

Pecsics Mária

ORCID: 0009-0001-3492-3677

MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet

pecsics.maria@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 2 (2), 5–22. (2023)

DOI: [10.57021/artcadia.4988](https://doi.org/10.57021/artcadia.4988)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

CULTURA, A táj mint biológiai és társadalmi élettér

Pecsics Mária DLA disszertációjának itt közölt részlete a szerző CULTURA című fotósorozatát helyezi tágabb művészetfilozófiai kontextusba. Az első fejezet a táj fogalom koronként változó definícióját veszi végig, és rámutat arra, hogy a természet egységétől elkülönített táj a filozófia kreációja. A második rész a természettudományos megközelítések konnotált kulturális jelentéseit veszi sorra. Kitér a környezethez való viszonyra, amely az egyén és a közösség tudatát meghatározó mítoszokban jelenik meg, valamint a különböző nyelvek „táj” szavaihoz kapcsolódó különbségekre. A harmadik fejezet a táj reprezentációira fókuszál. Az érzékelést és a téri tájékozódást kiegészítő segédeszközöket (a térképektől a műholdképekig) az emberi kultúra termékeiként elemzi, amelyek segítségével domesztikálódik a természet, mialatt újraformálódik a szemlélő.

Kulcsszavak: kultúra, táj, természet, reprezentáció, filozófia

CULTURE. The Landscape as Biological and Social Living Space

This excerpt from the DLA dissertation of Mária Pecsics places her CULTURA photo series in a broader philosophical context. The first chapter traces the historically changing definition of landscape and points out that this term that is differentiated from Nature is a philosophical creation. The second section examines the connoted cultural meanings of the seemingly objective approaches of sciences. It shows our relationship to the environment and how this defines individual and community consciousness through the myths and the different nuances of the term 'landscape' in different languages. The third part focuses on representations of landscape and the tools as products of human culture (from maps to satellite imagery) that complement our perception and spatial orientation. These utensils help domesticate nature while reshaping humankind.

keywords: culture, landscape, nature, representation, philosophy

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 különösöt, 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,¹ 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 földsvárat, 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 találmra felüti Ágoston fő művét, a **Vallomásokat** és megsemmisül, mikor ezt olvassa:

„Az ember szalad hegycsúcsot, öreg tengert, szélesen hullámozó folyamat, végtelen Óceánt, csillagjártást bámulni, s önmagával nem törődik s nem csudálkozik azon, hogy én ezt mind el tudom emlegetni, pedig beszéd közben egyiket sem látom testi szemeimmel; - s hogy nem emlegetném, hacsak a hegyet, hullámat, folyamat, csillagot, amiket tényleg láttam már, s a nagy Óceánt, amelyről csak hallomásból tudok, nem látnám belül emlékezetemben olyan hatalmas méretekből, 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.”²

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 egyrészt sikertelenül végződik, mivel bebizonyosodott számára, hogy a következtetései

² Augustinus Aurelius, *Szent Ágoston Vallomásai*, ford. Dr. Vass József (Budapest: Szent István Társulat, 1995) X. könyv 8/4. https://mek.oszk.hu/04100/04187/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.” Kardos Tibor, szerk., *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből* (Levél Dionigi di Borgo San Sepolcrahoz Malaucéne, 1336. április 26.), ford. Kardos Tibor (Budapest: Gondolat, 1962), 90.

¹ Titus Livius, *A római nép története a város alapításától* (Budapest: Európa, 1982), IV. kötet, XL. könyv, 113.



3 Kardos szerk., *Petrarca levelei*, 90.

tapasztalati úton nem élhetők meg, csak teoretikus okoskodás eredményei. „*Eluntam nézni a hegyet*”³ – 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)⁴ 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

4 Joachim Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” in Joachim Ritter, *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, 113–143 (Budapest: Atlantisz, 2007), 120.

az örök körforgás észlelhető bizonyítékai, a Világmindenség kiszakíthatatlan elemei.

