

„SOHASEM EGY DISKURZUST FOLYTATUNK”

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

„Sokéves és kövér vállalkozás volt”, jegyezte meg Radnóti Sándor, amikor egy interjúban felidézte 2010-es Winckelmann-könyvének megszületését.¹ Tiszta sor: tartalmas munkához idő kell. (Tudjuk, Róma sem egy nap alatt épült fel. Lásd még: nagy tömegű teher mozgatása során a kapkodás kerülendő.) Ám Radnóti nem csak a munka volumenéről beszélt: a „vastag” vagy „kövér” filozófia az ő szóhasználatában *terminus technicus*. Olyan bölcséleti vizsgálódást jelöl, eredményezzen bár impozáns terjedelmű monográfiát vagy slank szaktanulmányt, „ahol az elmélet gazdag történeti anyagon való demonstrálást igényel, s ezért kultúrtörténet is”² – szembeállítva a „vékony” vagy „sovány” filozófiával. Leginkább az angolszász analitikus művészetfilozófiával, amelynek művelői absztrakt fogalmi elemzéssel bíbelődnek, továbbá klasszikus filozófiai problémák újrafogalmazásával, *horribile dictu*, megoldásával kísérleteznek. (Vagy gondoljunk a „történelmi dimenziót” nélkülöző fenomenológiai elemzésekre.³ Illetve bármilyen művészetelméleti megközelítésre, amely nem a „mindent átható történetiség” koncepciójából indul ki.⁴)

Természetesen nem arról van szó, hogy Radnóti úgy gondolná, érvelés és minuciózus kontextusfeltárás – vagy általánosan: problémaérzékeny elemzés és történeti tudatosság – kizárnák egymást. Hiszen a vastag filozófiát művelők is *elméletet* alkotnak, amikor klasszikus szövegeket elemeznek vagy múltbeli érveket, álláspontokat és gondolatmeneteket

¹ Kőszeghy László: „Végző soron uralhatatlan”. Beszélgetés Radnóti Sándorral készülő könyvről, *Liget Műhely*, 2017. február 27., <https://ligetmuhely.com/liget/vegso-soron-uralhatatlan/>.

² Takáts Márk Dávid: Radnóti Sándor: A giccs és a magasművészet rokon, *Litera*, 2023. március 12., <https://litera.hu/magazin/interju/radnoti-sandor-a-termeszetnek-nincs-celja.html>.

³ A szerző szerint ezek közé tartozik például Ludwig Giesz analízise a „giccselvizetről” mint szentimentális önélvezetről; lásd *A táj keletkezéstörténete* nyolcadik fejezetét.

⁴ Radnóti gyakran elmondja (például az imént említett *Litera*-interjúban is): rendkívül káros gyakorlatnak tartja, amikor egyes szerzők – rosszabb esetben politikai aktivisták – a vastag filozófia fogalmait és tételeit történetietlen módon ráolvasják bizonyos műalkotásokra és kulturális jelenségekre. Példának okáért a „posztkoloniális, feminista közhelyeket” a giccs témájára, hogy ismét a kötet utolsó fejezetére utaljak. (Ígérem, a főszövegben visszatérek a giccs kérdéskörére, kiszabadítom a lábjegyzetek fogságából.) A morális kategóriák és univerzális igazságokként kezelt etikai-politikai elvek „visszaélészerű” használatát a történeti anyagon azonban nem szabad összekeverni a sovány filozófia tiszteletre méltó – bár Radnóti szerint problematikus – hagyományával.

Atlantisz Könyvkiadó
Budapest, 2022
400 oldal, 5995 Ft



rekonstruálnak. És a sovány filozófia képviselői is számot vetnek az általuk felhasznált gondolati elemek *filozófiatörténeti összefüggéseivel*, tehát azzal, hogy a kérdéses kategóriák és argumentumok hogyan jelentek meg az eredeti művekben, milyen szerepet töltek be az egykori filozófiai diskurzusokban.⁵ A különbség inkább abban rejlik, ahogyan a vastag és a sovány filozófia hívei a történeti forrásokhoz viszonyulnak. Radnóti így magyarázta el mindezt Winckelmann-könyvében az ízlésről szóló híres Hume-esszé⁶ példáján (amely az analitikus művészetfilozófia egyik „kályhája”, az az alapszöveg, ahonnan a kortárs szerzők rendre elindulnak):

Hume esszéje számos ilyen bizonytalansággal terhes. Ezért angolszász filozófiai fórumokon évtizedek óta meglepően élénk vita zajlik ellentmondásai feloldásának, gondolatmenete koherens rekonstruálásának, vagy inkohereciájának kimutatásának tárgyában. [...] [A]nnak is megvan a maga jelentősége, hogy az esszé úgy szövevényesen elszigetelődött a recepció során. [...] Összefüggéseiből nyilván a probléma klasszikus áttekintése és aktualitása emelte ki: az, hogy az elmélkedők úgy vélik, hogy gondolatait újra- és továbbgondolva nem egy történeti problémán, hanem az ízlés fogalmának mai értelmén is töprenghetnek.⁷

