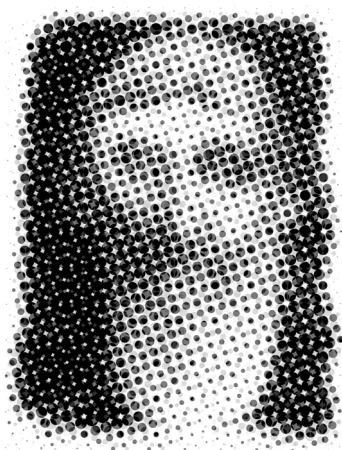


HAUSMANN CECÍLIA

OTTHONOS ÉS IDEGEN TEREK AZ ÉPÍTÉSZET ÉS A MODERN KÉPZŐMŰVÉSZET ELMÉLETÉBEN

A 20. század gondolkodásában nem elhanyagolható a művészetben keresztül megragadható térfogalom definiálására és újradefiniálására törekvő elméletek mennyisége.¹ Az egyre sokasodó tételmeletek az idő múlásával mindinkább kiemelt szerephez jutottak. Ha ezeket még csak vázlatosan is vesszük sorra, feltűnik, hogy mindegyikük komoly hangsúlyt helyezett a tértípusok bontására és kategorizálására. El Liszickij 1925-ben a térfogalom szuprematista továbbgondolásaként a tér planimetrikus, perspektivikus felosztását javasolta, amellyel szembehelyezhető egykori irracionális, imaginárius és ebben az értelemben máig ható konceptusa. Ernst Cassirer az „értelmi renden” keresztül formálódó sorsszerű szükségszerűségek tereit mitikusnak, a tárgyi világ horizontját esztétikainak, illetve a matematika és fizika tereit teoretikus térnek nevezi.² Az Henri Lefebvre által alkalmazott térfogalom szintén hármas osztatú: lehet mentális, szociális és geometrikus.³ A technológia immáron virtuális, áramló terei Gilles Deleuze és Félix Guattari írásaiban elevenednek meg.⁴

Ha arra keressük a választ, hogy miért ontotta magából az elmúlt század a termeghatározás és térkategorizáció teóriáit, akkor könnyen adódik a legkézenfekvőbb válasz: ez az igény a tér egy gyökeresen új típusú megtapasztalásában, az ipari társadalom megváltozott térélményében és – ezen keresztül – térélfogásában gyökeresik. Ezek az elméletek pedig párhuzamosan



**...a villogó és színes
ipari-nagyvárosi és
technikai korszakban
csak az válhat
népszerűvé, ami
a futólagos észrevétel
által befogadásra
is alkalmas.**

jelentek meg – és gyakran egybeforrnak – mind az idegenség és otthonosság elméleteivel, mind az elidegenedéseméletekkel. Az elidegenedéseméletek hangsúlyossá válása, csakúgy, mint a képzőművészetbeli térhasználat létjogosultsága ugyancsak az ipari társadalom térnyerésével egyidejű. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy a modern képzőművészetnek, kiváltképp a térrel operálóknak otthonosság- és idegenségkeltő szereppel kell bírnia, ezt pedig olyan szövegekkel támaszthatjuk alá, amelyekben összekapcsolódnak a térelméletek a modern és kortárs esztétikai problematikákkal, illetve az idegenség elméleteivel. A következőkben tehát néhány olyan elmélet párbeszédbe állítására teszek kísérletet, amelyek kevésbé az elidegenedéseméleteket, inkább a tértapasztalat otthonosságát és idegenségét, valamint a művészet befogadásának térbeliségét tárgyalják.

