

## Lányi András

# Öko-esztétika

■ Egy ökológiai belátásokon alapuló esztétika szempontjából súlyos félreértés volna a műalkotás értelmét a természet utánzásában vagy éppen idealizálásában látni. A természet önmagában fenséges és gyönyörű, ezt a tökélyt semmiféle természetkultusz, természetű vagy természetimádó művészet nem képes reprodukálni, és nem is volna semmi különös értelme annak, hogy megtegye. Az ember számára elérhetetlen összhang és egészség, amit a természetnek tulajdonítunk, lehet az emberi viszonylatok ábrázolásának végső horizontja, de maga közvetlenül nem ábrázolható. A műalkotásban úgy jelenik meg, mint a saját „elintézetlen” léhelyzetünkől származó örökös sóvárgás, gyötrellem és elragadtatás forrása.

A természet ugyanúgy nem kínálja számunkra a szépségnek valamiféle örök mértékét, ahogyan az ember természetes hajlamaira történő hivatkozás sem igazolja cselekedeteink jóságát a szó erkölcsi értelmében. Éppen ellenkezőleg: koronként változik még az is, hogy mit tartunk a természetben szépnek, vagy hogy mit értünk természetes viselkedésen. Korántsem magától értetődő ráadásul, hogy hol vonjuk meg a határt e kettő, etika és esztétika illetékessége között. A transzperszonális ökológia megalkotója, Arne Naess például úgy véli, hogy a helyes cselekedet nem a megfelelő erkölcsi elvek és szabályok alkalmazásának gyümölcse, hanem önkéntelenül következik énünk határtalan tágasságának felismeréséből, az élet valamennyi formájával való azonosulás képességéből. Azonban nem ragaszkodik ahhoz, hogy az ilyen indítékból fakadó viselkedést az erkölcsfilozófusok jónak tartásák. Nagyvonalúan rájuk hagyná, hogy a „jó” fogalmát tartásák csak fenn a kötelességszerűen végrehajtott cselekedetek számára, ő pedig beéri azzal, hogy az indulatainknak és hajlamainknak megfelelő tetteket – a kanti megkülönböztetés értelmében – nevezzék egyszerűen csak szépnek.<sup>1</sup> A kötelességetika követőinek ugyan nem okoz problémát a szép és a jó megkülönböztetése, az ő felfogásuk azonban a joghöz közelíti az erkölcsi jó

kérdését, mintha csak arról volna szó, hogy itt egy másik bíróság ítél, egy másik törvényes rend nevében. Az erény- és céletikák híveit ez a megoldás nem elégíti ki, ők az emberhez méltó vagy az isteneknek tetsző cselekedetet igenis összefüggésbe hozzák a világban fennálló vagy elérni kívánt összhanggal. A harmónia keresése viszont az erkölcsi értékek helyzetét inkább az esztétikai szép és rút státuszához teszi hasonlatossá, mintsem a megkövetelt vagy tilalmas viselkedés jogállásához. Ahogyan John Keats írja *Óda egy görög vázához* című versében: *A szép: igaz, s az igaz: szép! Sohse / Áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!* (Tóth Árpád fordítása)

A művészi szép és az erkölcsi igazság közötti szoros összefüggés régi sejtelmét ökológiai belátásaink legfeljebb megerősíteni tudják. Amikor különbséget tesz jó és rossz cselekedet között, vagy amikor egy szép tárgyat (mondatot, dallamot) alkot, az ember mindkét esetben sorsának formáját keresi: az első esetben a saját életében, a másodikban a környezetében. De ahogyan az etika számára sem jelent zsinórmértéket az, ahogyan a dolgok a természetben történnek, a műalkotás tökélye sem valamiféle természetes, organikus vagy örökérvényű végső forma megtalálásán áll vagy bukik. Egészen más a rendeltetése:

Mindkét vállalkozás pátoszát céljának elérhetetlensége adja. *„Elérhetetlen vágy az emberé / Elérhetetlen, tündér, csalfa cél”*, írja Vörösmarty a *Csongor és Tündé*ben. Mert az összhang megteremtése – vagy mondjuk inkább így, szerényebben: a részesezés belőle – az embernek csak időlegesen, kivételes pillanatokban adatik meg. Hiszen a feszültség, amely gondolkodás és létezés disszonáns egymásba fonódásából adódik, feloldhatatlan. A különféle etikai iskolák – amennyiben valóban tanítást nyújtanak, és nem merülnek ki az erkölcsi igazság lehetőségéről vagy lehetetlenségéről szóló spekulációban – olyan gyakorlatokat, olyan életformát írnak elő, amelynek követése a jóga, a tao, a zen, a sztoikusok vagy Krisztus állhatatos követőjét hozzászítja, hogy megbékéljen önmagával. Arisztotelész erénytana is ezt teszi, az ennek aktuális értelmét feltáró macintyre-i elmélet az emberi élet elbeszélte egységéről ugyanennek a lehetőségét igazolja a modernitás viszonyai között.<sup>3</sup> A műalkotás annyiban különbözik a gyakorlatoktól, hogy létrehozója nem a saját viselkedését igyekszik összhangba hozni a világban vélt és áhított renddel, hanem ezt az örök vágyódást az elérhetetlen harmónia után átviszi egy ember alkotta tárgyra. Olyan látványt, építményt, szöveget vagy hangsort hoz létre, amely a mulandó és romlékony emberéletnél maradandóbb anyagban juttatja kifejezésre az összhang vágyát, elviselhetetlen hiányát és/vagy a rátalálás eksztatikus örömét. A remekművek egyszerre mind a hármat, hiszen az emberi állapot így együtt a három.

Az öko-esztétika kísérletei – a mélyökológia első képviselőihez hasonlóan – olykor mintha megpróbálnák rövidre zárni művészet és természet kapcsolatát. Úgy tűnik, mindkettő túl szűkös fogja fel a maga feladatát, vagy egyszerűen csak védett szakterületre vágyik egy specialisták között gondosan felosztott világban. („A holisztikus gondolkodás specialistái” – ez mindenestre viccesen hangzik.) Véleményem szerint azonban az írásművek természetszemléletével foglalkozó jámbor tanulmányoknak, a természeti formákat utánzó, „organikus” épületeknek és az újrahasznosított anyagból készített szobroknak nincs megkülönböztetett közük az ökofilozófiához. A műalkotás sohasem a természetet ábrázolja, még akkor sem, ha tárgya éppen egy erdő vagy vízesés, hanem – a végsőig leegyszerűsítve a dolgot – annak a távolságnak a kifejezésére és bizonyos értelemben az áthidalására tesz kísérletet, amely a romlandó és sérülékeny emberi létezés a természet felfoghatatlan tökélyétől, részlegest az egész-ségestől elválasztja. Ez a vágy a léttapasztalatunk horizontján felsejlő, ámde elérhetetlen vagy csak pillanatokra elérhető teljesség iránt

a történelmileg változó és minden egyes személy számára is különböző, lényegében tehát megoszthatatlan egyéni tapasztalatot helyezi olyan perspektívába, melyben a szemlélő megnyugszik, mert hiteles beszámolót kap az emberi állapotról, ami a maga végességében és tökéletlenségében mégiscsak nagyszerűnek, tudniillik egy több-mint-emberi világ rendjébe illőnek mutatkozik.

Az ember erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy létét összhangba hozza azzal az „egységgel, épséggel és szépséggel”, amit a természetben tapasztal, és ami éppen csak az ő számára bizonyul kiapadhatatlan szenvedés forrásának. (S ettől nem függetlenül: ő az egyedüli, aki képes a természetten maradandó sebet ejteni, azaz megbontani az összhangot, amelyből kirekesztve él.)