Való igaz, a sovány filozófia képviselőjét nem a fogalmak és gondolati alakzatok történeti életciklusa érdekli. Nem arra kíváncsi, hogy az absztrakt filozófiai problémák milyen konkrét alakváltozatokban jelentek meg a bölcséleti diskurzusok során, illetve hogy a klasszikus dilemmák hogyan terebélyesedtek *történeti problémákká* a feloldásukra tett (historiailag indexált és saját kontextusukba mélyen beágyazott) kísérletek sorozatában. A sovány filozófia híve a tradicionális filozófiai kérdések alternatív konceptualizálási lehetőségeit keresi a történeti múltban, hogy közelebb juthasson a maguk absztrakt formájában *mindmáig eleven problémák megoldásához* – és ezért elvonatkoztat az egykori diskurzusok sajátos, idioszinkratikus részleteitől. (Ami a vastag filozófia perspektívájából ugyan megütközés, a történészeknek pedig bolondság.) A vastag filozófia művelői ezzel szemben abból indulnak ki, hogy a történeti komplexitás redukciója szükségképpen félreértéshez – jobb esetben bornírt leegyszerűsítéshez, rosszabb esetben az eredeti álláspontok meghamisításához – vezet; de mindenképpen a gondolkodás *eredendő történetiségének* meg nem értéséről árulkodik.⁸

⁵ Tovább árnyalva a képet, az utóbbi időkben az analitikus művészetfilozófia bizonyos területein (például az esztétikai értéket övező vitákban) is egyre gyakrabban találkozhatunk „vastag” – vagy legalábbis *félkövér* – történeti elemzésekkel. Lásd a megélenkülő analitikus Kant-recepciót, vagy például Samantha Matherne és Nick Riggle (az angolszász akadémiai szttenderdek szerint igencsak terjedelmes) kétrészes Schiller-tanulmányát: Schiller on freedom and aesthetic value, *The British Journal of Aesthetics*, 60 (2020): 4, 375–402. és 61 (2021): 1, 17–40. Ha fordulatról nincs is szó, részleges hangsúlyeltolódásról mindenképpen.

⁶ David Hume: A jó ízlésről, fordította Takács Péter, in: *Hume összes esszéi I.*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1992, 222–244.

⁷ Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2010, 367–368.

⁸ Hogy ne maradjon szál elvarratlanul: Radnóti értelmezése szerint a Hume-esszé gondolatmenetének belső ellentmondásai nem kiigazítandó filozófiai „következetlenségek”, mivel magából a szerző által használt ízlésfogalomból fakadnak. Azon belül is az ízlés „szociabilitásának” elképzeléséből: Hume a kifinomult ízlést „társadalmi/társasági intézményként” gondolja el, híres esszéjében pedig leginkább arra a kérdésre keresi a választ, hogy egyazon ízlésközösség tagjainak eltérő nézeteit és érzéseit hogyan lehet *a gyakorlatban* összebékíteni egymással. A hume-i keretek között az ízlés kérdésének tárgyalása inkohereciához és körben forgó érvelésekhez vezet – ám ez nem *bug*, hanem *feature* (*Jöjj és láss!*, 379–383.).

A vastag filozófia képviselőjének az a feladata, hogy a lehető legmagasabb absztrakciós szinten (és persze a lehető lepprecízebben) megragadja a történeti létezőként elgondolt filozófiai gondolatalkozatok struktúráját, miközben az általa nyújtott leírás és magyarázat megőrzi tárgyának redukálhatatlan történeti komplexitását. Ennek a programnak persze vannak buktatói is. Az egyiket a „mindig van még egy szerző” problémájának nevezem. Ha az elemzés mögül hiányzik az „elmélet” (ahogy Radnóti használja a kifejezést, hozzávetőleg: absztrakt filozófiai problémafelvetés és érvrekonstrukció), akkor a vizsgálat könnyűszerrel történeti kuriózumok gyűjtögetésébe torkollhat. Hiszen bármikor találhatunk egy újabb alkotót a kora újkorból vagy a 18. és a 19. század gazdag eszmetörténeti hagyományából, akinek a munkássága jobbra az ismeretlenség homályába vész, ám aki mondott valami hasonlót, mint a kanonikus szerzők, vagy éppen valami „különösét” – anélkül, hogy az ismertetés során elárulnánk, a kérdéses gondolatok pontosan *milyen szempontból* is gazdagították az egykori diskurzusok történeti valóságát. A másikat a „mindig van még egy hatástörténeti összefüggés” problémájának hívom. „Elmélet” nélkül bármely két bölcséleti szöveget egymás mellé helyezhetünk, hogy feltárjuk közelebbi és távolabbi hatástörténeti összefüggéseiket – hiszen éppen az „elmélet” feladata lenne meghatározni, mit tekinthetünk érvényes *filozófiai* hatástörténeti kapcsolatnak. (A módszertani csapdák másik típusáról, amikor is az absztrakció a történeti komplexitás rovására érvényesül, azaz a filozófia *elvékonyodásáról* fentebb már volt szó.) Nem szeretnék előreszaladni, de már itt jelzem: Radnóti mindkét buktatót elegánsan kikerüli.

