

MOME DOKTORI ISKOLA

PECSICS MÁRIA

**A táj, mint biológiai és társadalmi életér  
CULTURA**

**The Landscape as Biological and Social Living Space  
CULTURE**

Témavezető: Gulyás Miklós

2013.



## TARTALOM

### TÁJ

I.(teória).....	5
II.(definíció).....	9
III.(percepció).....	14
IV.(ökológia).....	21

### CULTURA

I.....	27
II.....	29
III.....	33

Összegzés.....	38
Tézisek.....	40

Summary.....	42
Thesis.....	43

Irodalom.....	44
---------------	----



## TÁJ I.

Petrarcát 1335 áprilisában a kíváncsiság és a kalandvágy hajtotta, amikor úgy döntött, megmássza azt a hegyet, amely az Avignonban és Carpentras-ban töltött gyermekévei alatt a belátható tér keretét adta. A Mont Ventoux megmászásában ma már nem látunk semmi különöset, de akkoriban különködésnek tűnhetett. Bár az egész vállalkozást valamifajta heroikus tettvágy alapozta meg, az utókorra szellemi és spirituális tanulságokat hagyott. Petrarca ezzel a tettel egy sor filozófiai és teológiai elméletet alapozott meg, beleszóve Istent, Kozmoszt, Világrendet, Fűsziszt s a többit.

A természet(egész) szabad szemlélése Európában évszázadokon keresztül az ókori görögök és a filozófia dolga volt. Tájként először a reneszánsz szellem fogta fel. A történelemírásokban akad több példa is a magas hegyek megmászására, például hadászati célból. Petrarca hivatkozik is ilyenre, amikor az utazást tervezi. Livius *A római nép története a város alapításától* című művében leírja<sup>1</sup>, hogy i. e. 181-ben V. Philipposz makedón király azért mászta meg a Balkán-hegység (Haimosz) csúcsát, hogy átlássa a Fekete-tengertől az Adriáig húzódó földsvot és pontos haditervet készíthessen.

Elindul tehát Petrarca, de járt út, kitaposott ösvény híján egy idő után belefárad a küzdelembe, nyilvánvalóan kimerül és heroikus hevülete romantikusba fordul. A csúcs elérését a végső céllal, a boldog földi élet elérésével, a szűk ösvényeket az oda vezető úttal, a test mozgását a lélek mozgásával hozza párhuzamba. A végső kérdésre kapható válasz és a mindent körülölelő természet látványában megmutatkozó Isteni reményében továbbfolytatja az utat. Ám a csúcsra érve a látottak befogadása helyett valamifajta részeg bódulattól megbűvölten találomra felüti Ágoston fő művét, a Vallomásokat és megsemmisül mikor ezt olvassa:

*„ Az ember szalad hegycsúcsot, öreg tengert, szélesen hullámozó folyamot, végtelen Óceánt, csillagjárást bámulni, s önmagával nem törődik s nem csudálkozik azon, hogy én ezt mind el tudom emlegetni, pedig beszéd közben egyiket sem látom testi szememmel; - s hogy nem emlegetném, hacsak a hegyet, hullámot, folyamot, csillagot, amiket tényleg láttam már, s a nagy Óceánt, amelyről csak hallomásból tudok, nem látnám belül emlékezetemben olyan*

<sup>1</sup> XL. könyv – Európa, 1982, IV, 113. o.

*hatalmas méretekben, mintha csak a külső valóságban szemlélném őket. Pedig mikor tulajdon szemeimmel láttam, nem szedtem magamba őket, s nincsenek is meg bennem ők maguk, hanem csak képek. S azt is tudom, melyik micsoda testi érzéken keresztül nyomódott belém.“<sup>2</sup>*

Minden hiábavaló volt! Bebizonyosodik számára, hogy a természet hangjának nem kívül, hanem belül kell megszólalnia. A természetben való feloldódás útja magasabb rendű minden testi és érzéki benyomásnál. Elcsüggedten teszi meg a hosszú utat visszafelé.

Petrarca kísérlete egyrésztől sikertelenül végződik, mivel bebizonyosodott számára, hogy a következtetései tapasztalati úton nem élhetőek meg, csak teoretikus okoskodás eredményei. „*Eluntam nézni a hegyet*“<sup>3</sup> írja úti beszámolójában, úgy tűnik, a tájban való szabad gyönyörködés nem hozza el a boldog élet reményét, mint ahogy Istenhez sem visz közelebb, ha elfeledjük önmagunkat és az emberi méltóság magasságához mérjük hatalmasságát. A tájban való feloldódás üdvössége úgy tűnik, nem feltétlenül jelenti az Énnek Isten felé fordulását sem. Annak ellenére, hogy az érzékelhetőben fogalmilag megmutatkozó Egész nem jeleníthető meg érzéki úton, a tájba, a természetbe való kilépés hordozhatja magában az átszellemülést, a megvilágosodás lehetőségét, amely esélyt adhat a feloldódásra a boldogság pillanatnyi érzésére, a világrend, az Isteni, a Lét, az egész természet igazságának megértésére. Ez igaz lehet akkor, ha a természet hangja belül és nem kívül hallgattatik meg.

Petrarca vállalkozása látszólag nem hozza meg (látszólag) számára a kívántakat, de annak oka és reflexiói elvezetnek azokhoz az összefüggésekhez, amelyek a természet-tájként való felfedezésének alapjait képezik. Ezeknek az összefüggéseknek legfontosabbika az, hogy amikor a természetet az Istenivel azonosítjuk (a természethez való fordulást pedig a lélek dolgaival), akkor a kozmikus világrendet vizsgáljuk teljes egészében mint filozófiai teóriát. Tehát a természet szemlélése (maga a teória)<sup>4</sup> az Istenhez való fordulás is egyben. Az első filozófusoknál, később Arisztotelésznél, majd az őt követő késő hellenisztikus teoretikusoknál a Kozmosz a Fűsziszt, a Természetet jelenti, ami pedig az egész természetet jelöli, amely minden Létező számára alapul szolgál. A tájban élők mind a teremtés és az örök körforgás észlelhető bizonyítékai, a Világmindenség kiszakíthatatlan elemei.

<sup>2</sup> Ágoston: *Vallomások*. X. könyv 8/4. MEK. ford.: Dr. Vass József

Petrarca levelében:

“Elmennek az emberek, hogy megcsodálják a magas hegyeket, a tenger dagadó hullámain, a hosszan lefutó folyókat, a végtelen óceánt, a csillagok pályáját, de önmagukra nem gondolnak.” (ford.: Kardos Tibor) In: Kardos Tibor (szerk.): *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből*. (Levél Dionigi di Borgo San Sepolcrohoz Malaucéne, 1336. április 26.) Gondolat, 1962. 90. o.

<sup>3</sup> uo.

<sup>4</sup> Joachim Ritter: *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*. In: *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*. Atlantisz, 2007. 113–143. o. (ford.: Papp Zoltán) 120.o.

Petrarca történetéből levont konzekvenciák paradoxona az, hogy kudarcának oka van megjelölve tanulságként. Vagyis a természetbe való kilépés, a természet minden gyakorlati és egyéb célokat és okokat nélkülöző szabad élvezete, az abban való feloldódás lehetősége közelebb visz a boldogsághoz. Petrarca abból az indíttatásból vág neki az útnak, hogy “csak úgy” megmásszon egy hegyet és kérdéseket tegyen fel a Létezéssel kapcsolatban és bár felér a csúcsra, a válaszokat mégis egy könyvben keresi. Ilyen értelemben nemhogy rávezetne, hanem éppen ellenkezőleg, elvezet bennünket azoktól a végkövetkeztetésektől, melyet az utókor megalkotott.

Mindebből persze a legfőbb tanulság az, hogy a táj a filozófiai teória kreációja, következőképpen a gondolkodás egy végterméke, “*a teoretikus szellem gyümölcse*”<sup>5</sup>, egyben a láthatóban esztétikailag jelen lévő természet is.

A táj és a természet kettéválasztása, a táj mint különálló képződmény érzékelése, (érzése), értékelése a primitív természeti népek esetében nem létezett. De még az antik világ és a kora középkor embere számára sem volt a táj a természettől különválasztható. A késő középkorban a minden égi és földi jelenséget rendszerező, a külső és belső dolgainkat individualizáló, tudományos gondolkodás hozza létre. A reneszánsz humanista közege hívja elő újra a harmónia fogalmát, amelyet az újplatonista filozófusok a szépség fogalomkörébe tartozónak látnak s, amely a természetnek belső törvényszerűsége, amely a természettel azonosuló, a természetet magában újrateremtő ember előtt tárul fel igazán. A természet követése, utánzása, vagy újraalkotása mindenféle tudományos és művészeti megismerés végső tárgyává lesz.

A felvilágosult elme korában a gondolkodás a természettudományok szolgálatába lép és felfedező, elemző megismeréssé változik. A világ (dolgai) – így a természet is – objektivizálódik, mérhetőbb lesz mint tapasztalható. A tudós elme számára nem nyújthat más lehetőséget a mindenségben való feloldódásra, mint az érzékek birodalma. A világmindenség érzékek által közvetített vetülete manifesztálódik a tájban, ami innentől kezdve – a szemlélője számára – csupán esztétikai értékeket hordoz, így válik tehát az európai művészet önálló tárgyává. Az újkor világában az egyén a munka révén valami egész részévé válik. A rész és az egész viszonyának boncolgatása azt az alapvető emberi attitűdöt igazolja, amely önmagában teljes, kerek egészként szeretné értékelni, láttatni önmagát<sup>6</sup>. Ez a folyamat görcsösen, fájdalmasan és viszontagságokkal zajlik a társadalmi, szellemi és erkölcsi élet harcmezőin és egyben a természettől, a természetegésztől való elszakadás, annak objektivizálódásából fakadó eredménye. Valójában a

5 Joachim Ritter: i. m. 120. o.

6 Georg Simmel: *A táj filozófiája*. In: Velence Firenze, Róma. *Művészetelméleti írások*. Atlantisz, 1990. 99–111. o. (ford.: Berényi Gábor) 101. o.

természet oszthatatlan, a dolgok végtelen összefüggését jelenti, ahol a formák szakadatlan születnek és semmisülnek meg, áramlanak az időben és a térben. A természet mindig is létezik, minden *“a természettől létező adva van”*<sup>7</sup>. A természetből nem lehet kiemelni részegységeket. Amikor kiragadunk belőle valamit, mondjuk a tájat, és az adott tájnak minden elemét, az annyit jelent, hogy a természet egyik metszetét vizsgáljuk, tartjuk egységesnek, ami pedig idegen a természet fogalmától. Az a látvány, ami pillanatnyilag a szemlélője pozíciójából látható nem táj, hanem anyag, amit a természet állít elő. Ez a kiemelt részegész már nem tart kapcsolatot a valósággal, értelmét önmagában találja meg<sup>8</sup>. Mindez analóg a művészettel, ami a világ kaotikumából kiemel, keretez bizonyos részegységeket, amiket önálló teljes egészként értelmez. Analóg a kultúra fogalmával is, amely számos olyan önálló és öntörvényű képződményt foglal össze, mint a vallás, a tudomány, a művészet és így tovább. A természeti táj önmagában is műalkotás. Amikor valamely természeti tájban gyönyörködünk, ugyanazokat az esztétikai kategóriákat soroljuk, amelyeket a műalkotásokra is alkalmazunk. És nem csupán azért, mert a természet önmagában véve rendelkezik a szépség minőségével. A művészetben megjelenített szép csak egy másodlagos szépség, a természeti szép visszatükrözése. A természet eleve felette áll a művészetnek: *“...a természet a művészet legelső modellje”*<sup>9</sup>.

Az emberben meglévő művészi alkotóképesség gyakran valósul meg a tájban, a tájjal kapcsolatban. Ez lehet csupán lelkesedés, vágy vagy megvalósult művészeti forma. A táj, mivel objektív, bizonyos távolságból szemlélhető. A természet egyes elemeinek egységként való értelmezésének egyik fontos kiindulópontja az, amit a táj hangulatának nevezünk<sup>10</sup>. Itt nem ilyen-olyan hangulatról van szó, hanem a tudati és a lelki folyamatokat nélkülöző, azokon kívül eső általános minőségről. De mivel ez általában összefüggésben van a szemlélő adott lelki állapotával, az adott tájhoz fűződő személyes viszonyában, szintén csak az egészre vonatkozhat. A hangulat valójában egy érzés és mindig egy adott tájra vonatkozik. A táj tehát az érzékiben fellelhető szellemi képződmény, nem tapintható és nem lehet rámutatni. Világunk megismerésében ott, ahol a (természet) tudományos leírásokban elfogynak a szavak, szükségszerűvé válik érzékeink által közvetített, esztétikai igazságok állítása. Ez lehet a művészet dolga.

7 Martin Heidegger: *Lét és idő*. Gondolat, 1989. 15. par.

8 Georg Simmel: i. m. 102. o.

9 Denis Diderot: *Értekezés a festőművészetről*. (Essai sur la peinture, 1759.)

10 Georg Simmel: i. m. 107. o.



## TÁJ II.

A természet tájként való esztétikai felfedezése és a kozmikus világrendbe emelése – többek között és talán utolsóként<sup>11</sup> – Alexander von Humboldt érdeme. Humboldt természettudományos megfigyeléseinek legfőbb téziseit szubjektív, érzékekre, érzelmekre ható megfigyelései adják. A természettudományos értekezésében hosszú, önálló fejezetet szán a tájfestészet előzményeire, addigi történetére. Tájértelmezésének alapja az a gondolat, hogy egy adott táj, mint a természet vetülete egyéni karakterrel bír, amit elemeinek, beleértve az égi és földi jelenségeket is, fizikai karaktere határoz meg. Különböző vidékek, tájak elemei különböző tulajdonsággal rendelkeznek és mivel csak a szubjektivitás és az esztétikum összefüggéseiben értelmezhetőek, a szemlélő pozíciójának is alá vannak rendelve.