ölt maradandó formát a műalkotásban. Egyedül a művészet képes e hontalan és veszendő, sorsával megbékélni képtelen lény – az ember – világát éppé, otthonossá tenni: *ép-íteni*. Ábrázolni, amit nem tudhatunk és fel nem foghatunk: a természet kimeríthetetlen titokzatosságát. A *műalkotás eredetéről* érkező Martin Heidegger szavaival: a maga elrejttségében tenni el-nem-rejtetté a földet.<sup>4</sup> Következik ebből, hogy az öko-esztétika ugyanolyan kevésbé lehet természetelvű, mint az öko-etika. A katarzis forrása itt, az ítélet alapja amott nem az egybeesés, hanem a különbség és a távolság aközött, amit a természet rendjéről sejtünk, és amit az ember sorsaként tapasztalunk.

Mi teszi hitelessé, igazzá egy korszak, irányzat vagy alkotó természetábrázolását? „*Igaz és hamis az lehet, amit az emberek mondanak, és a nyelvet illetően az emberek összhangban vannak*”, figyelmeztet Wittgenstein.<sup>5</sup> A természet maga is csak egy szó. Emberi projektum. Az ábrázoló művész a felfedező tudósnál is nagyobb szerepet játszott mindenkor, s játszik ma is azoknak a szemléleti kereteknek az alakításában és rombolásában, melyek között „a természetet” tapasztaljuk. A természet rendjét varázslatos hatóerők megnyilatkozásaként tisztelő és szolgáló mágikus gondolkodás nem mást állít a természetről, hanem mást *lát* a természetben, mint amit a tudós természetbűvár előfeltételez, keres és észrevesz. Más tapasztalat és másfajta hiányérzet jut kifejezésre a romantika természetkultuszában, mint a természet felett aratott győzelmét ünneplő technikai civilizáció lázalmában, ahol a természet mint pusztas nyersanyag és erőforrás jelenik meg, amit a szükségleteit kielégítő ember elfogyaszt. S minél gyorsabb ütemben teszi ezt, minél nagyobb tömegben képes az élővilágot átváltoztatni hulladékká, a *szemét-kor* embere annál nagyobb jólétet tapasztal maga körül. Nem képzelődik: a maga módján valóban *tapasztalja* ezt. Érzékszervei és képzelőereje hozzáidomultak lehetőségeihez, a kor kulturális kínálatához. Mert amióta vannak szükségletei, azok szüntelenül kielégülnek. Ne essünk tévedésbe: szükségletei csak az ipari társadalom emberének vannak, aki nem él, hanem termel vagy fogyaszt, egész életében csupa olyasmit tesz, aminek értelmet a szükségletek léte, felcsigázása és kielégítése kölcsönöz. Tehát elhiszi, hogy ez maga a *condition human*, az örök emberi állapot. Nem is érti, hogy tudták elviselni és mivel töltötték nyomorúságos életüket a megelőző nemzedékek. Eközben ő maga is erőforrássá, úgynevezett emberi erőforrássá válik: a technológiai-gazdasági rendszer működéséhez nélkülözhetetlen fűtőanyagá, s pályáját kiégett fűtő-

elemként, hulladékként végzi majd. Ártalmatlanítani nem kell, szelleme többé nem sugároz.

Az európai emberiség válságáról érkező idős Husserl szerint „a görögök történelmi környezete nem a mai értelemben vett természet, hanem az, ami számukra szubjektíve érvényes volt, mindazzal együtt, ami abban számukra érvényes valóságnak számított, például istenekkel, démonaikkal együtt. A környezet fogalma kizárólag a szellemi világban alkalmazható. Az, hogy mindenkori környezetünkben élünk, arra vonatkozik minden aggodalmunk, fáradozásunk – tisztán a szellemiséghez

