

Péter Szabina

A természet alakváltozásai a kortárs művészet tájrepresentációiban

„Azért szeretjük annyira a szabad természetet, mert nincs
rólunk véleménye.”¹

(Friedrich Nietzsche)

„Ismeritek az évek vonulását, az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát, ismeritek törődött kézfejem?”²

(Pilinszky János)

Tanulmányomban azt a szellemi folyamatot szeretném megvizsgálni, melyben a gondolkodás a természet egyes részeiből – a *phüszisz* értelmében felfogott – tájat teremti; s amely gondolkodás mindazonáltal nem (kizárólag vagy feltétlenül) fogalmiként, hanem művészetként (is) működteti (és koncipiálja) mindeközben önmagát.

Az általam választott kortárs tájrepresentációkban e táj mint egy-egy komplex vizuális egység, művészi intellektus és gondolatiság táruul a befogadó elé. Az 1960-as években felbukkanó és mai napig is élő *land art* irányzat alkotói a természeti környezet formavilágát és kellékeit használják – sokszor monumentális – szabadtéri installációk létrehozásához. Tanulmányomban Bukta Imre táj- és viselkedésművészeti performanszaiba vagy *agroarként* is definiált művészetébe – mely olvasatomban a *land art* alkotói szellemiségével rokon –, valamint a Tarr Béla 1987 utáni munkásságára jellemző – s kiváltképp *A torinói ló* c. filmjében manifeszt – *táj-fiziognómiájába* szeretnék rövid betekintést nyújtani.

A természet tájként való felfedezése történetileg és tárgyilag is előfeltételezi azon teóriát, miszerint a kozmosz egyfajta világrendként értelmezhető. Amikor a kozmosz helyett a *phüszisz* fogalmát használják (ahogyan Arisztotelész és a hellenisztikus filozófusok is), akkor mindig azt az „egész természetet” értik rajta (mint a teória tárgyát), amely minden természettől létezőnek alapjául szolgál és valamennyiben jelen van.³

A heideggeri olvasat e jelenséget a felnyíló-időző működésben ragadja meg. A görögök nem a természeti folyamatokon tapasztalták meg először, hogy mi a *phüszisz*, hanem ellenkezőleg: a lét költői-gondolkodói alaptapasztalatként tárult fel számukra az, amit *phüsziszként* kellett meghatározniuk. Csak eme feltárulás következtében lett szemük a szó szűkebb értelmében vett természetre. A *phüszisz* ezért eredendően „épp-

1 Nietzsche 2008, 197. o.

2 Pilinszky 2006, 52. o.

3 Ritter 2007, 117–118. o.

úgy jelenti az eget, mint a földet, éppúgy a követ, ahogyan a növényt is, jelenti mind az állatot, mind az embert, továbbá az emberi történelmet mint az emberek és az istenek művét, és jelenti végezetül és mindent megelőzőn magukat az isteneket küldetéses sorsukban”.⁴ Eme értelmezés szerint a *phüszisz* mint felnyílást mindenütt megtapasztalhatjuk, azaz egy olyan tág kontemplációs mozzanatban, ahol a természeti folyamatokban és jelenségekben a *phüszisz* mint maga a lét, és mint a lét különböző érzelmi aspektusai (a pszichikai, a lelki, az átlelkesült) tárulnak fel a létező számára. Később pedig Hérakleitosz (Porphüriosznál fennmaradt) 123. töredéke kapcsán a következőt írja: „[...] a lét elő-szeretettel, vagyis azzal rejtőzködik el, amiben lényegét rögzítette. A lét lényege, hogy elrejtőzködik, fölfakad, szárba szökken, kibújik az elrejtetlenbe – φύσις. Csak ami lényege szerint elrejtetlenségbe fordul [*enbringt*], csak aminek lényege szerint elrejtetlenségbe kell fordulnia, szerethet elrejtőzködni. Csak ami elrejtetlenségbe fordulás, lehet elrejtettségbe fordulás.”⁵ Tehát a *phüszisz*-fogalom meglehetősen szabálytalan kontúrral rendelkezik, melynek mozgását összetevőinek száma határozza meg. Noha autopoetikus jelleggel bír, de mégis folyamatos teremtségre szorul, pusztá rendezési viszonyaiban a fogalmi összetevők nem állandók vagy változók, hanem a szomszédságok szerint rendezett pusztá variációk.

