

Szemle

EMBER A TERMÉSZETBEN

– RADNÓTI Sándor. *A táj keletkezéstörténete: „Ők, akik nézték Hannibál hadát”.*

Mesteriskola. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2022, 389 lap –

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

doktorjelölt

BTK Irodalomtudományi Intézet

tudományos segédmunkatárs

radnai.daniel@abtk.hu

ORCID 0009 0005 2258 9121

*És hogy mit kíván a magyar tájvers? Vagy a „tájvers” általában,
földrajztól és társadalomtól függetlenül? Ábrázolni érdemes tájat.
És embert. Embert a táj közepébe. Ha nincsen ember a síkon,
az erdőben, az utcán vagy a havason, nyilván annak is jelentése van.
TÉREY János: Mit kíván a magyar tájvers? (2006)*

Természet és műalkotás kapcsolata nem csupán nagyon régi, hanem igen aktuális téma is. Miközben a modern ember életének a mai napig szerves részét képezi – a mobilitási lehetőségek bővülése, a turizmus szakadatlan fejlődése, kiszélesedése és a mindennapi lét mediatiszációja révén – az „érintetlennek” gondolt természetbe való belefeledkezés, az elmúlt évek humántudományos törekvései épp e modern tapasztalat: *ember* (gondolkodás, értelem, szellem, kultúra, művészet stb.) és *természet* (klíma, biológikum, állat- és növényvilág, ösztönök, materialitás stb.) viszonyának újragondolásában, illetve e dichotómia lebontásában, vagy legalábbis árnyalásában tettek jelentős lépéseket. Radnóti Sándor új könyvében, *A táj keletkezéstörténete*iben azonban nem e diskurzussal foglalkozik, s nem is erre adott válasz gyanánt ír esztétaként a természet új típusú modern érzékeléséről. Mindazonáltal a kötet a fent vázolt „mai viszonyok” előtörténeteként is olvasható: azon hosszú-hosszú, a késő középkortól egészen a 19. századig tartó kultúrtörténeti folyamat rekonstruálásaként, mely során a szemlélőjétől elkülönülő természeti környezet befogadása és művészi ábrázolása emancipálódott az európai kultúrában, s mely folyamat az *esztétikai tárgyként* (és egyszerűsített modern *egzisztenciális tapasztalatként*) felfogott táj létrejöttében ragadható meg leginkább.

Radnóti régóta dolgozott a könyvön; már egy 2018-as interjúban is említést tett róla, bevallva, hogy a készülő munka eredetileg nem kifejezetten a táj kultúrtörténetére irányuló érdeklődésből született – hasonlóképp korábbi kötetéhez, a múzeum-könyvből lett Winckelmann-monográfiához (2010) –, hanem az ízlés problémáját járta volna körül (7).¹ Akárhogyis, *A táj keletkezéstörténete*i régóta várt szintézise magyar nyelven a modern esztétikai gondolkodás egyik legfontosabb kérdésének: ember és természet viszonyának. Olvashatók ugyan hosszabb-rövidebb humán- és társadalomtudományi értekezések a táj értelmezéstörténetéről,² az elmúlt harminc évben a történeti-ökológiai kutatások is megindultak, illetve a kötetben tárgyalt kérdések némelyikéről (például a tájképfestészetéről, a kerteszétikáról vagy a nemzeti táj problematikájáról) is készültek már hazai esettanulmányok, a téma legmodernebb összefoglalásait (többek között David Lowenthal, Denis E. Cosgrove, Eric Hirsch, Kenneth Robert Olwig, Simon Schama és Alain Roger munkáit)³ nem fordították magyarra, illetve egyetlen szakmunka sem vállalkozott eddig a modern értelemben vett tájélmény genezisének és alakulástörténetének átfogó vizsgálatára. E nagyszabású történeti konstrukciónak, „világunk és a természet” szembeállításának a jelentőségét Radnóti a *Hajnali részegség* megidézésével érzékelteti, könyve alcímévé is emelve a vers híres sorait. A táj, mely „egy meghatározott látványban az egész természet metaforája [...], történeti genezise ellenére megkülönböztetett a történeti tudattól, vagy általánosabban az emberi cselekvés célokat kitűző tudatától, mint annak ellentéte – mint valamiféle léptékváltás, mely szemléletváltással is jár, akkor is, ha a táj perspektívájából éppen a történelemre tekintünk. A vers beszélője fölneáz a csillagokra: »kimondhatatlan messze s odaát, / ők, akik nézték Hannibál hadát / s most néznek engem...«” (59.)