tartozó tény. Környezetünk bennünk és történelmi életünkben rejlő szellemi képlet.”<sup>6</sup> Az úgynevezett környezeti válságot tudatosító művészek, tudósok és politikai aktivisták fellépése a múlt század második felében szellemi fordulatot jelez. Nem a természet állapota fordult hirtelen válságosra – a bioszféra összeomlása lassan és egyenletesen zajlik –, hanem egy új világnézet térhódításának lehettünk tanúi. Az ipari tömegtársadalmak kritikusaik újabb nemzedéke többé nem balról vagy jobbról bírálja a természet ellen viselt technológiai irtó hadjáratot, a társadalmi élet totális ellenőrzését és az erőszakos központosítás politikáját, hanem az életformák veszendő sokféleségének nevében. A tudományos-technikai haladás ünnepelet „vívmányaiban” hirtelen felismer-

rik az emberiségre leselkedő veszélyt, s az egyetemesen észszerű és történelmileg szükségszerű diktatúrája ezúttal is – mint egykor a jakobinus vagy kommunista terror idején – kicsinyes célokat szolgáló, esztelen pusztításként lepleződik le.

A táj önmagában, mint az ábrázolás kitüntetett tárgya, a romantika felfedezése. Odáig, ritka kivételektől eltekintve, csak a megörökített jelenet vagy alak háttéréként jött számításba, emberi környezet gyanánt. Ezzel szemben egy Turner festményein a tenger, az égbolt, a hajnali párafüggönyön áttörő ragyogás mintha már a korszak másik nagy találmánya, az egyetemes emberiség *ellentapasztalataként* jelenne meg. Az egyik oldalon a lokális esetlegességeitől megtisztított, környezetéből kiragadott univerzális egyén, a másikon az embertől elhagyott természet. Mert az emberben ezentúl azt tisztelik csupán,

ami a faj minden egyedében közös: az emberiség eszméjét, vagyis az elvont észszerűséget, tekintet nélkül a körülményekre, kinek-kinek különös természetére. Caspar David Friedrich tájképein a felvilágosult kor gyermeke gondterhelten, magányosan és otthontalanul áll a természettel szemközt, amely elveszítve addigi magától értetődőségét, hirtelen titokzatossá és elérhetetlenné vált számára. Megoldandó, új művészi problémává.

Ember és természet megváltozott, felettébb problematikus viszonyát a XIX. század költői és festői a maga gazdag és bonyolult sokféleségében ábrázolják. Az új természetfelfogás mögött a legerősebb inspiráció az elvágyakozás. Elvágyakozás a természettudományok, az iparosodás, az urbanizáció, a modern társadalomszervezés által formált új, mesterséges környezetből. Vissza a

természethez – de vajon miféle természethez? Érintetlen vadon, megzabolázhatatlan öserő, magányos lelkek rejteke, kegyetlen létharc színtere, keresetlen egyszerűség, jámbor idill, megfejthetetlen rejtély, érzéki csábítás, fenséges közöny: a XIX. század költői és festői számára a természet ezerféle dolgot jelent, egyidejűleg jelenik meg a rend és a káosz, az otthonosság és az idegenség metaforájaként. Cézanne és Van Gogh, Gauguin és Mednyánszky László után *erről* a természetről, úgy érzem, nem lehet többet, lényegesebbet mondani.