A *táj keletkezéstörténetei* vastag filozófiai szakmunka, akárcsak a korábbi Winckelmann-könyv. Az alábbiakban a kötet *elméleti eresztékeire* fogok összpontosítani – azaz *sovány* perspektívából olvasom Radnóti művét. (Hát igen, egyetlen kritikus sem bújhat ki a bőréből.) Mindemellett igyekszem érzékeltetni az elemzések történeti gazdagságát is.⁹

Radnóti gondolatmenetének kiindulópontja egy sajátos emberi tapasztalat, amelyet elvileg bármelyikünk átélhet – már amennyiben megvan bennünk a kellő érzékenység. Arról az egzisztenciális alapélményről vagy elementáris léttapasztalatról van szó, amikor is az ember „kimegy a természetbe”, és rácsodálkozik annak végtelen hatalmára; ez az élmény pedig euforikus örömmel vagy fenséges rémülettel tölti el („forró vagy hideg semmi”). A szerző szerint ez a tapasztalat lényegileg *szubjektív* és *érzéki* jellegű. Nem pusztán arról van szó, hogy a folyamat az alany „belvilágában” játszódik le (ebben az értelemben minden tapasztalat szubjektív jellegű), hanem arról, hogy a kérdéses élmény a maga sajátos fenomenális karaktere miatt *az, ami*. Nem racionális okoskodás eredményeképpen áll elő, nincs határozott fogalmi tartalma – viszont egyidejűleg az összes érzéket mozgósítja, és erős érzelmi reakciókat hív elő a személyből. Továbbá *kontemplatív* jellegű: a szubjektum a természetélmény során érdek nélkül szemléli az elé táruló tájat – azaz hiányzik a tapasztalatból bármiféle célképzet vagy bármilyen praktikus viszonyulás a természethez. (Ez persze nem jelent teljes passzivitást: az aktivitás „helyszíne” a hétköznapi gyakorlati cselekvésről a lelki vagy mentális folyamatokra tevődik át.) Félreértés ne essék, a természetélménynek van kognitív komponense is, ám ez nem tételesen megfogalmazható felismerések formájában jelenik meg az élmény során, hanem az alany *látásmódjában*. Abban a sajátos perspektívában, *ahonnan* és *ahogyan* a szubjektum rátekin az elé táruló tájra: úgy érzékeli a természet időtlen világát, mint ami teljesen elkülönül az emberi tevésvetés társadalmi valóságától, és végtelenül hatalmasabb annál – azaz a tájtapasztalat *lép-*

⁹ A történeti részletekkel kapcsolatban lásd Szécsényi Endre alapos kritikáját (BUKSZ, 2022. ősz-tél, 166–169.), továbbá Rényi András (Kultúrfilozófus a tengerparton, *Revizor*, 2022. augusztus 12., <https://revizoronline.com/radnoti-sandor-a-taj-keletkezes-tortenetei-ok-akik-neztek-hannibal-hadat/>), Visy Beatrix (Párhuzamos genesisek, *Élet és Irodalom*, 2022/37.), Almási Miklós (Művészet mint természetfilozófia, *Art7*, 2022. november 2., <https://art7.hu/kepzo-es-iparmuveszet/radnoti-sandor-a-taj-keletkezes-tortenetei/>) és Weiss János (Tájak, ecsetekkel, *Replika*, 128 [2023], 127–135.) recenzióját.

tékváltást foglal magában. Radnóti legfontosabb állítása: az így felfogott természetélmény jellegzetesen modern tapasztalat. Ilyesmit az antikvitás vagy a középkor embere nem élhetett át, mivel számára nem volt adott a harmadik elem: lét és természet elválasztásának gondolata.

Radnóti a könyvében két történeti kérdésre keresi a választ. Egyrészt arra, hogy ez a modern természetélmény milyen *fogalmi közvetítéssel* vált filozófiai reflexió tárgyává a kora újkortól napjainkig. A kötet címét parafrázálva: a szerző a „táj” fogalmának keletkezéstörténetét szeretné megírni. Szigorúan többes számban – hiszen a felvilágosodás kora óta kidolgozott tájképzetek nem mindig tartalmazták egyformán hangsúlyos módon az uralhatatlan természet elgondolását (vagy ha igen, más és más fogalmi összefüggések hálózatába illesztették be, azaz más és más gondolkodástörténeti hagyományokhoz kapcsolódtak), és rendszerint nem *kizárólag* azt tartalmazták. „Sohasem egy diskurzust folytatunk”, jegyzi meg Radnóti lakonikusan a 126. oldalon.

Másrészt a kötet arra a kérdésre is szeretne választ adni, hogy a modernitás korszakának kezdetén, illetve a későbbiekben hogyan *közvetítették a műalkotások* ezt az egzisztenciális hangoltságú természetélményt. (Már azokban az esetekben, amikor tényleg ezt a tapasztalatot közvetítették, és a táj ábrázolása nem valamilyen más esztétikai funkciót töltött be.) Hogyan kellett megváltoznia a művészet fogalmának ahhoz, hogy ez az értelmezési lehetőség egyáltalán elgondolhatóvá váljék? A címet tehát így is parafrázálhatjuk: a szerző a művészi tájkép keletkezéstörténetét kívánja megírni. A többes szám itt is indokolt. Radnóti részletgazdag elemzése elsősorban a törésekre, a problémákra, a fogalmi nem illeszkedésekre koncentrál. Vegyük észre, a természetélmény mint elementáris léta-tapasztalat feltűnően hasonlít arra, ahogyan a korai esztétikai gondolkodók az esztétikai élményt vagy magát a *műalkotások esztétikai tapasztalatát* jellemezték – mégsem azonos vele. (Ez azóta is számos teoretikus bonyodalom forrása, legalábbis az angolszász filozófiai hagyományban.) A szerző történeti diagnózisa szerint a tájkép műfaji intézményesülése – az a folyamat, amelynek keretében a természeti táj *saját jogán* ábrázolhatóvá válik, hozzávetőleg a 16. század közepétől kezdve – nehéz feladat elé állította a korabeli értelmezőket. Az antik miméziselméletek eredeti és „modernizált” változatai, illetve a klasszicista szellemű formalista teóriák a saját fogalmi eszközeikkel nem tudták igazán sikeresen lefektetni az „önálló tájtapasztalat” jegyében készült alkotások értékelésének kritériumait – ám a tájképfestészet gyakorlata és poétikai önértelmezése az autonóm (magas)művészet 18. században kialakuló eszményéhez sem illeszkedett problémamentesen. Hogy ez mekkora *understatement*, lényegében erről szól Radnóti könyve. (Ezt a kis túlzást talán megengedhetem magamnak.)

