

Weiss János

Tájak, ecsetekkel

Radnóti Sándor (2022): *A táj keletkezéstörténete.*
„Ők, akik nézték Hannibál hadát”. Budapest: Atlantisz.

Absztrakt: Jelen tanulmány Radnóti Sándor, tájról és tájbrázolásról szóló könyvének gondolati ívét próbálja felvázolni, három lépésben. (1) Milyen viszonyban áll egymással a táj fogalma és a tájképfestészet? (2) A mimézis fogalmának jelentősége a tájképfestészet számára; a mimézis válsága a modernitásban (Gadamer). (3) Sablonok a tájbrázolásban – útban a giccs fogalma felé. Fordulat a giccs fogalmának esztétikájában? (Adorno és a posztmodern.) Végül egy összefoglaló rövid fejezetben a recenzió a könyv jelentőségét méri fel.

Kulcsszavak: táj, természet, festészet, Georg Simmel, költészet

Georg Simmel ezekkel a szavakkal kezdi a maga 1913-ban megjelent, klasszikus tanulmányát: „Számталanszor járjuk a természetet, és a legkülönbözőbb fokú figyelemmel érzékeljük a fákat és a vizeket, a réteket és a gabonamezőket, a dombokat és házakat, a fényt és a felhőket – de mivel csak az egyes dolgokat látjuk [...], ezért még nem vagyunk tudatában annak, hogy amit látunk, az egy »táj«” (Simmel 1990 [1913]: 99).¹ A táj látásához tehát szükségünk van arra a tudatra, hogy *valóban* egy tájat látunk. Másképp fogalmazva: a táj látása feltételez egy tudati aktust, amely alapvetően a szintézisteremtő képesség által meghatározott. „Tudatunknak rendelkeznie kell egy új egésszel, valamiféle – az egyes elemek fölött álló – egységgel, amely nem kötődik ezen elemek sajátos jelentéséhez, és nem mechanikusan áll össze belőlük – ezt nevezzük tájnak” (Simmel 1990 [1913]: 99). Radnóti Sándor ezt az egységteremtést nem az egyes tudat termékének tekinti,² hanem egy történelmi-kulturális konstrukciót lát benne. Sőt, nemcsak a konkrét tájak, hanem a táj a maga általánosságban is egy konstruktum: mivel „az emberi világ és a természet megkülönböztetése rejlik mögötte [...]” (57). Tulajdonképpen könnyű leírni azokat a *történelmi* körülményeket, amelyek a „táj” fogalmának kialakulásához vezettek: „A tájról alkotott történelmi tudásunk [...] összefügg a magas szintű urbanizálódással, mint ahogy egész történetében jelentős szerepe volt a kisebb és nagyobb városok [...] centripetális és centrifugális hatásának” (60). A „táj” fogalmának kialakulása így az urbanizáció (vagy általánosabban nevezhetjük „modernizációnak” is) fonákja. Ezután kezdődhet csak a fogalmi meghatározás: a táj egy olyan természet (a természetnek egy olyan része), amelyet az emberi világban és e világ *felől* konstruálunk meg. Jean Paultól pedig tudjuk, hogy e konstruáló „munkához” fantáziára van szükség (Paul 1975: 88). Ezt a gondolatot egy kicsit meghosszabbítva mondhatjuk: a táj a fantázia konstruktuma. „A tájat az ember látja, a táj [...] csak akkor létezik, ha az ember szemléli, *létrehozza*” (58–59).³ De ez a dolognak még csak az egyik oldala: a táj nem olvadhat fel *egészen* a fantázia tevékenységében és működésében, mindig megmarad valamiféle „másiknak”, mindig megmarad a természet részének. „Mint látható, a tájat annak a természetnek fogom fel, amely megmarad a Másiknak az emberhez való vonatkozásában, vagy más fogalmazásban a táj az a természet, amelyet hozzánk való viszonyában a Másikként értelmezzünk” (58).

I.