A második ezredforduló természettapasztalata azonban az övéktől gyökeresen különbözik. Aligha véletlen, hogy a természet ellen világszerte folytatott irtó hadjárat korszaka a képzőművészetekben egybeesik a hagyományos ábrázoló eljárások válságával. A pirruszi győzelemnek, amit a technikai civilizáció aratott a „legyőzött” természet felett, áldozatául esett maga a képi ábrázolás is. Látni és láttatni, ez ugyanis egyfajta testi kapcsolat a világgal. A táblakép festőjét tevékenysége belefoglalja egy olyan valóságba, amelyben a természet (amit látok) és a kifejezés (ahogyan látom) között nincs határvonal. A tudomány és a technológia világa, amelyben mi, mai emberek már vitán felül élünk, ezen a módon többé nem ragadható meg. Itt csak az számít valóságosnak, ami manipuláció tárgyává tehető. A technikai művelet definiálja, produkálja és reprodukálja tárgyát, s az ember maga is „azzá a manipulandummá lesz, aminek gondolja magát”, figyelmeztet Maurice Merleau-Ponty.<sup>7</sup> Megváltozott léthelyzetünk a XX. század közepére valamennyi drámai következményével együtt történelmi tapasztalattá lett. Verset írni Auschwitz után vagy lehet, vagy sem, de a technikai úton reprodukált és sokszorosított képek virtuális valóságában élő embert a hagyományos képalkotó eljárások útján ábrázolni tényleg csak kivételes esetekben lehet. (Ezzel azt állítom, hogy minden egyes, a szó esztétikai értelmében érvényes műalkotás kivételszámba megy; kánon, korstílus, esztétikai kötelező közmegegyezés, ilyesmi pedig nem lesz a ma élők életében. Még a műalkotások legjava is inkább csak utalás egy tiszteletre méltó hagyományra, vagy a gyázmunka része, amely megpróbál így-úgy számot vetni azzal, hogy ez a hagyomány jövétlenül és visszahozhatatlanul elveszett.)

Mint tudjuk, ez az a helyzet, amelynek kihívásával a XX. század utolsó harmadában fellépő neoavantgárd irányzatok számot vetettek. A pop-art, a minimal art, a performance, a konceptualizmus szakított a képzőművészet mibenlétével kapcsolatos, korábban soha meg nem kérdőjelezett előfeltevésekkel. A műtárgyról a hangsúly

átkerült létrejöttének körülményeire, a megformáltról a készen találtra, a kivételesen egyediről a tömegesen előállítotttra, a személyesről a személytelenre, a képről a keretre, a láthatóról a csupán elgondolhatóra. Műalkotás és valóság viszonya megváltozott, a határ a kettő között feltételessé és viszonylagossá vált. Különösen jól érzékelhetők ezek a változások a „természetábrázolás” terén (maga a kifejezés sem írható le többé szerintem másként, mint idézőjelben).

A hazai művészek egykorú válaszkísérleteiről hiteles áttekintést nyújtott a Műcsarnokban tavaly megrendezett *Természetművészet* kiállítás, amely külön szekciót szentelt az 1960 és 2000 közötti fejleményeknek, majd a tárlat további termeiben a két kurátor, Keserű Katalin és John K. Grande koncepciózus válogatása már azt mutatta be, hogy ezek az utak hová vezettek. Az alábbiakban részben az ő tanulmányaik gondolatmenetéhez kapcsolódva próbálom áttekinteni az ökológiai szemlélet alkalmazásának néhány lehetséges irányát a képzőművészetekben.<sup>8</sup>

A kezdőállást emblemikus módon rögzíti Méhes László *Gyepetégla-oázisa*: a nagyváros közepén, épp csak talpalatnyi „zöldfelületen” szoroskodó művész helyzetét. Lépni, továbblépni innen nem lehet, sugalmazza 1970-ben a budapesti performance, legfeljebb elrugaszkodni, átlépni átléphetetlennek vélt határokon, új alapokra helyezni életünket. Az ebből a pozícióból feltáruló lehetőségek egyike magától értetődő módon a kétségbeesett tiltakozás volt és maradt, ami az öko-esztétika címszó alá sorolható művek és események többségét azóta is jellemzi. Ismeretesek az agitatív vagy proteszt-művészet korlátai is, ezekre azonban szerencsés esetben rácsafolnak maguk a művek. Rendszerint olyankor, amikor maga a tiltakozás, hogy úgy mondjam, egzisztenciális okból fakad, mint Bukta Imre *Barátság-park* akciójának esetében. (A művész szülőfalujának határában barbár módon kiirtott kiserdő sorsa egy emlékeztető videoinstalláció és számos festmény ihletője lett: jelképe annak a tragikus folyamatnak, ahogyan a legalja konzum-civilizáció elborítja és áttrajzolja – összefirkálja – a véglény-állapotban vegetáló falusi Magyarországot.)