A kötet szerkezete meglehetősen sajátos: a klasszikus elméleti-történeti bevezetés csak a második nagy fejezete a műnek. Egy rövid előszót⁴ leszámítva „in medias res”

¹ JÁNOSSY Lajos, FEHÉR Renátó és NAGY Gabriella, „Komolyan vettem az íróasztalomat: Nagyvizit Radnóti Sándornál (2018)”, in RADNÓTI Sándor, *Sosem fogok memoárt írni*, Tények és tanúk, 7–48 (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 44–46.

² A tájfogalmak történeti-szemantikai és kultúrtörténeti elemzéséhez lásd DREXLER Dóra, *Táj és tájértelmezés* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010); a táj filozófiai leírásáról lásd CSEJTEI Dezső és JUHÁSZ Anikó, *Filozófiai elmélkedések a tájról*, Monumenta Hispanica 6 (Máriabesnyő: Attraktor Kiadó, 2012).

³ Megjegyzendő: Radnóti, mivel egy meghatározott filozófiai hagyományhoz kapcsolódva értelmezi a táj keletkezéstörténetét, a felsorolt szerzők egynémelyikére (például Kenneth Robert Olwiga, Alain Rogerre és Eric Hirschre) nem hivatkozik.

⁴ Ugyanakkor az előszó rögzíti a kötet fő tézisének és diszciplináris alapállását is: „[...] a táj tapasztalata viszonylag kései fejlemény. A táj késő középkori, illetve újkori kulturális konstrukció, melyet először a XX. század elején Georg Simmel írt le egy rövid esszéjében. S mivel több, különböző jellegű és típusú keletkezéstörténete van, ezért a többszám a címben. A legfőbb tanú a festészet és a költészet, *ám a tájat első sorban mégsem esztétikai jelenségnek fogom fel*, hanem a tájhoz való viszonyunkat mindenekelőtt *modern egzisztenciális tapasztalatnak* tekintem.” (7, kiemelés tőlem – R. D. Sz.)

műelemzésekkel indul a gondolatmenet, mely megoldás, meglátásom szerint, hasznára válik a könyvnek: előbb a tájjal kapcsolatos problémák műalkotásokban testet öltő nyomaival szembesít három remekbe szabott interpretáció révén. Ezt követően bontja csak ki a táj sok fázisból álló, nehezen megragadható keletkezéstörténetét, egy fogalomtisztázó bevezető és négy szerteágazó esztétikai-filozófiai jelenségcsoportról szóló egy-egy fejezet formájában, az általánosabb kérdésektől (mit nevezünk tájnak; a természeti fenséges fogalma; kerteszétika; a természet másolásának kérdése) az egyre specifikusabb történeti fejlemények (vallásos tájtapasztalat; táj és történelem viszonya; giccsmélet) elemzése felé haladva. Minden bizonnyal az eltérő időszakban született, korábban már publikált részegységek utólagos átfogó koncepcióba rendezése lehetett az oka mind a rendhagyó fejezetstruktúrának, mind pedig annak, hogy a könyv nem rendelkezik klasszikus lezárással, összeggéssel. Mindemellett az is látnivaló a kötet pusztá átlapozása során, hogy Radnóti – leginkább a német bölcseleti hagyományban elmélyülve – nagyobb figyelmet szentel a képzőművészet és az erre érzékenyen reagáló filozófiai-esztétikai gondolkodás kapcsolatának, s könyvében háttérbe szorul a tájélmény és az irodalom viszonya. Mint az alábbiakból is nyomon követhető, a kötet rendkívül megalapozott képzőművészeti tárgyú fejezeteit, illetve filozófia- és esztétikatörténeti következtetéseit kevéssé van módom kritikával illetni, bíráló megjegyzéseim leginkább a szintézis irodalmi aspektusait érintik.

