side, or walk around it to look at it from all sides. It remains independent from us, facing us, standing over there against us, preventing us to occupy the portion of space it occupies.

"Spaces", on the other hand, surround or potentially surround us: we know when we are inside a given space, or we are outside it and we can enter it. Here we find again Straus's duality, but taking on a different experiential quality: while an object is something we can *approach* or *flee*, a space is something we can *enter* or *exit*.

Different again is the experience of "seeing a panoramic view". The panoramic view is felt as being "beyond space", we cannot approach neither enter it. It hovers over and beyond objects and spaces, being separated from them by some sort of a frame, such as e.g. the edge of a terrace (steps or balustrade), that creates a kinesthetic limit to our experience of the panoramic view. The promise of seeing a panoramic view has a particularly strong appeal: facing it suddenly is a very powerful experience

5 *Historians know seven versions of his itineraries, dictated or written for specific occasions between 1689 and 1705. The itineraries were developed to show all the fountains in succession: there was never enough water to play all the fountains at once, the fountains in the bosquets were turned on only for important guests on the king's request, and played only while they were within view of the visitors.*

6 *If we were to give a complete description, we would need to take into account all of the senses, since it is together that they contribute to our coherent experience of seeing what we see.*

túl létezik, azoktól valamilyen kerettel elkülönítve. Ilyen keretezést ad például egy kilátóterasz mellvédje, mely egyszersmind határt szab térbeli mozgásunknak is. A kilátás ígérete nagy vonzerővel bír: a távlat feltárulása rendkívül erőteljes élmény, amely mindig az újszerűség varázsával hat. A kerti téren túli perspektívába emel, hasonlóan a *nagy egésszel* való egyesülés misztikus élményéhez. Így aztán nem meglepő, hogy Versailles és általában a franciakert jelen értékelése hangsúlyozza a kilátás és a látványtengelyek fontosságát – sajnos olykor a kert nyújtotta térélmény egyéb aspektusainak rovására is.

A kert mint térbeli részegységek sorozata

A kerti *objektum*ok, valamint a kilátópontokról feltáruló látványok, mint célpontok viszonylag könnyen értelmezhetők. A *tér* szerepe azonban a kert kompozíciójának befogadásában sokkal összetettebb.

Ahogy fentebb már említettük, az ember az őt körülvevő vagy potenciálisan körülvevő *ter*et észleli: pontosan tudja, hogy *benne* van az adott térben (és kiléphet belőle), vagy hogy *kívül* van rajta (és megvan a lehetősége a belépésre). Az így érzékelt tér egy világosan megkülönböztethető, konkrétan lehatárolható, a környezetétől elkülönülő egység. Versailles is ilyen önálló téregységek egymásutánjaként írható le: a séta során az észlelő a kert térbeliségét egyik egységtől a másikig haladva, kilépésekkel és belépésekkel tapasztalja meg.

A tér-egységeket, bár nincsenek mindig zárt falakkal határolva, mégis önálló térrészként érzékeljük, mivel valamilyen módon elkülöníthetők a környezetüktől: *az egyes egységeket tapasztalati kontinuitásokon és diszkontinuitásokon keresztül érzékeljük.* Be- és kilépéskor a diszkontinuitások definiálják a tér határait, magában a térben pedig a folytonosság kelti a belső koherencia érzetét. Az átlépés egyik egységből a másikba a környezetüktől olyan jól elkülöníthető, az utat leszűkítő térkapuk által válik érzékelhetővé, mint például egy lugas oszlopsora, vagy az út két oldalán megjelenő markáns, függőleges objektum-pár (pl. nyírt formanövény, váza, szobor).