A teória szemlélést jelent, de nem valami tetszőleges és meghatározatlan szemlélés(é)t. A természet szemlélése (teóriája) ezért filozófiailag azt jelenti, hogy benne a szellem a mindent átfogó „egészhez” és „istenéhez” fordul. Csak innen érthető, hogy Arisztotelész miért nevezi az ión természetfilozófusokat egyszerre „fiziológusoknak” és „teológusoknak”: „akik a természetről beszélnek”, azok egyben „az isteni körül gyülekeznek”.⁶ A gondolkodás képei – így esetünkben a táj alakzatai is – rétegeltek, mivel a filozófia – így egy fogalom – ideje is rétegtani idő, ahol az előtt és az után immár az egymásra rétegződések rendjére utal.

Az általam vizsgált művészeti produktumok művészeti intenciójuk szerint választott utak és mozgások úgy nyernek értelmet vagy irányt, hogy korábbi, időközben elfeleddé vált utakhoz tartozó rövidítéseként vagy kerülökként értelmezzük őket. Eme művészeti vagy művészetfilozófiai jelenségek immanenciájában megmaradó fogalom valamely lemeze vagy rétege szükségképpen alatta vagy fölötté lesz egy másiknak, és a gondolkodás képei nem bukkanhatnak fel tetszőleges sorrendben, hiszen olyan orientációs változásokról tanúskodnak, amelyek közvetlenül nem, csak a gondolkodás egy korábbi képe alapján ragadhatók meg. Így a *phüszisz* fogalmán belüli mentális tájak sem esetlegesen változnak a korok során: a hegynék itt kellett állnia, a folyónak amott kellett folynia, mint nemrégiben, hogy a talaj, amely most száraz és lapos, ilyen kinézettel és textúrával rendelkezzen. Természetesen az ősi rétegek újra a felszínre bukkanhatnak,

⁴ Heidegger 1995, 9. o.

⁵ Heidegger 2003, 281. o.

⁶ Ritter 2007, 118. o.

utat törhetnek maguknak a rájuk rakódott képződményeken keresztül, és egy szintre kerülhetnek a jelenlegi réteggel, hogy új görbületet adjanak neki.⁷

A teória fogalma nem határolja el a filozófiát a gyakorlati cselekvés egyik szférájától, a művészettől, melynek fő mozgatórugója az általunk vizsgált problematika szerint a szemlélés és a természet felé fordulás. Eme műalkotásokban a természethez mint tájhoz való esztétikai viszony tekintetében konstitutívak maradnak a filozófiai teóriahagyományból átvett meghatározások, így a természet mint táj a teoretikus szellem gyümölcseként tárul a befogadó elé. Az egész természet szabad szemlélése, ami a görögöktől kezdődően évszázadokon át a filozófiai fogalom domináns szegmense volt, új alakot és formát nyer, amikor a szellem tájként kezdi koncipiálni a természetet. Az emberi létezéshez tarozó eget és földet nem lehet többé tudatosítani és kimondani úgy, ahogyan a régi világ talaján a filozófiai fogalomban – a *phüszis*ben – lehetett. Így a művészetre hárul az a feladat, hogy azt esztétikailag tájként közvetítse.