Humboldt elméleteire alapozva, de abból az esztétikai és szubjektív vonatkozásokat kivonva születtek meg az első – a földrajz mint önálló tudomány által megalkotott – tájdefiníciók. Teleki Pál<sup>12</sup> is individuális karaktert tulajdonít az egyes tájaknak, így elkülöníti azokat egymástól, de hangsúlyt fektet az átmenetekre, amelyek lehetnek élesek vagy észrevétlenek. Ezenkívül az elsők között elvitathatatlan jelentőséget tulajdonít az emberi tevékenységnek, mint domináns tájalakító tényezőnek. A fiziognómiás elkülönítés az alapja annak a tudományföldrajzi elméletnek is, amelyet Carl Troll alkotott meg 1950-ben<sup>13</sup>. Ez alapján a földrajzi táj a földfelszín olyan része, amely külső képe, jelenségei és helyzete alapján meghatározott karakterrel bíró térbeli egység, ami földrajzi határokon át- és átfordul más és más karakterű térbeli egységekbe, tájakba. A mai napig a többé-kevésbé elfogadott definíciók is az egyéni sajátosságokra alapozzák az egyes tájak elkülönítését a többitől. Óriási vitákat sem okoz a természeti tényezők karakterizálása. De annak ellenére, hogy az 50-es évektől a tájat a szovjet földrajz hatására egyértelműen természetföldrajzi kategóriává minősítették, az idővel egyre markánsabban jelennek meg a tájat magyarázó elméletekben az antropogén folyamatok mechanizmusainak hatása is (Marosi, 1980; Csorba, 2000). Sőt egyre inkább felmerül a kérdés, hogy léteznek e ma még egyáltalán érintetlen, természeti tájak, ahol természetes körülmények között kialakult ökoszisztémák működését természeti törvényszerűségek határozzák meg, nem pedig az ember. Valójában a trópusi esőerdők, a szubarktikus

<sup>11</sup> Alexander von Humboldt: *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart, 1845–58.

<sup>12</sup> Teleki Pál: *A gazdasági élet földrajzi alapjai II*. Centrum, 1936.

<sup>13</sup> Carl Troll: *Die geographische Landschaft und ihre Erforschung*. In.: *Studium Generale*, 3 1950.

tajgaterületek, az állandó fagyos Antarktisz és a többi természeti tájként definiálható és nem csupán a geográfusok szerint, mert bár az oda kilépő (aki tájként értelmezheti) csekély számú utazót jelöl, esztétikai és földrajzi vonatkozásban effajta képződményeket, jelenségeket mégiscsak tájként aposztrofálunk. Érzékeinkre nem közvetlenül, hanem közvetve (technikai képek / dokumentációk révén) hatnak. Ilyen értelemben minden más, nem földi területek is tájként definiálhatóak ugyanúgy, ahogy a történelem előtti tájak, amikre ember még nem nézett, oda ki nem lépett, arról csak elméleti következtetések vannak (rekonstrukció), tapasztalataink nincsenek róla, esztétikai vonatkozásai nem bizonyíthatóak, mégis tájnak nevezzük.

A természet megtapasztalható (észlelhető és érzékelhető) jelenségeire nézve tudatosul-e bennünk egyáltalán, hogy valóban tájat látunk, és valóban tájat látunk-e akkor, amikor a természet egészéből bizonyos elemeket kiemelünk? Ezekre a kérdésekre, koronként és kultúránként más és más válasz adható. A tájvédelmi és -tervezési célokat szolgáló értékelési módszerek számomra hasznosabbak, mint a földrajz által az idők során megalkotott változó definíciók. A természettudományos megközelítések a tájat objektíve létező térkategóriává redukálják, míg a humanisztikus elméletek alapján a táj intellektuális koncepció eredménye, vagyis a szemlélő által értelmezett és észlelés-érzékelés által jön létre.

A szociokulturális nézőpontok kialakulásának alapja a kulturális emlékezet és tapasztalat, ezen felül a tájjal kapcsolatos, a tájhoz fűződő viszonyt jelentősen befolyásolja az az érzelmi kapcsolat, amelyet az identitás alakít és fordítva. Az egyén és a közösség tudatát a környezetéhez való viszonya, kölcsönhatása határozza meg. Az emberiség legalapvetőbb kérdése önmaga definiálása, saját helyének és szerepének keresése mind a közösségben, mind a környezetében – mely lehet társadalmi vagy/és természeti – és nem utolsó sorban saját magához mérten vizsgálható. Az identitás, vagy azonosság mindig valaminek a felvállalását, az egység, a központi rendezőelv megteremtését, vagyis önmagunk teljes elfogadását, középpontunk megtalálását és megtartását jelenti. Az identitás, vagyis azonosság történelmi és társadalmi szinten metaforikus értelemben értelmezhető.

Az emberiség történetének legősibb és legalapvetőbb szándéka saját helyének és szerepének keresése az őt körülvevő környezetében. Az ember öndefinícióját azzal kezdte, hogy "falat emelt" önmaga és a természetes környezete közé és ezáltal rendet teremtett a káoszban. Az emberiség első kísérlete, hogy hogyan határolja el magát a természeti környezetétől, a barlangokba való visszahúzódás jelentette. Az ember első saját tere, otthona a barlang volt. A barlangban lakás meghatározta az ember tér- és időfogalmának kialakulását. A kettő közül a lépték megváltozása volt talán az első tanulság.

Később és azóta is a természetben élő ember újból és újból átalakítja környezetét attól függően, hogy hogyan kívánja szűkíteni kapcsolatát az őt körülvevő világgal; hogy milyen térértelmezési álláspontjai vannak és hogy mennyi idő áll rendelkezésére a változtatáshoz. Az átformált felületek képe mutatja azt a teret, mely ennek a kapcsolatnak a manifesztuma. A felületek átformálásában mutatkozik meg a tapasztalat és az emlékezet. A táj ezáltal mítoszok hordozója<sup>14</sup>. A mítoszban az ember elhelyezi magát a dolgok természetes rendjében, társadalmi csoportok, közösségek, sőt egész civilizációk eredete és története legitimálódik és válik hitelessé a mitológiákban. A mítosz azonban nem csak azok társadalmi rendjének eredetéről beszél, akik a mítoszt először elmondják, hanem az emberi faj, sőt a világegyetem kezdetéig nyúlik vissza.

Különböző korok és népcsoportok mitológiájának jellegzetessége a mítoszai természetes környezetéből is vizsgálható. A mítoszteremtő népek (eredet) történeteit mélyen meghatározza az őket körülvevő természeti táj. A görög mitológia például nehezen feltárható, értelmezhető anélkül, hogy a görög tájat ne vizsgálnák meg behatóan, hiszen a görög tájban a természet és a kultúra keveredik egymással. A hegyek (az Olümposz: az Istenek lakóhelye; a Küllén-hegy: Hermész szülőhelye; az Oita-hegy: Héraklész földi drámájának utolsó állomása s a többi), a barlangok (Hádész birodalmának, az alvilágnak kapuja s a többi); a folyók (több Isten, Félisten és Nimfa nemzői, így Daphné is; az alvilág folyói: Léthe, Sztüx, Akherón s a többi), a tenger (Aphrodité szülőhelye; Posszeidón lakhelye s a többi) mind elválaszthatatlan elemei a görög ember identitástörténetének. A természeti környezet, mint táj, a mítosz és az identitás összefüggéseinek manifesztumai jelennek meg ezenkívül a nemzeti himnuszok szövegeiben, illetve a különböző (tag)országok zászlóiban és címereiben is.

Ha a tájat a szubjektív és a különböző társadalmi csoportok értelmezései szerint, szociokulturális fogalomként vizsgáljuk kézenfekvő a lexikális szemantika felől közelíteni hozzá<sup>15</sup>. A táj szó különböző nyelvekre lefordítva, más és más – az adott kultúra értékeire és tapasztalataira alapozott – jelentésekkel bír, konnotációkat hordoz. Ezek szimbolikus, egyben szubjektív és emocionális értelmezések, melyek kialakulása a természet eltárgyasításával egyidős folyamat. A francia *paysage* kifejezés megszemlélt természetet, az angol *landscape* nem csak tájat, de tájképet is jelent. Mindkét nyelvben tehát a tájat valamilyen szubjektív esztétikai élménnyel azonosítják. Ezzel szemben a német *Landschaft* objektív, tárgyi jelentéseket is hordoz és sokkal erősebben kötődik

14 Szemerey Samu: *Landscape as an identity of past and present in Cappadocia*  
[http://epiteszforum.hu/files/sm\\_rsm\\_kappadocia.pdf](http://epiteszforum.hu/files/sm_rsm_kappadocia.pdf)

15 Dexler Dóra: *Táj és tájértékelés*. BKÁE-TK. Tájtervezési és területfejlesztési Tanszék, 2004. / *Táj és tájértelmezés - módszertani javaslat az európai tájfelfogások kultúrtörténeti kutatásához*. Lehrstuhl für Landschaftsökologie, Technische Universität München, 2002.

a valóságához, a konkrét természeti térhez. A francia paysage szemlélő nélkül nem létezik, vagyis a gondolat hozza létre, míg a Landschaft és a táj nagyon is valóságosak. Mindkettő szoros összefüggéseket mutat a haza és hagyomány fogalmakkal is, szinonimáik a származás és az identitás. Mindkét fogalom összekapcsolódik a vidék (nem város) fogalmával (Gegend), ahol az emberi jelenlét egyesül a természeti környezettel, így a vidék jelentése a mezőgazdasági hasznosításhoz is köthető.

Magyarországon a táj értelmezését a nemzeti függetlenségre, szabadságra való törekvés alakította ki<sup>16</sup>. A magyar táj a reformkor idején a megművelt tájat (kultúrtáj) jelentette, ami pedig a nemzeti hagyományok, egység és identitás szimbólumává vált. A magyarban a táj a munka által kialakított, az emberi cselekvéstől átformált felületet jelenti és esztétikáját is ebben a viszonyrendszerben találja meg. Ez az esztétika nem azonos a tájnak (paysage) a felvilágosodás korában az alkotás vagy konstrukció szerinti értelmezéseivel.

A tudomány által eldologiasított és eltárgyasított világ az ész diadalának érdeme. A világ megkonstruálása a szabadság és a hatalom kifejezése. Ennek értelmében a természet is konstrukcióvá lesz, még hozzá esztétikai alapon. Az esztétika igazsága az érzékelés és az észlelés közvetítésével tárul fel, de nem csak az ész számára. Amit az ész nem tud befogadni, azt a művészetek ismerik meg és interpretálják. Baumgarten Esztétika című művében a logikai tudományok és a művészetek esztétikája egymást kiegészítő, ellentétpárként jelenik meg (esztétiko-logikai igazság)<sup>17</sup>. Mindkettő a dolgok megismerésére és leírására hivatott. Ott ahol a tudományban elfogynak a szavak, *“az érzékelés és az érzés esztétikailag és poétikusan előhozza a képet és a szót, melyek ... ábrázolják a természetet, s érvényre juttatják igazságait”*<sup>18</sup>. A természet törvényeit nemcsak a tudós elme írhatja le, hanem a természetben és a természettel együtt élő paraszt megfigyelései is igazak. *“A Napnak az elmúlt évben befutott éves pályájára gondolhatsz csillagásként, nemcsak fizikusként, de matematikusként is, vagy csillagászok társaságában, de gondolhatsz rá pásztorként is, társaid vagy Neaerád kedvéért: bizony sok igazságra jöttél rá az előbb, amire ilyenkor semmi szükséged nincs!”*<sup>19</sup>

A felvilágosodás korában az esztétika a szépművészetekkel volt rokon, a felvilágosult elme az észlelés / érzékelés eszményét innen vezette le. A művészet bírálata szubjektív dolog, nem a mű, hanem a bíráló állapotától függ, tárgy nem birtokolható (Kant, 1790). Az ítélőerő a tetszés, nemtetszés kinyilvánítása,

<sup>16</sup> Dexler, 2004.

<sup>17</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Atlantisz, 1999. (ford.: Bolonyai Gábor) 43. o.

<sup>18</sup> Joachim Ritter: i. m. 135. o.

<sup>19</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten: i. m. 47. o.

és mivel érdek nélkül való feltételezi a teljes ítéletszabadságot. Összefoglalva: a feudalizmus és az abszolutizmus ellen lázadó ember (polgár) a tájban egyrészt saját hatalmának szimbólumát másrészt a szabadságát látta.

A racionalizmust szükségszerűen követő romantikus eszmék központi érzése a vágy. A vágy az Isteni, az Ősi, a Harmonikus iránt és az elvagyódás a múltba vagy egy fiktív, eszményi világba, oda, ahol a művészet (költészet) és a természet találkozik. A természetről való gondolkodás a romantikában, az arról alkotott képek egyediségében, szépsége az arcadikus tájszemléletben bontakozik ki. Arcadia szellemi képződmény, a táj, az ember környezete viszont nagyon is valóságos, így hajlamos az elme valamely megszokott, gyakran látott "honi" tájat kapcsolni Arcadia eszményéhez. Így annak idealisztikus képét fogja fel valóságnak. Sokszor a látható, minket körülvevő tájat történelem előttinek hisszük, de amikor annak történetével megismerkedünk be kell látnunk, hogy tévedtünk, mert valójában az ember által közvetlenül, vagy közvetve átformált képet szemléljük. A Hortobágy mai formája, képe a 19. századi folyószabályozások és az állandó legeltetés miatt alakult ki, a mediterránium természetesnek látszó tájainak nagy része az ókori erdőirtások és az azt követő talajpusztulás miatt a mai napig más képet mutat, mint természetes formájában mutatna. Ma ilyennek látjuk, ezt az "emléket" őrizzük róla és hívjuk elő, ha rá gondolunk. Mindkét említett táj, kulturálisan emblematikus és jellegzetes az adott területre. Utazási irodák prospektusaiban róluk készült képekkel reklámoznak és azonosítanak tájegységeket és kultúrákat. Vagyis a romantikából eredő arcadiai tájszemlélet a mai napig meghatározza a természeti környezetünkhöz való viszonyt és nem csupán a német régiókban.