Otthonosságról és idegenségről alapvetően ellentétpárokként gondolkodunk, de míg az idegenség tapasztalata elsősorban interszubjektív tapasztalatokhoz, illetve azok hiányához kötött, az otthonosságé sokkal inkább topológiai jelleggel bír. Bár az idegenség tapasztalatának is megvannak a térbeliséghez való jelentős kötődései, ennek a szemantikai eltolódásnak részben az lehet az oka, hogy az idegenség mint merőben új, korábban keveset tárgyalt tapasztalat vizsgálata sokkal inkább meggyökerezett a modern filozófiai gondolkodásban, így szerteágazóbb jelentéstartalmakkal gazdagodott. Az otthon eleve adott, mert a térbeliség primordiális élmény, ez az elsődleges világmindenség, amellyel találkozunk, vagyis „világunk szeglete”.⁵ Ezt csak követi majd az otthon elvesztésének tapasztalata. Az állandó és elsődleges kérdés ennek kapcsán értelemszerűen nem az lesz, hogy mi az otthon, hanem hogy miért veszítjük azt el, és mi váltja fel annak helyét a világunkban. Az otthon térbeliségének és az otthonosság tapasztalatának meghatározása ezért rengeteg megválaszolatlan kérdést vet fel, amelyet többen, az otthonosságától elválaszthatatlan térbeliség tematikája miatt elsősorban építészetelmélettel vagy társdiszciplínáival foglalkozó szerzők kutattak.

Gaston Bachelard a ház mint az elsődleges tapasztalat tere és az emberi lélek között analóg viszonyt feltételezett, és úgy látta, a ház nemcsak az embernek, hanem emlékeinek és álmodzásainak is otthonul szolgál. Zárt, biztonságnyújtó formájával, különböző funkciókat betöltő bensőséges tereivel pedig alkalmas eszköz a lélek elemzésére.⁶ Friedrich Bollnow, akinek egyik központi kutatási témája az ember és tér viszonyának több szempontú meghatározása, illetve a „megélt tér”⁷ volt, Bachelard – szerinte túlságosan is szubjektív – elméletét kritikával illette. Bollnow a térbeliséget mint az ember esszenciájának hordozóját látta.⁸ Ellentétben Bachelard-ral úgy tartotta, hogy a terekkel – így a házzal – való viszonyunk nem konstans, hanem dinamikus. Vagyis, bár az alapvető tértapasztalatunk a bensőségesség és az otthonosság, ebből az élményből kiszakadunk, hogy megtapasztaljuk a tér idegenségét. A harmadik fázis az otthonosság „visszaépítésének”, az ideális bensőségességnek a visszaszerzése utáni vágy periódusa. A negyedik lépcsőfok a modern léttapasztalat elfogadása, amelyben a primordiális bensőségesség megteremtésének lehetetlenségével való küzdést egy újfajta, a nyitottságban való elhelyezkedés, az otthonosság egy formája váltja fel. Bollnow elméletének egyik sarkalatos pontja tehát, hogy az otthonosság tapasztalata dinamikus, illetve tértapasztalat.

Az otthon és az otthonosság térbeliségének elméletében kapcsolódik össze az otthonosság és idegenség ellentétének filozófiai kérdésköre a képzőművészetről való gondolkodásával. A képzőművészet, kiváltképp a modern és kortárs képzőművészet több műfaja ugyanúgy alapvetően térbeliséghez kötött, mint az otthon

tapasztalata, ezért joggal feltételezhető, hogy rendelkezik azokkal az eszközökkel, amelyek az otthon mibenlétének kifejezésére, az otthonosság és az idegen-ség tapasztalatainak megmutatására alkalmasak. A 20. század képzőművészetében lezajlott nagymértékű nyitás a terek különböző alkalmazásai felé a képzőművészet elméletét is hozzákapcsolták az addig elsősorban építészetelméleti problémákhoz. Ez az összefonódás igen korán jelentkezik az elméleti szövegekben, ráadásul a műalkotások későbbi recepciójában is gyakori.⁹