A kötet első fejezetében Radnóti három képzőművészeti alkotás – Claude Lorrain: *Öregember a tengerparton* (1667); Caspar David Friedrich: *Tengeri táj* (1808–10); Anselm Kiefer: *Heroikus jelkép III.* (1970) – tüzetes elemzése mentén térképezi föl a tájélmény önállósulását, „jelentéshordozóvá” válását (55), mintegy implicit módon a tájérzékelés egy-egy fázisaként azonosítva a 17., 19. és 20. századi ábrázolásokat. Míg Lorrain festménye a táj (mitológiai, bibliai) témától való „eloldozódásának” (16) paradigmatis példája, Friedrich alkotását a semmivel (mint a lét peremfeltételével) való találkozás ábrázolásaként (44), Kiefer művét pedig a társadalom és a történelem által elpusztított („fölperszelt”, „megsértett”) táj újbóli hatalomra töréseként értelmezi (56).

A gondolatgazdag, széleskörű kontextuális tudásról és irigylésre méltó ikonográfiai látásról tanúskodó műelemzések után öblös definíciós kísérletek következnek. A *Bevezetés. Kimegyünk a természetbe* című hosszú alegysége nemcsak a táj mint történeti konstrukció megragadását tűzi ki célul, hanem a kötet tudományos pozíciójával is számot vet, beillesztve saját értelmezését a táj eddigi filozófiai-kultúrtörténeti leírásainak egy meghatározott hagyományába, a vizsgált tárgyerület diszciplináris lehatárolását is elvégezve. Radnóti értelmezése szerint minden tájban

– azaz minden természeti látványban, amelyet tájként fogunk fel – felismerhetjük a történelmi-kulturális konstrukciót, s maga a táj fogalma is konstruált, amennyiben az emberi világ és a természet megkülönböztetése rejlik mögötte, s nem veszi figyelembe, hogy számos táj – különösen földek, folyók, erdőségek –

ki voltak téve a múltban és ki vannak téve a jövőben is az emberi beavatkozásnak. Mintegy pillanatfelvételt készítünk a tájról mint természetről, amely szemben áll azzal, amit az emberi világ *létrehozott* – művelés, művesség, művészet, közös emberi működés, emberi mű által. Mindegyik szóban benne rejlik a művi, a nem természetes, a nem természettől adott. A természet ebben az ellentétben az, ami adott, és ami alapjaiban megváltoztathatatlan. (57–58, kiemelés az eredetiben.)

A táj „puha” és „szubjektív” fogalmának – mely épp e vonásai révén nem értékelődik le, s lesz maradandó – létrejöttében ugyan nagy jelentősége van a nagyobb középkori városok kialakulásának és a város/vidék ellentét megerősödésének (59–60), lényegét illetően nem a természeti és az épített környezet (a „kultúrtáj”) különbözősége a legfontosabb mozzanat, sokkal inkább az a beállítódás, látásmód és léptékváltás, amely a környezethez fűződő viszonyunkat „vágja ki és keretezi be” (59). A tájtapasztalat tehát „viszonyfogalom, amelyben mindig újra mérlegre kerül a természet és a kultúra, természet és társadalom, természet és történelem, természet és emberi lét, *phüszisz* és *antiphüszisz* megkülönböztetése.” (59–60, kiemelés az eredetiben.) E „kultúra által meghatározott természetfogalmat” (62) Radnóti meghatározott nézőpontból elemzi, egy olyan értelmezési hagyományhoz kapcsolódva, melyet elsőként Georg Simmel fogalmazott meg klasszikus esszéjében (*A táj filozófiája*), de amelybe integrálható a modern esztétikai gondolkodás számos alakja, Rousseau-tól kezdve a Schlegel fivérekén át egészen Heideggerig. Miközben a szerző összefoglalja, értékeli (s néhol kiigazítja) Simmel és a vele párbeszédbe lépő Joachim Ritter tájfogalmát, elegánsan határolja el magát a táj értelmezésének más, rivális diskurzusaitól, többek között az ökológia moralizáló megközelítéseitől (61) és a politikailag értelmezett táj koncepciójától (68–69) – e gesztus a gondolatmenet egy pontján, meglátásom szerint, hátrányára válik a kötetnek –, de emellett a tájfogalom elkülönülését ösztönző gyakorlati tényezők, társadalomtörténeti folyamatok fontosságára (például a gyógyulás, egészségmegőrzés előtérbe kerülésére vagy a földterületek tulajdonviszonyainak változásaira) is felhívja a figyelmet (67–68, 78).