A táj története Kantnál éri el azt a fokot, ahol az észfogalom inkompetenssé válik a természethez tartozó érzékin-túli ábrázolásában: a természet „kontemplációja” tehát átalakul esztétikai szemlélésévé. Amikor az „eszme”, és az „érzékin-túli”, az „abszolút totalitás” többé már nem hozzáférhető a filozófiai teória észfogalma számára, s amikor a tudományos fogalomnak a lehetséges tapasztalatra való korlátozása nyomán már nem tudjuk ezeket „meghatározni” és „megismerni, hanem csak elgondolni”, akkor az esztétikai érzésre hárul megjelenítésük. Ez az oka annak, hogy a természetet mint az eszme ábrázolását és a világot mint világrendet is már egyedül érzékileg, „a csillagos ég látványában” lehet esztétikailag fenségesként megjeleníteni az erkölcsi törvényhez való viszonyában.⁸ Az újkor talaján a természet és az abból kiemelt alakzat, a táj nem a fogalomban, hanem az esztétikai érzékben, nem a tudományban, hanem a művészetekben, a természetbe való nem teleologikus kilépésben ragadható meg. Az egész természet mint a kozmosz megjelenítése többé már nem az észfogalom, hanem az esztétikai közvetítés sajátja.

A természet tájként tartozik a modern ember világához, így a társadalomnak a tudomány közvetítette objektív természetéhez való viszonyából kell megértenie azt. Az urbanizáció okozta népsűrűség-növekedéssel, a tudomány és az ipar megjelenésével a természet egyre inkább az ember objektumává vált, az ember többé nem (élhet) egy(ségben) az őt eredetileg körülvevő természettel. Így a „szent természet” elvesztett természet lesz, ahogyan azt Sartre sorai is jól példázzák: „Félek a városoktól. De nem szabad kivonulni belőlük. Ha az ember túl messzire elkalandozik, a Növényzet, a Tenyészet birodalmába ér. A Növényzet kilométereken át kúszott a városok felé. És a Növényzet vár. Amikor a Város meg fog halni, a Növényzet megrohanja majd, fölmászik a kövekre.”⁹ Az otthonos termé-

7 Deleuze – Guattari 2013, 51–52. o.

8 Ritter 2007, 124. o.

9 Sartre 1995, 138. o.

szetből való kiszakadás az előfeltétele a tájhoz vezető út megnyílásának. Talán eme sartré-i gondolatból táplálkozhatott Michel Houellebecq *A térkép és a táj* c. regényében, melyben a művész főhős (Jed Martin) alkotói munkásságának majdhogynem legvégén növények növekedésének és ipari tárgyaknak a filmezésével foglalkozik, hogy a több órás felvételekből montázsok és ráfilmezések segítségével „bemutassa a ragadozó hajlékonyságával lengedező, egyszerre békés és könyörtelen növényi szövödékeket, amelyek [...] kétségkívül a legértettebb kísérletek a világ növényi nézőpontú ábrázolására”.¹⁰ Továbbá megemlíthetjük Derek Jarman Dél-Angliában kialakított – a világ egyik legkülönlegesebb – kertjét (*Prospect Cottage*), mely eszményinek éppen nem mondható tájnak ad otthont: látótávolságban áll a dungeness-i atomerőmű, a vidéket nagyfeszültségű vezetékek vágják át. Eme egyedülálló kerítetlen tájkert egyszerre folytatása és kifordítása, ironikus átértelmezése a nyugati és távol-keleti kertművészetnek, mivel centrumában a civilizációs hulladék áll, a talált tárgyak, melyek magukon viselik az emberi kultúra nyomát. Így a kert klasszikus elemei közepette a „modern természet” kap kitüntetett szerepet.¹¹

A művészet átvette mindazt, ami korábban a filozófia feladata volt: a természetet mindent átfogóként és mindenben jelen levőként feltételezi. Ugyanakkor az esztétikai táj önmagában nem konstans; egy történeti mozgásban különböző tájak szorítják ki és váltják egymást. Az esztétikai érzék ugyanis folyamatosan újabb és újabb tájakban igyekszik rábukkanni magára a természetre mint a még nem látottra és még ki nem mondottra. A mozgás oka pedig az a vágy, hogy az ember jelenbeli létezésében elidegenedve a természettől, esztétikailag megjelenítse és megszüntesse az elidegenedést.