Walter Benjamin legidézettebb esszéjében¹⁰ korán felismeri az építészet és a modern kor művészetének befogadása közötti párhuzamokat. A sokszorosított műalkotás modern, elidegenedett világbeli befogadásának módját az építészet befogadásának formáihoz hasonlította, amely nem egyszerű befogadási folyamat, kiváltképp nem a koncentrálásra képtelen tömeg esetében. Ez a tömeg „magába süllyeszti a műalkotást; legszembeszökőbben az épületeket. Az építészet mindig is annak a műalkotásnak a prototípusa volt, amelynek befogadása a kikapcsolódásban és a közösségen keresztül megy végbe.”¹¹ Az építészet mint eleve adott, a lakás szükségletéből művészivé fejlődött alkotás az, amellyel a tömegek akarva-akaratlanul találkoznak. Az épület térbelisége révén optikai és taktilis módon, vagyis „feszült figyelem” és „futólagos észrevétel”¹² által egyaránt észlelhető.

Az építészet futólagos appercepciója mindenkori és általános mechanizmus, mert a mindennapok vizuális ingereinek csak szűk rétege válik valóban befogadhatóvá, illetve azok a művészi elemek, amelyek életünk tereinek részei, alárendelődnek azok mindennapi funkcióinak, így a mindennapi élet szükségleteinek kontextusában másodlagossá válnak. Az építészetet, akár csak tereinket általában, magunkba süllyesztjük, vagyis nem részletes megfigyelés és analízis, hanem egységes rálátás útján érzékeljük.¹³

Walter Benjamin felismerte azt is, hogy a sokszorosított műalkotás, kiváltképp a film, újraírja az appercepció törvényeit. A modern művészetnek a film elterjedésétől fogva ezek alapján az új törvények alapján kellett megszólítania befogadóját. Ezt fordítva is elgondolhatjuk: a villogó és színes ipari-nagyvárosi és technikai korszakban csak az válhat népszerűvé, ami a futólagos észrevétel általi befogadásra is alkalmas. A szórakozott tömeg, ahogyan az épületeket, azok tömegét és részleteit, a sokszorosított műalkotásokat is magába süllyeszti. A filmművészet elterjedésének kora és a tér művészetbeli szerepének felerősödése nem véletlenül esik egyazon időszakra: mindkettő a megszokás, az „önmagunkba süllyesztés” általi befogadáson keresztül működik.

A 20. század elejétől a közlekedés és a tömegkommunikáció technikáinak rohamos fejlődése, akár csak az új médiumok megjelenése, a térhez való viszonyunkat újféléképpen exponálta. Vagyis az utóbbi évszázad folyamán a klasszikus esztétikai problémákkal szemben exponenciálisan nőtt az új típusú esztétikai kérdések fontossága. Ilyen új típusú esztétikai – és fenomenológiai – probléma, amely a benjaminí „önmagunkba süllyesztés” elméletére is reflektál, illetve amellyel rokonságot mutat, a hatvanas években Hermann Schmitz, majd a kilencvenes évektől Gernot Böhme által vizsgált atmoszférák kérdése, amely vizsgálat elsősorban a tér befogadásának és megélésének formáira keres magyarázatot. Gernot Böhme az atmoszféra kérdését esztétikai szempontból releváns, az esztétikai diskurzusban gyakran megjelenő, de még meg nem alapozott témának tekinti,¹⁴ így ennek a kidolgozására törekszik. Az atmoszféra – Böhme Schmitz elméletére reflektáló meghatározásában – „az az érzelmileg színezett szűkösség vagy tágasság, amelybe belépünk, a fluidum, amely bennünket megcsap”.¹⁵

Ezek érzékelése, bár nem feltétlenül tudatos, és nagyban függ a szocializációtól és az adott helyzettől, mégis általános és állandó. Vagyis a terek mindannyiunkra hatnak, és állandó jelleggel befolyásolják közérzetünket. Hasonlót állított Ernst Cassirer is az általa tárgyalt mitikus terekkel kapcsolatban: „Minden hely egy sajátos atmoszférában helyezkedik el, és mágikus-mitikus ködfoltot képez maga körül; mert csak azáltal van, hogy meghatározott hatások tartoznak hozzá, hogy üdvözülés és kárhozat, isteni vagy démoni erők indulnak ki belőle.”¹⁶