Ami az első kérdést, a fogalmi közvetítés történeti problémáját illeti, Radnóti megfogalmaz egy negatív hipotézist: a modern tájtapasztalat, illetve általában a táj „elkülönülő felfogása” nem a természettudományos világgép elterjedésére vezetendő vissza. A táj fogalmát eredetileg *nem* a 17. századi tudományos forradalom hívta életre – így tehát nincs igaza Joachim Ritternek, aki azt állítja, hogy a kontemplatív tájélmény a természettudományos kihívásra adott válaszként, vagyis az eldologiasító természetfelfogás esztétikai kompenzációjaként született meg. Számos okból sem. A tudomány esztétikai kompenzációjának gondolata Radnóti szerint jóval későbbi fejlemény (leginkább a romantika felfogására jellemző); a korai természettudósok még nem állították szembe a kontemplatív vagy teoretikus beállítottságot a praktikussal; illetve a korszak gondolkodói a „fenséges táj” fogalmát nem tisztán esztétikai kategóriaként használták (a végesség érzete, illetve az ehhez tartozó rémület és elragadtatottság a tájtapasztalat egyértelműen „esztétikán túli” eleme). Ha magyarázatot kívánunk adni a természeti táj létrejöttére a modernitásban, Radnóti szerint a valódi kulcsszó nem a „kompenzáció” vagy a „komplementeritás”, hanem a „szubjektív léptékváltás”. Abban persze a szerző egyetért Ritterrel, hogy a táj individualizációja „megörökölte” az antik és középkori *teóriától* a kontemplatív beállítottságot. Ám azzal a fontos

különbséggel, hogy ami korábban az egészként felfogott kozmikus rend és az isteni teremtés szemlélődő megismerését jelentette, az innentől fogva a nem emberléptékű természet jelenlétének szubjektív és élményszerű „belső” megtapasztalásaként írható le.

Szintén fontos hipotézise Radnóti könyvének, hogy az újkori filozófusok a „fenséges” – kivált a „természeti fenséges” – fogalmával olyasvalamit próbáltak megragadni, ami nagyon közel állhatott a modern természetélményhez. Vagy óvatosabban fogalmazva (tiszteletben tartva a vastag történeti anyag komplexitását): a fogalom elterjedése a 18. századi brit filozófiában összefüggött azzal a kulturális folyamattal, amelyet Radnóti „a táj történelmi keletkezésének” hív. A szerző részletesen elemzi Burke „fiziológiailag megalapozott egzisztencialista fenségfogalmát” és Kant „morális fenségfogalmát”. Mindkét esetben kiemelve: a fenséges tapasztalata ezeknél a filozófusoknál lényegileg különbözik a szépség tapasztalatától. Burke-nél a fenséges félelem érzése kinyilvánítja a természetnek kiszolgáltatott ember végső egzisztenciális magányát; Kantnál a fenségesről alkotott ítélet az önreflexióból keletkezik, és maga az önreflexió válik fenségessé. (Ezért *morális* jellegű: a természeti tárgyak sajátos tapasztalatában a szubjektum ráismerhet saját fenséges kötelességeire.) Fontos észrevenni, hogy a fenségesség érzése egyik szerzőnél sem a *műalkotások* által kiváltott esztétikai tapasztalathoz kapcsolódik.

Radnóti a táj történelmi keletkezésére vonatkozó hipotézisét a „visszajáról” is megvizsgálja – hiszen a 18. század nem csupán az uralhatatlan természet vízióját hozta magával, de a kertépítés kultuszát is. Milyen természetfelfogás tükröződött a 18. századi brit tájkerti mozgalom gyakorlatában? A szerző értelemszerűen itt is belső ellentmondásokra és bizonytalanságokra bukkan. *Egyrészről* az „angolkert” teoretikusai a természet elsődlegességéből indultak ki: az emberi beavatkozás célja a tájat hozzásegíteni eredeti karakterének kibontakoztatásához (lásd „a kert tájja változtatásának” programját), minél inkább elkerülve a „megművelés”, illetve a kulturális jelentések közvetítésének látszatát (mint az itáliai reneszánsz villák kertjeinek vagy a barokk „franciakertnek” az esetében). *Másrészről* viszont a kertépítést mégiscsak alkotásként, sőt bizonyos esetekben az eredeti természeti állapot utánzásaként, azaz reprezentációként fogták fel, amihez „csiszolt érzékre” és megfelelő látásmódra van szükség – ez utóbbit pedig leginkább az érvényes festészeti hagyományok tanulmányozásával sajátíthatjuk el. A *picturesque* elméletének kidolgozói éppen ebből az irányból támadták a tájkerti mozgalmat, mondván, az angolkertek „nemes egyszerűsége” és „csendes nagysága” elszegényíti a természetélményt, nem engedi megpillantani a táj bonyolult, *festő esztétikájára méltó* gazdagságát. Mint ezen a példán is látható: a kerttel kapcsolatos 18. századi viták háttérben mindvégig ott bujkált a modern tájtapasztalat problémája – amely azért vált problémává, mert ez a sajátos érzékenység nem tűnt egykönnyen összeegyeztethetőnek a kertépítés praktikus céljaival; viszont az sem bizonyult járható útnak, hogy a kerttervezést beilleszték a *grand art* klasszikus modern rendszerébe, azaz a kertművészet autonóm művészetként kanonizálódjék.