A német tájértelmezések a romantikából valók és az idők során nem sokat változtak. A német szociokulturális eszmények alapján a táj értékét annak jellegzetességei adják, ezek a jellegzetességek eredhetnek a történelemből, a kultúrtörténetből, de a használat során is kialakulhattak, kialakulhatnak. A német ember ezekhez a jellegzetességekhez harmonikusan kötődő viszonyt tart fent, így a tájhoz (környezetéhez) való kapcsolatában éppúgy ápolja hagyományait, mint ahogy nyitott az újításokra.

A magyar táj a magyar ember szociokulturális megítélésében a nemzeti identitás és fejlődés szimbóluma<sup>20</sup>. Az identitás a jellegzetességekben és a szerkezetben mutatkozik meg. A fejlődés a gazdasághoz köthető művelés által formált felületek képében rajzolódik ki. A magyar táj arcát jellegzetességei, a praktikus és hasznos tájhasználat és az abból következő látvány adja. A nemzeti identitás és a fejlődés eszméje tükröződik, objektiválódik a tájban, mindez vizuális adottságok révén értékelhető.

### TÁJ III.

A tájhoz fűződő viszonyunkat nagymértékben meghatározza, hogy miképpen regisztráljuk azt. A közvetlen és a tágabb környezetünkről alakított képeink függenek a képalkotótól az apparátustól is. A tudomány fejlődésével az újfajta technikai leképezési eszközökkel rögzített álló- és mozgóképeink hatására új perspektívákból szemlélhetjük a tájat. A tájhoz kötődő fizikai és szellemi kapcsolatunk, tájérzékelésünk ezek függvényében is folyamatosan változik és a tudatunkban újabb és újabb értelmezéssel bővül.

Környezetünk megismerésében, el- és befogadásában, leképezésében érzékelő rendszereink közül legelőször a látás és annak eszközei kapják a legnagyobb szerepet. Hogy mi a látás szerepe e vonatkozásokban, az koronként változó magyarázattal gyarapszik. A 19. században bekövetkezett szakítás a látás klasszikus modelljeivel elválaszthatatlan volt a tudás és a társadalmi szokások újraszerveződésétől és elválaszthatatlan volt – mint az észlelés történetében bekövetkezett változások egyáltalán – a művészetben bekövetkezett változásoktól. Az impresszionizmustól kezdődően a vizuális reprezentáció és az észlelés új modelljei jelennek meg, melyek tökéletesen szakítanak a reneszánsz perspektivikusként vagy normatívként meghatározott modelljeivel. Mindezek mellett a fényképezés feltalálása és széles körben való elterjedése – mely végül is – lerombolta a festészetben uralkodó konvenciókat, valójában a látás régebbi modelljét képviseli, e modell szerint a látás fő funkciója környezetünk minél pontosabb, valóság-hű, tökéletes reprezentációja, leképezése az agyban.

Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című tanulmánykötetében<sup>21</sup> szakít az eddigi metodikával és nem a műalkotások az idők során változó empirikus adatait, hanem a megfigyelőt (observer)<sup>22</sup> és annak terét állítja célkeresztbe, amikor a látás történetét kutatja. A 19. század első felében (1820 és 1830 között) végbemenő társadalmi, gazdasági és történelmi változások hatására újraformálódik a szemlélő szubjektum lényege. Ekkor kezdődik és hatalmas sebességgel robot az egész századon az a visszafordíthatatlan folyamat, amelyben az észlelés először értelmezhető az idő és a mozgás függvényében.

<sup>21</sup> Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei / Látás és modernitás a 19. században*. Osiris, 1999. (ford.: Lukács Ágnes)

<sup>22</sup> Crary ragaszkodik a „megfigyelő” observer kifejezés alkalmazásához. A megfigyelő nem passzív szemlélő, hanem, mint a szó egyik jelentése is utal rá, alkalmazkodó, figyelembe vevő és megtartó tulajdonságokkal rendelkezik. Crary: i. m. 18. o.

A kor emberének látószögébe új városi terek, üveg, tükör, acél, vasutak, múzeumok, kertek, divat, tömegek, fényképészet, műfény, vakuvillanás és a többi kerül. A mindennapokat meghatározza a sorozatgyártás, a fogyasztás, kereslet és kínálat, a pénz és így tovább. Ebben a forgatagban nincs lehetőség a nyugodt, passzív szemlélődésre. A tudás és a társadalmi szokások megváltozása alapvetően megváltoztatta az ember megismerő és vágyakozó képességeit is, többek között ez a folyamat vezetett a látás klasszikus modelljeivel való szakításhoz a 19. században, amelynek következményeként a művészeti reprezentációs hagyományok is megváltoztak.

Ezek a hagyományok a következők voltak. A középkor végére az ember tudati fejlődése révén képessé vált szétválasztani a szubjektumot az objektumtól, az ént a világtól és láthatatlan dolgokkal egészítette ki a látottakat<sup>23</sup>. Ez a felismerés és – a valamivel későbbre datálható – a tér matematikai képletekkel (*costruzione legittima*)<sup>24</sup> való leírása lehetővé tette a centrálperspektivikus szemlélet gyakorlattá válását a vizuális ábrázoló művészetekben. Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Ucello, Piero della Francesca, Leonardo és még sokan mások is sikeresen alkalmazták a centrálperspektíva matematikai megszerkesztését, annak érdekében, hogy a festményeik egy adott térkivágás síkvetületét ábrázolják a lehető legnagyobb pontossággal, mintha csak a festmény felülete megfelelné egy külső vagy belső tér felé nyitott ablak üvegtáblájának. Leonardo épp ez idő tájt írta le a *camera obscura* működési elvét és megépítésének módját azzal a szándékkal, hogy a művészet szolgálatába állítsa<sup>25</sup>. Valójában a *camera obscura* által előidézett jelenség egy fizikai, fénytani jelenség, amely mindig is létezett, de a valóság megfigyelésének / ábrázolásának segédeszközeként csak a 16. századtól használták Európában. A *camera obscura* 200 éven keresztül a „megfigyelő” helyzetének és szerepének szimbolikus modelljeként működött és a 17. és 18. századokban a külső világ reprezentálásában, úgy általában a különböző kulturális területekhez kapcsolódó tevékenységek – ideértve a szórakozást és a művészi gyakorlatot is – eszközeként szerepelt. Ez a szerkezet a 19. század elejéig a fizikai optika, a látással foglalkozó tudományok és az adott kor filozófiai gondolkodásának vizsgált és metaforaként alkalmazott

23 Otto Stelzer: *A perspektivikus kép. A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára.* Stelzer, Otto: *Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen,* München. R.Riper Co., 1966. 48-64. p. Az első két rész olvasható magyarul: *Fotóelméleti Szöveggyűjtemény.* (Ford.: Wessely Anna) Szerk.: Bán András, Beke László. Enciklopédia, 1997. 20-31. o.

24 Leon Battista Alberti: *Della Pictura* (1436)

25 Venturi: *Essai sur les oeuvres physico-mathématiques de Leonardo da Vinci.* Paris, 1797. Szilágyi Gábor: *A fotóművészet története. Képzőművészeti Zsebkönyvtár,* 1982. 46. o.

apparátusa, de mindenekelőtt a látható világ megfigyelésének, a való világról való igaz következtetések megállapításának legszélesebb körben alkalmazott eszköze volt. A látás összes eddigi modellje közül a világ kaotikumában rendet vágó nézőpont legtökéletesebbike. Monokuláris, egy-nézőpontúsága okán tökéletesebb, mint az ember binokuláris teste.

A 16. században Giovanni della Porta (1535–1615) írta le először a világon<sup>26 27</sup>, hogy ha a nyílásba domború lencsét vagy homorú tükröt helyezünk, sokkal élesebb, világosabb és részletgazdagabb képet kapunk. Ezzel az optikailag felfegyverzett sötét dobozzal a dolgok nemcsak nagy pontossággal megfigyelhetők, de irányíthatóak is. Ettől a pillanattól kezdve a camera obscura végleg elválasztja a természetet annak reprezentációjától és megkülönbözteti a képet annak tárgyától és a mágia reneszánsz hagyományából kiindulva a jelképek és analógiák egyetemes nyelvének megismerését célozza, ami „a világ mozgásának, formanyelvének és felépítésének szemlélésén és látásán múlik”<sup>28</sup>. A világ megkettőzi magát, ami egyrészt közelebb hozza szemlélőjéhez, de ez a megduplázottság magában rejti annak lehetőségét, hogy már nehezen dönthető el, hogy melyik az eredeti és melyik a kép, összekeveredik a valóság és annak kivetülése.

A centrálperspektíva megszerkesztése, ellenőrzése, majd ábrázolása eredményeképpen a reneszánsz ábrázolások nagy része teljes mértékben természetellenesen hat. Ennek egyik oka abban a művészi szándékban keresendő, amely a valóságnál többet szeretne nyújtani, mint ami csak látható, másrésztől meg azzal a pszichológiai elmélettel magyarázható, hogy a perspektíva kiserkesztett helyessége csak ritkán esik egybe a tapasztalati helyességgel<sup>29</sup>. Mert az emberi agy és a retina nem úgy funkcionál, mint a fényképezőgép sík mattüvege, amelyre a kép vetül és látásunk ugyanannyira aktív mint adaptív folyamat, a valóságot sosem érzékeljük egyféleképpen.

26 Szilágyi Gábor: i. m. : valójában Girolamo Cardano milánói fizika-, és matematikatanár volt az, aki először, jóval della Porta előtt a camera obscurában a domború lencse használatának előnyeit említi. De subtilitate. Nürnberg, 1550. IV. könyv. 107. o. Crary pedig egy olasz tanulmányra hivatkozva azt írja, hogy della Portát a szerkezet feltalálójaként azonosítják. Mario Giozzi: L'invenzione della camera oscura. Archivio di Storia Della Scienza xiv (April-June 1932), 221–229. o., bár a következő mondatban hozzát teszi, hogy ebben azért annyira nem lehetünk biztosak.

27 Giovanni Battista della Porta: *Magiae Naturalis* (1589)

28 Giovanni Battista della Porta: *Natural Magic*. London, 1658, 15.o. / Crary: i. m. 53. o.)

29 Otto Stelzer: i. m. 23.o.



Erle Loran (1905–1999) amerikai festőművész Cézanne's Composition című tanulmánykötetében<sup>30</sup> összehasonlítja Cézanne tájképeit az ábrázolt valóság részletről a helyszínen készített fotográfiákkal, amelyek többek között arra bizonyítékok, hogy Cézanne milyen erőteljesen alakítja át, „torzítja” tájképein a természeti valóságot. A Mount Sainte-Victoire-t monumentálisan ábrázoló festményeket összevetve a fényképezőgép által készített felvételekkel világosan látszik, hogy a fotón a hegy eltörpül, „semmivé zsugorodik” a valósághoz és a festményen ábrázolthoz képest. Ha kiállunk Provence-ba arra a helyre, ahol Cézanne is állt, látható, hogy a táj nem olyan, mint a fényképen, hanem sokkal inkább a festményen láthatóra hasonlít<sup>31</sup>.

A látás történetének másik fontos területe a dolgok szemléletének helye. A nézőpont kérdése nem csak az ábrázolás és az észlelés történetében visszatérő probléma, de filozófiai jelentősége is van. A „szcenografikus” és „ichnografikus” nézőpontok, vagyis a perspektíva és madártávlat közti különbségek nemcsak a legideálisabb nézőpont kérdésének lehetséges válaszai, hanem szellemi vonatkozásai is lehetnek: „különbségük abban látszik, ahogy egy testet mi látunk, és ahogy azt Isten látja...”<sup>32</sup>.

A 18. századi itáliai festészet kedvelt műfaja a veduta vagy városlátkép, ami a centrálperspektivikus leképezés legeredményesebb példája. Antonio Canaletto (1697-1768) színpadias festményei elkészítéséhez – melyek velencei, később angliai látképeket ábrázolnak – alkalmazott camera obscurát. A városi tájkép ábrázolásában a normál, emberi nézőtengely vízszintes irányú (perspektivikus, vagy scenografikus) szemlélete esetében a város annyi látványt nyújt, ahány helyről szemléljük. A nézőpont változtatásával a város képe megsokszorozódik és csak elégséges számú látvány felhalmozásából azonosítható be.

Egy adott helyszín érthetősége, egy konkrét megválasztott nézőpont és egy látvány pontosan meghatározott viszonyán múlik. A scenografikus leképezés legkorszerűbb modellje ma a Google Street View szolgáltatásban valósul meg. Egy város, vagy táj madártávlati nézőpontból készített képe, tárgyáról karakteresebb és egyben a legáttekinthetőbb képet mutatja. Ami nem csupán a tájékozódást és az emlékezetet segíti, de elsősorban mindig is nagyon fontos volt a hadászat szempontjából. Petrarca a Mount Ventoux megmászásáról írott levelében említi:

<sup>30</sup> Erle Loran: *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*, Berkeley-Los Angeles, 1943.

<sup>31</sup> A Mont Sainte-Victoire Auguste Renoirt (1841-1919) is megihlette, de az általa készített festmény már inkább hasonlít egy fotográfiához. Cézanne Renoirt méltatva állítólag annyit mondott: (Renoir) „csak szem”. Egyébként az impresszionisták használtak fotográfiát, de nem másolták le azt.

<sup>32</sup> Crary idézi Leibnizt A megfigyelő módszereiben 68. o.

