

Tájképzetek, tájtapasztalatok

BARTHA-KOVÁCS Katalin

(Radnóti Sándor: A táj keletkezéstörténete —
„Ők, akik nézték Hannibál hadát”.

Szerk.: Miklós Tamás. Atlantisz, Mesteriskola, 2022)

Több mint tíz éve már, hogy megjelent Radnóti Sándor — a modern művészetfogalom keletkezését feltáró, eredetileg műzeumfilozófiai könyvnek elképzelt — Winckelmann-monográfiája (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010). A szerző legújabb, eredetileg ízlésfilozófainak szánt munkája ugyancsak keletkezéstörténetet dolgoz fel, és az előzőhöz hasonló módon született: ezúttal is menet közben módosult a terv, és a könyv középpontjába a koronként változó tájzslés került. Megnehezíti a recenzens dolgát, hogy időközben több kiváló ismertető született a kötetről, nehéz ezekhez bármit is hozzátenni. A klasszikus és modern kori francia művészetelmélet nézőpontja — amely számos vonatkozásban kapcsolódik a Radnóti Sándor által tárgyalt témákhoz — talán mégis jelenthet némi újdonságot, ezért ismertetőnkben erre a szempontra is utalni fogunk.

A tájkép/tájtapasztalat aktualitását mutatja, hogy e téma francia nyelvterületen is a reneszánszát éli: 2020-ban jelent meg például Jacques Rancière könyve (*Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, La Fabrique, Paris), 2022-ben Frédéric Cousinié munkája (*Paysage du paysage. Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon*, Presses du réel, Dijon), és sok mindent elárul, hogy a párizsi INHA (Institut national d'histoire de l'art) 2023 júniusában a tizenhetedik–tizenhetedik századi tájképzetekkel foglalkozó konferenciát szervez (*Aux limites du paysage / The landscape at its margins*).

Örömkre szolgál, hogy immár magyar nyelven is olvasható egy, a modernitás tájtapasztalatairól szóló, nagy ívű esszégyűjtemény. Műfaját tekintve *A táj keletkezéstörténete* című kötet nem sorolható kizárólagosan egyetlen tudományterülethez, de az interdiszciplinaritás keretei közé sem szorítható be: éppúgy felöleli a kultúrtörténet, az esztétika és az ízlésfilozófia területeit, mint a művészet- és az irodalomtörténetét. Radnóti Sándor hatalmas erudícióval, ugyanakkor élvezetes és elegáns stílusban, sziporkázó szellemességgel tárja az olvasó elé a modern kor tájfogalmát és tájértelmezéseit. A szerző nemcsak elsőrangú teoretikus, hanem éles szemű megfigyelő is, képelemzéseit ékes bizonyítékai annak, hogy saját szemével látta az elemzett műalkotásokat. A cím és a címlapon szereplő, álomszerű Claude

Lorrain-festmény felhasználásával készült borító láttán az olvasóban több kérdés is felmerülhet: Mi a táj — és mi nem a táj? Hogyan tapasztalható meg a táj, és milyen fogalmakkal írható le a tájtapasztalat? A tájtapasztalatból miként lesz tájélmény? A címben szereplő többes szám arra enged következtetni, hogy a könyv a táj több, párhuzamos keletkezéstörténetét vázolja fel. A kötetben összegyűjtött tanulmányok a tájfogalmat járják körül, és az elkülönülő tájfestészet kialakulása köré csoportosulnak. A fejezetek önálló egységekként is olvashatók, de fellelhetők közöttük rejtett utalások, olyan, pókháló finomságú szálak is, amelyek egymáshoz kapcsolják a gyakran tézisszerűen megfogalmazott gondolatokat, ezek — a párhuzamok vagy ellentétpontozások révén — az elemzett kérdések más-más aspektusait világítják meg. Radnóti alapvetően nem esztétikai, hanem történeti és kulturális jelenségnek fogja fel a tájat. Az ember tájhoz való viszonyát vizsgálja, és a tájélményt a modern kor elementáris léttapasztalatának tekinti. Egyértelműen kimondja, hogy a táj késő középkori, de leginkább újkori kulturális konstrukció, a tájtapasztalat elkülönülő ábrázolása pedig meglehetősen késői fejlemény.