Radnóti Sándor egyik legfontosabb tézise, hogy a táj fogalmának „legfőbb tanúja a táképfestészet története” (60). Az első fejezetben három tájképet elemez, amelyek egy közös motívumot ábrázolnak. A három kép: Claude Lorrain: *Öregember a tengerparton* (1667), Caspar David Friedrich: *Tengeri táj (Szerzetes a tengerparton)* (1809), Anselm Kiefer: *Heroikus jelkép III.* (1970–71). „Az a közös bennük, hogy a kép középpontjában egy ember látható a tenger előtt. Ez az alak a kép egészéhez képest kicsiny, s e kicsiny-ségben kifejeződő törekénység nyilvánvaló kontrasztja a vízfelület végtelenségének” (57).

1 A szöveg eredetije: Simmel (1913).

2 Mint még Schelling is: „a tájnak csak a szemlélő számára van realitása” (Schelling 1991: 242).

3 „A táj mint olyan csak szemlélője szemében létezik” – írja August Wilhelm Schlegel (idézi Radnóti az 59. oldal 1. lábjegyzetében).

Egyik kép sem ígéri a természet valamiféle „hűség” másolatát. Ha az egyáltalán lehetséges. Lessing idejében (a 18. század közepe táján) még nagy kérdés volt, hogy milyen is az igazi tájkép, vagyis mi a tájképfestészet lényege. „Az a festő, aki egy szép tájat [...] ábrázol, többet tesz, mint az, aki pusztán a természetet másolja. Az előbbi maga előtt látja az ős-képet; az utóbbinak előbb meg kell erőltetnie a képzeletét, hogy azt hihesse, hogy maga előtt látja” (Lessing 1855: 86). Mintha a festészet célja itt az „ős-képek” ábrázolása lenne. Azt tudjuk, hogy az „ős-kép” ebben az időben (a *Laokoön* 1766-ban jelent meg) a platóni „idea” szónak a német fordítási kísérlete volt. Természetesen Radnóti Sándor már nem hiszi, hogy a festményeknek „ideákat” kellene ábrázolniuk; és már nem is működik az idea és a látott táj dualizmusa. De egy nagyon fontos szempontból Lessing gondolata itt és most mégis releváns: ez a három kép nem valamilyen tájképet ábrázol, hanem arra a kérdésre keresi a választ, hogy egyáltalán *mi* az, hogy táj, és hogy mit jelent egy tájat ábrázolni. Talán azt mondhatnánk, hogy ezek reflexív tájképek. Vagy talán egy transzcendentális kérdés áll a háttérben: hogyan lehetséges a táj ábrázolása általában? A képeken az ember és a világ (vidék) viszonyának megfogalmazását látjuk egy nagyon általános szinten. És a kérdés tartalmaz egy időbeli-történelmi vonatkozást is, amelyet a legjobban Moses Mendelssohn egyik gondolatából kiindulva lehetne bemutatni. „A természet szépségeinek élvezete – az őket létrehozó mester végtelen tökéletességét tekintve – az elragadtatásig fokozódik. Ezzel szemben milyen hideg lehet egy istentagadó élvezete, akinek meg kell elégednie pusztán maguknak a tárgyakkal a szépségével” (Mendelssohn 1971: 171). Ezek a képek kétségtelenül egy olyan korban születtek, amikor a szépséget (a táj szépségét) már nem tekintették az isteni teremtés kiadásának.