„Fülöp, a macedónok királya, ugyanaz, aki hadat indított a római nép ellen, fölment a thesszáliai Haemusra, mivel hitt a hírnek, hogy a csúcsról két tengert fog látni, az Adriát és a Feketetengert. Én bizony nem tudom, igaz-e vagy sem, mivel a Haemus nagyon távol esik tőlünk, és az írók véleménye is megoszlik ebben a kérdésben. Anélkül, hogy valamennyit felsorolnám, Pomponius Mela kozmográfus bizonyossággal állítja, Titus Livius pedig tagadja. Ha, mint erről a hegyről, magam szerezhetnék tapasztalatot a Haemusról is, nem maradna kétséges az igazság.”<sup>33</sup>

Az időszámításunk előtti századokban egy sikeres stratégia kénytelen volt saját szemével átlátni a csata helyszínét, ma már egy szobából is le lehet egy háborút vezényelni. A legelső hivatalos tájmeghatározások is a magas hegyek csúcsairól a szemünk elé táruló, ichnografikus nézőpontból megszemlélt látványt, vidéket definiálják tájként (Hommeyer, 1805).

A 17. századtól a művészet a természeti valóság egyre több, más és más oldalait próbálja megragadni úgy, hogy az őt megelőző korok bevett módszereit, konvencióit elveti, tőlük eltávolodik. Például úgy, hogy az emberléptékű perspektivikus nézőpontból ellép és a magasba emelkedik, lebeg. Ez a felfedezés ugyan nem a 19. század találmánya, de a kor liberális és romantikus szemléletében kedvező fogadtatásban részesült. A romantika irodalmát áthatja a szabadság szárnyaló eszméje, az ismert dolgok újraértelmezése, újrafelfedezése. Victor Hugo (1802–1885) regényeiben csodálatos tájleírásokat olvashatunk, a leírásokból úgy hat, mintha az elbeszélő a táj fölött repülve mesélné el a látványt és mi, akik hallgatjuk, szárnyakat növesztve az égbe szállva élvezzük azt.

„Az Atlanti-óceán marja partjainkat. Nyugati sziklafalunkba a sarki áramlat harap belé. Saint-Valéry-sur-Somme-tól Ingouville-ig ... hatalmas sziklatömbök zuhannak alá, kavicsfelhőket görget a víz, kikötőinkben homok- vagy kőzátonyok terpeszkednek, folyóink torkolata eltorlaszolódik. Az ár mindennap letép és elnyel egy-egy darabkát a normann földből. ... Nézzék, micsoda mélyedést vágott Cherbourg és Brest közé... Ezek a vízből kiálló hegycsúcsok szigetek. Az egészet együtt a normann szigettengernek mondják...”<sup>34</sup>

Valójában Victor Hugo leírását olvasva nem is képeket, mint inkább képek egymásutánját, filmet látunk, amelyben ha benne is vagyunk mégis passzív, külső szemlélők maradunk azáltal, hogy a dolgokat nem érinthetjük meg.

<sup>33</sup> Petrarca levelei: i.m. 90.o.

<sup>34</sup> Victor Hugo: *A tenger munkásai*. 1866. (Ford.: Lontay László)  
<http://mek.oszk.hu/02600/02637/>

Az ember és környezete közti (belső és külső) viszonyt alapvetően meghatározza térbeli tájékozódásának milyensége. A tájékozódási keretek fajtáit egocentrikus, lokális és globális, földrajzi kategóriákba sorolhatók. Az egocentrikus tájékozódás az embert (az Ént) emeli középpontba, környezetéhez való viszonyát önmagából kiindulva határozza meg. Önmaga tapasztalataiból, megismeréseiből leszűrt téri tudását szubjektív látószögből szemléli saját elképzeléseit tükrözve (kognitív térkép). A lokális és globális tájékozódási módszerek segédeszközei a térképek, a földgömbök, domborzati modellek, perspektivikus tömbszelvények, panorámatérképek, madártávlati és műholdképek, térhatású térképek, metszetek és így tovább. A térképek és az egyéb térképészeti ábrázolási formák, amelyek – mint a környezeti realitás specifikus modelljei – bizonyos térbeli szerkezeteket és kapcsolatokat nagy hűséggel képeznek le, fontos szerepet töltenek be mind a gyakorlati tevékenységekben, mind a tudományos megismerési folyamatokban.

A GIS egy térinformatikai, geoinformációs, számítógépes rendszer, melyet földrajzi helyhez kapcsolódó adatok gyűjtésére, tárolására, kezelésére, elemzésére, a levezetett információk megjelenítésére, a földrajzi jelenségek megfigyelésére, modellezésére dolgoztak ki. Egyetlen rendszerbe integrálja a térbeli és a leíró információkat, ezzel alkalmas keretet ad a földrajzi adatok elemzéséhez.

*„A geoinformatika rendkívül nagy jelentőséggel bír a természeti erőforrások kutatásában, állapotának figyelésében; a közigazgatásban; a földhasználati- és tájtervezésben; az ökológiai- és gazdasági összefüggések feltárásában, a döntéshozásban; ugyanakkor a közlekedési-, szállítási-, honvédelmi-, piackutatási feladatok megoldásában; a szociológiai-, társadalmi összefüggések vizsgálatában; a település-fejlesztésben és a létesítmény-tervezésben. A geoinformatikában összefonódik a több ezer évre visszatekintő térképészet, a pár száz éves földtudományok és a pár évtizedes múlttal rendelkező számítástechnika.”<sup>35</sup>*

Ezek és az ezekhez hasonló regisztrációs rendszerek a táj észlelésében új távlatokat nyitottak, és erősen meghatározzák a vizuális térben létrejött szemléltetést. Tájékozódásunk és a tájjal való kapcsolatunk jelentősen megváltozott azáltal, hogy bolygónkat és annak felszínét más nézőpontból szemléljük. Így lehet Földünk legkifejezőbb, legtöbbet mutató portréját leképezni távlati látószögekből. Legpontosabban e pontból látszik, milyenné formálják a tájat a természet erői, és az emberi kezek „szorgos“ munkái.

<sup>35</sup> Czímber Kornél: *Geoinformatika*. Elektronikus jegyzet, 2001.  
<http://www.geo.u-szeged.hu/~joe/fotogrammetria/GeoInfo/geoinfo1.htm>

Az űrből, műholdas felvételekről észlelt ábrák egységes osztatlan képet rögzítenek a Földről, ezeken a képeken eltűnnek a határok. Egy valóságos utazó szemével érzékelhetjük a tájat, megtapasztalhatjuk, hogy az élő Föld egy szervezet.

*„Nem láthatjuk Afrikát és Európát, fehéret és feketét, muzulmánokat és keresztényeket, arabokat és zsidókat, szegényeket és gazdagokat. Áthatolhatunk kontinenseken és országokon, vallási és nyelvi határokon, sivatagokon és vadonokon, hegyeken és völgyeken, folyókon és erdőkön.”<sup>36</sup> Minden egy családba tartozónak tűnik, „... e spirituális felfedezés nem újkeletű; India szanszkrit tudósai hitték, hogy « az egész föld egy család » (Vasudhaiva kutumbakum). Például a fa nem egy hasznos tárgy, amely házépítésre, vagy bútorkészítésre való. A fa a családom tagja.”<sup>37</sup>*

A Gaia elmélet<sup>38</sup> egy ökológiai kortárs fogalom, amelynek megértése egy újfajta természettudat kialakulását segíti. Az űrből nézve, egy globális nézőpontból szemlélve a bolygót egységesnek látjuk, nem látunk megosztottságot sem társadalmi, sem térbeli, csupán egyetlen élő szervezetet. Ez a demokratikus nézet tükröződik a bárki számára elérhető, a légi felvételeket és a térinformatikai módszereket egyesítő vállalkozásban, a Google-Earth-ben. Amit mára a felhasználók tetszőlegesen új, személyes, akár multimédiás tartalmakkal bővíthetnek. Valójában kollektív tudategyesítő emlékkönyvként funkcionál, olyan mint egy nagy közösségi bedekker, ahol mindenki egy hatalmas táj része.

36 Satish Kumar: *Az ökológia elemei*. A cikk a Prakriti Indiai Nemzetközi Központban tartott szeminárium előadásán alapul (New Delhi, 1993 január). A RESURGENCE 160. számából válogatta és fordította Faludi Erika  
<http://www.bocs.hu/3part/kumar-17.htm>

37 uo.

38 A Gaia-elmélet szerint a Föld egyetlen egységes és önszabályozó ökoszisztéma. James Lovelock 1972-ben dolgozta ki ezt a modellt, de az ötlet az 1960-as évekből származik. Lovelock, James: *Gaia. The Practical Science of Planetary Medicine, Gaia. A bolygó gyógyításának gyakorlati tudománya*. London, Stroud: Gaia Books, 1997.

#### TÁJ IV.

Amikor Petrarca megkezdi útját, a hegy lábánál egy, tájban munkálkodó pásztorral találkozik, aki megpróbálja lebeszélni a hegymászásról. Az ilyesmi (túrázás) akkoriban furcsának és ijesztőnek hatott. Másrészt a tájban dolgozók számára a természet munkaterület. A paraszt a hasznot nézi, neki a természet képződményei, beleértve a hegyet kizárólag a mindennapi munkálkodás helyszínei. Legelőket lát ott, ahol virágos mezőt vagy rétet az utazó, tűzifát és építőanyagot ahol hatalmas erdő terül el, táplálékot és táplálást ahol folyók és patakok csörgedeznek és így tovább. A táj számára ökológiai életfeltétel. A hasznosítás alól fel nem oldható. Oda "kilépni" nem lehet.

A térnek a látóhatár ad keretet, ami ezen a kereten túl van, az a parasztembernek idegen marad. Nem fontos ismernie. A teoretikus értelemben vett táj számára idegen és nem azonos a falusi élethez köthető természeti környezettel. Mindezek ellenére, a tájban dolgozó volt az, aki a táj elnevezéseit, elemeinek neveit is adta és ezek az elnevezések szükségleteinek, igényeinek megfelelően a mindennapi munkálkodás tevékenységi köreihez köthetőek, kötődnek <sup>39</sup>. Ebből is látszik, hogy kizárólag a hasznosság szempontjából közelít az őt körülvevőhöz.

Amit az ember a természeti környezetében elér, azt át is alakítja, munkája során akaratlanul és mellékesen átformálja az adott terület felületét. Ez számára munka, ennek eredményeiben nem esztétikailag gyönyörködik, hanem kizárólag a hasznot látja. Értékelési szempontjai a célszerűség és a megtérülés vonatkozásaiban találhatók meg. A természetnek azon része, melyet birtokba nem vett, át nem alakított, számára értéktelen. Az élvezeteket máshol, másban keresi, mint a táj érdek és haszon nélküli szemlélésében. Petrarcanak elmeséli a pásztor, hogy egyszer ő is megmászta a Mont Ventoux-t, de bár ne tette volna, csak kellemetlensége származott belőle. Később Cézanne is meglepetten tapasztalta, hogy az az ember, akitől a krumplit veszi a piacon, nem látta még a Saint Victoire-t. A vándor a tájba kilépő utazó – mint a táj szubjektuma<sup>40</sup> – idegen az ott élők számára és fordítva. Ez az elidegenedés az iparosodással, az urbanizációs folyamatokkal még inkább kiéleződött.

<sup>39</sup> Ritter: i. m. 121. o. 28. jegyzet: Jost Trier: „Versuch über Flussnamen”, in: Geisteswissenschaften, Köln-Opladen, 1960.

<sup>40</sup> Rittel: i. m. 138. o.

Ma a földművesek tájalakítási szándékaiknak nem az a céljuk, de munkájukkal ők is hozzájárulnak a táj képének, arculatának kialakításához, esztétikai értékeket közvetítő megformálásához. Tevékenységük olyan intenzitással hat, ami nem csak a táj habitusát, de működését is meghatározza. A tájra gyakorolt emberi tevékenységek erősségének jellegét és mértékét fokozatokban mérik (hemeróbia fokozat)<sup>41</sup>. A mezőgazdaság ezen az ötfokozatú skálán a harmadik (erős) fokozatba sorolható, míg a leggyengébb a természeti és a legdrasztikusabb és akár ökológiai katasztrófákat előidéző az urbán táj esetében mutatható ki. A földművelés esetében ez az érték sokat nem mond, mivel a gazdálkodás jellegét és minőségét tekintve lehet környezetkímélő és -pusztító is, mivel a természeti adottságoknak nem megfelelő, tájhasznosítással is lehet környezeti problémákat előidézni<sup>42</sup>.

A természet és a társadalom mint ellentétpár folyamatosan áthatják egymást. Az ember újból és újból átformálja a természeti tér kereteit, attól függően, hogy milyen téralakítási szempontjai vannak és, hogy mennyi idő áll a rendelkezésére. A történelem azt mutatja, hogy ezek a keretek az idővel egyre szűkülnek. Ez nem csupán a természeti környezet degradálódásában, csökkenésében mutatkozik meg, hanem azokban az elhagyott helyekben, terekben, épített környezetben, amelyeket a természet visszafoglal. A környezetre gyakorolt hatások leginkább a termelésből és a fogyasztásból adódnak, és így az urbanizációs folyamatokkal hozhatóak szoros összefüggésbe. A város és a vidék kettéválása az iparosodással egyidős folyamat. A városi élet virágzása és a természet hasznosítása egykor büszkeséggel töltötte el az embert, és minthogy ez szükségszerű volt, ez nem róható fel neki. De ami valamikor a szabadságot jelentette, ma rabsággal fenyeget(het). A termelés folyamatában a természeti környezetből kinyert, elvett anyagok, energiák kerülnek feldolgozásra majd ugyanezek melléktermékei, hulladékai felhalmozódnak és visszakerülnek ugyanoda. A termelés melléktermékei károsító hatást gyakorolnak az élő és az élettelen környezetre és magára az emberre is. A fogyasztás a termeléshez hasonlóan káros következményekkel jár.