A táj tartalmi funkciója így mindig változik. A művészet által feltárt tájak társadalmi elsajátítása kibővül a természethez való szabad (nem-teleologikus és nem-intencionált) viszony dimenziójával: így a *land art* némiképp ismerőssé, civilizálttá és konceptuálisstá tett tájakat csatol az emberi társadalomhoz. A *land art* egyik előzményeként is felfogható az a 18. században megjelenő művészeti irányvonal, amelyet a festészet helyett próbáltak bevezetni „*art of gardening*” meghatározással, ami a természetet esztétikai közvetítéssel immár tájként jeleníti meg. Az eme szellemiségben megépülő parkok a festészeti szabályoknak engedelmeskedő kompozíciók szerint épültek fel. Henry Home meghatározása szerint eme „földbe írt szép, egyszerű költemények” a kertművészetet átvezették a festészetbe. Az így létrejövő tájkert nem más, mint a természet utánzása, vagy maga a természet díszítetten. Annak megjelenítése, ami valóban létezik a természetben, annak ábrázolása, ami szép a természetben. Home tehát – a *land art* konceptuális tájszemléletével valamelyest konszonanciát mutatva – úgy fogja fel a tájkertet, mint magának a természetnek az ábrázolását, melynek az érzés szempontjából – némiképp deisztikus megfogalmazásban – az a funkciója, hogy megjelenítse az istenség jóságát és

10 Houellebecq 2010, 354. o.

11 Tillmann 2005.

boldogságunk általa biztosított bőséges forrását, ezzel pedig elgondolkodásra és szemlélődésre készítse, s így a humanitás és jóindulat állapotába hozza a lelket.¹²

Az emberi élet tere megnyílik a természet esztétikai látványa felé. A természet esztétikai közvetítésével egységben tekintve a tájkert annyiban hoz újat és minőségileg mást, hogy itt az ember változtató és alakító beavatkozása formálja tájjá a természetet, amely ily módon saját esztétikai jelenlétének közvetítőjévé válik. A kertművészetben a természet mint táj némi megtévesztéssel a szabad alakulás látszatát kelti, ám valójában olyan természet, amin erőszakot tettek, arra készítették, hogy saját maga ábrázolása legyen. Ezzel szemben a *land art* nem tesz erőszakot a természetben, hanem együttműködik azzal:¹³ emberi kézről árulkodik, de a végeredmény tekintetében az alkotói munka pátozsa a felnyíló-időző működésben artikulálódik.

Az a szellemi tett, amellyel az ember valamilyen jelenséggé a „táj” kategóriájává alakít, a következő: önmagában elegendő egységnek érzett zárt szemlélet, amely mégis valamilyen végtelenül tágasabbal, messzebbre áramlóval fonódik össze. A természetegész állandóan áthágja, feloldja a táj önkorlátait, s ezt a kiszakított, önállósult darabot átszellemtí a végtelen összefüggésről való homályos tudás. Az ember megosztó, s a megosztottat külön egységekké alakító pillantása mégis felépíti belőle a „táj” mindenkori individualitását.¹⁴ Az esztétikai természet mint táj veszi így át azt a funkciót, hogy a bensőből származó „szemléleti” képekben közvetítse és az ember számára, esztétikailag jelenvalóvá tegye a természet egészét és a „kozmoszbeli harmóniát”. Úgy kell bemutatni a természetet, ahogyan az az emberi bensőben tükröződik. A tájhoz való odafordulásnak mindig két arca van: a gondolkodás és a természet, a *phüszisz* (anyagot szolgáltat a létnek) és a *nüsz* (képet szolgáltat a gondolkodásnak). A tájat megteremtő, tudattalanul ható fogalom nem ragadható meg egykönnyen: a táj anyagát a csupasz természet szolgáltatja, s ez az anyag olyan végtelenül sokrétű, esetenként annyira változatos, hogy igen változóak azok a nézőpontok és formák is, amelyek ezeket az elemeket a mindenkori hatásegységgé fogják össze. Közelítő értékekre a művészeti alkotások vizsgálatán keresztül tehetünk szert.