A téregységek finomabb gesztusokkal is érzékeltethetők. Így pl. a térkarakter legalább egyik jellemzőjének határozott megváltoztatásával, mint amilyen a tér méret- és arányrendszere (pl. átlépés egy tág és nyitott térről egy fasorral szegélyezett útra, egy szélesebb alléról egy keskenyebbe, egy nyitott, több rálátási lehetőséget is kínáló térről egy olyan helyre, ahonnan nincs kilátás), vagy a térhatárok jellegének változásával. A térhatárok textúrájának és struktúrájának, a járófelületnek a változása, vagy az ornamentika eltérő kimunkáltsága és ritmusa, a megvilágítottság erőssége (átlépés egy napos részről az árnyékba), a burkolat talppal érzékelhető textúrájának a változása, az illatok, a hangok (pl. a hangforrásnak, a hang erősségének vagy irányának) változása, a mozgásállapot (pl. befordulás vagy lépcsőn való haladás) változása mind-mind önálló téregység képzetét kelti. Egyidejűleg több folyamatosság-hiányt is érzékelhetünk: ahogy például egy nyitott alléról egy zártba érünk, módosul a tér belső arányrendszere (amiben az ég látványának feltárulása vagy kitakartsága fontos szerepet játszik), a megvilágítás erőssége, a hőérzet, vagy akár a hangi környezet. Ez a redundancia erősíti az egyik térből a másikba való áthaladás érzetét.

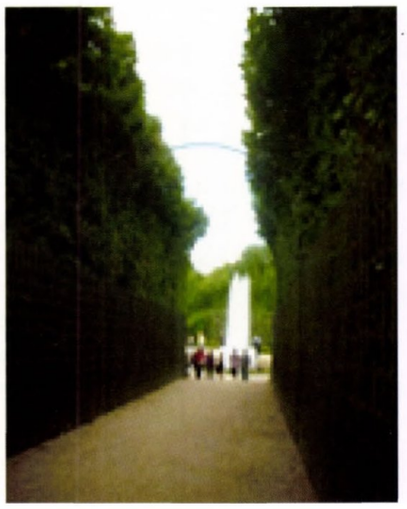
that never loses its character of first-time discovery. Being a space less experience, it lifts us out of our everyday perspectives; it is akin to the mystical experience of belonging to a whole. Thus it is not surprising that recent critical writing on Versailles and the "French" garden insists on the importance of vistas and sightlines - alas, sometimes to the point of denying any role to all other aspects of the spatial experience in the appreciation of the garden.

The garden as a succession of spatial units

While the role of "objects" and of "panoramic views" as *reachable goals* is easily understandable, the role of "spaces" in our perception of the spatial composition of the garden is a more complex issue.

As we have said above, a "space" is perceived as something surrounding, or potentially surrounding us - so we "know" whether we find ourselves "inside" (and able to exit) or "outside" (and able to enter). It is understood as a distinct unit, distinguished from what it is not, delimited, delineated, and separated from its surrounding. Versailles can be described as a series of distinct spatial units. A walk through the gardens is thus perceived as going from one named unit to the next one, as exiting one spatial unit and entering another.

Even though they are not surrounded by walls, spatial units are perceived as distinct units, because they are perceived as having some sort of limits that distinguish them from their surroundings. *Units are understood as such through continuities and discontinuities in particular experiential modalities.* The discontinuities define their boundaries as one enters or exits them and the continuities give them internal coherence as one remains within them. The passage from one unit to the next can be made perceptible by the presence of a distinct gateway, such as an archway in an arbor or a couple of dominant vertical element (topiary, vases, statues) on either side of the path, which physically narrows our accessible space as we cross it. But in a more subtle way, it can be made perceptible by a definite change in at least one sensory character, such as a change in the dimensions and proportions of the spatial void (passing from a wide and open environment to a narrow alley; from a broader allée to a narrower one; from an open space with views on several sides to one with no views); in the qualities of the spatial void (the texture and structure of the delimitations; the soil; the presence, the rhythm or the level of refinement of the ornamentation); in the level of light (passing from light to shade); the texture of the soil on which one walks; in fragrance; in sound (its level, direction and quality); in bodily movement (turning right or left, walking up or down steps). Several sensory discontinuities can happen simultaneously; going from an open allée to a covered one is felt simultaneously as a change in the proportions of the spatial void, in which the view or lack of view of the sky plays an important role; a change in the level of light; but also a change in the temperature felt on the skin; and maybe also a change in the quality of sound. This redundancy reinforces the sense of passage from one realm to another. Thus a sensory discontinuity is not just a change in sensory experience, but perceived as a spatially meaningful "entering" experience.