Innen a halálra sebzett táj „gyógyításáért” érzett felelősség egyenesen vezet a land art, a szó szorosabb értelmében vett természetművészet példáihoz. Ennek alapesetként emelném ki a műcsarnokbeli anyagból Pokorny Attila *Föld-varrását*, aki a töredezett rögöket varratokkal, a letört faágat támasztékkal „egészítette ki”. A Deli Ágnes *Cipőinek* talpába ragadt sárból pedig fű sarjad, miközben egy másik munkáján azt látjuk, hogy

az erdei patakon talp formájú füves lábnyomok vezetnek át. Talán épp útban Méhes gyepetégla-oázisától – hová is? („Nem viheted el a hazádat a csizmad talpán.” Vagy mégis? Időszerű kérdés.) Ezek az *apró gesztusok*<sup>9</sup> és kíméletes beavatkozási kísérletek rávilágítanak a land art programjára: együttműködni a természettel. Bonyolultabb viszonylatokra utalnak az olyan alkotások, amelyek kulturális archetípusként rögzült természeti motívumokat próbálnak mintegy visszaszolgáltatni a természetnek, mint Péter Alpár *Föld-rajza*, vagy az iráni Ahmad Nadalian alkotásai. A *természet rendje* című sorozatban a művész egy ősi pecsételőhenger felnagyított hasonmásának a segítségével „nyomtat” halformákat a tengerparti fővenybe, amelyeket azután elmosnak a dagály hullámai. A buddhista homok-mandala létrehozásának és rituális megsemmisítésének „performanszára” emlékeztető ak-

ció az emberi erőfeszítések mulandóságának vigaszával szolgál, s az örökös körforgásban az örökös megújulás reménye mellett tesz hitet.

A természetművészet más megnyilatkozásai azonban e rend létezésével kapcsolatos súlyos kétségekből táplálkoznak. Civilizációnk, meglehetősen mulandó, de a hulladékunk mindenestre maradandó: szaporodik és sokasodik, és beborítja a Földet. Az öko-esztétika „dokumentarista” változata elsősorban ezt, az ipari tömegtermelés természetidegen tárgyi környezetét örökíti meg, a gépies fogyasztásra, eleve hulladéksorsra szánt áruvilág szeméttelapi örökkévalóságát. (Gondoljuk meg, a XIX. századig lényegében nem létezett hulladék, a XXI. századra a szemét elborítja a bolygó felszínét.) Szemét-kor, azaz a fogyasztói civilizáció hiteles ábrázolásának programja a hatvanas évektől kezdve a szuper-

és szürnaturalizmus mellett elsősorban a pop-arthoz kötődik. Pinczehelyi Sándor nevezetes *PFZ hal, háló, Coca-cola, csillag* című 1981-es kompozíciója egy olyan kulturális végállapotról tudósít, amelyben minden tárgy gazdag szimbolikus jelentéstöbblet hordozója, helyi értékük azonban, így, hulladékként, esetleges módon egymásra hányva mégis azonosíthatatlan és értékelhetetlen. A történelemvégi szimbólum-üledék s benne hal, háló, coca-cola, csillag valamint a piros-fehér-zöld jelentéstartományának kiaknázása és újrahasznosítása azóta is tart mifelénk, meg-megújuló vehemenciával.