Már Aquinói Szent Tamás is a „jóságot” és nem a „szépséget” tüntette ki. „Mindannak, amiket Isten alkotott, az isteni jóság a végső célja. A létrehozott dolgok oka tehát az, hogy az isteni jóság szétáradjon a dolgokban. Következésképpen valaki csak akkor ismerhetné meg a teremtett dolgok teljes értelmét, ha ismerné mindazt a jót, ami az isteni bölcsesség rendelése szerint a teremtett dolgokból fakadhat. Ez pedig annyit jelentene, hogy értelmével átfogja az isteni jóságot és az isteni bölcsességet, amire egyetlen teremtett értelem sem képes” (Aquinói 2019: 166). Gondolhatnánk, hogy ez talán átvihető a szépségre is. De most nem erről van szó, hanem inkább arról, amiről Mendelssohn írt: képzeljük el, hogy hogyan tekint a szépségre az, aki istentagadó, vagyis túl van az istenhiten. A három kép azt közvetíti, hogy akkor a szépség maga is meginog, és a kérdésfeltevés már arra fog irányulni, hogy maga a táj és ennek ábrázolása hogyan lehetséges. „Tájnak azt a természeti környezetet nevezzük, amelytől megkülönböztetjük magunkat, amelyről tudjuk, elismerjük, hogy nem az otthonunk, hanem vendégek vagyunk benne, hogy más rendnek engedelmességek, mint ami a mi életrendünk. A táj annak a természetnek a képe, amit gyakorlati értelemben nem használunk [...]” (57).

Az Isten által elhagyott világban az otthon is elvész. A három kép sorozatában (a metaszintű ábrázolást tekintve) Caspar David Friedrich festménye képviseli a döntő ugrást: „Ha gondolatmenetünk helyes, akkor Friedrichnek [...] sikerült egy olyan festményt alkotnia, amely a műfaj történetében először számot vet a *semmi* jelenlétével az emberi élet peremfeltételeként” (44 – kiemelés tőlem). A szépség naiv ábrázolásán való átlépés a semmihez vezet, a táj maga a semmivel azonosul: „Hogy ehhez [Friedrich] eljuthasson, ki kellett vezetnie emberét a mindennapi létezés forgatagából a természetbe, a tájba, s ott

el is kellett tüntetnie minden más emberi tevé-vevés nyomait, sőt magát a tájat is *ellentájá* kellett változtatnia” (45 – kiemelés tőlem). Talán most jön létre az a helyzet, amit Gadamer a képek, a képi ábrázolások „elnémulásának” nevezett. Igaz, hogy Gadamer a csendelethez köti ennek megjelenését, de a tájképre mint párhuzamos jelenségre hivatkozik (17). „Elnémulni [...] nem annyit jelent, hogy nincs mondanivalónk. Ellenkezőleg, az elnémulás a beszéd egy lehetséges módja” (Gadamer 2016). Ezt a fejleményt Gadamer arra vezeti vissza, hogy a modern festészetben zavar állt be, miután a „mimézis” fogalma alapvetően megkérdőjeleződött. „A művészet és a természet [a táj, a vidék] régi klasszikus viszonya [...] már nem áll fenn” (Gadamer 2016). De ha a fenti rekonstrukció legalább nagyjából találkozik Radnóti intencióival, és képviselhető az a hipotézis, hogy Caspar David Friedrich festménye mint egyfajta meta-tájábrázolás a képek elnémulásának egy döntő állomása,⁴ akkor a képek „elnémulása” nem egyszerűen a „mimézis” megingására vezethető vissza, hanem egy bonyolult oksági hálóra: van egy történelmi környezet (az urbanizáció), aztán a metafizikai világ átrendeződése: Isten elhagyja a világot, és végül az ember a semmivel szembesül, a táj pedig *ellentájá* alakul át.

II.

A könyv legsúlyosabb része az „Abschrift der Natur” című fejezet, amelyben a „mimézis”-fogalom eszmetörténeti dekonstrukcióját követhetjük nyomon. E fejezet legfontosabb szereplői: a romantikusok, Goethe és Schiller – az ő tájra és tájképre vonatkozó nézeteik áttekintését kapjuk.