A tapasztalati diszkontinuitás által tehát nem csupán érzéki, hanem térben értelmezhető élménnyel, a *belépés* élményével is gazdagodunk.

A tapasztalati diszkontinuitások különböző léptékekben jelennek meg a kertben. Egyértelműen érzékelhető, ha egy nyitott parterről, ahonnan kilátás nyílik a kerten túli tájra, átérünk egy oldalról növényfalakkal határolt alléba, ahol a nyitott tér csak a távoli messzeségben dereng a zöld alagút végén; vagy ha az alléról az egyik boszkébelsőbe jutunk, ahol körbevesz minket a zárt, magas vegetáció, teljesen eltakarva a külső teret. Ugyanezt az élményt tapasztaljuk a boszkék zöld termeinek léptékében is: valamennyi kis belső kert további térbeli alegységekből épül fel, amelyekbe – például haladásunk irányát folyton változtatva, vagy lépcsőkön le-föl közlekedve – egymás után lépünk be.

Ahhoz például, hogy Versailles-ban a három különböző szintre rendezett három szökőkút boszkéjába, a Bosquet des Trois Fontaines-be beléphessünk (2. kép), el kell hagynunk az allék szabályos, a kertet szervező négyzetrácsos hálózatát, és egy keskenyebb, egyenes, az allék derékszögű rendszerével 45°-os szöget bezáró ösvényre kell rátérnünk, amely egy szökőkúthoz vezet. A lombokkal határolt zöld alagút végére érkezve elhagyjuk annak keskeny, fedett terét, és enyhe szintkülönbséggel a zöld szoba tágas, nyitott terébe lépünk; elérjük a szökőkutat, aminek a hangja betölti az őt körülvevő kertrészt; és elfordulunk, hogy hosszanti szimmetriatengelye mentén végignézhessünk a kerti termen, amibe beléptünk. Ebben a belső kertben három terasz található, melyeknek központi eleme egy-egy szökőkút. Ahogy lefelé haladunk a térben, nem hagyjuk el azt a boszkét, amibe beléptünk, de ugyanakkor ki- és belépések sorát éljük át, ahogy egyik terasztól a másikig haladunk, miközben az egyes szinteken végigvezető lépcsők és az azokat kísérő vízesések erősítik az átlépés élményét.

Következő példánk egy centrálisan szervezett boszké, amely a közép-

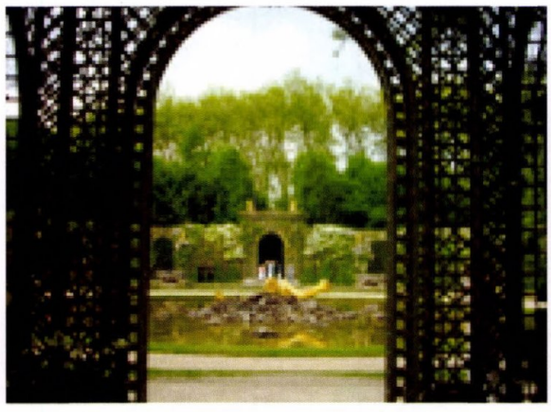
Such sensory discontinuities occur in the garden at different scales. We perceive clearly when we leave a wide open parterre with views to the countryside beyond the garden, to enter an allée, delimited on the side by walls of greenery and only open at the far end; or when we leave an allée to enter a bosquet, one of the wooded squares of the garden, where we are completely surrounded by tall vegetation without any view beyond. But we find this also at the scale of each of the inner green rooms inside the bosquets: each of these inner gardens is itself structured into subspaces, which we successively enter by having to change walking direction, go down steps, etc.