A modern természetélmény művészeti közvetítésének kérdése a szerző számára legalább olyan fontos, mint a fogalmi közvetítés problémája. Radnóti három festmény elemzésével indítja a gondolatmenetét. Claude Lorraine híres képe, az *Öregember a tengerparton* a természetnek (az egyszerre „közömbös” és „szépséges” természetnek) való kitétség kontemplatív és méltóságteljes elfogadását viszi színre. Caspar David Friedrich *Tengeri tája* a „véletlen remekművek” csoportjához tartozik, amelyek valódi jelentőségét maguk az alkotók sem mérték fel – ezért a képet „ki kell interpretálni” az eredeti kontextusából, hogy feltáruljon a festői vízió nagyszerűsége és zavarba ejtő modernsége. Az alkotás a lét és a semmi találkozásokor megjelenő szorongást ragadja meg. Mielőtt félreértenénk: egy művet „kiinterpretálni” a szokásos értelmezési kontextusából Radnótinál nem azt jelenti, hogy *utólagosan* olyan tartalmakat tulajdonítunk neki, amelyeknek sem az alkotója, sem egykori közönsége nem lehetett tudatában – hiszen ez maga volna a verbő történetlenség. Épp ellenkezőleg: a *Tengeri táj* esetében azért kell ezt a lépést megtennünk, hogy magya-

rázatot adjunk a festmény egykori páratlan sikerére és hatástörténeti jelentőségére. A harmadik elemzett kép, Anselm Kiefer korai alkotása fontos 20. századi állomása a *Tengeri táj* történeti karrierjének. A *Heroikus jelkép III.* látványosan megidézi Friedrich gesztusát – ám meglepő módon hiányzik a festményből mindenfajta drámaiság. Az ábrázolásmód a maga (irónián túli) egyszerűségével nyomatékosan tudomásunkra hozza, hogy „a természet végtelen teréhez és idejéhez mérve” az emberi társadalmak, hatalmi viszonyok és politikai ideológiák történeti világa: jelentéktelen, semmis. A három példa bemutatásával Radnóti szép ívet rajzol fel: a természet túlhatalmának „keserédes elfogadásától” a természet-élmény egzisztenciális tapasztalattá mélyülésén át a történelem és a természet párbeszéd-képtelenségének víziójáig jutunk el.

Az amúgy is vastag kultúrtörténeti anyagot mozgató kötet legvaskosabb fejezete a tájképfestészet konvencióinak mimetikus és antimimetikus értelmezéseivel foglalkozik, elsősorban a „Goethe-kor” és a jénai romantika szerzőire összpontosítva. Radnóti állítása szerint a mimetikus–antimimetikus inga a 18. és a 19. század fordulóján az utóbbi felé lengett ki. Ez persze csak szemléletes metafora, a történeti helyzet *A táj keletkezéstörténete*i szerint jóval komplexebb.

Nem állom meg, hogy ezen a ponton egy analitikus filozófusra hivatkozzam. Arthur C. Danto joggal jegyezte meg: az a kijelentés, miszerint „a művészet a valóság utánzata”, önmagában véve üres szlogen – hogy tartalommal töltsük fel, mindenképp tisztáznunk kell, mit is értünk „valóságon” és „utánzáson”. Mint ismeretes, Danto végül arra jutott, hogy a miméziselmélet *általános művészetelméletként* nem állja meg a helyét: erősebb változatban nyilvánvalóan téves, mivel számos olyan tárgyat kizár a művészet köréből, amelyet műalkotásnak kell tartanunk – gyengébb változatban viszont csupán azt a trivialitást fogalmazza meg, hogy a műalkotás *reprezentáció*. Ez pedig édeskevés, hiszen egy használható univerzális művészetdefiníciónak azt is meg kellene határoznia, hogy a műalkotás *milyen típusú* reprezentáció.¹⁰ A mimetikus elméletet tehát nem tekinthetjük sajátos művészetelméletnek – legfeljebb történetileg változó esztétikai ideológiáról vagy kulturális programról beszélhetünk. (A művészetdefiníciókat áttekintő angolszász szakirodalmi tanulmányokban nem is szokott önálló tételként szerepelni a műalkotás mimetikus meghatározása.) Ám mindebből nem következik, hogy a művészet *mimetikus programja* mint az egyik legfontosabb esztétikortörténeti örökségünk ne lenne érdemes a figyelemre. Radnóti megmutatja: a program különböző változataiban döntő hatást gyakorolt a tájképfestészetéről szóló 18–19. századi diskurzusra – méghozzá igen komplikált módon, számos hatástörténeti áttétlen keresztül. Néhány fontosabb részletet kiemelek az elemzésből.