A hagyományostól eltérő módon a könyv nem bevezetéssel, hanem esettanulmányokkal kezdődik. Szerzője három, különböző korokból származó tájképet — Claude Lorrain, Caspar David Friedrich és Anselm Kiefer egy-egy alkotását — elemelve vezeti be az olvasót azokba a problémákba, amelyeket a további fejezetekben elméleti síkon tárgyal. Olyan részletek jelentőségére is rámutat, amelyek a képek felületes szemlélése során könnyen elkerülnek a néző figyelmét (ilyen például Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című képén az alak — nézővel szembeforduló — lábfeje, ami nyilvánvaló anatómiai anomália). Radnóti megállapítja, hogy Claude Lorrainnal kezdődik a festészet leválása az irodalmi témákról, egyszersmind a táj háttérből fő témává válása, amit esztétikai fordulatként értelmez. A szerző a francia mester narratív témák iránti érdektelenségének legfőbb okát abban látja, hogy a festőt elsősorban a fény foglalkoztatja. Fő témája a táj, ám az ábrázolt természet közömbös nála, nincs kölcsönviszonyban az emberi cselekedetekkel. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy a tizenhetedik századi francia műkritikusok mellett érintőlegesen néhány tizenhetedik századi teore-

tikus is megemlíti a festő nevét, például Sébastien Bourdon az állandóan változó fényviszonyok ábrázolásáról tartott akadémiai előadásában, vagy — ugyancsak a fényviszonyokról elmélkedve — Roger de Piles. Bourdon a napfelkelte ábrázolásával kapcsolatban megemlíti a Rómában megismert tájképfestőt, Claude Lorrain nevét (Sébastien Bourdon: *Sur la lumière = Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. Alain Mérot, ENSB-A, Paris, 1996, 170–180). Roger de Piles pedig a *Cours de peinture* tájképről szóló fejezetében az ábrázolt táj fekvésével és a járulékos fényhatásokkal kapcsolatban utal a festőre (Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, Paris, 1989, 102).

Caspar David Friedrich a francia nyelvterületen kevésbé méltatott festő, az utóbbi években elsősorban Laure Cahen-Maurel kutatásai irányították rá a figyelmet (Laure Cahen-Maurel: *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*, LIT Verlag, Zürich, 2017; Laure Cahen-Maurel et Jean-Noël Bret [dir.], *Caspar David Friedrich et le romantisme allemand*, Hermann, Paris, 2019). A német romantikus művészről szóló fejezetben Radnóti Sándor kimutatja, hogyan illeszkedik a tájfestészet hagyományába Friedrich remekműve, a *Szerzetes a tengerparton*. Lényeges észrevételeket tesz a festő képein gyakran háttal álló alakokkal, az úgynevezett *Rückenfigurek* kapcsolatban: a néző az ő szemükkel nézve az emberi világtól távol eső, referencialitását elvesztítő tájat látja. Az említett festményen Friedrich apró alakjának jelenléte teszi tájjá a semmit, amelyet a képalak szemlél. A *Szerzetes a tengerparton*hoz hasonlóan Radnóti Anselm Kiefer megdöbbentő *Heróikus jelképét* is kontextusából kiragadva értelmezi. Meggyőzően mutat rá a semmi közepén álló — a horizont nélküli, antimimetikus tájba belevésző — aprócska alak gesztusának, magányos náci köszöntésének inadekvátására, s ugyanakkor arra is, hogy a táj mélységesen közömbös a történelem kihívásaival szemben.