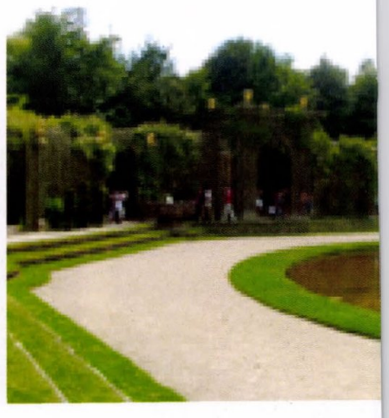
For instance, to enter the Bosquet of the Trois Fontaines, composed of three fountains on three levels (picture 2), we need to leave the regular grid of allées that organize the whole garden and enter a narrower, straight, covered path at a 45 degree angle to the grid, leading to a fountain visible at the end of the path. When we reach the end, we leave the narrow covered space of the path to enter, with a slight change of level, the wider open space of the inner garden; we reach the fountain, whose sound pervades the space surrounding it; and we change the direction of our gaze to see the space we just entered along its longitudinal axis of symmetry. This inner garden is composed of three terraces, each with a central fountain. Walking down the space, we remain in the same bosquet, and at the same time we leave one terrace to enter another, the sense of passage being reinforced by steps and waterfalls leading from one level to the next.

Another example is the centrally organized space of the bosquet of Enceladus, named after the central statue representing the Greek mythological giant Enceladus (picture 3). Leaving the grid, we have to change direction twice in order to reach the inner garden. It first appears to us as a lattice gate at the end of a narrow allée. The inner space is organized in several concentric

2

2. kép/pict.:
Belépés a három szökőkút boszkéjába / *Entering the Bosquet of the Trois Fontaines*



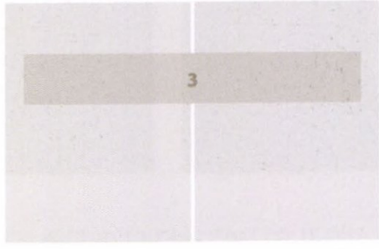


pontjában álló, Enceladus görög mitológiai alakot formázó szobra után kapta az Enceladus boszkéja (Bosquet de l'Encelade) nevet (3. kép). Az alaphálózat elhagyása után kétszer kell irányt váltanunk ahhoz, hogy a belső kertbe jussunk. Elsőként egy rácsos kaput pillantunk meg egy keskeny allé végén. Maga a tér koncentrikus szervezésű; az egyes gyűrűk mindegyike más és más érzéki élményeket nyújt. A külső sáv egy nyolcszög-alaprajzú fedett lugas, amelynek kapunyílásai a központi térre néznek. A következő gyűrű egy szintén nyolcszögletű, egyik oldaláról a lugassal, másik oldaláról pedig lépcsővel határolt terasz. A lépcsők töréspontjait kis szökőkutak jelölik, amelyek sajátos hangi környezetet hoznak létre. A lépcsőn lesétálva belépünk a központi nagy medence és szökőkút körüli legbelső térbe, ahol minden irányból szökőkutak csobogása hallatszik.

A fenti példák jól mutatják, hogy a kerti séta élménye nem más, mint egymást követő be- és kilépések sorozata, vagy általánosabban: elérhető célpontok – távoli objektumok, kilátások és rálátások, melyekhez közelebb mehetünk, terek, amelyekbe beléphetünk – kitűzése (*ott*), majd elérése (*itt*).

A továbbiakban még tisztáznunk kell, mit értünk azon, hogy elértük a célpontunkat. Valamennyi térbeli elemhez (objektumhoz, téregységhez és panorámához) tartozik egy olyan nézőpont, amelyről az adott elem a legjobban látható és értelmezhető. Amikor elérjük ezt az ideális nézőpontot, a megérkezés, az elégedettség, az *itt* élményét tapasztaljuk. Az ideális nézőpont helye részben a tárgy fizikai paramétereinek, részben pedig a megközelítés lehetőségeinek a függvénye.