De éppen a modernitás szimbolikus értelmezési kereteinek hitelvesztése az, ami az avantgárd művészek érdeklődését világszerte a természeti ősfomák, illetve az organikus fejlődő törzsi és parasztkultúrák formakincse felé fordította. Az öko-esztétikáinak nevezhető

törekvéseknek Magyarországon is ez volt az egyik első megjelenési formája, amit olyan nagy hatású, iskolateremtő egyéniségek képviseltek, mint Makovecz Imre, Samu Géza vagy Schrammel Imre. E „népies” és „archaikus” irányban tájékozódó művészek szellemi kisugárzása felfedezhető olyan, törekvéseikhez csak közvetett módon kapcsolódó művészek esetében is, mint például Gálhidy Péter, akinek mély értelmű és letisztult *Religiója* a kiállításon arról tanúskodott, hogy a „természetművészet” avagy öko-esztétika fogalmaknak igazán akkor van létjogosultságuk, ha a lehető legtágasabb értelemben használjuk őket.

Ami az ökológiát illeti, ezt talán nem felesleges hangsúlyozni, az úgynevezett mélyökológia a közhiedelemmel ellentétben nem azonos a természet vallásos kultuszával. Inkább a gyanú élteti, hogy világba vetett létezésünkről az utolsó szót talán mégsem a természet-

tudományok fogják kimondani. S a kíváncsiság, hogy végre meg kellene tudnunk, ténylegesen mi közünk van a természethez, amely immár legyőzve és kifosztva hever a lábunk előtt. Nehogy úgy járjunk, mint Oidipusz, a tudományos haladás valamennyi hőséne archetípusa, aki úgy ölt, hogy nem tudta, nemzője az, akit legyőzött; hogy a vonzalom, amely szeretteihez fűzi, maga a fürtelem, s a dögvészt a tulajdon igazságos és jótékony uralkodása hozta városára.<sup>10</sup> De az is igaz, hogy ezt a gondolkodásmódot bizonyos értelemben mégiscsak az ősi természetvallások és mágikus rituálék távoli örökösévé teszi a tisztelet, amit az élet változatos és változékony rendje iránt tanúsít, s az óvatos elővigyázat, amellyel a természet titkaihoz közelít. Ezzel egyúttal egy újfajta megközelítés igényét támasztja az ember-természet kapcsolat ábrázolására vállalkozó művészekkel szemben. A természet hű utánzására, utóbb a természeti jelenségek és formák analízisére törekvő hagyományos, majd modern korszakok után a program talán a természet követése lesz, abban az értelemben, ahogyan a tanítvány követi (s nem utánozza) mesterét, s végzi kitartóan a maga gyakorlatait, melyektől megvilágosodást remél. Az ilyen mágikus gyakorlatok szép példáit is láthattuk a Múcsarnok tárlatán az iráni öko-avantgárdot bemutató termekben (kurátor: Mahmoud Maktabi). Az ázsiai művészeket minden bizonnyal a mágikus-rituális elemeket is tartalmazó népi vallásosság máig eleven hagyománya inspirálhatta. S egy magyar művész, Varga Ferenc is zen-stílusú távol-keleti zarándokútjának dokumentumait tárta a közönség elé *Százezer falevél* és *22 nap kettesben egy kavicsal* című alkotásaiban.

Ahhoz, hogy a világ megváltozhasson, előbb el kell tudnunk képzelni másfajta. A látomás az, ami megelőzi a tapasztalatot, ez véletlenül sincsen fordítva. De akinek van látomása erről a másról, az nem egy elképzelt jövőben él, hanem a jelent tapasztalja másként. Ezt a tapasztalatát osztja meg közönségével, s így vezeti be őket egy „másik” világba. Valami ilyesmit éltem át (többéves „falukutatás” keserű tapasztalatával a hátam mögött) 2012-ben egy korábbi múcsarnokbeli kiállításon, Bukta Imre *Másik Magyarországon* bolyongva. Az odáig csak látenszen létező, mert megformálatlan, ábrázolásra méltatlannak talált, következképpen jeltelen szenvedés anyagából bontakozott ki ez a „másik” ország, nagyon is ismerős, nagyon is a miénk. Csakhogy addig nem kellett ilyennek látnunk: napi céljainkat hirtelen céltalannak, életünk minőségét tűrhetetlenül silánynak. S a veszteséget, ami felett oly könnyen napirendre térünk

– egy kivágott erdő, egy eltűnő életforma –, szívbe markolóan fájdalmasnak.