A szerző kristálytisztá logikával világít rá azokra a folyamatokra, amelyek következtében az elkülönülő táj szemlélete kialakult az európai kultúrában. A három képelemzést követő *Bevezetőben* tisztázza, hogy a táj fogalma történelmi konstrukció. Fő tézise szerint a táj csak akkor létezik, ha az ember szemléli, vagyis a tájélmény mindig egyfajta látásmód, a táj fogalma pedig viszonyfogalom. Megállapítása szerint a modern tájtapasztalat a kontemplatív magatartással függ össze, megszületése a használatot — és mindenfajta aktivitást — felfüggesztő szemlélethez köthető. A szerző rámutat, hogy az ókorban, amikor az ember még egységben szemlélte a világot, a táj nem tárgya, csupán kerete a kontemplációnak. A természet és a történelem dualizmusa az újkorban jön létre. A modern tájtapasztalat akkor alakul ki, amikor az antik és középkori (véges és centralizált) kozmosz helyett az ember megtapasztalja a középpont nélküli, végtelen tér élményét. A festészetben a tájfogalom elkülönülése a háttér önálló témává válásával következik be.

Francia vonatkozásban különösen lényeges a — Radnóti által is említett — műfaji hierarchia szempontja, amelynek

alapelvét André Félibien rögzítette az Akadémia előadásaihoz írt előszavában: eszerint a tájkép alacsony helyet foglal el a hierarchiában, amelynek csúcán az embert ábrázoló, narratív történeti festészet található. A hierarchiakérdéshez érdemes hozzátennünk, hogy a francia nyelvű művészetelméleti írásokban a tájkép felértékelődése már a tizenhetedik század végén megjelenik: Roger de Piles (aki Félibien mellett a korszak másik legjelentősebb teoretikusa) a történeti festészet ellenében a tájképet helyezi előtérbe. Radnóti Sándor könyvének egyik alapvető megállapítása, hogy a tájtapasztalat akkor születik meg, amikor az ember tájként idegeníti el a természetet. A tájképfestészet felértékelődése pedig a tizenkilencedik században, a műfaji hierarchia összeomlásával párhuzamosan következik be, ekkor válik a tájkép a század uralkodó festészeti műfajává.

Kétségkívül a fenséges nyújtja a legintenzívebb tájtapasztalatot. A tizenhetedik századi angol teoretikusok e fogalomról szóló írásait elemelve Radnóti felvázolja azt a gondolati ívet, amely Boileau-tól Burke teóriáin át Kant morális fenséges fogalmáig vezetett. (A Burke művét [*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* címmel] franciára fordító Baldine Saint Girons számos, a fenséges fogalmáról szóló kiváló tanulmány szerzője [például: *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris, 1993; *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris, 2014].) A kötet szerzője hangsúlyozza, hogy a táj a modern kortól fogva határtapasztalat: az ember rajta keresztül tapasztalja meg saját létének és a világnak a határait. Az esztétika előtörténetében a fenséges alternatívát jelent a szépség (normatív) szabályrendszerével szemben, és megalapozza a művészetfelfogás pluralizmusát. Számunkra megvilágosító erejű a francia felvilágosodás angol előzményeinek, valamint a Kantot megelőző preesztétikai gondolkodás sarkalatos pontjainak áttekintése. Ilyen például annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy a tizenhetedik századi gondolkodásban Kant előtt miért nem jelent meg az újat teremtő zseni kérdésének elméleti megfogalmazása. Radnóti meggyőzően fejt ki, hogy a premodern szemlélet szerint minden lehetőség benne rejtett a természetben, ezért nem lehetett kilépni az utánzásából és újat létrehozni. Paradigmaváltásként értelmezi a történelem és a kultúra modern fogalmának létrejöttét, amely a természeti adottságokkal szemben határozza meg az embert.