Egy szobrot például akkor értünk el, ha szemtől szemben állunk vele (tehát nem hátulról szemléljük), de ugyanakkor elég messze vagyunk még tőle ahhoz, hogy egészben értelmezhessük. Ezt követően közelebb léphetünk hozzá, hogy elérjük azt az újabb nézőpontot, ahonnan a szobor egyes részleteit (például az arcát, a kezét) a legjobban szemügyre vehetjük. Ha nem áll módunkban ennyire megközelíteni az objektumot – mert például egy vízmedence közepén áll (ahogy Enceladus szobra), amelyen nem tudunk átkelni –, akkor az egyes részletek nem válnak elérhető célponttá számunkra; nem válthatják ki tehát belőlünk az *ott* érzését, mivel felismerjük, hogy a környezet állította fizikai korlátok miatt nem lesz lehetőségünk megélni a meg-



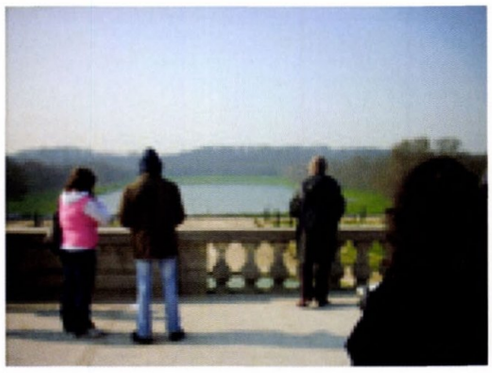
3. kép/pict.:
Belépés az Enceladus boszkéjába / *Entering the Bosquet of Enceladus*

rings, each offering a distinct sensory experience. First, the outer area is a pergola of octogonal base plan with several doorways opening towards the centre. Then, inside the pergola there is an octogonal terrace limited on one side by the pergola itself, and on the other side by steps marked at the angles by small fountains, creating a distinctive sound environment. To enter the innermost area surrounding the central basin, we have to go down these steps to find ourselves in a different sound environment, surrounded by fountains on all sides.

These examples show that the experience of walking in the garden is a succession of alternating experiences of entering and exiting spaces, more generally speaking setting oneself reachable goals - distant objects and panoramic views to be approached, spaces to be entered (*there*) - and eventually reaching them (*here*).

We need to clarify what we mean by "reaching" our goal. Each spatial "thing" (object, spatial unit or panoramic view) offers a *right* point of view, from which it can be seen / perceived and understood for what it is better than from any other point of view. When we reach the right (best) point of view to perceive that "thing", we experience a sense of having reached our goal, of having fulfilled our desire - a sense of "*Here*". The right point of view is a function of both the physical characteristics of that thing and the possibilities of movement its environment affords us.

We have reached a statue when we stand in front of it, close enough, yet at a certain distance, so that we can easily perceive it as a whole, and when we look at it face to face (not looking at its back). After looking at it as a whole, we might want to inspect in more detail its face or hand, the part then becomes the reachable goal, which we can reach by moving closer to the statue, to the *right* distance for its best perception. If we can't move closer, however (for instance, if the statue is located in the middle of a basin, as it is the case of the Enceladus, and we are stand at the edge of the basin) the smaller parts - face or hand - will not become a reachable goal for us: they cannot give us a feeling of "*there*", because their environment doesn't allow them to become a reachable "*here*" for us. Thus the very same statue, located at the crossing of two allées, in front of a clipped hedge (which blocks us from walking entirely around it) or in the middle of a basin (which blocks us from



érkezés, az *itt* élményét. Ennélfogva lehetséges, hogy ugyanahhoz a szoborhoz más és más térbeli értelmezéseket kapcsolunk az elhelyezkedés függvényében, mivel ez határozza meg, hogy az adott objektum az *itt*- és *ott*-élmény milyen szintjeire enged eljutni: különbözőképpen viszonyulunk hozzá, ha két allé kereszteződésében áll, mint ha egy nyírt sövény előtt kap helyet, ahol nem tudjuk teljesen körbejárni, és megint másképp érzékeljük egy vízmedence közepén, ahová nincs lehetőségünk bejutni.