(1) A romantikáról szóló elemzések középpontjában August Wilhelm Schlegel *A festmények* című könyvének rendkívül invenciózus elemzése áll. (A romantikusok 1798 nyarán szinte zarándokokként érkeztek Drezdába, hogy képeket nézzenek és tanulmányozzanak.) Egy hármás párbeszéd zajlik: Waller, a szerzőnek (az idősebbik Schlegel fivérnek), Reinhold a fiatalabbik Schlegel fivérnek (Friedrichnek), Louise pedig Caroline-nak (aki ekkor August Wilhelm Schlegel felesége) felel meg (lásd: A. W. Schlegel 1996). A szöveg mintha egy sajátos, művelt társalgást adna vissza, amelyet döntően Louise irányít és moderál. „Schlegel írásának fő célja, hogy mintát adjon a nem akadémikus, de filozófiai tárgyú szép beszélgetésnek, művelt társalgásnak” (179). (A szöveg először az *Athenaeum* című folyóiratban jelent meg 1799-ben.) A filozófiai kérdésekről való művelt társalgás ebben az időben – sőt már valamivel korábban – egy populárfilozófiai műfaj volt; de a romantikusok jellegzetessége, hogy tudatosan kísérleteztek az ilyen műfajokkal. „Tehát a »műalkotásokról való csevegésről« beszélhetünk, amely már »korábban kifecsegett« igazságokra támaszkodik. A dialogikus forma egyrészt egyesíti a különböző esztétikai álláspontokat, de másrészt nem lehet maradéktalanul visszavezetni a kora romantikus gondolkodásmódra és a hozzá kapcsolódó vitakultúrára. Ez egy olyan szövegforma, amely a beszélgetéshez hasonlóan a szóbeli dialógus fikcióját teremti meg,

⁴ „A Friedrich által kidolgozott és alkalmazott háttal álló figura a modern festészet kezdetén megtanított arra, hogy a képben ne a valóságot, hanem egy látásmódot lássunk. De a néző [...], aki azt nézi, amit a képen belüli néző néz, nem lát *semmit*, pontosabban a *semmit* látja” (43 – kiemelések tőlem).

[és mint ilyen] megérdemli a közelebbi vizsgálatot” (Brudnyńska-Ńemec 2011). Sok kérdés merül fel, így a legalapvetőbb az, hogy lehet-e egyáltalán a képekről beszélni, át lehet-e ültetni a rájuk vonatkozó esztétikai tapasztalatot szavakba? De ennél most számunkra fontosabb a tájképekről való beszélgetés: és ami nagyon érdekes, a beszélgetés úgy szól a tájképekről, hogy konkrét alkotásokat tart szem előtt.⁵ Radnóti ehhez megjegyzi: „A 17. század a tájkép legitimálódásának kora [...]” (182). A tájképfestészet már annyira előre nyomult, hogy már az adott korban is többen arról beszéltek, hogy ezek a képek minden mást ki fognak szorítani (191). Radnóti Sándor elemzéseinek különös erőssége abból származik, hogy fel tud vázolni egy hátteret. Abban az időben a festmények rangsorolásának (értékelésének) volt egy konvenciója: a legalacsonyabbra becsülték azokat a képeket, amelyek közvetlenül leképeztek valamit, a legmagasabbra pedig azokat helyezték, amelyek valamiképpen szellemi tartalmakat közvetítettek. Eszerint a tájképfestészet valahol lent helyezkedne el. A beszélgetés résztvevői (most kihagyva a különbségeket) azt akarják bizonyítani, hogy a tájképfestészet sem ilyen, illetve hogy a háttérben álló teljes konvencionális hierarchizálás elhibázott. „Ezekben a leírásokban a mimézissel szemben a táj – semmiképpen sem szeszélyesnek vagy ideiglenesnek felfogott – hangulata kerül előtérbe, egy olyan szellemi vagy lelki beállítottság, amely nem valamilyen objektív táj szubjektív megfelelője, hanem a természetként, tájként megjelenő emberi állapot” (182).⁶