A műalkotás se több, se kevesebb, mint az érzet léte, ahogyan önmagában létezik. A művészeti alkotások Deleuze és Guattari fogalomhasználata szerint érzetek, *perceptumok* és *affektumok* összességéből állnak, amelyek a világról alkotott képünk kompozíciós síkján működnek. E felfogás szerint a művészet nem kevésbé gondolko-

12 Ritter hivatkozik Henry Home *Elements of Criticism* c. munkájára. Ritter 2007, 152. o.

13 Mivel e művészeti irányzaton belül eltérő alkotói intenciókat figyelhetünk meg, ezért e megállapítás azokra a *land art* égisze alatt létrejövő alkotásokra vonatkozik, melyek a környezettel és a természettel való együttműködésből fakadó finommozgások által bontakoznak ki. Eme alkotói attitűdre példa a szövegben tárgyalt Andy Goldsworthy, Richard Long vagy Martin Hill munkássága. Ellenpéldaként szolgálhat Walter de Maria *Föld szoba* (1968) c. environmentje, melyben ötven köbméter földet helyezett el egy ezer négyzetméteres képtárban, kiszakítva ezzel a szóban forgó „természeti tárgyat” annak eredeti (természetbeli) összefüggéséből.

14 Simmel 1990, 100. o.

dik, mint a filozófia, csak affektumokkal és perceptumokkal teszi azt. A művészet és a filozófia síkjai között így létrejövő átjárási lehetőségekből kifolyólag az affektumok is a gondolkodásba helyezhetőek, ezért a fogalom maga lehet egy affektummal kapcsolatos fogalom, ahogyan az affektum is lehet egy fogalommal kapcsolatos affektum. A művészet kompozíciós síkja és a filozófia immanenciasíkja annyira egymásba csúszhat, hogy az egyik sík elemei rákerülhetnek a másik tartományaira. Ebben az értelemben mind a *land art* földléptékű *hortus conclususai* és a Bukta-féle „tájkép reinkarnációk”, mind a Tarr által felvonultatott esztétikai alakzatok döntően módosítják a *phüszisz*-fogalom eredeti immanenciasíkját, más instanciákkal és más vizuális és művészeti entitásokkal népesítik be azt.¹⁵

Bukta tájművészeti akciói során¹⁶ kihasználja a néző számára azt a területet és körülírja azt a hitvallást, amelyet rajzaiban és vegyes technikával készült grafikáiban és festményeiben képvisel. Ezzel egyrészt kézzelfoghatóvá teszi témáinak eredetét és bemutatja a költői benyomásokat gyűjtő és megfogalmazó, elgondolkodtató válaszokat teremtő látásmódját.¹⁷ E nélkül az érzet nem jön létre az anyagban, és nem hatol a perceptumba vagy az affektumba. Így az anyag maga válik expresszív, ezért a művészet nem a hasonlóságot tárja elénk a rögzített médiumon keresztül, hanem a meggyötört, a lekaszaolt, a felszántott vidék és az ahhoz tartozók tiszta érzetét.