Az atmoszférában elhelyezkedő vagy atmoszférát árasztó tér tehát egyértelműen nem objektív, és nem mérhető. Vagyis a tér megtapasztalása elsősorban nem tudást, hanem érzelmi, ösztönös és affektív jelenléte igényel, az atmoszférák pedig a terek ezeken keresztül, totalitásban való befogadása által érzékelhetőek, állítja a téma egy másik kutatója, Jürgen Hasse.¹⁷ Gernot Böhme ezt azzal egészíti ki,¹⁸ hogy a terek atmoszférái, így a befogadó – tér által generált – érzései tudatosan irányíthatók, és ez az építészre háruló egyik legfontosabb feladat.

Böhme a benjamini *aurában* az általa kutatott atmoszféra szinonimáját véli felfedezni, visszautalva Walter Benjamin hasonlatára, amelyben a természeti jelenségek befogadásával példázza a műalkotás befogadását,¹⁹ mert a térben bekövetkező, a test által végrehajtott „belélegzésről”²⁰, többszörös és a totalitást célzó, a térérzet által létrejövő befogadásról van szó. Ebben rejlik viszont a benjamini paradoxon: ebben az értelemben a műalkotás aurája ugyanúgy tekinthető atmoszférának, mint az, amit Benjamin az építészettel kapcsolatban futólagos percepciónak, a tömegek által a terek „önmagába süllyesztésének” nevezett. Ennek a paradoxonnak két feloldási lehetősége van.

Az egyik, hogy az elidegenedett tömeg az aura rituális megélésének hiányát kárpótolja a sokszorosított műalkotások és a terek „megszokásával”, a beléjük való süllyedéssel, tehát az atmoszféra iránti vágyat atmoszférák befogadásával táplálja, még ha az eredmény összemérhetetlenül értéktelenebb is. A másik, amint azt Böhme is kiemeli,²¹ a 20. század történelmi tapasztalata, amely alapján láthatjuk, hogy a műalkotás auráját a technikai sokszorosítás felívelése, az avantgárdok törekvései és a kapitalizmus minden elidegenítő jelensége sem tudta véglegesen eltörölni a művészetből. A kortárs művészetnek az a tendenciája – mint azt az alábbi példákkal is demonstrálom –, hogy atmoszférát hozzon létre, vagyis a terek totalitása által keltsen érzéseket a befogadóban, a műalkotás aurájának, a távoli pillanatra felsejlő közelségét is gyakran megkísérli visszaemlíteni a befogadás élményébe. Ha pedig azt a fenti állítást vesszük figyelembe, hogy a befogadó érzései az építészetben tudatosan irányíthatók, akkor ennek más, a térrel operáló művészetekre is érvényesnek kell lennie. Ezáltal az atmoszféraformálás a művészi alkotás egyik meghatározó eszközévé válik.

A térhatás, amely a tér tömegeinek és üregeinek viszonyában nyilvánul meg, nem váltható ki érzelmi faktorok hiányában. A befogadónak személyes viszonyba kell kerülnie a műalkotással, hogy a tér hatni tudjon rá.²² Ez a személyes, érzékek mellé társuló érzelmi tapasztalat, akárcsak a terek atmoszféráinak mi-benléte, irányítható. „Az ember és az objektum ebben az általunk teremtett térszituációban lép érintkezésbe egymással, így általa a tudatépítés folyamatát is befolyásolni lehet.”²³ Mivel a múzeumi és a kiállítási tapasztalat is architektonikai tapasztalat, a térhatások különböző élménytípusokat hoznak működésbe. Allan Wallach és Carol Duncan a múzeumot rituális térnek tekintik, szerintük a látogatóban „végbemenő észlelési folyamatot a múzeum terei és ikonográfiai programja által megszabott időbeli tapasztalatok sora tagolja”,²⁴ vagyis az alkotá-

sok rendszerének összetétele, azok sorrendje és az ezek által diktált befogadási ritmus. A múzeum ritualitásának szerintük elsősorban az a funkciója, hogy az elidegenedés tapasztalatát „felemelve”, azt elviselhetővé téve megkísérli „összebékíteni a látogatót a külvilággal”.²⁵