41 Blume-Sukopp, 1976; Forman, 1996; Leser, 1991.

42 Kerényi Attila: *Kényelmetlen, de alapvető. A táj eltérő értelmezései és azok tervezési-védelmi jelentősége*. In: Falu, Város, Régió 2006/3. 20. o.

A tudomány és az ipar vívmányai nem csupán eltávolították az embert a természettől, hanem eldologiasították, objektiválták azt. Ebben nincs semmi különös, hiszen a természeti erők igába hajtása és felügyelete a szabadságot feltételezi, a természeti törvények felett való ítélkezés nem csupán uralmat jelent, hanem védelmet is egyben. A modern kor embere a tudomány, az ipar és munka révén felszabadította önmagát a természet törvényei alól. Ennek az emancipációs folyamat szükségszerűségének alátámasztására és annak ellenében más vonatkozásokban szorosabbra fűzte a kapcsolatot a természettel. Ezek esztétikai és művészeti vonatkozások.

A táj képét alakító tényezők, koronként és földrajzi, gazdasági szempontok szerint más-más jellegűek. A globalizációs folyamatok beindulásával a táj képe gyökeresen megváltozik. A globalizáció egy ésszerű(nek tűnő) válasz, az életben maradásra, a fenntarthatóságra, a fejlődés biztosítására. Az élet bárminemű rendszerének, formájának (mintázat) fenntartására való törekvés a környezet folyton változó kihívásaira adott válasz. Egy folyamat, ha előremutató, javítja a fennmaradás és megújulás esélyeit; ezt fejlődésnek hívjuk, ha ennek az ellenkezője történik, akkor bomlásról vagy hanyatlásról beszélünk. Az életben maradás az elmúlás elleni védekezés, ennek kulcsa a fejlődés. Valamit fejleszteni annyit jelent: fenntarthatóvá tenni. A fejlődés a múlt meghaladása<sup>43</sup> (a modernkori társadalmakban: leigázása). A 20. század végére a fejlődést a jövőbe vetett túlzott bizakodás, a jelennel szembeni bizalmatlanság és türelmetlenség jellemzi<sup>44</sup>. A tudományos és technikai haladásba vetett elvakult hit nem számol a természet korlátaival. Nem a fejlődéssel van a baj, hanem azzal a dölyfös nagyképűséggel és mértéktelenséggel, amely nem a tudomány és a haladás természete, hanem az emberé. Ésszerű, hogy minden élő (egyéni és közösségi) rendszer ösztönösen és automatikusan törekszik önmaga fenntartására, azért hogy növelje a túlélése esélyeit. A fejlődést az életképessége növelésének szolgálatába állítja. A tudománnyal és a racionalizmussal az a baj, hogy születésüktől fogva elvonatkoztattak mindent a szubjektumtól, a személyes élelektől, önmaguk alapjaitól és objektiválódtak. A világ matematizálásával (Husserl, 1930) az ember egyre növekvő hatalmat gyakorol a természetre a boldog életre való törekvés okán.

A racionalizmus objektiválódása mutatkozik meg akkor, amikor az ember a tudás és a hatalom közé egyenlőségjelet tesz, így a fejlődést összekeveri az uralkodással, és a globális környezeti pusztulás problémáit úgy oldja meg, hogy

<sup>43</sup> Lányi András: *A globalizáció folyamata*. L'Harmattan, 2007. 8. o.

<sup>44</sup> u.o.

a környezetet a természettel azonosítja és a természettudományra hárítja a megoldást. Az utóbbi másfél évszázad során a modern nyugati civilizáció az ésszerűsége és a tudományos objektivitás ideológiájára hivatkozva tart totális felügyeletet a társadalmi és természeti környezet felett az egész világon. *“A követendő célokról semmit sem mondanak, kizárólag a rendelkezésre álló eszközök használatát szabályozzák”*<sup>45</sup>. Mint a háborúkban általában. A történelem során a vallásháborúkat a kereskedelmi háborúk váltották fel, azokat pedig maga a kereskedelem. A leigáztak nem a győztes fél világnézeti céljait, hanem technológiáit, eszközeit kell elfogadniuk és átvenniük.

A modern társadalmak számára a természet nem jelent célokat, olyan eszközök hordozója, melyek ésszerű használata segíti céljai elérésében. Ugyanígy a technológiai-gazdasági világrend az emberi képességeket is csak erőforrásként tartja számon. Értékét a haszonelvűség elvén a hasznosíthatóságának hatékonysága és a jövedelmezőségének mértéke adja. Fontos még, hogy bármikor elcsrélhető, illetve lecsrélhető legyen. A termelés szempontjából legfontosabb két alapvető erőforrás az ember és a természet, amelyek közösek abban, hogy előállításukat semmifajta piaci kereslet-kínálati tényező nem képes befolyásolni (Polányi, 1957). Ha az ember, mint munkelő gazdaságtalannak bizonyul, nem számolható fel, nem tűntethető el, sőt nagyon is jelen van, hiszen az eltartása társadalmi többletkiadást okoz. A természet erőivel meg az a baj, hogy nem állnak rendelkezésre bármikor, bárhol a megfelelő mennyiségben, sőt véges a felhasználhatóságuk.

Az egyirányú kommunikáció a rendszer működésének gördülékénységét biztosítja, de a pusztulását is okozhatja. A természeti katasztrófák és a társadalmi elégedetlenség jelzéseivel szemben rezisztens, a (negatív) visszajelzésektől önmagát teljes mértékben függetlenítő “haladás” nem képes a korrekcióra. A természetben nem lehet uralkodni, törvényei nem változtathatóak meg, elpusztításával elpusztul minden, még a haladás rendszere is. A társadalom elégedetlensége nem lokális mozgalmakban és lázadásban mérhető, a kiszolgáltatottság, az életminőség romlása, nemzetközi konfliktusok kiindulópontja lehet, megkezdődhet a harc a szűkülő energiaforrásokért és a piaci résztvevők egymást irtják ki.

A földi élet alapfeltételei a tiszta ivóvíz, levegő és az élelmezést biztosító megfelelő minőségű termőtalaj mind veszélyeztetett helyzetben vannak. A települések terjeszkedése, az intenzív földművelés, túllegeltetés következtében a termőtalaj minősége romlik, a megművelhető területek száma csökken. Ez a probléma megoldható új területek bevonásával, ami együtt jár a természetes élőlénytársulások, növények és állatok populációinak kiirtásával.

45 Lányi András: i. m. 16. o.



A biodiverzitás csökkenése negatívan befolyásolhatja a talaj termékenységét. A fajok redukálása, a szélsőséges időjárás, a túltermelés, a túllegeltetés és leginkább az erdőirtás a talaj erodálásának kiváltó okai. A talajerózió hatására a termőföld egészen egyszerűen eltűnik (75 milliárd tonna/év), az előrejelzések szerint 60 év múlva ez élelmezési világválsághoz vezet (Crawford, 2010).

A mezőgazdaság korábban szorosan összefonódott a vidéki életmóddal és a megélhetéssel. Az agrikultúra dolgainak alakulása összefügg a történelem dolgainak alakulásával. Magyarországon a termelő szövetkezetek (TSZ) kialakulása, aztán felszámolása és a földterületek visszaszolgáltatása, újraelosztása nemcsak a vidéki parasztság, hanem a magyar mezőgazdaság sorsát is meghatározta. Az egész folyamat kezdete és vége között eltelt idő alatt elvesztett tapasztalat és tudás nemcsak a mezőgazdasági táj arculatában, hanem a vidéki társadalomban, az egyéni sorsokban is nyomot hagyott. A foghíjak képe bizonyítja ezt a tényt, ami a hozzá nem értésben, vagy a megfelelő eszközök hiányában és az érdeknélküliségben mutatkozik meg. A parlagon hagyott földek képe nem csupán társadalmi vagy esztétikai vonatkozások okán jelent problémát. A földhasználat szempontjából a termőföld elhanyagolása ugyanolyan veszélyes, mint annak értelmetlen túlterhelése, kiszipolyozása. A megmunkálatlan, műveletlen föld egy idő után kiürül és elértéktelenedik, ugyanez történik a túlhasználat, vagy az értelmetlen használat során is<sup>46</sup>.

A mezőgazdaság tömegtermelésre való átállása a vidéki társadalom szerkezetét, életminőségét átalakította (munkanélküliség, szegénység, elvándorlás s a többi). A versenyben alulmaradt kistermelők földjeit a nagyobb, piacképesebb gazdaságok vették át, monokultúrás, ipari jellegű termelésben gondolkodnak és az emberi munkaerőt gépekkel és vegyszerekkel helyettesítik. Mindez a helyi közösségek széthullásához vezet(het), ami a fenntarthatóság esélyeit jobban befolyásolhatja, mint a gazdasági, jogi vagy természeti környezet állapota<sup>47</sup>. A közösség (falusi társadalom) kivonása a termelésből falat emel a vidéki emberek és az őket körülvevő saját természeti környezetük közé. Ez az eltávolodás, az identitás felszámolásával jár. Az önrendelkezés biztosítása lerombolná e falakat és lehetővé tenné, hogy a közösség úgy gazdálkodjon kulturális és természeti örökségét illetően, hogy meg is óvja azt és a településének fejlődését, az erőforrások gyarapítását célozza meg.

<sup>46</sup> Selye János: *Stressz distressz nélkül* c. tanulmányának tanulságát a mezőgazdaság fenntarthatóságára is lehet alkalmazni.

<sup>47</sup> Lányi András - Farkas Gabriella (szerk.): *Miért fenntarthatatlan, ami fenntartható?* L'Harmattan Kiadó, 2010. 9. o.

Ma a mezőgazdasági termelés feltételeinek megfelelő körülményeket biztosító éghajlatokon és magasságokban a vidéki táj felületének legnagyobb részét termőföldek adják. Ezek nagyrészt nagyüzemi produktumok. Globálisan, látványukban tükrözik azokat a folyamatokat, melyek hatással vannak az egész bolygót érintő gazdasági és társadalmi és a tágabb értelemben vett kulturális folyamatokra. A mezőgazdasági termelés globalizálása, a gépesített földművelés és termelés, a mindent egységesítő szabványok bevezetése analóg a kultúripar (Horkheimer /Adorno 1944) folyamataival. A mezőgazdasági táj képe ma ugyanúgy mint a kultúra „mindent egyformasággal sújt”<sup>48</sup>. A termőföldek egyedisége, mind a látvány, mind pedig az előállítás tekintetében egyre kevésbé meghatározó. Ez azért okoz problémát, mert az agrikultúra sokszínűsége alapvetően a természeti adottságok egyediségétől függ. Ebben az egyediségben a természet törvényei által indukált sajátosságok a meghatározóak. Ezt megerősíteni nem lehet, ennek felülírása ökológiai katasztrófák sorát idézheti elő. A szándék, „az úgy nevezett eszme” amely a háttérbe meghúzódni látszik „*nem egyéb egy regiszteres mappánál, amely rendet teremt, nem pedig összefüggést*”<sup>49</sup>.

48 Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990. (Ford.: Bayer József) 147. o.

49 Horkheimer – Adorno: i. m. 150. o.

## CULTURA I.

Azzal a szándékkal kezdtem bele a tájjal kapcsolatos kutatásba, hogy megértsem azokat a természeti és társadalmi összefüggéseket, amelyek – szinte percről percre – együtt formálják alakítják a tájat, a természeti környezetünket. Kíváncsiság hajtott meg tudni, hogy az emberiség arca miként tükröződik a tájban, miként azonosul a tájjal, találja meg a helyét a természeti környezetben. Mindezt természetesen a fotográfia nyelvén kívántam megfogalmazni, amely lehetőséget ad – technikai adottságai révén – ezt az azonosságot a legadekvátabb módon kifejezni és mert ez a saját szakterületem.

A természet tájnak nevezett részét vizsgáltam abból a szempontból, hogy miként értelmezzük azóta, amióta nem mint az élet alapvető szükségszerűsége, a hétköznaphoz köthető munkálkodás színtere vagy iránypontokkal, határvonalakkal bíró, helyzetünket és létünket egyaránt meghatározó jelenség, hanem esztétikai értékeket hordozó, gyönyörködtető, az utazó, vagy a tájba „kilépő” ember értelmezései szerint való.

A tájjal, a tájban megjelenő emberi jelenléttel kapcsolatos elméleti és vizuális vizsgálódásom eredményeit összegezve a következőkre jutottam. A természetben élő ember újból és újból átalakítja környezetét attól függően, hogy miként szűkíti kapcsolatát az őt körülvevő világgal; milyen térértelmezési álláspontjai vannak; mennyi idő áll rendelkezésére a változtatáshoz. Az átformált felületek képe mutatja meg ennek a kapcsolatnak a lényegét. A felületek átformálásában mutatkozik meg az emlékezet. A táj történelem- és emlékkönyv, melyet a különböző korok emberei újra és újra teleírnak. A tájról készült fotográfia az időről szól, ami nyomot hagy a tájban és az emberekről, akik ott éltek és az ő életük története is beleíródott a tájba, és az őseik története is ugyanúgy kiolvasható a rétegekből, mint később az utódaiké. Végig azt kutattam, hogy tetten tudom- e érni azt a pillanatot, amikor e változások bekövetkeznek, amikor éppen belevésődik a tájba a múlttá lett jelen.

A kutatásból nyomozás lett és szó szerint a hátrahagyott nyomok dokumentációját jelentette. E nyomok gyűjtése során egyre távolabb kerültem attól, amit kerestem. Úgy éreztem hatalmas távolságot tart velem a táj. Nem találok azonosságot a tájjal, mert az azonosság valaminek a felvállalása, feltétel nélküli elfogadása. A fotográfia nyelvezetében dokumentáció. Vagyis én nagyrészt kimaradok az alkotás folyamatából, döntéseim a valóság adottságainak felmutatására, (re)prezentálására redukálódnak.