Ha egy teraszt szegélyező mellvéden túl feltáruló kilátás vonzásában – ahogy például a versailles-i narancsház esetében is (4. kép) – átsétálunk a teraszon, a korlátot elérve úgy értékeljük, hogy "elértük" a panorámát (jóllehet a mellvéd funkciója elsődlegesen nem a kilátópont definiálása, hanem a tér fizikai lehatárolása). A kilátás, mint térbeli elem *ott*-élményt jelent számunkra egészen addig, amíg közelíteni tudunk felé, de amint elérjük az adott tér (a kilátóterasz) fizikai határát, a megérkezés, az *itt* élményét éljük meg.

Az észlelés fluktuációja

Ahogy korábban már említettük, egy térbeli elemet a vizuális érzékelés és az adott elemhez kapcsolható potenciális mozgássor eredőjeként észlelünk. A számunkra elérhető téren túli látványt *panoráma*ként értelmezzük; a térbeliség azon elemeit, amelyekbe be tudunk lépni, *tér*nek fogjuk fel; az általunk megközelíthető "dolgokat" pedig *objektumok*ként definiáljuk. Ugyanazt a térbeli elemet eltérő módon értelmezzük tehát a megközelítés lehetőségeinek függvényében. Az észlelés fluktuációjának élményét Versailles különböző térkompozíciós megoldásokkal, a formai eszközök és a léptékek variálásával éri el. A vagy vázaként, vagy két emberi profilként értelmezhető Rubin-serleg keltette optikai illúzióhoz hasonlatosan eljátszhatunk a kert folyton változó észleléséből szerzett tapasztalatainkkal, ezzel gazdagítva a megélt térélményt. Egy távoli szobor egyfelől a *panoráma* részeként – például szobrok sorának ritmikus elemeként – is értékelhető, de amint észrevesszük a hozzá vezető utat, megközelíthetővé válik számunkra. Ettől kezdve szemlélhetjük elérhető *objektum*ként (5. kép), de visszaléphetünk a panoráma részeként való értelmezéshez is.

A fentiekre a legmonumentálisabb versailles-i példa a narancsház (4. kép). A kastélyból a kertbe lépve, az épület homlokzata előtti virágos parteren (Parterre du Midi) túl egy *távlati kép* lát-

coming close to it), would not offer the same feeling of *here / there*, and thus would not be perceived the same way.

If we feel attracted by a panoramic view beyond a terrace delimited by a balustrade, as in the case of the Orangerie (picture 4), we will cross the terrace until we reach its limit, we then feel we have "reached" the panoramic view, although the location where we stand is a function not so much of the view, but of the balustrade which doesn't allow us to walk further. The panoramic view was a "*there*" for us as long as there was a space for us to cross in order to approach it; and it becomes an overwhelming "*here*" when we reach the limit of that space.

Fluctuating perception

As we have previously discussed, our experience of seeing something and our potential movement in relation to it, define the way we perceive that "thing". We perceive something as "panoramic view", if it is beyond the accessible space; we perceive something as "space" if we can potentially enter it; we perceive something as "object" if we can potentially approach it.

The same "spatial thing", then, can be perceived differently, according to the possibilities of movement it appears to offer us. When we look at the spatial composition of the garden of Versailles, we find a constant play with such fluctuating perception with different formal means and at a variety of scales. As with the famous optical illusion of Rubin's vase, seen either as a vase or as two profiles, we can play with our perception, thus enriching our experience of the garden. A distant statue can be part of a panoramic view, for instance as a rhythmic element in a row of statues. When we notice the path leading to it, making it possible for us to approach it, our way of seeing can changes: we can see it as an object that we can reach (picture 5), but we can always choose revert to seeing it as part of the panoramic view.