A művészetek tanúságtétele című második alegység, főképp a tájképfestészet alakulástörténetéből kiindulva, a tájábrázolás műfaji hierarchiában lévő (valójában a 19. századig igen alacsony) helyi értékét tárgyalja, bemutatva a műfaj legitimitációjának lépcsőfokait a 16. századi tájképek elterjedésétől, a háttér főszereplővé válásától kezdve egészen a természeti szép iránti fogékonyság 20. századi radikális lecsökkenéséig. A természethez fűződő újfajta, modern viszony két alaptípusát pedig (Wordsworth, Pilinszky János és Pascal ihletett sorait kölcsönvéve) az *öröm* és a *rémület* képzeteiben azonosítja (91–92). S miként Radnóti az előző fejezetben azt is hangsúlyozta, hogy a táj keletkezése nem kizárólagosan és elsősorban a 17. század nagy tudományos felfedezéseire adott válasz, e részegység végén újra megerősíti a tájfogalom felvilágosodás előtti jellegét, midőn a következő, szinte radikálisnak ható tapasztalattal szembesít: „bizonyos, hogy a tájként felfogott természet szemléletében

nem jut szerep a modernitás két legnagyobb vívmányának, a *szabadságnak*, és amit megalapoz: az *egyenlő emberi méltóságnak* [...]. A táj mindig is arra figyelmeztet, hogy az ember demiurgosszá váló fölmagasztosulásának természeti korlátai vannak.” (95, kiemelés tőlem – R. D. Sz.) E megállapítás nem csupán a felvilágosodás korának fokozott természettiszteletére nézvést keretezi újra a táj státuszát, hanem a kötet később elemzett magyar költőjének, Petőfi Sándornak a tájélményével is izgalmas feszültségben áll („Börtönéből szabadult sas lelkem, / Ha a rónák végtelenjét látom.”).

A *természeti fenséges* című, három részből álló nagy fejezet csaknem ötven oldal terjedelemben tárgyalja a természetben rejlő szépség és nagyság felfedezésének történetét. Radnóti részletekbe menően elemzi a fenséges fogalmával kapcsolatos filozófiai koncepciókat (Pseudo-Longinosz, Boileau, Dennis, Burke, Schiller), elérve Immanuel Kant *Az ítélelőerő kritikája* című művében megjelenő nagy hatású elgondolásig: „Kant fölfogásában az érzéki táj mögött rejlő érzékin túli végtelenség vagy hatalom fenséges hatása az emberre azt a szimbolikus célt szolgálja, hogy ráismerjen saját fenséges kötelességeire.” (121–122.) A fejezet utolsó egysége (*Az újdonság problémája*) pedig arról a preesztétikai fordulatról értekezik, mely során fölmerülhetett a művészetnek az a fajta felfogása, mely nem a világ „másolásában”, reprodukálásában, tökéletesítésében érdekelt, hanem új realitások megteremtésében.

Utánzás és teremtés elvileg egymást kizáró fogalmak, de amikor a régiek utánzása szembekerült a természet utánzásával [...], akkor ez a mozzanat is bekerült abba a nagy folyamatba, amely végső soron a természetet és művészetet (szélesebb értelemben a természetet és az egész kultúrát) szembeállította egymással, s amely az ember önértelmezését is gyökeresen megváltoztatta: az újat teremtés képességének pátozával ruházta föl (amelyet a zsenielméletekben megint csak természetté, a zsenivé mint természetté stilizált). (133.)

Ugyanakkor konklúziójában arra is felhívja a figyelmet, hogy a zseniesztétika ki is üresítette a természet és az újdonság fogalmát (141), hiszen a még autonóm művészet-fogalom nélküli 18. századot leváltó romantika korában a természet domesztikálása – többek között William Gilpin népszerű utazási esszéi, a tájkertépítés elterjedése, valamint a *grand tourok* és *pittoresque tourok* divatossá válása nyomán – kulturális gyakorlattá vált (142–144).