A legtöbb tájjal kapcsolatos definíció a tájat a természet kihatott részegységeként nevezi meg. Ami már önmagában is ellentmondás, hiszen a természet alapvetően oszthatatlan Egység. Tehát a táj, mint képződmény vagy fogalom megalkotása szükségszerűvé teszi egyben az elszakadást az természetegésztől is. A reneszánsz óta a természet tapasztalása lelki síkra szállt és a benne való szemlélődés útja a befeléfordulás útja is egyben. A természetbe való kilépés az emberi létezés spirituális tapasztalásának lehetőségét nyújtja (nyújthatja), mert a természeti táj a Mindenség jelképévé válhat és a Mindenható jelenlétét idézheti meg. Így „képet adhat” a Teremtésről is. De mint Petrarca, én is „eluntam nézni a tájat”, bebizonyosodott számomra is, hogy a fent leírt következtetések tapasztalati úton nem élhetőek meg, csak teoretikus okoskodás eredményei. A természetbe való kilépés ugyan hordozhatja magában az átszellemülést, a megvilágosodás lehetőségét, mely esélyt adhat a feloldódásra a boldogság pillanatnyi érzésére, a Világrend, az Isteni, a Lét, az Idő, az egész természet igazságának megértésére, de csak akkor, ha a természet hangja „belül és nem kívül hallgattatik meg“.

Mindezen tapasztalatok és következtetések alapján úgy döntöttem, hogy a tájat nem mint a használat alól felmentett, csupán esztétikai minőségeket hordozó fenomént, hanem mint biológiai és társadalmi funkcionális életteret vizsgálom. A tájat ezúttal a települések téri struktúrájaként értelmezem, mivel az egyén és a közösség tudatát nagy mértékben a környezetéhez való viszonya, kettejük kölcsönhatása határozza meg, a tájjal kapcsolatos azonosulási pontjai tehát ebben a rendszerben találhatóak meg. A táj, mint a természet része alapvetően az élet szükségszerűsége. A táj elemei a mindennapokhoz köthető munkálkodás helyszínei az életminőséget szabályozó funkciói miatt közösségi és egyéni sorsokon túl kiterjeszhető az egész élő környezetre.

Kézenfekvő volt tehát azonosulási pontokat keresnem ebben a megközelítésben. Összefüggéseket kerestem a személyes tapasztalatok, családi történetek és emlékek viszonyrendszerében. Az emlékezet lehet egy kód, ami a sejtekbe van „írva”, a tudás és a tapasztalat genetikusan örökíthető, szüleinktől és azok szüleitől eredeztethető. Az élet a születéssel kezdődik, ezt megelőzi a fogantatás és lezárja a halál. Ez minden élő rendszerre igaz a földön. Úgy döntöttem, az emlékezőt édesanyám történetével kezdem, ami természetesen az Ő szüleinek történetével kezdődik és így tovább. Családi mítoszaink helyszíne az Alföld, amihez számos személyes és kollektív történet kötődik (még az én emlékeimben is helyet kap), nevezhetjük szülőföldnek, anyaföldnek, ha tetszik.

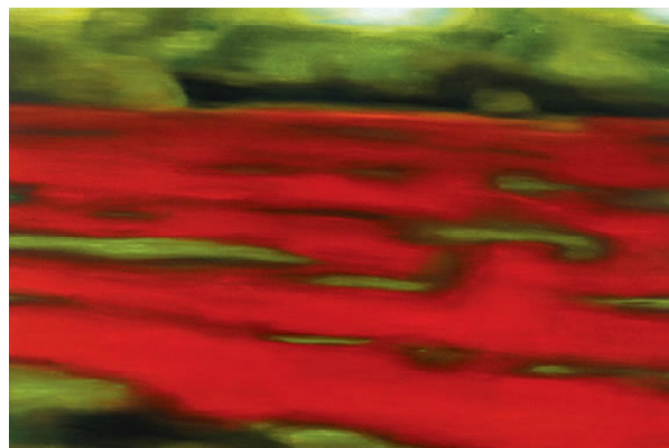
## CULTURA II.

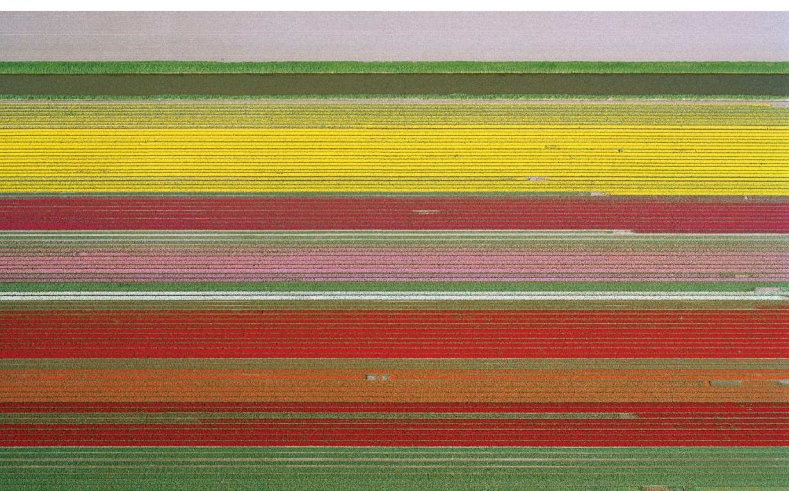
A mestermunkám címe: CULTURA. A cím utal a kultúra szavunk etimológiai jelentéseire, és azoktöbbértelműségeire: művel-művelt (műveletlen), ápol-ápol (ápolatlan), gondoskodik - gondozott (elhanyagolt). Témája a mezőgazdasági táj, aminek képe tükrözi a tájban munkálkodó hétköznapiak minőségét. A föld megművelése, értő gondozása, az értékőrző táj-, és térgazdálkodás mind a kultúra és a környezet stabilizátorai. A környezet degradálódása és a természet pusztulása a termelés hanyatlását eredményezheti. A termelés visszaesése pedig az emberi létfeltételek minőségét is veszélyezteti és nem kizárólag a vidéki régiókban.

A sorozat címe utal arra is, hogy minden gondolat, művészeti koncepció előképe egy adott kulturális mező, tudás és tapasztalat bölcsőjében születik, fejlődik és növekszik, hogy kiteljesedjen és annak részévé válva legyen később maga is hivatkozási alap.

Munkám során számos alkotó és műveik inspiráltak. Így például a címadásban Király András (1972-) az ezredfordulón készült festménysorozatát idézem, amelynek címe Kultúra. Király az egyes képeken és végig a sorozatban a szavakkal és azok kettős értelmével ironizál. Rá jellemzően elmosódott formákkal és "túlexponált" színekkel és "túldimenzionált" motívumokban ábrázolja a magyar mezőgazdaság és az ahhoz kötődő munkálkodás (élet) helyszíneit és jellegzetességeit. A sorozatnak nevet adó és azzal azonos című főmű a hungarikumnak számító pirospaprika-mezőt ábrázol. Míg Királynál a Kultúra sajátosan és szarkasztikusan magyar, én az tágabb összefüggésben értelmezem.

A globalizáció folyamata, mint a jelent minden szinten meghatározó jelenség ugyanúgy nyomot hagy a tájban – főként a mezőgazdaságban –, mint mondjuk a kultúrában általában. A gépesítés és szabványosítás mindent egységesítő egyhangúsága újfajta esztétikai minőséggel ruházza fel a vidéki tájat. Ez hátborzongató és egyben nagyon megnyugtató





is. Biztonságérzéssel tölt el, mivel végül is azt sugallja, hogy minden rendben van. Ugyanakkor tudható, hogy mindez milyen áldozatokkal és következményekkel jár(hat). A kutatásfolyamata alatt ismerkedtem meg Julian Faulhaber (1975-) Tulips (2011) című fotósorozatával, amely személytelen esztétikával ábrázolja a holland tulipánmezők vászonra és olajfestékre felkínálkozó látványát.

A kortárs fotó gyakori tárgya Földünk felszínének felülnézete, kiváltképp ott, ahol az ember által rákényszerített beavatkozások tisztán kimutathatóak. Faulhaber fotósorozata abban különbözik a többitől, hogy legalább annyira szenvtelen és tárgyilagos, mint az a szándék és igyekezet, amely fotográfiáinak tárgyát előállította. A madártávlatból készített felvételek nézőpontja a minden felett teljes uralmat és kontrollt gyakorló szervezett hatalom metaforája. A mezőgazdaság dolgainak alakulását véleményezni, egyáltalán valamilyen irányú elfogultság bemutatása nem volt céлом. Munkám során a távolságtartás vezérelt. Fotósorozatomban felsorolás, ezt támasztja alá a kompozíciók azonossága és a képek címadása. A sorozat képei akár felcserélhetőek egymással, a felvételek készülhettek volna akár ugyanarról a valóságreszletről is (vannak olyanok, amelyek ugyanazon a helyszínen készültek pár hónap, év elteltével) egyik sem fontosabb mint a másik, mindegyik egyaránt fontos. A címek sorszámok és az időben haladva növekednek. A No. 1. az első kép, amit erre a témafelvetésre készítettem. Jelenleg 87. sorszámú felvétel az utolsó a sorban. A sorszámok után a képcímekben található egy kód, amelyet az analóg, színes diára exponált felvételek digitalizálása során az elektronikus rendszer megad. Ez egy egyedi számsor, egy kód, amely kizárólag az állomány elemeire érvényes. A sorozat egyes képei ezáltal egy rendszer részévé válnak és bármikor behelyettesíthetőek egymással, úgy hogy közben egyediek maradnak. Éppen úgy, mint általában a tájak és a természet-egész viszonya. Ez analóg a termőföld úgynevezett vetésforgó rendszerével is, aminek az a lényege, hogy a talaj termőképességét a különböző növények éves rotációjával javítják. Az adott tér- / tájrészlet képe így évről évre megváltozik, míg a kerete (elsődleges tájelemek) változatlan marad, de a változás ugyanígy tetten érhető a különböző évszakokban szükségszerűen végzett mezőgazdasági munkafolyamatok nyomán.

Azóta, amióta lehetőségünk van képeink elektronikus rendszerben való leképezéséhez, tárolásához, tudjuk, hogy a digitalizálás során bármi megtörténhet, és meg is történik.

Egyesek szerint Andreas Gursky (1955-) újradefiniálta a fotográfiát. A valóság látszatát keltő, abból építkező, de nem azt ábrázoló képeket hoz létre. A leképezendő valóságrészlet egyes elemeit kiemelve, egy képen belül, egymás mellé helyezi. Az újrahasznosított motívumok ugyanazon valóság részét képezték az expozíció pillanatában, az egész egyben mégsem valóságos. A Rajnáról készített fényképein „eltakarított” minden zavaró elemet (házat, tárgyat, embert, szemetet), amely bántotta volna a vízszintes sávokkal tagolt kompozíció egységét. Így azokat a tulajdonságokat, amelyet tudatunkban egy tiszta vízű folyó képéhez rendelünk, képes láttatni a képen, mégpedig úgy, hogy elvesz, nem pedig hozzátesz a látható valósághoz. A táj, mely képzeletünkben megformálódik sokszor tisztább és érintetlenebb, mint egyébként. A letisztult formák világa ritkán észlelhető a valóság kaotikumában, vagy ha mégis, akkor is lehetne még tökéletesebb. *“Ami gondolható, az lehetséges is”*– írja Wittgenstein<sup>50</sup> és miért is ne volna az, főként ha fényképen látjuk.

A CULTURA képein a horizont az aranymetszés szabálya szerinti arányban helyezkedik el, a föld az éggel szemben nagyobb hangsúlyt kap. Az aranymetszés ugyan megtalálható a természetben, de ugyanúgy egy matematikai szabály, amit az ember alkotott. A táj is a természet “alkotása”, de az ember műveli meg. A téli képek esetében a horizont a képmezőt felezi, ez esetben nem hangsúlyosabb a föld az éggel szemben, mivel nem mozdul benne semmi, halott. A hótakaró egységesen elfed, betakar mindent, így minden táj képe ugyanolyan.

Tudatos döntés eredménye az egyes képek nézőpontjának megválasztása. Olyan, a földtől, kissé elemelkedő nézetből készítettem el a felvételeket, amelyek a befogadót kizárják a kép teréből azáltal, hogy egy lebegő, a kép teréből elemelkedő (ki-zoomoló) objektív nézőpontot határoznak meg. Ez hatalmas távolságot teremt a kép és annak a befogadója között. A távolságtartó nézői magatartás lehetővé teszi a képet szemlélő számára, hogy ténylegesen és objektíven elgondolkodjon



50 Ludwig Wittgenstein: *Logikafilozófiai értekezés* 3.02 (ford.: Márkus György)

Andreas Gursky: *Rhein II*, 1999. C-print, 190 x 360 cm. Magántulajdon 03

azon, amit lát. Minderre magyarázatot Roland Barthes-nál és Jeff Wallnál (1946) találtam, Wall tájképeiben általában olyan nézőpontot választ meg, amelyre ha valóságos lenne, sem lehetne kilépni, mert lebeg. A néző úgy tekinthet a látványra, mintha egy utolsó pillantást vetne rá, mielőtt elhagyja végleg. Ezzel a gesztussal Wall láthatatlan határvonalat von a táj és szemlélője közé, ez a vonal tele van feszültséggel, egyszerre taszít és van benne a vágyakozás és az ellentmondás kettősége.

„A természeti valóság egy része akkor lesz táj, ha már elhagytuk, ezért a tájkép definíciója az elhagyatottság, ha egy adott helyre belépünk már sosem lesz többé az, ami volt”<sup>51</sup>.

Barthes a *Beszédtöredékek a szerelemről* című művében a kép végső definícióját abban a képben határozza meg, amelyből a szemlélő ki van zárva<sup>52</sup>.