Először is: a 18. század mimézisfogalma alapvetően különbözött az antikvitásától. A „zárt kozmosz” premodern elképzelése – a „tisztá” természeti világ és az ember által létrehozott „művi” kultúra elválasztásának modern gondolatával szemben – magában foglalta az összes meg nem valósult lehetőséget is. Így a valóság utánzása ezek utánzására is kiterjedt: a művészet nem tudott új realitást létrehozni, mert minden, amit tárgyául választhatott, már eleve benne rejtett a természetben. A természet és a kreatív szellem, illetve a naturalista és a stilizáló-idealizáló ábrázolás szembeállítását jellegzetesen modern fejlemény. Következésképpen: tévednek, akik ezeket a fogalmi ellentéteket valamiféle „rejtett feszültségeként” megpróbálják vissza- vagy belevetíteni a mimézis antik elgondolásába.

Másodszor: mivel a 18. századi szerzők számára magától értetődő volt a mimetikus fogalmi keret használata (továbbá sokan a „zárt kozmosz” szemléletét is megőrizték), ezért a korabeli viták során gyakran nem kristályosodtak ki az álláspontok. A természet mechanikus utánzását, a természeti képződmények „puszta másolását” és az üres optikai illúziókeltés művészeti ambícióját minden fontosabb szerző elutasította. Ám néhány gon-

¹⁰ Arthur C. Danto: *A közhely színévváltozása*, fordította Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003. (Az 1997-es kiadás változatlan utánnomása.)

dolgodó mindebből antimimetikus érvet faragott (lásd A. W. Schlegel *A festmények* című művének filozófus beszélgetőpartnereit), mások viszont igyekeztek megvédeni az antik és a klasszicista mimézisfogalmat a túlegyszerűsítő értelmezésekkel szemben – mondván, a mimézis kategóriája semmi esetre sem redukálható az „élethű utánzásra”.

Harmadszor: a 18. századi viták egyik legfontosabb művészetpolitikai tétje az volt, hogy sikerül-e a tájképet az akadémiai műfaji hierarchia alacsonyabb fokáról feljebb tornáztatni. (A ranglétra csúcsát a történeti elbeszélő festészet és a bibliai allegorézis foglalta el.) Radnóti gondos szöveggközeli elemzéssel igazolja: Goethe, a „nagy következtelen” a második természetként értett művészetet már *klasszicista korszakában* is olykor az ahistorikus természet ellenfogalmaként írta le. Ám bármilyen megértően nyilatkozott is a művészet lehetőségeinek sokféleségéről, a tájképet (amely az ő felfogásában a természetet annak *igazsága* szerint utánozza, nem pedig annak *valóságában*) a művészi fejlődés átmeneti, középső szintjén helyezte el – félúton a természet egyszerű utánzása és a magasrendű, a „nembeliség magaslatára emelkedő” művészet között. A tájfestészet modern ideológiájának megalapozására történetileg sokkal használhatóbbnak bizonyult a naiv és a szentimentális Schiller-féle megkülönböztetése. Hiszen így minden a helyére kerülhetett, a kulcsfogalmakat páronként hozzá lehetett rendelni az új kategóriákhoz: pre-modern egység a természettel és mimézis (naiv korszak) *vs.* modern elidegenedés a természettől és antimimetikus törekvések (szentimentális korszak). Bár Radnóti hozzát teszi, hogy időnként Schiller történeti elemzés helyett (amelyet kiegészít a „szép emberség” magasabb rendű szintézisének történelemfilozófiai távlatával) mintha a „naiv kedély” és a „szentimentális kedély” *szinkrón* tipológiáját kívánna felállítani. Akárhogy is, a hatástörténet furcsa kanyarokra képes: a megkülönböztetés úgy vált a későbbiekben „a tájkép ideológiájának legáltalánosabban alkalmazott argumentumává”, hogy eredetileg Schiller csupán a költészetéről beszélt, és „semmilyen speciális mondandója nem volt” a szentimentális tájképfestészetéről...

A fordulat aztán bekövetkezett: a tájábrázolás a 19. századra kiszabadult alárendelt helyzetéből, és a festészet vezető műfajává vált. Ennek a történeti folyamatnak Radnóti szerint John Ruskin volt az egyik kulcsfigurája; *A táj keletkezéstörténete*i önálló fejezetben elemzi a „viktoriánus különc” munkásságát. Aki ugyan a rendszeresség igényével és retorikájával írt, de nem volt rendszeres gondolkodó – így Radnóti is kénytelen a szerző nézeteinek folyamatos változására és „feltáratlan ellentmondásaira” koncentrálni. Például arra, hogy bár Ruskin a természet ábrázolásának kérdésében a kezdetektől fogva határozottan antimimetikus álláspontot képviselt (a festészet célja a tárgyról szerzett tapasztalat felidézése, nem pedig a pontos utánzás), a Turner előtti tájképfestőkön rendre a természetűség megsértését kérte számon. Vagy arra, hogyan jutott el a szerző a *Modern festők* első néhány kötetének koncepciójától, miszerint a festészet feladata a természet igazságának tudományos megragadása (abban a formában, ahogyan az individuális természeti jelenségek az emberi tapasztalatban megjelennek), egészen odáig, hogy az ötödik kötetben azt állítsa: „Turner nagysága és igazsága *nem* alapul tudományos igazságon”. Mindezek a következtelenségek persze nem csökkentik Ruskin munkáinak történeti jelentőségét, csupán arra hívják fel a figyelmet, hogy egy életmű hatástörténeti összefüggéseinek felmérésekor egyvalamit soha nem spórolhatunk meg: az *olvasást*.