(2) „Goethe osztozott kora Claude Lorrain iránti elragadtatásában [...], a nagy mesterek között tartotta számon, s gyűjteményébe egy művét meg is szerezte” (206). Sokat írt a festészetről, s ezeket az írásokat nehéz homogenizálni, pontosabban ezt több könyvvel sem lehetne kimeríteni. De a legfontosabb talán az, hogy 1798 és 1800 között kiadott egy képzőművészeti folyóiratot *Propyläen* címmel.⁷ Ennek első tanulmánya a *Laokoón*-szoborról szólt, a következő felütéssel: „Az igazi műalkotás, akár csak a természet alkotásai, értelmünk számára mindig végtelen; megbámuljuk, átérezzük, hat ránk, de megismerünk lehetetlen, s még inkább az, szavakkal kifejezni a lényegét, érdemét. Amit tehát itt a *Laokoón*ról elmondunk, az semmiképpen sem tart igényt a tárgy kimerítésére; e páratlan műalkotás inkább alkalma, semmint tárgya sorainknak” (Goethe 1985: 325).⁸ Goethe az Eckermannal való beszélgetésben szóba is hozza Lorrain festészetét; de előbb nézzünk egy súlyos elméleti bevezető mondatot: „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit” (Goethe 1909: 74). Azaz: „A képek teljesen igazak, de nyoma sincs bennük a valóságnak” (Eckermann 1989: 469). Egy kicsit túl szabatos a magyar fordítás, de alapvetően azt mondja, hogy a művekben van valami, amit igazságnak nevezhetünk, de nincs bennük valóság, a valósághoz képest egy olyan transzformációt képviselnek, amelynek során a valóság elvész vagy teljesen átalakul. De hogy jelenik meg mindez a tájképek esetében? És Goethe sem általánosságban beszél, hanem egy festőről, egy konkrét festői életműről. „Claude Lorrain fejből s a legapróbb részletekig ismerte a való világot,

5 Louise ebből a célból három tájképet választott ki, mégpedig a következőket: Salvator Rosa: *Erdei táj három filozófussal*; Claude Lorrain: *Tengerparti táj Acisszal és Galatéával* és Jacob Isaackson van Ruisdeal: *A vadászat*.

6 Ezen a ponton eltekintek a mimézis-fogalom kortárs diskurzusának rövid áttekintésétől.

7 A társkiadója Johann Heinrich Meyer volt.

8 Valami hasonlót mond Goethe már a folyóirat beköszöntőjében is: „Az ifjú, ha vonzza a természet és a művészet, azt hiszi, egy eleven törekvéssel behatolhat a legbelsőbb szentélybe; a férfi pedig azt veszi észre, hogy még mindig csak az előcsarnokban tartózkodik” (Propyläen 1798: III).

és eszközül használta föl, hogy kifejezze vele szép lelkének világát” (Eckermann 1989: 469). A műalkotásokban lévő igazság (igazságtartalom) tehát nem más, mint a szép lélek kifejeződése. Goethe más helyen ezt az igazságtartalmat az „ős-kép” megjelenítésének tekinti. (Láttuk, hogy ez a gondolat már Lessingnél is megjelent, méghozzá éppen a *Laokoón* kapcsán.) 1826. szeptember elsején írja Johann Heinrich Hose-nak: „Ön, kedves uram, a legnagyobb örömet szerezte nekem az ünnepemre készített festményével, mivel egy felbecsülhetetlen értékű ösképet idézett a szemeim elé, a legsikerültebb módon” (Goethe 1987: 138). De bármelyik értelmezést is vesszük alapul, az biztos, hogy Goethe szemében a festészet, a művészet és a tájképfestészet lényegi vonása a mimézistől való távolodás. Nagyjából ugyanebben az időben (1827-ben) Goethe írt egy kis dolgozatot Arisztotelész *Poétikájáról* (Goethe 1985a), melyben az olvasható: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet [...] egészben mind utánzás” (Arisztotelész 2007: 5). És Goethe itt érzékenyen kikerüli az Arisztotelésszel való konfrontálódást. De a goethei gondolat újra megtalálható Schelling művészettfilozófiájában, erről írja Radnóti Sándor: „Schelling Goethével azonos szellemben fejtette ki, hogy a művészetnek először el kell távolodnia a természettől, hogy művészet legyen. Sem a természet utánzása, sem pedig túlszárnyalás nem lehet a program” (212).⁹