Könyve következő fejezeteiben a szerző különböző kultúrtörténeti kontextusok elemzésével, több nézőpontból járja körül a táj keletkezéstörténetét. Az angol tájkertészettel kapcsolatban azt a kérdést veti fel, hogy a tizenhetedik századi Angliában mi vezethetett a tájkertek divatjához. Rávilágít a táj és a kert fogalmának ellentmondásosságára, és megállapítja, hogy a kert esetében az ember viszonya a természethez aktív, cselekvő, míg az uralhatatlan természet esetében ez a viszony passzív, kontemplatív. A kert és a táj fogalmi szembeállításában voltaképpen a középkorra visszanyúló „vita contemplativa” és „vita activa” kettősége jelenik meg. A tájkerttel összefüggésben vezeti be a szerző a — szép és a fenséges kategóriái között elhelyezkedő — *pittoreszk*

fogalmát, amelynek fő megnyilvánulási területe a természeti táj. (A pittoreszk a tizennyolcadik század végi francia irodalomban is megjelenik, ennek talán legjellemzőbb példája Louis Sébastien Mercier *Tableau de Paris* [1781–1788] című monumentális műve.) Azt a kérdésvetését is érdekesnek találjuk, hogy a kertművészet miért nem kanonizálódott a művészetek rendszerében. Ennek egyik lehetséges okát Radnóti abban látja, hogy a kertművészetnek nincsen elméleti háttere, ezért próbálták a teoretikusok a tájkertészetet a festészettel legitimálni. (Francia vonatkozásban a Radnóti által is idézett Dezallier d'Argenville mellett — az *Essai sur les jardins* [1774] című írásában a kertművészetet és a festészetet összekapcsoló — Claude-Henri Watelet és René Louis de Girardin [*Composition des paysages*, 1775] nevét érdemes megemlíteni.)

A könyv következő fejezete, amely a jénai romantikusok, valamint Goethe és Schiller a természet utánzásával kapcsolatos gondolatait tárgyalja, további szempontot jelent a tájfel fogás kontextusainak vizsgálatához. Goethe — a természet és a művészet viszonyáról alkotott — nézeteit ismertetve Radnóti olyan bonyolult folyamatokat értelmel, mint például az esztétika művészetfilozófiájává válása. A Goethe–Schiller ellentét kapcsán hangsúlyozza, hogy — Goethe álláspontjával szemben — Schiller történetileg változó fogalomként írja le a természetet: az ő felfogásában az elkülönülő táj érzékelése elszakadást jelent az egységes természetértől. Az antik beállítottságú, naiv emberrel szemben, aki egységben élt a természettel, a modern, szentimentális embert a természettel való meghasonlottság jellemzi. A szerző egyértelmű állásfoglalása, világosan megfogalmazott tézisei ebben a fejezetben is kifejezésre jutnak: ilyen például az az állítása, hogy mivel a táj elkülönítő meghatározás, művészi formákká (tájfestészté, tájköltészté) szilárdulása akkor következett be, amikor elégtelenné vált a természet és a lét azonosítása. Az is lényeges megállapítása, hogy a romantika időszakában a táj metafizikai fogalmát az esztétikai tájfogalom váltja fel. Le kell ugyanakkor szögezni, hogy *A táj keletkezéstörténete* nem könnyű olvasmány. Szerzője kiváló pedagógusként, lépésről lépésre vezeti be gondolatmenetébe az olvasóját, akit arra készít, hogy meggyökeresedett véleményét, „készen kapott” gondolatait zárójelbe tegye, és a gondolkodás új útjain induljon el.

A táj genezisének ismét egy új nézőpontját villantja fel a Ruskin vallásos tájtapasztalatáról szóló fejezet. Radnóti hangsúlyozza, hogy Ruskin számára a tájfestészet a modern kor reprezentatív művészete. Az angol művészeti író a kortársát, Turnert tartja az első nagy tájképfestőnek, és radikálisan elutasítja például Claude Lorraint, akit pedig Turner nagyra tartott, sőt, egy időben utánzott is. Radnóti Sándor Ruskin — tájról és tájképről alkotott — gondolatmenetének más ellentmondásaira is rámutat, és arra a konklúzióra jut, hogy az angol szerző esztétikai nézetei valójában nem művészetkonceptiót, hanem szépségelméletet alkotnak.