Ohlsdorferék ablakában perceptumként az ember nélküli táj jelenik meg. Mintha a cézanne-i rejtély íródna a filmvászonra: „az ember hiányzik a tájról, és mégis teljesen benne van”.¹⁸ A szereplők csak azért létezhetnek, a művész csak azért teremtheti meg őket, mert nem észlelnek, hanem beléptek a tájba és az *érzetkompozitum* részévé váltak. A ház nem védi meg őket, csupán hat napon keresztül megszűri, szelektálja a teremtés inverz és kozmikus erőit, melyek megkülönböztethetlenségi zónákat idéznek elő a természet, a jelenlévő tárgyak, az arc tónusaiban és barázdáiban, megütik, megkarmolják, felolvasztják azokat. Összekapcsolnak egy testtartást és egy tájat, azaz a perceptumokat és az affektumokat. A fal, ami elválaszt, az ablak, ami kiemel vagy kiválaszt, közvetlen kapcsolatban van a természettel és az adott territóriummal. A padló, mely elegyengeti vagy kisimítja a föld göröngyösségét, hogy szabad folyást engedjen az emberi útírányoknak; a tető, amely a hely egyediségét foglalja magában. E keretek összeillesztése, az összes sík, azaz a fal, az ablak, a padló, a tető lapjának összekapcsolása, pontokban és ellenpontokban gazdag, összetett rendszert eredményez.¹⁹ Wittgensteint idézve, mintha egy olyan alapot látnánk, amit a ház egésze tart. A keretek és

15 Deleuze – Guattari 2013, 57–58. o.

16 Például: 1976.: *Kényelemhelyzet-keresés elevátoron, Mezőgazdasági gép háziasítása, Bukta-fotó I-II, Túrkevei tsz-udvar, A tehéntrágya mint médium*; 1978.: *Mezei gondolatok*; 1979.: *Földalatti szarvas, Pókháló*; 1980.: *Nyári orrvadász, Az orrvadász megtér, Téli orrvadász, Hőfésztés*.

17 Bán – Novotny 1998, 35. o.

18 Deleuze – Guattari 2013, 142. o.

19 Deleuze – Guattari 2013, 154. o.

összekapcsolódásaik tartják fenn az érzetkompozitumokat, teszik fennállóvá az alakzatokat, keverednek össze a fenntartásukkal és saját tartásukkal.

Az affektum az ember nem emberi elváltozása, mely nem a megjelenő élményállapotok közötti átmenetben ragadható meg. Mind Tarr szereplői, mind a performanszai során esztétikai alakzattá váló Bukta Imre, mind a természetből kiragadott és eredeti helyükről egy másikra áthelyezett anyagok Andy Goldsworthy *land art* művész munkáiban különös változásokon mennek keresztül: a táj részévé válnak. Különféle állatfajoknál is megfigyelhető azon tevékenységek jelentősége, amelyek a territóriumok kialakításából, átengedéséből, elhagyásából, sőt annak teljesen más alapon való újralétesítéséből állnak. Ebben az értelemben a *land art* is reterritorizál: a Goldsworthy keze által eredeti helyéről konceptuálisan áthelyezett bot ennyiben reterritorizált faágként is értelmezhető.²⁰ A *land art* nem célszerűségi, hanem melodikus koncepció, ahol már nem tudjuk megmondani, hogy mi számít művészetnek, és mi számít természetnek, természetes technikának. „A pókháló a légy nagyon finom portréját foglalja magában, amely a légy ellenpontjával szolgál.”²¹ Itt nem az történik, hogy az egyik a másikba alakul át, hanem valami az egyikből átkerül a másikba. Mintha e szereplők minden esetben azt a végtelenbe helyezett pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket. Csak az élet teremt olyan zónákat, ahol az élőlények és az anyagok össze-vissza örvénylenek, és az étellel közös teremtése révén egyedül a művészet férkőzhet hozzá és hatolhat bele ebbe a zónába. Akár a *Werckmeister harmóniák* nyitójelenetére gondolva e kérdés mentén, melyben Valuska a kozmoszbeli jelenségek megidézésével megrajzolja a természet működésének általános képét, vagy az óriásbálna tetemével való szembesülés pillanatait.