A táj önállóságának következő lépcsőfokát, a kertépítészet 18. századi fordulatát – a szabályos, geometrikus franciakerttel szemben a „hely génuszát” (150) kiaknázó angol kert elterjedését, voltaképp a kert tájjá válását – elemzi a téma korai teoretikusainak (Addison, Shaftesbury, Walpole, Price, Schiller) írásaiból kiindulva. Emellett a séta, a természetben való mozgás szerepének megnövekedését is hangsúlyozza, olyan tényezőként, amely aztán elvezetett a pittoreszk tájkép elméletének kidolgozásához (egyúttal az idealizált táj helyett a természetes környezet felfedezéséhez), valamint (a már említett William Gilpin révén) a hazai utazás felértékelődéséhez (169–172).

A szerzőnek a német filozófiai-esztétikai gondolkodásban való elmélyülését tükrözi a kötet ötödik, csevegős, elidőző fejezete, mely Goethe és a romantikus nemzedék írásaiban, főképp képzőművészetről szóló eszmecseréiben vizsgálja a természet művészi másolásával kapcsolatos elgondolásokat. A fejezet anekdotikus felvezetése ekképp szól: „1798 nyarán a német romantika első nemzedékének számos tagja tartózkodott hosszabb-rövidebb ideig Drezdában. A Schlegel-fivérek, Schelling, Novalis, Heinrich Steffens, valamint Caroline, akkor August Wilhelm, az idősebb Schlegel, később Schelling felesége. Fichte is jelen volt. Rendszeresen látogatták a képtárat.” (177.) A megsemlélt műalkotásokról és a természet ábrázolásának problémájáról szóló vélekedések elemzése nyomán Radnóti a 18–19. század fordulóját a tájkép legitimálódásának (és művészetelméleti kérdéssé válásának) időszakaként értelmezi, számot vetve a korszak reprezentatív képzőművészeinek (Turner, Constable, Caspar David Friedrich, Otto Runge) alkotói tájékozódásával is. A fejezet terjedelmes alegysége szól Goethének a természet és művészet viszonyát illető reflexióiról, melynek legfőbb konklúziója, hogy a weimari mesterben érdemes látnunk a természet/művészet analógiás viszonyára épülő művészetfelfogás – tehát még a hegeli esztétika, az esztétika művészet-filozófiává válása előtti korszak – legjelentősebb képviselőjét, „betetőzőjét” (212).

Végül, a fejezet utolsó egysége (*Szentimentális természet*) az érzékeny, modern ember tájszemléletét tárgyalja Schiller híres *A naiv és szentimentális költészet*ről című értekezéséből kiindulva, kitérve Goethe és Schiller eltérő természetfelfogására is. Radnóti rekonstrukciója alapján Goethe gondolkodásában egyetlen valóságos természet van („s ezzel függött össze az az igénye, hogy természetkutatónak ismerjék el”), Schiller „viszont a természet történelmi és történelmileg változó eszméjét tartotta szem előtt, amely szerint a természet szentimentális definícióját számunkra valószínűsége adja.” (225.) E feszültséget, a „természeti és történelmi nézőpont e gyökeres ellentétét” azonban, mint Radnóti írja, Schiller és Goethe „igyekezett kompenzáló ellentété stilizálni a barátság jegyében.” (231.)

A kötetet három rövidebb, esettanulmány jellegű izgalmas fejezet zárja. Az első John Ruskin, angol művészeti író munkásságával foglalkozik, főképp az általa összeállított *Modern festők* című gyűjtemény két kötetére (1843, 1846) s az abban kifejtett tájkonceptióra, illetve a William Turnerrel való együttműködésére helyezve a fókuszot. A Ruskin-fejezetben Radnóti voltaképp Simmel tájfelfogását igazítja ki, bővebben kifejtve és Ruskin esetével illusztrálva érvelését. Nevezetesen annak a simmeli elképzelésnek a bírálatát végzi el, miszerint táj „[...] akkor jön létre, amikor természeti jelenségeknek a földfelszínen kiterjedt egymásmellettiségét sajátos egységgé fogjuk össze, amely eltér attól, ahogyan az okságilag gondolkodó tudós, a *vallásosan érző természetimádó*, a teleológiai irányultságú szántóvető vagy stratéga ugyanezt a látóteret átfogja.”⁵ Ugyanis a 17–18. századi tájképfestészetet, a pittoreszk kortárs divatját

⁵ Georg SIMMEL, „A táj filozófiája”, in Georg SIMMEL, *Velence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, vál. és ford. BERÉNYI GÁBOR, 99–110 (Budapest: Atlantisz – Medvetánc, 1990), 106, kiemelés tőlem – R. D. Sz.