(3) Goethe tudta, hogy a tájképnek van egy történelmi vonatkozása; nagyjából és egészében a kialakulása egybeesik a modern világ kibontakozásával. „Ám mégis különös, hogy Goethe szót sem ejt a tájkép antik előzményeiről vagy hiányáról. A hellenisztikus, illetve római tájfestészet legjelentősebb darabjait [...] csak halála után tárták fel” (222).¹⁰ Az általános meggyőződés az volt, hogy a táj iránti érdeklődés, a tájbrázolás kimondottan modern jelenség.¹¹ Akkor jelent meg, amikor az „egységes természetérzés” (lásd: Simmel 1990 [1913]: 101) eltűnt az emberek életéből. Ezt az eltűnést vagy elszakadást nevezi Schiller szentimentálisnak, vagy másképp, ennek eredményeként jön létre egyfajta szentimentalitás. Radnóti Sándor Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányának nyitó sorait idézi: „Vannak az életünkben pillanatok, amikor egyfajta szeretetet és megindultsággal elegy tiszteletet érzünk a [...] tájakban megpillantott természet [...] iránt, és pedig [...] pusztán azért, mert természet” (Schiller 2005: 261). Ha a természetábrázolásnak van egy ilyen kordiagnosztikai funkciója, akkor végleg kiküszöböltük a mimézisnek még a lehetőségét is. A modern természetábrázolásokban a természet iránti vágyódás jut kifejezésre, és így már nem egy objektív külvilág (természet vagy táj) az alapvető, hanem a szubjektum hangulata, vagy talán hangoltsága. A „szentimentalitás” egy érzés volt, amelyből kiindulva meg lehetett tenni az első lépéseket a modernség veszteségeinek számbavétele felé. A tájról szóló diskurzusban Schiller vezet be egy transzcendentálisnak nevezhető fordulatot. A táj helyébe a táj tapasztalata került; az

9 De a műalkotások és a természet „alkotásai” között mégis van egy bizonyos fajta hasonlóság – olvastuk már fent –, mégpedig az, hogy „értelmünk számára mindig végtelenek”. Ezt a szempontot kellene a különbséggel kombinálni – és ez is összekötötte egymással Goethét és Schellinget.

10 És itt jön egy nagyon finom filológiai észrevétel: Goethe csak egyetlen alkalommal hivatkozik a tájképek kapcsán antik előzményekre: Tiziano tájbrázoló képeiről szólva kiemeli Philostratus képleírásainak jelentőségét (lásd: 222).

11 Ezt majd visszatekintve Georg Simmel is meg fogja állapítani: „Gyakran megállapították már, hogy a tulajdonképpeni »természetérzés« csak az újkorban alakult ki. [...] Úgy vélem, primitívebb korszakok vallásainak különösen mély megérzése nyilvánul meg a »természetnek«” (Simmel 1990 [1913]: 100).

objektummal szemben a szubjektum került előtérbe. Joseph von Eichendorff közel ötven évvel később már Klopstock *Messiade* című művének (1748) jellemzésére használja ezt a kifejezést. „Teljesen ellentétben az eposz értelmével és lényegével, itt minden objektív elnyelődött a költő szubjektív érzésében. Nem a hatalmas természetfeletti világ szólal meg itt a költőn keresztül, hanem a költő szólal meg Isten szavaiban, az angyalok énekében is, éppúgy, mint az elkárhozott démonok átkaiban” (Eichendorff 1988: 611). Jean Paul pedig a *Vorschule der Ästhetik* című művében (1804) a „szentimentális” fogalmát inkább keretek közé próbálja szorítani. Szerinte a modern irodalomban nem a „szentimentalitás” a középponti fogalom, hanem a romantika vagy a romantizálás; a szentimentalitás a romantikus lírát jellemzi; a líra a romantika körülményei között válik szentimentálissá – az eposz pedig „fantasztikussá” (Paul 1975: 101).

III.