04



Fotósorozatomban képei nemcsak a nézőpont, hanem méretük és formátumuk alapján is azt az érzést idézik fel, amikor egy vonatot belsejében utazva, kinézünk a szemközti ülősor ablakán és látjuk elhaladni a tájat. Mivel leginkább vonatablakból látni ebből a szögből mezőgazdasági tájakat, választottam ezt az arányú fekvő képkivágást. A vonatablak és a (táj)kép kapcsolat és összefüggéseit tárgyalja Ősz Gábor (1962–) is, aki a *Traveling Landscapes* (2002) című fotó- és videoprojektjében egy kusettet alakított fényképezőgéppé. Szinopszisában leírja, hogy a camera obscurává változtatott fülkében rögzített felvételek legalább annyira szólnak az időről, mint a mozgásról. Nem

véletlen talán, hogy a fotográfia és a vasút feltalálása nagyjából egybeesett. Míg az egyik a valóság képének rögzítésére adott lehetőséget, a másik a valósághoz való viszonyunkat változtatta meg, azáltal hogy látszólag mozgásba hozta annak látványát. Így megelőzte azt az élményt is, amely a mozgókép feltalálásával vált általánossá. A lineáris mozgás, amit a vonat végez, analóg az idővel, amelyben (előre) halad. Az ablakain feltárulkozó látvány hasonló a mozgóképeket rögzítő filmszalagok egymás után pergő képkockáival<sup>53</sup>.

A CULTURA tájképei szintén az időben előre haladó folyamatokat és jelenségeket ábrázolnak, összefoglalva a közel két év alatt rögzített felvételeken a természet körforgását és annak eredményét, lenyomatát.

51 Homay King: *Der lange Abschied*. In: Jeff Wall: *Photographs*. Austellenkatalog. Köln, 2003.

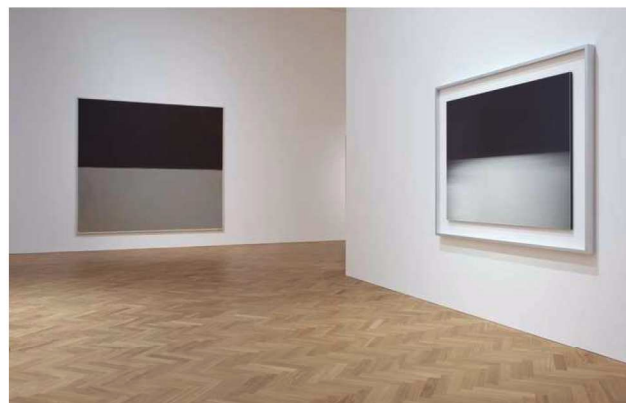
52 Roland Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Atlantisz, Budapest, 1997.

53 <http://www.gaborosz.com>



### CULTURA III.

A tervezés teljes menete alatt két formai szempont változatlan maradt, az egyik a színes földszávok tömbösítése, a másik pedig a határvonalak, főként a horizont megjelenítése volt. Az elsőt a mezőgazdasági területek hatalmas kiterjedéseinek látványa adja és az a térélmény, ami az abban való mozgást kíséri. A felületek megformálása, a lényegyet kemelő, egyszerű ábrázolás jellemzi. A második azért fontos, mert véleményem szerint a művészet feladata a határvonalak feltárása. A műalkotásban Heidegger szerint a létező igazsága nyilvánul meg és működik. Feltárul benne rejtekéből az igazság. Az elrejtés és felfedés a műalkotás lényege (!), melyet Heidegger a föld és a világ szembenállásaként fogalmaz meg<sup>54</sup>. A horizont jelen esetben az ég és a föld határvonala, valójában a végtelen határát jelöli ki, mivel a termőföldben történő változás mozgásának iránya nem horizontális, hanem vertikális és gyakran nem is látható, mert a földben történik.



A koncepciót meghatározó két alaki alapvetés vizuális megformálására és elméleti megfogalmazására Mark Rothko (1903–1970) a '60-as évek utáni festészetében és Hiroshi Sugimoto (1948–) Seascapes című fotósorozatában kerestem és találtam azonosulási pontokat. Rothko esetében a festészeti műfajának elnevezése is beszédes az én aspektusomból. A Colorurfieldről és az absztrakt expresszionista festményről értekezni nem könnyű, de még nehezebb Rothko festészetét leírni. Bár Rothko mindig is tagadta, hogy művészete absztrakt lett volna, a szaktudomány a nevezett képzőművészeti irányzat "hűvös" ágához sorolja. A legfontosabb kérdés az absztrakt estében az, hogy "ki beszél?", ennek ellenére mindenkit az foglalkoztat "miről beszél?". Mit ábrázolnak Rothko óriás képei?

<sup>54</sup> Martin Heidegger: *A műalkotások eredete*. Európa, 1988.

Rothko / Sugimoto: *Dark Paintings and Seascapes*. Pace London Galery, enteriőr részlet 05

Hiroshi Sugimoto: *Bay of Sagami, Atami*, 1997. Ezüst zselatin nyomat, 119.4 x 149.2 cm.

Mark Rothko: *Untitled*, 1969. Akril vászonra, 233.7 x 200.7 cm.

Mit ábrázol például a *White Center* (1950) című festmény? Narancsvörös (vérnarancs), kasmírpiros alapon fentről lefelé áttetsző meleg sárga négyzetes mező lebeg látszólag kicsit hátrébb az alapozás felé. Fehér, jobbra és balra halványuló széles stráf tolakszik elé, ezeket olajszerű-fekete zsinórszál választja szét erőszakkal. Erre a brutalitásra válaszképpen a fehér középvonal

úgy tűnik, szétlapít egy újabb szürke sávot, amely színét veszítve, higanyszürkén és erőtlenül tapad levendula pamacstömbbe. A színes mezők széleik felé halványulnak, körvonaluk elmosódott, a geometriai alakzatok felpuhulnak, a sarkok lekerekítették, úgy tűnik lebegnek. A festmény 205,8 centiméter magas és 141 centiméter széles olajfestmény.

Rothko festményeinek tárgyai első látásra színes mezők, párnák, sírkövek, ködfelhők, tömbök, szétzúzott formák. De ha jobban szemügyre vesszük, hagyjuk, hogy hasson, szintiszta érzéseket, sugárzó érzelmeket, lét- és tudatállapotokat látunk. Egyesek szerint ezek a festmények „*nagyon lényeges dolgainkról szólnak*”<sup>55</sup>. Rothko festményei magányossá tesznek, „*vallás helyett ideálisak*” – írja Tandori. Olyanok mint a tisztaszoba, vagy egy meditációs tér – legkézenfekvőbb az, ami bennünk van. Bár Rothko lelkiállapota vetül a vászonra, papírra, mégis a magunként látjuk visszatükröződni benne.

Sokan gazdag színárnyalatokban ábrázolt topografikus, magassági (mélységi) szinteket (rétegeket) látnak bele a festményekbe. Ami nem csoda, hiszen esztétikájuk szigorú és architektonikus, ugyanúgy plasztikusak, mint Mondrian festményei, de Rothko sokkal szabadabb úgy, hogy közben nélkülöz minden akarattalant. Valójában ezek a festmények lélekdomborzati térképek és véleményem szerint végtelenül figuratívak, a végső formát, a ideát keresik és ragadják meg.

55 Tandori Dezső: *Mark Rothko & Co.* <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/05/02tandor.htm>

De Rothko festményei tájak. Nem tájat árázolnak(!). Izzó, forró, élő, lüktető rétegek és horizontok. Éles és lágy, tündöklő és a háttérbe olvadó, súlyos és súlytalan határvonalak egek és földek között. Például így: föld/föld/ég vagy egy másik: föld/föld/ég/ég vagy föld/ég/ég stb, forró nyári nappalok, fagyos téli hajnalok és éjszakák stb. Mintha minden nagy sebességgel haladna és ugyanabból az ablakból kinézve ugyanolyan nagy sebességgel mozdulna a világ: ez volt a Balaton, az Alpok, Normandia, az Atlanti-óceán, az Appalache, a Mississipi-medence, a Sziklás hegység, a Csendes-óceán, a Góbi sivatag, a Kaukázus, a Fekete tenger, az Alföld. De mégsem ablakkeret, amit látunk, hanem az a hely, ahol egy földszív véget ér. A horizontális megfigyelő pozícióból (el-), felemelkedve ugyanezek a tájak felülről láthatók ugyanazon a festményen. Rothko az ábrázolásban tökélyre viszi a tökéletességet: nem csupán a tárgyra leginkább jellemző és síkban jól ábrázolható felületek összességét jeleníti meg egy időben, hanem az adott tárgy (táj) ősképet, a dolog lényegét ábrázolja. Az ideák – ha hihetünk Platónnak – nem szubjektív képzetek, hanem objektív adottságok, amelyek a saját világukba maguktól léteznek, de az élőlények világában nem észlelhetőek, csupán tökéletlen képmásuk ad róluk megközelítőleg felvilágosítást. Rothko festményeivel tükröt állít e két világ közé. Méghozzá olyat, „melyen átzuhanunk” – írja Tandori Dezső. Platón titkos birodalma nem láthatatlan többé, itt leplezetlenül tárul elénk. Flusser szerint a kép mágikus éket ver a valóság és a szemlélője közé, de Rothko festményei tükör-képmások és egyszerre verik vissza mindkét oldal fényét, így az ősképek (ideák) képmása önnön valójukra vetül vissza.

Az utolsó éveiben Rothko palettája egyszerűsödött, színei barnák, szürkék és feketék lettek. Az *Untitled (Brown and Gray)* (1969) című festményen két sík mező kapaszkodik össze, a felül súlyosabb és sötétebb rozsdaszínű tömeg – bár mennyiségileg kevesebb – a nála nagyobb kiterjedésű lefelé egyre inkább áttetsző szürkére nyomul – összenyomja. Kettejük egybeforrt tömegét fehér határszegély keretezi. Ahol a két mező összeér – egyesül – , egy harmadik keletkezik. Az akrillal megfestett felületek ott, ahol vékony rétegű a festék, átlátható szövetet formálnak és átengednek valamiféle ragyogást abból, ami mögöttük van – bármi is legyen.



A ragyogás (világosság) és a sötétség kettőssége a határtalan végtelenségben oldódik fel. Legelőször volt az ég és a föld, ezt láthatóvá a világosság tette. Előbb sötét volt aztán lett a világosság, e kettő szétválasztásból lettek nappalok és éjszakák. Mielőtt az ember szavakat talált rá, a sötétség és a világosság létezett. A legtöbb kultúrában a legelső szavak, amelyek színekre utalnak (színnevek) a fehér és a fekete voltak, feltehetően a nappalok és az éjszakák váltakozása (Berlin-Kay, 1969) miatt.

Isten a zsidó-keresztény kultúrában először a földet és az eget alkotta meg, másnap a vizeket és aztán növényeket és állatokat és így tovább. A teremtés örült tempóban, hét nap alatt zajlott le. Hiroshi Sugimoto 33 éve fényképezi a

világ tengereinek és az egyetlen égnek közös határvonalát, a horizontot. A fekete-fehér fotográfiáin azok a szubsztanciák láthatók, melyekből csak egy létezik (víz) (levegő), ezek egymásban "tükröződnek", analóg viszonyba kerülnek egymással. Sugimoto tengertájképein a teremtés pillanata előtti utolsó tört másodpercek rögzültek, éppen úgy, amikor egy gondolat megszületik, de még nem mondák ki. Mint amikor egy pillanattal előbb születik meg a válasz, mint maga a kérdés. A történelem előtti idők tájai az ember munkálkodásának és a természeti törvények működésének

köszönhetően feltehetően sokat változtak. A nyílt tenger látványa talán az egyetlen, ami ugyanaz maradt. A tenger több, mint a térségek, tájak valamelyike: „sokkal inkább olyasvalami, amiben a világ alapvető vonásai maradéktalanul jelen vannak”<sup>56</sup>.

A tenger anyaga a teremtéshez, a születéshez, egyáltalán az élethez köthető szubsztancia. Az élet alapanyaga. A tenger és az ég duálpárok, a tenger mélységes sötétje az űr sötétjéhez mérhető, felületén az ég színe és mozgása tükröződik vissza. A tengerrel mérhető a tér, és határtalansága megkérdőjelezi az időhöz

56 Tillmann J. A.: „Láttam a tengert” <http://tekintettelatengerre.wordpress.com/2013/05/01/tillmann-j-a-lattam-a-tengert/>

57 Sandra Wagner: An Interview with Eduardo Chillida <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>

08 Hiroshi Sugimoto: Ligurian Sea, Savio, 1993. Ezüst zselatin nyomat, 42.3 x 54.2 cm. The Metropolitan Museum of Art

fűződő viszonyt. Sugimoto tengertájképein ez az időtlenség hagy nyomot. Az időtlenség végtelen egyhangúsága tükröződik a minden fényképet egyenlő arányban felező horizonton. Amely ez esetben nem csupán a tér kerete, hanem „az egyenlőség szimbóluma, közös hazánk helye”<sup>57</sup>.

57 Sandra Wagner: An Interview with Eduardo Chillida

„In my case it is very clear; public works are open to the horizon and are in a public scale, the scale of man. Horizon is very important to me, it always has been. All men are equal and at the horizon we are all brothers, the horizon is a common homeland.” Eduardo Chillida

<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>

## ÖSSZEGZÉS

### TÁJ I.

teória

A táj az érzékiben fellelhető szellemi képződmény, nem tapintható és nem lehet rámutatni.

A táj fogalmát a késő középkorban a minden égi és földi jelenséget rendszerező, a külső és belső dolgainkat individualizáló, tudományos gondolkodás hozta létre.

A táj a filozófiai teória kreációja, a gondolkodás végterméke, egyben a láthatóban esztétikailag jelen lévő természet is.

A táj a természet anyaga. Kiemelve eltávolodik a valóságtól, értelme önmagában található meg. Ez a jelenség analóg a művészettel, ami a világ kaotikumából kiemel részegységeket, amiket önálló teljes egészként értelmez. Analóg a kultúra fogalmával is, amely számos önálló rendszert foglal össze, mint a vallás, a tudomány, a művészet és így tovább.