és a tudományok modern specializációját elvető Ruskin tájértelmezését épp a vallásos ihletettség, a táj iránt érzett szakrális elköteleződés teszi egyedi jelenséggé a 19. század közepén:

A művészetnek a 18. század végén és a 19. században bekövetkezett esztétikai emancipálódása (amely kétségessé tette vallási, morális, politikai alárendeltségét, és elvezetett a *l'art pour l'art*-ig) fölvetette a művészet létjogosultságának kérdését, amelyre magyarázatot kellett adni. Ruskin ebben az autonómiatörekvésben, amelynek előzményeit visszakövete a reneszánszig, a legfőbb lényt kihívó emberi önhittséget, fölfuvalkodottságot látott. A műalkotások cseréje az ablakra azt jelenti, hogy még Turner sem versenghet Isten művével, noha az ember gyöngye erejével ő jutott a legmesszebbre a természet megértésében és megértetésében, éppen azért, mert alázattal nem törekedett megtevésztő hasonlóságra. (258, kiemelés az eredetiben.)

Az egyetlen, kifejezetten irodalmi műveket értelmező fejezet a táj idővonalhozásaival – természeti környezet és történelem viszonyával – foglalkozik, a hazai tájat megjelenítő költészeti szövegek példáján. E rövid, de érdekfeszítő rész főszerelője a magyar nemzeti táj, a pusztá megeremtője: Petőfi Sándor. Radnóti – a nemzeti tájakkal kapcsolatos kutatások bemutatása és némi költészettörténeti bevezető után – izgalmas és eredeti elemzését adja Petőfi tájverseinek (*Az Alföld és A Tisza* című költeményeknek), s interpretációjában nem csupán az alföldi táj 19. századi képzőművészeti, majd irodalmi felfedezéséről szóló alapvető irodalmakat használja fel, hanem a Petőfi-szövegekről szóló eltérő súlyú és más-más időpillanatban született interpretációk tanulságait is mérlegeli (Gyulai Páltól és Horváth Jánostól egészen S. Varga Pálig és Vaderna Gáborig). Petőfi költői eredetiségének hangsúlyozása mellett az elemzett verseket alapvetően patrióta (tehát még nem nemzeti léptékű!) szülőföldverseknek tartja, amelyek azonban már nem választhatók el hatástörténetüktől, többek között a kultusz és az epigonizmus jelenségeitől:

Előfordul, hogy a költői szándéktól függetlenül a mű történelmi jelentése módosul, vagy megváltozik. [...] Az epigonizmus kiesett a kulturális emlékezetből, de megerősítette Petőfi tájképeinek hazai jellegzetességét, amely mintegy nemzeti köztudattá vált. Ez azonban nem következhetett be másképpen, mint tájversei leíró tárgyiaságának ereje, emlékezetessége által. Ezeknek a verseknek *lett* történelmi dimenziójuk azáltal, hogy a befogadó utódok számára létrehozták a hazai táj identitását. (279–280, kiemelés az eredetiben.)

A kötet – minden bizonnyal a legnagyobb érdeklődésre számot tartó – utolsó fejezete a giccs jelenségét vizsgálja. Radnóti az értéktelennek minősített, de változó-kony hatókörű műalkotások modern kori gyűjtőfogalmát elemezve számba veszi a korábbi giccselméleteket, s vitatkozik velük – legfőbb vitapartnere a jelenséget „senti-

mentális önélvezetként” (282) értelmező Ludwig Geisz, illetve kitér a giccset erkölcsi alapon elítélők sorára is (Richard Egenter, Hermann Broch, Tomas Kulka, Theodor W. Adorno). Saját elméletében Avishai Margalit meglátásából indul ki, aki úgy vélekedett, „a szentimentális érzés morális fenntartások nélküli kiáradása a giccsben torzító módon az emberek ártatlanságának és tisztaságának egyenlőségét sugallja.” (284.) Ezt követően pedig a giccset kontextualista módon, a modern művészetfogalom önállósulásának, majd felbomlásának következményeként látatja (290).