Röviden érintenem kell még egy kérdést, amely Radnótit (és mi tagadás, jelen sorok szerzőjét is) rendkívül izgatja – jöllehet nem kapcsolódik közvetlenül a tájképfestészet „felemelkedésének” történetéhez. Az autonóm művészet fogalmának egyik kulcseleméről, az *innovációról* van szó. Vajon mi az oka annak, hogy a Kant előtti filozófusok nem fektettek különös hangsúlyt az *eredetiség* problémájára – jöllehet a korabeli művészi gyakorlat rendszeresen felvetette ezt a kérdést, és a megfelelő fogalom is rendelkezésre állt („zseni”)? Radnóti úgy gondolja, hogy ennek három fontosabb oka lehetett. Egyrészt a mimézisdiskurzus folytonossága: a korszak szerzői „alapértelmezésben” az utánzáselmé-

let fogalmi keretét használva fogalmazták meg az elméleteiket – ami nem igazán volt összhangban azzal az elképzeléssel, hogy az alkotó új világokat teremtsen a meglévő művészi konvenciók kreatív és eredeti átalakításával. (Hogy az alkotó a *semmiből* teremtsen új világokat, Radnóti szerint hamis esztétikai ideológia, amelyet történetetlen tévedés a romantika felfogására visszavezeteni.) A másik ok a brit empirizmus – a szerző szavaival: az ismeretelméleti irányultságú „empirikus pszichológia” – korabeli tényerése. A kor szak filozófusai szinte kivétel nélkül a műalkotások befogadására és hatására összpontosítottak, tehát az *intentio lectorisra* – az alkotásfolyamat (*intentio auctoris*) vagy a mű „igazsága” (*intentio operis*) helyett. (Csak zárójelben jegyzem meg: az analitikus művészetfilozófiában mind a mai napig *comme il faut* viselkedésnek számít ismeretelméleti problémákat felvetni...) A harmadik ok pedig az, mint láttuk, hogy a 18. századi filozófiai gondolkodásban még nem vált külön a természet és a műalkotások esztétikai tapasztalata. Amennyiben valaki a fenséges természeti táj megrendítő élményét tekinti az esztétikai tapasztalat paradigmatis esetének, úgy valóban nem nyílik tágas fogalmi tér a *művészi innováció* számára. Radnóti diagnózisa szerint az eredetiség értékének felismeréséhez meg kellett várni a művészet homogén kategóriájának kialakulását, „amelynek középpontjában objektívációja, a műalkotás” áll. (Persze az továbbra is kérdés, hogy az autonóm művészet fogalma miért őrizhette meg az esztétikai tapasztalat klasszikus leírásának *többi* elemét.)

A *táj keletkezéstörténeteit* két rövidebb esettanulmány zárja. Az egyikben Radnóti szövegközeli elemzését adja Petőfi Sándor két tájleíró költeményének, *Az Alföldnek* és *A Tiszának* – ezzel párhuzamosan pedig a műveket „visszaolvassa” az eredeti kontextusukba. Teszi mindezt azért, hogy alátámassza központi állítását: a 19. századtól napjainkig Petőfi versei határozzák meg a jellegzetes magyar tájérzékelést. Igaz, részben a költő egykori szándékai ellenére. A versek retorikájából kiviláglik, hogy Petőfi nem kívánta a felidézett tájat, a szülőföld szeretett vidékét („Ott vagyok honn, ott az én világom”) a nemzeti tájjal azonosítani. Ezt az azonosítást az utókor végezte el – annyiban semmiképpen sem önkényesen, hogy a költemények részletgazdag leíró tárgyiasága és emlékeztető költői megformálása lehetőséget nyújtott erre az interpretációs műveletre.¹¹

A kötet utolsó fejezetében Radnóti a giccs fogalmának elemzésére vállalkozik – ami a „vastag” filozófia szellemében azt jelenti, hogy saját történeti giccselmélettel áll elő. Röviden: a szerző szerint a giccs „a magasművészet parazitája”, amely „erőteljes szentimentális felfokozottsággal ad közhelyes, sablonszerű válaszokat a magasművészet témáira”. Gazdaszervezetétől elsősorban a mimetikus konvenciókat veszi át, olykor azonban a sikeres anti-mimetikus törekvésekre is rácsimpaszkodik (lásd a giccses nonfiguratív absztrakt képeket). A giccs tehát szorosan összefügg az autonóm művészet fogalmának – fentebb már oly sokszor emlegetett – megszületésével, illetve a homogén művészetfogalom kialakulásával. Mielőtt végbement volna a természeti világ és a társadalmi világ modern elválasztása, s ezzel együtt az érzelmi élet „emancipációja”, továbbá a romantikában felértékelődtek volna az affektív művészi gesztusok (amikor már „magát a műalkotást is első-

¹¹ Radnóti a fejezet végén röviden vitába száll Margócsy Istvánnal, ám a vita tétjét, bevallom, nem sikerült megértenem. A szerző szerint Margócsy az idézett tanulmányában „megvont minden referenciális tárgyiaságot” Petőfi tájleíró költeményétől, *A Tiszától*, amikor azt állította, hogy ezek a tárgyiaságok „a magában beszélő poéta szubjektív indulatának kicsapódásaként” jelennek meg. Eközben azonban maga Radnóti is hangsúlyozza a Petőfi-versek vizionárius jellegét, illetve többször is felhívja a figyelmet a „mítoszi” képek használatára. Ha nem tévedek, Margócsy azt az értelmezési hagyományt bírálja, amely elvonatkoztat a versek költői beszédhelyzetétől, és a részletező leírásokat riportszerű beszámolóknak tekinti a „magyar táj” természeti életéről és az alföldi emberek mindennapjairól. Nem azt állítja tehát, hogy a felidézett részletek ne kapcsolódna össze a *lírai én képzeletében* egy konkrét földrajzi régió sajátosságaival – csupán arra utal, hogy ez a kapcsolat nem közvetlen (ebben az értelemben tűnik el „a tárgyiaságnak a látszata is”). Radnóti pontosan ugyanígy gondolja.