### TÁJ II.

definíció

A táj állandóan változó, a tér- és az időbeli létezés folyamatosságában megmutatkozó egysége a természetnek. A tájjal kapcsolatos, a tájhoz fűződő viszonyt meghatározza a kulturális emlékezet és tapasztalat, ezen felül jelentősen befolyásolja az az érzelmi kapcsolat, amelyet az identitás alakít és fordítva.

A természetben élő ember újból és újból átalakítja környezetét attól függően, hogy milyen térértelmezési álláspontjai vannak és hogy mennyi idő áll rendelkezésére a változtatáshoz. Az átformált felületek képe mutatja meg azt a teret, amelyben ez a kapcsolat láthatóvá válik. A felületek átformálásában mutatkozik meg a tapasztalat és az emlékezet. A tájban tükröződik a mitológia.

### TÁJ III. percepció

A tájhoz fűződő viszonyunkat meghatározza, hogy miképpen regisztráljuk azt. A centrálperspektíva "feltalálásától" a technikai képek koráig eltelt idő alatt a minkek körülvevő térhez, így a tájhoz kötődő fizikai és szellemi kapcsolatunk megváltozott és a tudatunkban azóta is újabb és újabb értelmezéssel bővült.

### TÁJ IV. ökológia

A természet és a társadalom mint ellentétpár folyamatosan áthatják egymást. Az ember újból és újból átformálja a természeti tér kereteit. A történelem azt mutatja, hogy ezek a keretek az idővel egyre szűkülnek. Ez a természeti környezet degradálódásában, csökkenésében is megmutatkozik.

Ma a mezőgazdasági földek nagyrészt nagyüzemi produktumok. Globálisan, látványukban tükrözik azokat a folyamatokat, melyek hatással vannak az egész bolygót érintő gazdasági és társadalmi és a tágabb értelemben vett kulturális folyamatokra. A mezőgazdasági termelés globalizálása, a gépesített földművelés és termelés, a mindent egységesítő szabványok bevezetése analóg a kultúripar folyamataival.

### CULTURA

A mestermunka címe, CULTURA utal a kultúra szavunk etimológiai jelentéseire, és azok többértelműségeire. Témája a mezőgazdasági táj, aminek képe tükrözi a tájban munkálkodó hétköznapiak minőségét. A föld megművelése, értő gondozása, az értékőrző táj-, és térgazdálkodás mind a kultúra és a környezet stabilizátorai.

A vizuális megfogalmazás koncepciójának fő lemei: felsorolás (egymás mellé állítás); tárgyilagos távolságtartás; a felületek tömbösítése (séma- a lényegét kemelő, egyszerű ábrázolás); a horizont ismétlődő egyhangúsága és egységesítő szerepe.

## TÉZISEK

A táj nem azonos azzal a földdarabbal, melyen a látható képződmények a természet részét képezik. A természet oszthatatlan, ahol a formák folyamatosan születnek és semmisülnek meg. A természetből nem lehet kiemelni részegységeket. Amikor kiragadunk belőle valamit, mondjuk a tájat, és az adott tájnak minden elemét az annyit jelent, hogy a természet egyik metszetét vizsgáljuk, tartjuk egységeseznek, ami pedig idegen a természet fogalmától.

Az ember folyamatosan átalakítja az őt körülvevő természeti környezetet. A változás mértéke attól függ, hogy milyen téralakítási szempontjai vannak és hogy mennyi idő áll a rendelkezésére a változtatáshoz.

A természeti tájról alkotott képünk, hozzá fűződő viszonyunk kialakításában rendkívül fontos szerepet játszanak azok a technikai apparátusok, melyek segítségével szemlélhetjük magát a tájat. Az újfajta műszaki-technikai berendezések, melyek a regisztráláshoz, leképezéshez, megfigyeléshez, eligazodáshoz szükségesek a táj észlelésének újfajta módjára tanítanak bennünket.

A táj nemcsak, mint a használat alól felmentett, csupán esztétikai minőségeket hordozó fenomén, hanem, mint biológiai és társadalmi funkcionális lélettér is vizsgálható. A táj a települések téri struktúrájaként is értelmezhető. Az egyén és a közösség tudatát nagymértékben a környezetéhez való viszonya, kettejük kölcsönhatása határozza meg, a tájjal kapcsolatos azonosulási pontjai ebben a rendszerben találhatóak meg. A táj, mint a természet része alapvetően az élet szükségszerűsége. A táj elemei a mindennapokhoz köthető munkálkodás helyszínei, az életminőséget szabályozó funkciói révén kollektív és egyéni sorsokon túl kiterjeszhető az egész élő környezetre.



A föld megművelése, értő gondozása, az értékőrző táj-, és térgazdálkodás mind a kultúra és a környezet stabilizátorai. A környezet degradálódása és a természet pusztulása a termelés hanyatlását eredményezheti. A termelés visszaesése pedig az emberi létfeltételek minőségét is veszélyezteti és nem kizárólag a vidéki régiókban.

A mezőgazdasági termőföldek nagyrészt nagyüzemi produktumok. Globálisan, látványukban tükrözik azokat a folyamatokat, melyek hatással vannak az egész bolygót érintő gazdasági és társadalmi és a tágabb értelemben vett kulturális folyamatokra. A mezőgazdasági termelés globalizálása, a gépesített földművelés és termelés, a mindent egységesítő szabványok bevezetése analóg a kultúripar folyamataival. A termőföldek egyedisége, mind a látvány, mind pedig az előállítás tekintetében egyre kevésbé meghatározó. Ez azért okoz problémát, mert az agrikultúra sokszínűsége alapvetően a természeti adottságok egyediségétől a természet törvényei által indukált sajátosságok a meghatározóak. Ennek felülírása ökológiai katasztrófák sorát idézheti elő.

A mezőgazdasági táj képe tükrözi a tájban munkálkodó hétköznapiak minőségét. A föld megművelése, értő gondozása, az értékőrző táj-, és térgazdálkodás mind a kultúra és a környezet stabilizátorai.

A vizuális megfogalmazás koncepciójának fő lemei: felsorolás (egymás mellé állítás); tárgyilagos távolságtartás; a felületek tömbösítése (séma- a lényegét kemelő, egyszerű ábrázolás); a horizont ismétlődő egyhangúsága és egységesítő szerepe.

#### SUMMARY

The landscape is an intellectual formation that cannot be touched or pointed at. The relationship with the landscape is determined by the cultural memory and experience and is deeply influenced by the emotional relationship which is formed by identity and vice versa.

People living in nature form their environment again and again according to their space interpretation and the time they have for modification.

Our relationship with landscape is determined by the way we register it.

Nature and society as counterparts are continuously pervading each other. Man forms the frames of natural space again and again. These frames are narrowing through time which is reflected in degradation and decrease of the natural environment.

Agricultural lands are products of large plants today. They reflect in sight those processes that affect the whole planet's economic and social, in a broader sense cultural processes. The globalization of agriculture, the mechanized cultivation and production and the introduction of standardizing regulations are analogous with the processes of the cultural industry.

## THESIS

The landscape is not the same with the piece of land where the visible formations are the parts of nature. Nature is indivisible where forms continuously appear and disappear. Parts of nature cannot be highlighted. If we take any part of nature, e. g. the landscape and all elements of the given land, it means that only a segment is being analysed which is far from the concept of nature.

People are continuously forming their natural environment. The rate of change depends on the concepts of space formation and the amount of time the formation is being done.

Our relationship with nature and our picture of it is very much influenced by technical equipments with the help of which the landscape can be approached. The new technical equipments, which are crucial in registering, imaging, observation and orientation, teach us a new method of landscape perception.

The landscape can be analysed as biological and social functional living space not just as esthetic phenomenon. The landscape can be interpreted as the spatial structure of settlements. The consciousness of individuals and their community is determined by the relationship with their environment and their interaction. The landscape as part of nature is the fundamental part of life. The landscape elements are the scenes of everyday work which can regulate life quality through collective and personal lives.

The cultivation of land and its skilled caring and space management are all parts of culture and stabilizers of environment. Production decrease can endanger human conditions not just in rural regions.

Agricultural lands are products of large plants today. They reflect in sight those processes that affect the whole planet's economic and social, in broader sense cultural processes. The globalization of agriculture, the mechanized cultivation and production and the introduction of standardizing regulations are analogous with the processes of cultural industry. The uniqueness of infields is less and less determinative either as spectacle or as production. It is a problem because the variegation of agriculture is determined by natural factors and laws. Its overwriting can cause ecological catastrophes.

## IRODALOM

- Brougher**, Kerry: *Hiroshi Sugimoto*  
Hatje Cantz, 2010.
- Cotton**, Charlotte: *The photograph as contemporary art*  
Thames & Hudson, London, 2004, 2007.
- Crary**, Jonathan: *A megfigyelő módszerei, Látás és modernitás a 19.században*  
Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Berlin**, Brent – **Kay**, Paul: *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*  
University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999.
- Dexler**, Dóra: *Táj és tájértelmezés*  
Akadémia, Budapest, 2010.
- Dexler**, Dóra: *Táj és tájértékelés*  
BKÁE-TK. Tájtervezési és területfejlesztési Tanszék, 2004.
- Dexler**, Dóra: *Táj és tájértelmezés - módszertani javaslat az európai tájfelfogások kultúrtörténeti kutatásához*  
Lehrstuhl für Landschaftsökologie, Technische Universität, München, 2002.
- Fowkes**, Maja / Reuben: *Tájkép keret nélkül: a természet a kortárs képzőművészetben*  
[http://translocal.org/shows/unframedtext\\_hu.html](http://translocal.org/shows/unframedtext_hu.html)
- Horkheimer**, Max – **Adorno**, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája*  
Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, Budapest, 1990. 147-200. o.
- Husserl**, Edmund: *Az európai tudományok válsága I.*  
Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998. 244-245. o.
- Kardos**, Tibor (szerk.): *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből (Levél Dionigi di Borgo San Sepolcrohoz Malaucéne, 1336. április 26.)*  
Gondolat, Budapest, 1962. 90.o. (ford.: Kardos Tibor)
- Kemal**, Salim – **Gaskell**, Ivan (ed): *Landscape, Natural Beauty and Arts*  
Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1995.
- King**, Homa: *Der Lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie*  
In: Jeff Wall: *Photographs*  
Ausstellungskatalog, Verlag Der Buchhandlung Walter König, 2003. 118-138. o.
- Koolhaas**, Rem: *A jelleg nélküli város (The Generiv City)*  
In: *A mérhető és a mérhetetlen, Építészeti írások a huszadik századból*  
Tiptex, Budapest, 2000. 379. o.
- Lányi**, András: *A globalizáció folyamata*  
L'Harmattan, Budapest, 2007.

- Muladi, Brigitta:** *Táj, táj, táj; I. Kortárs "természetszemlélet" a festészetben*  
In.: Új Művészet 2005. május
- Muladi, Brigitta:** *Táj, táj, táj II. A festészetben és az új médiumokban*  
In.: Új Művészet 2005. június
- Polányi, Károly:** *A nagy átalakulás. Korunk gazdasági és politikai gyökerei*  
Napvilág Kiadó, Budapest, 2004.
- Probáld, Ferenc:** *A megismerés útjai: művészet és tudomány szerepe a földrajzi tájfogalom történetében*  
Ponticulus Hungaricus, XV. évfolyam 9. szám · 2011. szeptember  
<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/probald-taj.html>
- Ritter, Joachim:** *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*  
In.: Ritter Joachim: *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*  
Atlantisz, Budapest, 2007. 113-143.o. (ford.: Papp Zoltán)
- Simmel, Georg:** *A táj filozófiája*  
In.: Simmel, Georg: *Velence, Firenze, Róma Művészetelméleti írások*  
Atlantisz – Medvetánc, Budapest, 1990. 99-10. o. (ford.: Berényi Gábor)
- Sontag, Susan:** *A fényképezésről*  
Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. (ford.: Nemes Anna)
- Stelzer, Otto:** *A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára.*  
In.: Bán, András – Beke, László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*  
Enciklopédia, Budapest, 1997. 20-33. o. (ford.: Wessely Anna)
- Syring, Marie Luise – Cooke, Lynne – Pfab, Rupert:** *Andreas Gursky, Photographs from 1984 to the present*  
Kunsthalle Düsseldorf, Schirmer/Mosel, Munich, Paris, London. 1996.
- Szemerey, Samu:** *Landscape as an identity of past and present in Cappadocia*  
[http://epiteszforum.hu/files/sm\\_rsm\\_kappadokia.pdf](http://epiteszforum.hu/files/sm_rsm_kappadokia.pdf)
- Szilágyi, Gábor:** *Tájkép, város- és épületfotó*  
In.: Szilágyi, Gábor: *A fotóművészet története*  
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1982, 121. old.
- Teleki, Pál:** *A tájfogalom jelentőségéről*  
*Részletek a Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen 1937-ban elhangzott rektori tanévnyitó beszédből*  
<http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b158/ch03.html>
- Tillmann, J. A.:** *A tenger távlata. Magyar térképezetek az európai tértörténet kontextusában*  
<http://tekintettelatengerre.wordpress.com/2013/04/24/tillmann-j-a-a-tenger-tavlata-magyar-terkepzetek-az-europai-tertortenet-kontextusaban/>
- Tillmann, J. A.:** *„Láttam a tengert”*  
<http://tekintettelatengerre.wordpress.com/2013/05/01/tillmann-j-a-lattam-a-tengert/>
- Weiss, Jeffrey:** *Mark Rothko*  
Yale University Press, 2000



KÖSZÖNETNYÍLVÁNÍTÁS / ACKNOWLEDGEMENT

Berényi Jenő, Czakó Mária, Dániel Júlia, Hecker Péter, Kis Béla,  
Gulácsi Aurélia, Müllner Dóra, Radics Mária, Rátki János