Mindez pedig úgy függ össze a táj/természet problémájával, hogy [...] a giccs keletkezésének egyik döntő feltétele az a modern megkettőződés, amelyben a természeti világ elkülönült a történelmi-társadalmi világtól, vagy megfordítva. [...] Összefügg a „szív” emberének elkülönítésével és abszolutizálásával, s a másfajta emberrel, az „ész” emberével, a társasági és társadalmi emberrel való szembeállításával. Ugyanígy az elkülönített természet képe, a táj, mind a közvetlen élményben, mind a tájképben, tájköltészetben mindig magával hordozza a giccs lehetőségét. (290–291.)

Amit aztán az a sokak számára váratlan fordulat tetéz, hogy Radnóti – miként már a könyv egy korábbi pontján is „visszataszítónak” (51) minősítette – a giccs korai előképeinek tekinti Caspar David Friedrich egynemely festményét, többek között a híres *Vándor a ködtenger fölött* (1818) című alkotást is (300–301). Összefoglalásában pedig négy tényező együttállását hangsúlyozza a giccs létrejöttében: „amikor megállapítjuk, hogy a giccs genezisének három feltétele a külső természet önállósulása, a belső természet kidolgozódása [...] és a magas művészet modern fogalma, paradox módon egy negyedik feltételt is meg kell említenünk, amely maga a tömegkultúra”, s vele együtt az állandó „kulturális és ízlésbizonytalanságban élő tömeg” (301).

Radnóti Sándor könyve rendkívüli filozófia- és esztétikatörténeti, ikonográfiai tudást mozgósítva, illetve társadalomtörténeti vonatkozásokra is figyelve alkot többé-kevésbé koherens gondolatmenetet a táj keletkezéstörténeteiről, s ezen túlmenően ötletes, érdekfeszítő – gyakran igen szórakoztató – olvasmány is. Mindazonáltal megfogalmazhatók kifogások is a kötettel kapcsolatban, mely bíráló megjegyzések talán a könyvben foglalt gondolati konstrukció vakfoltjait is megmutathatják. Ami elsősorban szembetűnő, az az, hogy bár az előszó úgy fogalmaz, „a legfőbb tanú a festészet és költészet” (7), a könyv aránytalanul sokat foglalkozik a modern képzőművészet változó tájélményével (és az abból inspirálódó esztétikai és filozófiai gondolkodással), míg az irodalomnak csak egy rövid fejezet jut. Bár hangsúlyozom, élvezettel olvastam Radnóti nemzeti tájról és Petőfi verseiről szóló elemzését, a könyv egy általánosabb tájköltészet-koncepcióval – mely a 19. századra önállósult zsánerként foglalkozna a tájleíró költészeti szövegekkel – adós maradt. Illetve e rövid fejezetet, amely a hazai táj kérdése kapcsán érinti a magyar irodalom tájköltészeti hagyományait, kissé hiányosnak és problematikusnak érzem. Annak fényében, hogy a megelőző csaknem 250 oldalon milyen nehezen megragadható, már-már „tettenérhetetlen” mozzanatok