The most grandiose example is that of the Orangerie (picture 4). Arriving into the garden from the palace, we perceive the existence of a view beyond the space of the Parterre du Midi. In order to reach the view we need to cross the parterre all the way to the balustrade at the far end. There the view of the Parterre of the Orangerie, previously hidden from view, is suddenly revealed. When we look at it from the balustrade of the upper parterre, it appears as the foreground

4

5

4. kép/pict.: A narancsház parterje: látvány vagy tér, amibe beléphetünk / *The Parterre of the Orangerie: from panoramic view to reachable space*

5. kép/pict.: Szobrok: ritmuselemek vagy egyedi objektumok / *Statues: from rhythmic elements to individual objects*

ványa tűnik fel. A kilátópont eléréséhez keresztül kell mennünk a parteren, egészen a távolban látszó teraszkorlátig. A mellvédet elérve hirtelen feltárul előttünk a narancsház parterjének (Parterre de l'Orangerie) látványa, amit eddig a kastélyhoz kapcsolódó magasabb térszínről nem láthattunk. Ez a lejjebb fekvő, két oldalról falakkal határolt parter képezi a terasz mellvédjétől feltáruló panoráma előterét, amely kifut egészen a távoli dombokig. Egy idő után észrevesszük, hogy a falakon lépcső vezet le a narancsházhoz tartozó kertrészbe: ezáltal az alattunk elterülő parter *térré* válik számunkra, amelybe lehetőségünk van *belépni*. Bár ugyanazt a látványt szemléljük, a róla alkotott képünk alapvetően átalakul: a kizálólag csak vizuálisan megélhető *panoráma térré* változik, ami sétánk folytatására ösztönöz bennünket.

ÖSSZEGZÉS

A kert jelentésrétegei

Mint a fenti példák mutatják, egy komponált tér - például a kert - által nyújtott térbeli élmény a különböző érzékterületekről származó érzeteket összefogó tapasztalatok összessége, amelyek egyidejűleg széles skálán értelmezhetők számunkra.

Az *egymást követő térélmények* (közelítés, belépés egy térbe, egy objektum/panoráma elérése, stb.) sorát nyújtó, komponált terek elemzése hozzásegít, hogy megértsük és tervezéskor alkalmazzuk a kertek különböző térbeli, tapasztalati jelentésrétegeit mint a *téri narratíva formáit*. Az élmény annyiban telik meg *jelentéssel*, amennyiben objektumok, téregységek és panorámás látványok térbeli kompozíciójának eredményeképpen észleljük és értjük meg, a lehetséges testi bevonódások függvényében. *Egy adott tér jelentése elsősorban a tér sajátszerűségeitől függ, azaz térbeli, megelőzve a társadalmi és konceptuális szempontokat.* A tér önmagából fakadó sajátszerű jelentését a posztmodern konceptuális narratívája rendszerint - részben mint magától értetődő, részben mint másodrendű problémát - mellőzi. Ez olyan tervek megszületéséhez vezet, amelyek az észlelő számára nem kínálnak téri narratívát, vagy csupán olyan konceptuális narratívák illusztrálásra szolgálnak, amelyek szóbeli magyarázat nélkül nem értelmezhetőek.

Amennyiben a tér észlelését narratívaként fogjuk fel, ennek elsősorban térbeli narratívának kell lennie, amit esetlegesen (de nem szükségszerűen) kiegészíthetünk konceptuális narratívákkal is.

Versailles-t gyakran értemezik a hatalom narratívájának kiemelkedő példájaként. Ez az értelmezés természetesen megállja a helyét, de csak akkor, ha nem hagyja figyelmen kívül a kert által a látogató számára felkínált gazdag és változatos téri narratívákat. A korabeli beszámolókból kiderül, hogy a kertet nem a hatalomközpontú politika térbeli vetületeként élték meg, hanem sokkal inkább a kötetlen sétákban testet öltő, véget nem érő téri párbeszéd helyszíne volt. ⊙

(FORDÍTÁS ANGOLBÓL: SZASZÁK GABRIELLA ÉS CATHERINE SZÁNTÓ)

Irodalomjegyzék, hivatkozások / Literature cited, references

Bacsó B., szerk., 2011. *Tér fenomén mű, Budapest, Kijárat kiadó.*

Berthoz A., 1997. *Le sens du mouvement, Paris, Editions Odile Jacob.*

Berthoz A., 2000 (1997). *The Brain's Sense of Movement, Harvard University Press.*