Már a 19. század elején a természetábrázolás elkezdődött sablonokkal telítődni, mindenféle rutinábrázolások jöttek létre. Erre látszanak utalni Clemens Brentano következő verssorai is:

Rund um mich war die Landschaft wild und öde,
Kein Morgenrot, kein goldner Abendschein,
Kein kühler Wind durch dunkle Wipfel wehte,
Es grüßte mich kein Sänger in dem Hain,
Auch aus dem Tal schallt keines Hirten Flöte (Brentano 1978: 163).¹²

Ezekből a sémákból és sablonokból jön létre az, amit giccsnek nevezünk. Ahogy Thomas Anz írja: „A giccs a nyelvi formulák, a sablonos műfaji minták, a hazug érzelmi klisék és az elhasznált szentimentalizmusok közegében mozog” (Killy 1993: 23). Radnóti Sándor áttekinti a giccs elméletének legfontosabb fejezeteit, majd egy fordulatra mutat rá a giccs értelmezéstörténetében. A giccs kritikája a múlt század 60-as éveiben érte el a maga csúcspontját, és a legjelentősebb teoretikusa Theodor W. Adorno volt. Radnóti az *Esztétikai elmélet* egyik leghíresebb passzusát idézi: „A giccs [...] nem a művészet pusztá mellékterméke [...], hanem ott leselkedik a művészetben arra a minduntalan visszatérő alkalomra várva, hogy előugorhasson belőle. Miközben a giccs elszökik mindenféle [...] meghatározás elől, addig a nemlétező érzések fikciója és vele együtt ezen érzések semlegesítése tekinthető az egyik legtartósabb ismertetőjegyének” (Adorno 1971: 355).¹³ A giccs nem egyszerűen a magas művészet ellentéte, pusztá „mellékterméke”, hanem a művészet – most mondjuk így – egész intézményrendszerét fenyegeti. De mivel is? Azzal, hogy fiktív módon generál bizonyos érzelmeket, és aztán ezeket semlegesíteni (vagyis kezelni) próbálja. Ez a magas és az autentikus műalkotások felől megfogalmazott elsőpró kritika azonban a 20. század végére átalakult – talán a posztmodern hatására, vagy annak örvén.

12 Saját nyersfordításomban: „Körülöttem a táj vad és kopár volt, / Semmi reggeli pír, semmi esti ragyogás, / Nem fúj a hűvös szellő, a sötét fák lombjain át, / Nem köszöntött énekes a ligetben, / A völgyből sem hallatszott a pásztor fuvolajátéka.”

13 Teller Katalin kéziratos fordítása.

És most következett a giccs kritikájának kritikája. Ezt úgy jellemezhetnénk, hogy miután kialakult egyfajta giccstudat, létrejött a giccsel szembeni ironikus beállítottság lehetősége. (A felháborodás helyébe most az ironia lép.) Ez először – és szinte valószínűtlenül korán – Susan Sontag *A campról* című esszéjében (1964) jelenik meg, és aztán Jeff Koons *Ushering in Banality* című 1988-as műve testesíti meg. Ha tehát a schilleri koncepció, pontosabban annak megvalósítása tette lehetővé a giccs létrejöttét,¹⁴ akkor most egy újabb reflexió lépés vezet a giccsel szembeni ironikus beállítottság kialakulásához.

IV.

Radnóti Sándor tájmonográfiája közel tíz éves munka eredménye, és aligha tévedünk nagyot, ha azt állítjuk, hogy a közelmúltbeli magyar filozófiai irodalom kiemelkedő darabja. Szó van a tájról (a tájélményről) és a tájképfestészetről, de még a tájról szóló irodalomra is kitekintést kapunk. A könyv sikerrel mutatja meg, hogy a táj középpontba helyezésével számos releváns esztétikai probléma egyrészt sikeresen megközelíthető, másrészt sokszor egészen új fénybe is állítható. A könyv legnagyobb érdeme azonban az, hogy sikeresen kapcsolja egymáshoz a kritikus részletek iránti érdeklődését és az esztéta átfogó koncepció kialakítására irányuló törekvéseit. Teljesen egyet értek Szécsényi Endre recenziójának zárószóival: „Akik [...] a nagy léptékben gondolkodó, de aprólékos részleteket is érzékenyen és élelemjűen elemző [...] Radnóti Sándort keresik ebben az új könyvében [...], nem fognak csalódní” (Szécsényi 2022: 169).