A 20. század második felétől a művészetben, mint azt a modernekkel szembe forduló konceptualistáknál láthattuk, a térrel operáló műalkotás sokszor ugyanolyan eszközökkel hat, mint a színház: a befogadó jelenléte által aktiválódik – ugyanazokkal az architektonikai eszközökkel is, mint a muzeális vagy kiállítási forma. A terek (a tárgyak mérete, a közelség és távolság, a befogadó pozíciója, szemszöge, az üregesség és telítettség stb.) alkalmasak bizonyos atmoszférák és érzelmek működésbe hozására. Rávezetésekkel, nyitásokkal és zárásokkal, kontrasztokkal, lélegeztetéssel, a közönség vezetésével²⁶ egy-egy kiállítás, de egyetlen nagyobb lélegzetvételű alkotás vagy akár egy teljes kiállítótér hangvételét, hangulati egységét vagy töredezettségét és ritmusát is meg lehet teremteni. Ha pedig a ház részeit, a tetőt, a falakat, az ablakokat és ajtókat, a központi tereket, a tűzhelyt, a lépcsőket, korlátokat, a pincét és padlást – ahogy Bachelard is tette – az emlékezés és az álmodozás eszközeinek, az otthon szimbolikus egységeinek tekintjük, nem kétséges, hogy olyan struktúrákat ismerünk fel, amelyekhez hasonlóak a kiállítótérben is jelen vannak. Innen pedig már csak egy lépés ezek otthonos és idegen tapasztalatokat létrehozó, céltudatos használata a művészetet bemutató vagy azt reprezentáló térben.

■ JEGYZETEK

1. A tanulmány *Az otthonosság és az idegenség reprezentáció a modern és a kortárs művészetben* című doktori disszertációm egyik fejezetének jelen közlés számára néhány ponton átdolgozott változata. Az „otthonos” és „idegen” fogalmainak igen tág jelentésmezőjét itt nincs lehetőségem feltérképezni. Azt azonban érdemes kiemelni, hogy ezekre az újkori művészettörténetben és így a kortárs művészet történetében is szimmetrikus ellenfogalomként célszerű tekinteni. Annak a német fogalomtörténeti iskolából (Reinhart Koselleck) ismert koncepciója szerint itt egy olyan fogalom párról beszélhetünk, amelynek tagjai sohasem veszítik el azon sajátosságukat, hogy ellentétükkel magukkal együtt tételezzék, és ezáltal azt ki is zárják. Magyarán: ami otthonos, az soha nem lehet ugyanabban az értelemben idegen (sem pedig fordítva); viszont egyfajta hallgatólagos referenciaként mindig szüksége van ellentétpárjára ahhoz, hogy jól vagy jobban értsük annak jelentését. Hiába idegenedett el például a technikai civilizáció által uralt ember totálisan munkája gyümölcsseitől vagy a művészeti széptől vagy a lét értelmétől vagy többi embertársától: ez az idegenség mindig csak akkor érthető, ha tudjuk, vagy legalább tudni véljük, hogy mi volt az, amivel bensőséges, otthonos viszonyt ápolt ennek előtte. Ez az ellentét ugyanakkor szimmetrikus. Az egyik fogalom a másikat sohasem kényszeríti abba a pozícióba, amelyben azt már csak tagadni lehetne. Az idegenség, elidegenedés tapasztalata például soha nem eredményezheti az otthonosság tapasztalatának teljes feladását: egy a végletekig idegen világra is lehet megfelelő válasza az otthonosság szemléiben alkotó művészet, amelynek szüksége is van erős ellenképre mondanivalója megfogalmazásához.