Casey E., 1998. *The Fate of Place. A Philosophical History, Berkeley, University of California Press.*

Genette G., 2010 (1994, 1996). *L'œuvre de l'art. I : Immanence et transcendance. II : La relation esthétique, Paris, Seuil.*

Genette G., 1997 (1994). *The Work of Art: Immanence and Transcendence, Ithaca, Cornell University Press.*

Genette G., 1999 (1996). *The Aesthetic Relation, Ithaca, Cornell University Press.*

Gibson J. J., 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception, Boston, Houghton Mifflin.*

Gyáni G., 2008. *Budapest - túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat. Budapest, Napvilág Kiadó.*

Husserl E., 2011. *« Dolog és tér », in : Bacsó B., Tér Fenomén Mű, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011.*

Merleau-Ponty M., 1981 (1945). *Phénoménologie de la Perception, Paris, Gallimard.*

Merleau-Ponty M., 2005 (1945). *Phenomenology of Perception, London, Routledge.*

Moles A., Rohmer E., 1982. *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action, Paris, Librairie des Méridiens.*

Moravánszky Á., Gyöngy K., 2007. *A tér, Budapest, TERC.*

Petitot J., 2004, *Morphogenèse et esthétique, Paris, Maisonneuve et Larose.*

Straus (Erwin), 1935. *Vom Sinn der Sinne, Berlin, Springer Verlag.*

Straus (Erwin), 1963 (1935). *The Primary World of Senses: a Vindication of Sensory Experience, London, Collier-MacMillan.*

Szanto C., 2009. *Le promeneur dans le jardin de la promenade considérée comme acte esthétique. Regards sur les jardins de Versailles, ENSA Paris-La Villette / Université Paris-VIII, http://lcv.hypotheses.org/3058*

Valéry P., 1962. *Ecrits sur l'art, Paris, Club des Libraires de France.*

Wallon H., 1970. *De l'acte à la pensée, Champs-Flammarion.*

Welton D., ed., 1999. *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology, Bloomington, Indiana University Press.*

of a panoramic view, framed on both sides by walls and continuing beyond to the hillside. But after a while, we might notice that the walls carry steps leading down: the Parterre de l'Orangerie then becomes for us a "space that can be entered". We "see" the same view, but yet our perception of it has changed in a fundamental way. From the "panoramic view" that can only been looked at, it turns into a "space" that provides a new incentive to continue our promenade.

CONCLUSION: THE MEANING OF THE GARDEN

As the examples above show, the spatial experience offered by a composed space, such as a garden, is a synesthesic experience involving all our senses and unfolding simultaneously at various scales.

The analysis of existing spaces looking for the succession of various spatial experiences, such as those mentioned above (approaching / reaching a goal; entering a space) or others, can lead one to understand (and design) gardens *as a succession of experiential moments*, or, in other terms, as *a form of spatial narrative*. The experience is *meaningful* insofar as it is understood as a spatial composition of objects, spatial units and panoramic views, perceived as such, depending on our possible bodily involvement with them. *The meaning of a space is fundamentally spatial before being social or conceptual.* Following post-modernity's insistence on conceptual meaning and narrative, this inherently spatial meaning of space is often neglected - either as self-evident, or as a secondary issue. This leads to designs that have no spatial narrative to offer the visitor, or if they do, it is secondary to their conceptual narratives which need verbal (written) explanation. However, if our spatial experience is to be understood as a narrative, this should be first of all be a *spatial narrative*, to which a conceptual narrative can eventually (but not necessarily) be added.

Versailles is often interpreted as the supreme narrative of power. Such an interpretation is relevant, of course, but only insofar as it doesn't forget the multiplicity of the rich and varied possible spatial narratives offered by the garden to its visitors. Indeed, the garden, according to 17th century accounts, seems not to have been experienced as a space of unavoidable imperative and constraint, but rather typically as a place of an open-ended spatial dialogue taking the shape of a promenade. ⊙