A számos filozófiai, irodalmi, mitológiai, képzőművészeti, mediális és vallási allúziót felvonultató *A torinói ló* c. film szereplői úgy válnak a természet részévé, ahogy egy „penge hatol át a dolgokon”. Az affektumok pontosan az efféle változások, amelyek során az ember valami nem emberivé alakul át, ahogyan a perceptumok sem a természet hagyományos értelemben vett emberi vidékein lelhetőek fel. Eme fiziognómiai tájszemlélet motívuma a *Kárhozat* c. filmjétől kezdődően sorra felfedezhető Tarr alkotásaiban (gondoljunk csak akár a szóban forgó utolsónak ígért filmjére vagy akár az egysnites *Prológusban* bemutatott arcok domborzatára²²). Tarr Béla művészi alkotóképessége – az elélné tárt táj-fiziognómiáiban – mind a táj mind az emberi individuumok megjelenítésében egyenrangúan nyilvánul meg. Eme meglehetősen egyedi alkotói attitűdnek köszönhetően, Tarr szereplői is a táj részévé válnak, kamerájának köszönhetően az arctalan

20 Uo., 59. o.

21 Uo., 156. o.

22 A fiziognómia fogalmát itt a tudomány által érintetlen formájában használom, tehát nem azon értelmezés szerint, melyben a tudomány kioldja a tájat az esztétikum és a szubjektivitás összefüggéséből, és e fogalmat módszertanilag egy lehetőleg értéktelen természettudományos definícióval váltja föl.

individuumok ugyanolyan objektívvé válnak számunkra, mint ahogy az a táj esetében oly megszokott vonásként jelentkezik. Az ember itt nem a természet vagy a táj középpontja, sokkal inkább az ellenpontja: nem az ember határozza meg a reprezentációt (noha annak részévé válik), nem a saját középpontja körül hozza létre a szintézist, melyel az általános tájszemlélet esetében körülhatárolja magát.²³

Tarr egy olyan alappal dolgozik, amelynek hatalmában áll feloldani a meglévő formákat, és létrehozni egy zónát, amelyen belül nem tudjuk többé eldönteni, hogy mi emberi és mi állati, mert különbség nélküliségük epifániájában egyszerre megnyilatkozik valami. Az affektum csak rólunk szól, itt és most, de az állati, növényi, ásványi vagy emberi jegyek nem különülnek el bennük (jóllehet mi egyedileg és megkülönböztetve nyерjük ki őket).

Minden művész affektumokat mutat fel, azzal együtt, hogy víziókat és perceptumokat is kínál. A Tarr által élénk tárt művészi kompozitumokban a táj olyan perceptumként ragadható meg, mely szinte „arcot ad” szereplőinek. Az a szereplő pedig, amely köré *A torinói ló* színhelye és szereplőgárdája szerveződik elsődlegesen a domboldalon álló lombtalan fa, amellyel szemközt Tarr különleges gonddal alakította ki az épületet, hogy alkalmas legyen a többi szereplő befogadására.²⁴ E különös vízió részeseként könnyen olyan érzésünk támadhat, mintha a fa próbálna meg igazán látni. Minden pusztá látomás és változás, mely változásba egy különös rettegés lopja be magát: világokká válunk, állattá, növénné, molekulává.

Bukta Imre 1981-es talán egyik legismertebb művében, a *Performansz* c. munkájában egy igazi síksági, tanyasi akcióról van szó, amelyet Bukta egy videóinstalláció kedvéért bonyolított le valahol az alföldi rónaságon. A két felvétel közül az egyik (viharkabátban, svájcisapkában és gumicsizmában) nekiindul a végtelen mezőnek és lassan szinte kigyalogol a képtérből, valósággal enyészponttá zsugorodik a távoli messzeségbe nyúló tájban, majd egyszer csak visszafordul, s újra a kamera szenvtelen tekintete felé közeledik egyre növekvő alakja. A Tarr-féle és a Bukta-féle „alföldi világutazások” reprezentációja által létrejött táj *expressis verbis* hasonló tulajdonságokat képvisel: Bukta szóban forgó videóinstallációja körülbelül húsz percen keresztül ismétlődik oda-vissza, minek következtében egy kisebbfajta emberi csapást tapos ki magának a latyakos parlagon, ahol imbolygó jövés-menése s a pusztai szélben lobogó viharkabátja mintha időnként megkettőződne az ezüstösen csillogó, meggyúlt pocsolyákon. Talán e víztükrör inspirálta a videóinstalláció bemutatásának mikéntjét: a középső tévé alá helyezett képernyőn, fordított kameraállásban, azaz fejjel lefelé és jobbról-balra haladva végzi végtelenbe tartó gyalogútját. A harmadik, a fejtetőre állított s legfelülre tett monitor segítségével pedig, amelyen így balról-jobbra tart Bukta eme délibábnak tűnő horizontbeli utazása, teljes körforgássá alakítja a képernyőkön élénk táruuló mozgást. Eme