Az eddig tárgyalattól némileg eltérő témákat dolgoz fel a könyv utolsó két fejezete: a bennük felvetett kérdések ugyan-

akkor szervesen kapcsolódnak az előzőekben vizsgált problémákhoz. Az angol tájkerttel kapcsolatban Radnóti az ember építette táj egyik emblematikus esetéről, a kertről írt, a hazai tájról és a történelemtől szóló fejezet pedig azt mutatja be, hogy a táj szervesen összefügg a történelmi és mitikus emlékezettel. A szerző azt a kérdést teszi fel, hogy miért éppen Petőfi Alföldje lett a magyar „nemzeti” táj. Megállapítja, hogy a költő tájverseinek nincsen történelmi dimenziójuk — Petőfi célja csupán szülőföldje kedves tájainak felidézése volt —, az utókor számára mégis ezek alkotják a hazai táj identitását.

Számunkra a giccsről szóló utolsó fejezet bizonyult a legtanulságosabbnak, és nemcsak a rokokó iránti fokozott érdeklődésünk okán, hanem azért is, mert — valljuk be — a giccs jelensége valamilyen formában mindenkit foglalkoztat. Radnóti Sándor ebben a fejezetben csillantja meg leginkább szellemességét és humorát, ugyanakkor a giccs témáját is szigorú logikával járja körül. A giccselméletek közül kiemeli Susan Sontag 1964-es — a magát felvállaló giccsről, a „camp”-ről szóló — esszéjét, amely a giccsben felfedezi az iróniát. Amellett érvel, hogy a modern tömegkultúrával, és a vele együtt járó ízlésbizonytalansággal összefüggő jelenségről van szó. Tézise szerint a giccs genezise összefügg a művészet modern felfogásával, a magaskultúra megszületésével. Radnóti új giccselmélet kidolgozására tesz kísérletet; ennek keretében találóan fogalmazza meg, hogy a giccs a „modern magas művészet parazitája, amely erőteljes szentimentális felfokozottsággal ad közhelyes, sablonszerű változatokat a magas művészet témáira” (301).

Bár a tájképfestészet nagy korszakával, a tizenkilencedik századdal ellentétben a huszadik században — a tájkép absztrakttá válásával — a táj megjelenítése már nem szerepel a művészi ábrázolás kiemelt témái között, mégis fontos az előzményekről, a táj keletkezéstörténeteiről beszélni. Radnóti munkája revelatív olvasmány, amely megkívánja az elmélyült olvasást, a részletekben való elmerülés örömét. A könyv óriási erénye, hogy kérdéseket vet fel, amelyekre azonban nem akar kategorikus válaszokat adni. Nem valamiféle zárt elmélet keretei között gondolkodik, hanem egyfajta világlátást (*vision du monde*) kínál. Néhol az volt az érzésünk, hogy — különös módon — az olvasás során azokra a kérdésekre is választ kapunk, amelyeket még nem tettünk fel, de ott munkálkodnak bennünk. Radnóti Sándor gondolatmenetének a napjainkban divatos öko-filozófiai reflexióval is vannak kapcsolódási pontjai, számos felvilágosodás kori elmélet ugyanis ma ökológiai nézőpontból aktualizálódik.

Véleményünk szerint a könyv legfőbb aktualitása abban rejlik, hogy olyan általános érvényű kérdéseket vet fel, amelyekre poétikus alcíme is utal. A természet- vagy tájélmény során, amikor az ember tekintetét a csillagokra irányítja, a végesség érzésével szembesül. De Goethének is ugyanígy igaz van (*Antik és modern. Antológia a művészetekről*, ford.: Görög Lívia, Tandori Dezső et alii, Gondolat, Budapest, 1981, 898.): „Bármerre tekintünk, a természetből végtelenség fakad.”