A 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, következképpen a gondolkodás egy végterméke, „*a teoretikus szellem gyümölcse*”,⁵ 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

5 Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” 120.

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 – objektívizálódik, 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.⁶ Ez a folyamat görcsösen, fájdalmasan és viszontagságokkal zajlik a társadalmi, szellemi és erkölcsi élet harcmezőin, és egyben a természettől, a természetegészről való elszakadás, annak objektívizálódásából fakadó eredménye. Valójában a 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 létezett, minden „*a természettől létező adva van*”.⁷ 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 rész-egész már nem tart kapcsolatot a valósággal, értelmét önmagában találja meg.⁸ 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*”.⁹

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.¹⁰ 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

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

7 Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István (Budapest: Gondolat, 1989), 15. par

8 Simmel, „A táj filozófiája,” 102.

9 Denis Diderot, *Értekezés a festőművészetéről* (Essai sur la peinture, 1759), in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. Alexander Bernát (Budapest: Franklin Társulat, 1915), 134–192.

10 Simmel, „A táj filozófiája,” 107.



van a szemlélő adott lelki állapotával, az adott tájhoz fűződő személyes viszonyában, szintén csak az egészre vonatkozatható. 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.

TÁJ II.

A természet tájként való esztétikai felfedezése és a kozmikus világrendbe emelése – többek között és talán utolsóként¹¹ – 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 szubjektív 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 Pál¹² 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.¹³ Ez alapján a földrajzi táj a földfelszín olyan része, amely külső képe, jelenségei és helyzete alapján meghatározott karakterrel bíró térbeli egység, ami

11 Alexander von Humboldt, *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Stuttgart: J. G. Cotta'scher Verlag, 1845–58). https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/9292/file/humboldt--kosmos--band1_high.pdf

12 Teleki Pál, *A gazdasági élet földrajzi alapjai I-II.* (Budapest: Centrum, 1936).

13 Carl Troll, „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung,” in.: *Studium Generale*, 3. évf., 1950 április, 163-181.

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. 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 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 következtetéseink 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 tércategóriává 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 és/vagy természeti – és nem utolsósorban 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 kísérletét, 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.¹⁴ 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 nemcsak 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 mítoszaik 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 Külléné-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, így Daphné nemzői is; az alvilág folyói: Léthe, Sztüx, Akherón s a többi), a tenger (Aphrodité szülőhelye; Poszeidón 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 különböző társadalmi csoportok értelmezései szerint, szociokulturális fogalomként vizsgáljuk, kézenfekvő a lexikális szemantika felől közelíteni hozzá.¹⁵ 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 megszélesített természetet, az angol *landscape* nemcsak 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 a valósághoz, a konkrét természeti térhez. A francia *paysage* szemléltető nélkül nem létezik, vagyis a gondolat hozza létre, míg a *Landschaft* és a *táj* nagyon is valóságosak. Mindkettő szoros összefüggéseket mutat a

14 Szemerey Samu: Landscape as an identity of past and present in Cappadocia http://epiteszforum.hu/files/smrsm_kappadokia.pdf

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



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.¹⁶ 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).¹⁷ 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”.¹⁸ 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!”¹⁹

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, tárgya nem birtokolható.²⁰ Az ítélőerő a tetszés, nemtetszés kinyilvánítása, 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 elvágyódás 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

16 Dexler, *Táj és tájértékelés*, 2004.

17 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esztétika*, ford. Bolonyai Gábor (Budapest: Atlantisz, 1999), 43.

18 Ritter, „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban,” 135.

19 Baumgarten, *Esztétika*, 47.

20 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája* (1790), ford. Hermann István, (Budapest: Akadémiai kiadó, 1966).

eszményéhez. Így annak idealisztikus képét fogja fel valóságként. 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 Mediterráneum 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.²¹

21 Dexler, *Táj és tájértékelés*, 2004.

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 tanulmánykötetében²² szakít az eddigi metodikával, és nem a műalkotások az idők során változó empirikus adatait, hanem a megfigyelőt (*observer*²³) 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 robog át az egész századon az a visszafordíthatatlan folyamat, amelyben az észlelés először értelmezhető az idő és a mozgás függvényében. 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.