sokaságaként prezentálja a tájkép műfaji önállósulását, meglehetősen sajátos, hogy a Németh László sommás véleményét idéző Radnóti szerint Berzsenyi és Csokonai „nem ismer tájat, csak természetet. Versei[k]ben nincs körülírt jellegű vidék, csak berek, folyó, róna.” (265.) Úgy tűnik tehát, míg könyve korábbi oldalain a témától eloldódó, önmagáért való természet festői ábrázolását tekintette a táj (egzisztenciális tapasztalatként való) önállósulása jelének, az irodalom esetében csak a konkrét, földrajzilag behatárolható-felismerhető tájakat tartja „tájköltészetnek” – vagy csak a sajátosan magyar, hazai táj problémája izgatja, az idealizált tájakat megjelenítő nagyszabású 18. századi és 19. század eleji vershagyomány kevéssé. Mindez azt is megmutatja, hogy míg a kötet művészettörténeti és filozófiai-esztétikai szempontból rendkívül alátámasztott, adatgazdag, a költészettörténetet illetően – jóllehet a hivatkozott szakmunkák egynémelyikével (Margócsy Istvánnal és Milbacher Róberttel) polemizál is a szerző – leegyszerűsítő és vázlatos. Fájóan hiányzott például az említett Petőfi-fejezetből Vörös Imre alapvető monográfiájának idézése,⁶ amely nem pusztán az újkori fizikoteológiai gondolkodás és a táj viszonyát illetően járult volna hozzá fontos adalékokkal a gondolatmenethez, de talán Radnótit is meggyőzte volna *Az estve* és a *Mulandóság* költőinek nehezen túlbecsülhető szerepéről a magyar tájköltészeti hagyományban.

Végül, szintén a nemzeti tájról szóló fejezet kapcsán vált szembetűnővé Radnóti tájelméletének túlzott zárttsága. A fejezet elején – a földrajzi tér idővonatkozásainak tárgyalásakor – maga is érzékeli, hogy ez az aspektus más tájfogalmakkal, illetve diskurzusokkal (politika, néprajz, geográfia) is érintkezik. Itt azonban a Simmeltől eredeztethető hagyományra visszautalva kívülrekeszti e megközelítéseket gondolatmenetén: „Az az értelmi funkció, amelyhez e könyv tájfélfogásában tartom magam, kizárja a táj oksági, teleologikus, gyakorlati felfogását – egyáltalában instrumentalizálását [...]” (262.) Jóllehet, ha valaminek, akkor a nemzeti táj problematikájának – melyben sajátos egységet alkot a tájba vetített lokális és/vagy etnikai identitás, a megjelenített természet esztétikuma és a földrajzi tér gazdasági hasznosíthatósága – vannak efféle aspektusai. Így tehát, miképp Radnóti Sándor is korrigálta Simmel tájfilozófiáját a természethez fűződő vallásos áhítat rehabilitálása kapcsán, magam is egy integratívabb, többféle (nem csak esztétikai-filozófiai) diskurzust, viszonyulásformát működtető „nemzeti táj”-fogalmat vélek tarthatónak.⁷

Radnóti Sándor úgy fogalmazott a korábban említett interjúban, hogy bár „ómódi dolog”, rövid folyóiratcikkek helyett monográfiát, „molett könyvet” ír.⁸ Meg kell nyugtassam a szerzőt: a könyv – a több mint harminc remek, jó minőségű képet

⁶ Vörös Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991).

⁷ Az említett fejezetben, úgy vélem, leginkább az „etnikai táj” kultúrantropológiai koncepciója illeszkedett volna Radnóti fejtegetéséhez. Lásd KEMÉNYFI Róbert, „Az »etnikai táj« kultúrnemzeti mítosza”, *Regio* 13, 4. sz. (2002): 93–108.

⁸ JÁNOSY, FEHÉR ÉS NAGY, „Komolyan vettem az íróasztalomat...”, 45.

tartalmazó mellékletet, az irodalomjegyzéket és a jótékony névmutatót is beleszámolva – a maga 389 számozott oldalával cseppet sem drabális vagy túltervezett munka. Súlyos és elmélyülést igénylő szakkönyv – ugyanakkor nem túlírt, s remek stílusa miatt lebilincselő olvasmány. Persze a magam részéről szívesen olvastam volna még a tájköltészet-fejezetben megemlített, de végül nem elemzett (és ilyen kontextusban egyébként sem gyakran hivatkozott) Arany János csodás természetleírásairól (266), vagy épp a giccsmélet kapcsán a biztonságos, konvencionális befogadás és az „ironikus fogyasztás” mai aktualitásáról (289) – mindezek azonban egyáltalán nem hiányosságok, pusztán a könyv továbbgondolására ösztönözhetik a szerzőt vagy az olvasót. *A táj keletkezéstörténetei* enélkül is kerek egész.