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1971): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Aquinói Szent Tamás (2019): *Az istenlátásról. Skolasztikus filozófiai szöveggyűjtemény*. In Borbély Gábor és Schmal Dániel (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 159–166.
- Arisztotelész / Horatius / Boileau (2007): *Poétikák*. Budapest: Európa.
- Clemens Breantano (1978): *Ausgewählte Gedichte*. In uő *Werke*, 1. kötet. München: Carl Hanser Verlag.
- Brudzynyńska-Nemec, Gabriela (2011): „Das Bild der erfüllten Zeit”. August Wilhelm Schlegels bildende Darstellung in der Kunstbetrachtung. *Athenäum* (21): 175–189. Interneten: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6619/brudzynynska-nemec.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (letöltve: 2023. július 4.).
- Eckermann, Johann Peter (1989): *Beszélgetések Goethével*. Budapest: Európa.
- Eichendorff, Joseph von (1988): *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. In uő *Werke*, 3. kötet. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Gadamer, Hans-Georg (2016): *A kép elnémulása*. Interneten: http://epa.oszk.hu/02900/02982/00001/pdf/EPA02982_cirka_2016_1_02.pdf (letöltve: 2023. július 3.).
- Goethe, Johann Wolfgang (1985): *A Laokoón-szobor*. In uő *Irodalmi és művészeti írások*. Budapest: Európa, 325–336.
- Goethe, Johann Wolfgang (1985a): *Tallózás Arisztotelész Poétikájában*. In uő *Irodalmi és művészeti írások*. Budapest: Európa, 247–250.
- Goethe, Johann Wolfgang (1987): *Werke*, IV. részleg, 41. kötet. Weimarer Ausgabe: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1909): *Gespräche*, 7. kötet. Leipzig: Biedermann Verlag.

14 „A giccs genezise összefügg azzal, hogy az egész (természeti-történelmi-társadalmi) emberről leválasztották és idealizálták a természeti embert. Összefügg a »szív« emberének elkülönítésével és abszolutizálásával, s a másfajta emberrel, az »ész« emberével, a társasági és társadalmi emberrel való szembeállításával” (290–291).

- Killy, Walter (szerk.) (1993): *Killy Literaturlexikon*, 14. kötet. Gütersloh/München: Bertelsmann-Lexikon-Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1855): Laokoon. In uő *Werke*, 6. kötet, Leipzig: Göschen'sche Verlagshandlung.
- Mendelssohn, Moses (1971): Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften. In uő *Gesammelte Schriften*, 1. kötet, Berlin: Hildesheim Verlag.
- Paul, Jean (1975): Vorschule der Ästhetik. In uő *Werke*. I. részleg, 5. kötet, Wien: Böhlau Verlag.
- Propyläen (1798): I. évfolyam 1. szám. Tübingen: Cotta Verlag.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1991): *A művészet filozófiája*. Budapest: Akadémiai.
- Schiller, Friedrich (2005): A naiv és a szentimentális költészetéről. In uő *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 261–352.
- Schlegel, August Wilhelm (1996): *Die Gemähld. Gespräch*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Simmel, Georg (1913): Philosophie der Landschaft. *Georg Simmel Online*. Interneten: <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm> (letöltve: 2023. július 4.).
- Simmel, Georg (1990 [1913]): A táj filozófiája. In uő *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Budapest: Atlantisz–Medvetánc, 99–110.
- Szécsényi Endre (2022): Radnóti Sándor: A táj keletkezéstörténetei. *BUKSZ (ősz–tél)*: 166–169.

Weiss János

filozófus, az MTA doktora, PTE BTK Filozófia Tanszék (Pécs)