23 Simmel 1990, 105–106. o.

24 Rancière 2013, 141–142. o.

repetitívitas és dokumentarizmus, imamalomszerűen ismétlődő jelleg és sokszor fárasztó, kemény neorealista tényyszerűség²⁵ szembeötlő konzonanciát mutat a két alkotó poézise között. E tájrepresentációk befogadásakor a szem egyszerre lát s gondolkodik, megsejtve ezáltal a lét önelrejtő rejtetlenkedésének²⁶ mozzanatát. Az így létrejövő érzet nem foglal el semmilyen helyet a befogadó konceptuális síkján anélkül, hogy a síkot ne feszítené, ne nyújtaná ki az egész Földre, és ne szabadítana fel minden érzetet, amit a föld tartalmaz: kinyitni, széthasítani, elérni a végtelent, a végtelen létezőt. Talán épp ez a művészet sajátossága: a végesen keresztül megtalálni, visszaadni a végtelent. E műalkotásokban sorra felfedezhetőek azok a kulminációs pontok, ahol az érzet a *phüszisz* fogalmának érzetévé válik, maga a fogalom pedig eme érzet fogalmává.

Bibliográfia

- Bán András – Novotny Tihamér 1998, *Bukta Imre. Új Művészet* Kiadó, Budapest.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix 2013, *Mi a filozófia?* (Ford. Farkas Henrik.) Műcsarnok Non-profit Kft., Budapest.
- Heidegger, Martin 1995, *Bevezetés a metafizikába.* (Ford. Vajda Mihály.) Ikon, Budapest.
- Heidegger, Martin 2003, *A φύσις lényegéről és fogalmáról. Arisztotelész: Fizika B, 1.* (Ford. Vajda Károly.) In *Útjelzők.* Osiris, Budapest, 225–282. o.
- Houellebecq, Michel 2010, *A térkép és a táj.* (Ford. Tótfalusi Ágnes.) Magvető, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich 2008, *Emberi, nagyon is emberi.* (Ford. Horváth Géza.) Osiris, Budapest.
- Pilinszky János 2006, *Apokrif.* In Uő, *Pilinszky János összes versei.* Osiris, Budapest.
- Ranciére, Jacques 2013, *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről.* (Ford. Sutyák Tibor.) Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest.
- Ritter, Joachim 1997, *Az esztétikum funkciója a modern társadalomban.* (Ford. Papp Zoltán.) In *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok.* Atlantisz, Budapest, 113–143. o.
- Sartre, Jean-Paul 1995, *Az undor.* (Ford. Réz Pál.) Novella Kiadó Kft., Budapest.
- Simmel, Georg 1990, *A táj filozófiája.* (Ford. Berényi Gábor.) In *Vélcence, Firenze, Róma. Válogatott művészettelméleti írások.* Atlantisz, Budapest, 99–110. o.
- Tillmann J. A., 2005, „Derek Jarman kertjei”. [<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/jarmankert.html>] (2014. 03. 21).

25 Bán – Novotny 1998, 39. o.

26 Heidegger 2003, 281. o.