Az otthonosság és az idegenség értelmezésem szerint olyan fogalmak, amelyekkel a kortárs művészet alapproblémái jól értelmezhetőek, ráadásul történeti perspektívát is nyitnak: a modern művészet másfajta hangsúlyokkal, de hasonló keretben értelmezte újra a művészet klasszikus, a szépre, a fenségesre és a művészeti reprezentációra alapozott felfogását. A művészet otthonosság és idegenség dinamikus viszonyában az ember által létrehozott világ egésze, vagyis a *kultúra* válik megragadhatóvá.

2. Ernst Cassirer: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Tér, fenomen, mű*. Kijarat, Bp., 2011. 89–104.

3. Henri Lefebvre: *La production de l'espace*. Anthropos, Paris, 1974.

4. Lásd például Gilles Deleuze – Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

5. Vö. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Penguin Books, New York, 2014.

6. Vö. uo. 21.

7. Ebben Friedrich Bollnow az Eugene Minkowski által alkalmazott „megélt idő”, valamint a bergsoni „tartam” (*durée*) fogalmaina utalt. Lásd még Eugene Minkowski: *Lived Time. Phenomenological and Psychopathological Studies*. Northwestern University Press, Evanston 1970; valamint Henri Bergson: *Idő és szabadság: Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Universitas, Szeged, 1990.

8. Otto Friedrich Bollnow: *Human Space*. Hyphen Press, London, 2011. 23.

9. Jó példa erre Colin Rowe és Robert Slutzky tanulmánya, amelyben Le Corbusier építészeti alkotásait a kubista csendéletek struktúrájával vetik össze. Colin Rowe – Robert Slutzky: *Transparency, Literal and Fenomenal*. Perspecta 8. The Yale Architectural Journal 1963. január. 45–54.

10. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: *Uó: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 301–339. Németül: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1969.
11. Vö. uo. 331.
12. Vö. uo.
13. A szerző az eredeti német szövegben a „Gewöhnung” szót használja, amelyet a francia fordításban a „l’habituer”, valamint az angol fordításban „to habit” (lat. *habitus*) formulával jelölnek meg. A germán és latin nyelvekben a „megszokás”-t is jelentő ige a „lakozás”, a „belakás” (*Wohnen, to inhabit*) szócsaládjába tartozik. A latin *habere* is azt jelenti: birtokolni. Benjamin itt kifejtett gondolata tehát a választott kifejezések révén etimológiailag is sokszorosán igazolja önmagát. Vö. még Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. 41.
14. Gernot Böhme: *Atmospheric Architectures – The Aesthetics of Felt Spaces*. Bloomsbury, London, 2013.
15. Uó: *Szinesztéziák*. In: Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*. Terc, Bp., 2007. 256.
16. Ernst Cassirer: i. m. 93.
17. Vö. Jürgen Hasse: *Emotions in the Urban Environment: Embellishing the Cities from the Perspective of the Humanities*. In: Wolf-Dietrich Sahr – Heiko Schmid – John Urry (eds.): *Cities and Fascination*. Burlington, Ashgate, 2011. 52–53.
18. Gernot Böhme: *Szinesztéziák*. 258.
19. Vö. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. 304–305.
20. Vö. Gernot Böhme: *Atmospheric Architectures – The Aesthetics of Felt Spaces*. 18.
21. Vö. uo. 17.
22. Vö. Pogány Frigyes: *Belső terek művészete*. Műszaki, Bp., 1955. 20.
23. Gergely István: *A kiállítás művészete*. Corvina, Bp., 1979. 19.
24. Allan Wallach – Carol Duncan: *Rítus és ideológia a múzeumban*. In: Lafranco Binni – Giovanni Pinna: *A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*. Gondolat, Bp., 1986. 223.
25. Uo. 226.
26. Gergely István: i. m. 47–55.