Tehát Lukács Györgynek volt mégis igaza – mármint a fiatal Lukácsnak –, amikor azt állította, hogy a forma az utolsó ítélet a dolgok felett.<sup>11</sup> Hozzátehetne volna, hogy ezt az ítéletet minden esetben rögtönítélő bíróság hozza, mert az esztétikai ítélet soha sincsen előre készen; éppen az hitelesíti, hogy az ítéletet végrehajtó cselekedettel egyidejűleg születik – a formateremtés aktusában.

#### JEGYZETEK

- 1 NAESS, Arne: *Önmegvalósítás*. = LÁNYI András, JÁVOR Benedek szerk.: *Környezet és etika*. Bp., L'Harmattan, 2005, 231.
- 2 LEOPOLD, Aldo: *Föld-etika*. = LÁNYI András szerk.: *Természet és szabadság*. Bp., Osiris, 2000, 115.
- 3 MACINTYRE, Alasdair: *Az erény nyomában*. XV-XVI. fejezet, Bp., Osiris, 1999.
- 4 „Ha az erőszakos behatolás – a természet tudományos-technikai eltárgyasításának formájában – az uralom és a fejlődés látszatát kelti is, ez az uralom akkor is csak az akarat tehetetlensége marad. Szabadon megvilágítva, a föld mint olyan, csak ott jelenik meg, ahol lényegét tekintve fel nem tárható marad, és így őrződik, ahol nem engedi feltárni magát, azaz állandóan magába rejtezik... A föld az, ami lényegszerűen magát elrejtő. A föld előállítását azt jelenti: a földet magát-elrejtőként nyitni fel... Az igazság megtörténéseinek egyik módja a mű műléte. A mű – világot állítón és földet előállítón – ama vita végigharcolása, amelyben az egészben vett létező el-nem-rejtettségét, az igazságot kivívják. Ez nem azt jelenti, hogy valamit helyesen ábrázolnak és adnak vissza, hanem hogy a létezőt a maga teljességében el-nem-rejtetté teszik és abban megtartják.” Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla, Bp., Európa, 1988, 76. és 88.
- 5 WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. NEUMER Katalin. Bp., Atlantisz, 1998, 134.
- 6 HUSSERL, Edmund: *Az európai emberiség válsága és a filozófia*. = HUSSERL, Edmund: *Válogatott tanulmányok* (Vál. VAJDA Mihály, ford. BARÁNSZKY-JÓB László), Bp., Gondolat, 1972, 327.
- 7 MERLEAU-PONTY, Maurice: *A szem és a szellem*. = BACSÓ Béla szerk.: *Fenomén és mű*. Ford. VAJDOVICH Györgyi és MOLDVAY Tamás, Bp., Kijarat, 2002, 54.
- 8 *Természetművészet – változatok*, Múcsarnok Bp., 2016.
- 9 *Apró gesztusok* – ezt a címet adták a kurátorok a kiállítás XXI. századi, azaz hazai és külföldi kortársak alkotásait bemutató részének.
- 10 Erről bővebben: LÁNYI András: *Oidipusz avagy a Természetes Ember*. Bp., Liget, 2015.
- 11 „A forma az élet legfőbb bírója... Valamely ember felett és a sorsa felett kimondatott a döntő ítélet annak meghatározásával, hogy életmegnyilvánulásai milyen formát tudnak elviselni, és azok csúcspontjai milyen formát követelnek.” LUKÁCS György: *A tragédia metafizikája*. = LUKÁCS György: *Ifjúkori művek*, Bp., Magvető, 1977, 516.