22 Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes (Budapest: Osiris, 1999), 190.

23 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, *A megfigyelő módszerei*, 18.

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.²⁴ Ez a felismerés és – a valamivel későbbre datálható – tér matematikai képletekkel (*costruzione legittima*)²⁵ való leírása lehetővé tette a centrálperspektivikus szemlélet gyakorlattá válását a vizuális ábrázoló művészetekben. Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Uccello, 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.²⁶ 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

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

25 Leon Battista Alberti, *A festészetéről / Della Pictura* (1436), ford. Hajnóczi Gábor (Budapest: Balassi, 1997).

26 Giovanni Battista Venturi, *Essai sur les oeuvres physico-mathématiques de Leonardo da Vinci* (Paris: Duprat, 1797) idézi: Szilágyi Gábor, *A fotóművészet története* (Budapest: Képzőművészeti Zsebkönyvtár, 1982), 46.



vizsgált és metaforaként alkalmazott 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 a *Magiae Naturalis* (1589) című művében,²⁷ 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 irányíthatók 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”.²⁸ A világ megkettőzi magát, ami egyrésztől közelebb hozza szemlélőjéhez, de ez a megduplázottság magában rejtje 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.²⁹ 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.

Erle Loran (1905–1999) amerikai festőművész *Cézanne's Composition* című tanulmánykötetében³⁰ összehasonlítja Cézanne tájképeit az ábrázolt valóságreszletről a helyszínen készített fotográfiákkal, amelyek többek között arra bizonyítékok, hogy Cézanne milyen erőteljesen alakítja át, „torzítja” tájképein a természeti valóságot. A Mont Sainte-Victoire-t monumentálisan ábrázoló festményeket összevetve a fényképezőgép által készített felvételekkel világosan látszik, hogy a fotón a hegy eltölpül, „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.³¹

A látás történetének másik fontos területe a dolgok szemléletének helye. A nézőpont kérdése nemcsak 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...”³²

29 Stelzer, *A perspektivikus kép*, 23.

30 Erle Loran, *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1943)

31 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.

32 Crary idézi Leibnizt *A megfigyelő módszereiben*, 68.

27 Szilágyi szerint valójában Girolamo Cardano milánói fizika-, és matematikatanár volt az, aki először, jóval della Porta előtt a camera obscurában a domború lencse használatának előnyeit említi a *De subtilitate* című írásában (Nürnberg, 1550. IV. könyv, 107). Lásd: Szilágyi, *A fotóművészet története*, 46. Crary pedig Mario Giozzi olasz tanulmányára 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.), bár a következő mondatban hozzáteszi, hogy ebben azért annyira nem lehetünk biztosak. (Crary, *A megfigyelő módszerei*, 53.)

28 Della Porta, *Natural Magic* (London, 1658), 15., idézi Crary, *A megfigyelő módszerei*, 53.

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 Mont Ventoux megmászásáról írott levelében említi:

„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 Fekete-tengert. 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 szerezhethék tapasztalatot a Haemusról is, nem maradna kétséges az igazság.”³³

33 Kardos szerk., *Petrarca levelei*, 90.

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.³⁴

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.

34 Heinrich G. Hommeyer, *Beiträge zur Militair-Geographie der Europäischen Staaten*, (Breslau: Korn, 1805).

„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..."³⁵

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.

Az ember és környezete közti (belső és külső) viszonyt alapvetően meghatározza térbeli tájékozódásának milyensége. A tájékozódási keretek fajtái 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

35 Victor Hugo, *A tenger munkásai*, ford. Lontay László (Budapest: Európa, 1866). <http://mek.oszk.hu/02600/02637/> (megtekintés: 2013).