sorban érzelmi gesztusnak lehetett tekinteni”), a szó szoros értelmében véve nem jöhettek létre giccses alkotások.¹² És ugyanez az összefüggés a történet másik oldaláról megragadva: a modern művészetfogalom 20. századi felbomlása, a magasművészet és a tömegművészet különbségének relativizálódása után a giccs kérdése fokozatosan elveszítette kulturális jelentőségét.

Ám ennek nem kellene feltétlenül így lennie. Radnóti határozottan kijelenti: az egységes művészetfogalom felbomlása ellenére a maga részéről továbbra is érvényesnek tekintti magaskultúra és tömegkultúra megkülönböztetését – „csak hogy nem szociológiai fogalomként, hanem olyan dinamikus módon, amelyben a »magas« és az »alacsony« tartalma állandóan változik” (290.). A vékony filozófia képviselője ezen a ponton felkapja a fejét, mint a csatamén, amikor harci kürt hangját hallja. *Mégis hogyan festene egy ilyen elmélet?* Radnóti remek könyvében nincs válasz a kérdésre, hiszen az egységes (magas) művészetfogalom 20. századi felbomlásának problémája itt csupán mellékszál.

A *táj keletkezéstörténetei* vastag filozófiai mestermunka. Radnóti képes arra a bravúrra, hogy egyszerre érzékeltesse a hatástörténeti összefüggések bővítő tarkaságát, mintegy pillanatfelvétel-sorozatokat készítve a kulturális diskurzusok nyüzsgő életvilágáról, *ugyanakkor* olyan szigorú gondolati struktúrát hozzon létre, amely áttekinthetően és nagy magyarázóerővel tagolja a történeti anyagot. Egyetlen részlettel kapcsolatban támadt bennem hiányérzet. Vajon mi a *hatóköre* a Radnóti vastag filozófiai elméletének és a hozzá tartozó történeti magyarázatnak? A következő két leírás közül melyik jellemzi jobban a szerző módszerét? (A) Radnóti az egzisztenciális tájtapasztalatból indul ki, és arra a történeti kérdésre keresi a választ, hogy ez a modern tapasztalat milyen szerepet játszott a tájfogalom és a tájkép genezise során – ezért figyelmen kívül hagy minden olyan *másféle* tájfel fogást, amelynek nincs köze az általa leírt természetélményhez. Vagy (B): Radnóti felteszi, hogy a modernitás kezdete óta az egzisztenciális tájélmény a *par excellence* tájtapasztalat, és úgy gondolja, hogy a „természeti táj” minden fogalmában ennek a nyomait kell keresnünk – ha pedig olyan tájfogalomra bukkannánk, amely visszavezethetetlen a modern természetélményre, akkor ezt a feltevés cáfolatának kell tekintenünk. Alighanem az előbbiről van szó, ám néhol a szerző mintha az utóbbi felé hajlana.¹³

Remélem, sikerült világossá tennem: Radnóti nagyszerű könyve nem *megközelíthetetlen* alkotás – még ha a gondolatalakzatok sűrű tájképét szemlélve egy-egy pillanatra annak tűnik is. A figyelmes, aktív olvasót nem temeti maga alá a történeti részletek fenséges áradása, és nem tölti el rémülettel a hűvös fogalmi absztrakció. Épp ellenkezőleg: *A táj keletkezéstörténetei* kérdéseket vet fel, amelyeket nekünk kell átgondolnunk, fogalomhasználati szokásaink és értelmezői rutinjaink felülvizsgálatára készítet, új utakat nyit, amelyek elindulhatnak. És ez a legkevésbé sem *sovány* vigasz.¹⁴

¹² Ízléstelen vagy vulgáris művek persze igen, ám ez nem azonos a giccsel. Radnóti a *dukátszaró* példáján illusztrálja, mit jelent az ízléstelenség. Míg a téma (ürítkező figura, akinek a fenekéből pénzérme lóg ki) késő gótikus megvalósítása durva, obszcén mű, „a bahtyini nevetéskultúra tipikus alkotása”, addig a rokokó változat, a Johann Joachim Kändler alkotta csinos porcelánfigura egyszerűen ízléstelen – éppen a finomkodó megformálás miatt. Bursikóz tréfa: a képmellékletben közölt fotón (feltehetőleg a szerző alkotása) a bájos dukátszaró Richard Rorty *Objectivity, relativism, and truth* című esszégyűjteményének első kötete fölött guggol...

¹³ Szécsényi Endre szerint a modern tájfogalomnak volt – és a mai napig van – olyan változata, amely *nem* foglalja magában a természet kontemplatív szemléletét. (Gondoljunk csak a 18. századi brit szerzők bizonyos szöveghelyeire vagy a „környezetesztétika” [*environmental aesthetics*] kortárs irányzatára.) Nyilvánvaló, hogy ez a kifogás csak akkor áll, ha a fenti (B) értelmezést tulajdonítjuk Radnótinak.

¹⁴ Írásom a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5-BME-418 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.