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.”³⁶

Ezek és az ezekhez hasonló regisztrációs rendszerek a táj észlelésében új távlatokat nyitottak, és erősen meghatározzák a vizuális térben létrejött szemléltetést. Tájéltásunk 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. Az úrből, 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.”³⁷

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.”³⁸

37 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, in *Harmadik part* <http://www.bocs.hu/3part/kumar-17.htm>.

38 Kumar, „Az ökológia elemei”

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

39 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. James Lovelock, *Gaia. The Practical Science of Planetary Medicine* (London, Stroud: Gaia Books, 1997).

A Gaia elmélet³⁹ egy ökológiai kortárs fogalom, amelynek megértése egy újfajta természettudat kialakulását segíti. Az úrból 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. (2013)

Bibliográfia

- Alberti, Leon Battista. *A festészetéről / Della Pictura* (1436). Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi, 1997.
- Augustinus, Aurelius. *Szent Ágoston Vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, 1995. <https://mek.oszk.hu/04100/04187/>
- Bán András és Beke László szerk. *Fotóelméleti Szöveggyűjtemény*. Ford. Wessely Anna. Budapest: Enciklopédia, 1997.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Esz­tétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Crary, Jonathan. *A megfigyelő módszerei / Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest: Osiris, 1999.
- Dexler Dóra. *Táj és tájértékelés*. Budapest: BKÁE-TK. Tájtervezési és területfejlesztési Tanszék, 2004.
- Dexler Dóra. *Táj és tájértelmezés - módszertani javaslat az európai tájfelfogások kultúrtörténeti kutatásához. Lehrstuhl für Landschaftsökologie*. München: Technische Universität, 2002.

- Diderot, Denis. „Értekezés a festőművészetről” (Essai sur la peinture, 1759). In *Diderot válogatott filozófiai művei II*. Ford. Alexander Bernát, 134–192. Budapest, Franklin Társulat, 1915.
- Hommeyer, G. Heinrich. *Beiträge zur Militair-Geographie der Europäischen Staaten*. Breslau: Korn, 1805.
- Hugo, Victor. *A tenger munkásai*. Ford. Lontay László. Budapest: Európa, 1866.
- Humboldt, Alexander von. *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart: J. G. Cotta'scher Verlag, 1845–58. https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/9292/file/humboldt--kosmos--band1_high.pdf.
- Kant, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája* (1790). Ford. Hermann István. Budapest: Akadémiai kiadó, 1966.
- Kardos Tibor, szerk. *Petrarca levelei. Szemelvények Petrarca leveleiből*. Ford. Kardos Tibor. Budapest: Gondolat, 1962.
- Kumar, Satish. „Az ökológia elemei.” In *Harmadik part*. Ford. Faludi Erika. <https://www.bocs.hu/3part/kumar-17.htm>.
- Livius, Titus. *A római nép története a város alapításától*. Ford. Kiss Ferencné, Muraközy Gyula. Budapest: Európa, 1982.
- Loran, Erle. *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1943 <https://doi.org/10.1525/9780520322202>
- Lovelock, James. *Gaia. The Practical Science of Planetary Medicine*. London, Stroud: Gaia Books, 1997.
- Ritter, Joachim. „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban.” In Joachim Ritter, *Szubsztívitás. Válogatott tanulmányok*. Ford. Papp Zoltán, 113–143. Budapest: Atlantisz, 2007.
- Simmel, Georg. „A táj filozófiája.” in Georg Simmel. *Velence, Firenze, Róma, Művészetelméleti írások*. Ford. Berényi Gábor, 99–111. Budapest: Atlantisz, 1990.
- Teleki Pál. *A gazdasági élet földrajzi alapjai I-II*. Budapest: Centrum, 1936.
- Troll, Carl. „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung.” In: *Studium Generale*, 3. évf., 1950 április, 163–181.