

Kertek, avagy a tovább- álmodott természet

III.

Borbély János fordítása

Néhány emlékeztető, mit mond a Biblia a kertről

A Jehova megteremtette a növényvilágot, majd emiatt és ezt követően a Napot, a Holdat és a csillagokat. *Fehér istennő* című művében mindennek okait próbálja kideríteni Robert Graves.

Isten Ádám miatt telepítette a kertet, és az első ember gondjaira bízta, hogy felvigyázzon rá, s művelje anélkül, hogy vétkezne. Ez az Istentől való kert még nem ismerte a jót és a rosszat, de azért, amiért létrejött, Ádám a mennyek által kiteszített, ami egyszerűen kiüzetést jelent a kertből, melyet miattunk teremtettek, amiképpen az anyaméhet is. Ádám a kertből távozóban születik csak meg, bűnhődésül, hogy többé nem veti alá magát Isten akaratának, nem fogad szót Isten parancsolatainak.

Jézus is Ádám, a másik, csak éppen Ádáméval ellenkező irányú úton halad. Jézus gyakran múltatta idejét kertekben. Még éjnek idején is egy kertben imádkozott az Olajfák hegyén. Júdás ezt jól tudta, s a beavatottak biztonságával küldi a katonákat pontosan ebbe a kertbe. Krisztus az a kertész, akit Mária Magdolna szólongat az üres sziklasír előtt, mivel ő helyezte oda, egy kőlap alá, a keresztre feszítettet. Lukács evangéliuma szerint Jézus Krisztus feltámadt, hogy magvető legyen, hogy elszórja magvait.

A kertben elmondott fohászról annyit: nemcsak a testi egészség fenntartására szolgál, hanem egyúttal meditáció és szentbeszéd is. Ugyanakkor csapda is, segítségével fülelnek le bennünket a katonák. S mivel ott vetetük el magunkat, mi magunk esünk áldozatául.

Betérni a kertbe annyi, mint felmenni odáig. „Íme, itt vagyunk, ahogy Jeruzsálem felé kaptatunk.” „Végigmentek a szentélyhez vezető kaptatón.”

54 Olvasni is annyi, mint felfelé kapaszkodni. Canisius Szent Péter 1583-ban

azt tanácsolja a freiburgi jezsuitáknak, ne tegyék tönkre a kertet, melyet *collegiumuk* kibővítése végett béreltek ki, mondván: „Az, aki nem azért jár a kertbe, hogy csupán szónokoljon ott: nyitott könyvet lásson benne, mely imigyen kínálkozik neki, hogy megtanulja megismerni Istent és saját magát. Igazában a kert minden fája, lombja, minden szál füve egy-egy lapja ennek a könyvnek, mely megadatott nekünk, hogy – ha akarjuk – olvassuk és megértsük.” Canisius azzal a kéréssel zárja intelmeit, hogy a jezsuita atyáknak jusson eszükbe a megígért jövő, a világ helyzete a nagy feltámadás után: a nyári kert tél nélkül, az egészség betegség nélkül, az ifjúság öregség nélkül.

Arra kell gondolnunk, hogy Peter Canisiusnak, miközben iménti tanácsadó episztoláját írta, egész idő alatt Albrecht Dürer *Kis Passió*nak nevezett, nagyjából korabeli fametszetsorozata lebegett szeme előtt a kertben való megkísértéssel, a kiűzetéssel és a kertész szerepében megjelenített Krisztussal, amint szelíden szól a megtérthez: *noli me tangere!* Pontosan úgy, ahogyan az itt idézett részletek kísérik a düreri képsort. Látványfoltok. Lehullott levelek.

*

Egy Ellison nevű úriember elhatározta, hogy megmérkőzik a jóisten-nel. A párviadal helyéül a természetet választotta. Elhatározta, hogy egy jókora darab, gondosan kiszemelt földterületet kerteté varázsol. Nem azzal a szándékkal, hogy a természetnek visszaadja eredeti báját, mert – úgy mond – „a természet legtündéribb látképein is mindig akad valami hiányosság vagy túlzás – sőt, rengeteg túlzás és rengeteg hiányosság”. A táj egyes részletei, magától értetődően, meghaladhatják, és gyakran meg is haladják a művész alkotóerejét, a megörökített látvány *kompozíciója* azonban mindig javítható, tökéletesíthető – vélekedett Ellison. Az igazi szépség a kompozícióban rejlik, s ez kétségtelenül így is van, ha kertekről van szó. Ezért, hogy egy nagy kiterjedésű területen kertet telepítsünk, ahhoz elengedhetetlenül javítanunk kell a látott formák elhelyezkedésén, azaz kijavítanunk a kompozíció hibáit. De hát honnan erednek a természetnek ezek a rendellenességei, melyek az ember „segítő” kezére várnak? Ellison ezt úgy magyarázza, hogy közben megváltozott Isten akarata. S maguk a rendellenességek „a *halál* előjelei”. A Földet eredetileg a halhatatlan embernek szánták, minden az ő felhőtlen boldogságához idomult. Utólag azonban elhatároztatott, hogy az ember halandó lény legyen, úgyhogy a földkéreg mozgása éppenséggel az ember e sanyarú végzetének megkésétt beharangozása.

Felmerül a kérdés, hogy a táj kertté alakítása a kompozíció ilyen-olyan tökéletesítése révén, s oly módon, hogy örökös lakóhelyet ügyeskedett ki magának, vajon azt jelentette-e, hogy Ellison maga is halhatatlan lett? Ugyan vajon mi is halhatatlanokká válnánk, ha arra a tájékra, „az Arnheim vidékére” költöznénk? Olyan kérdések ezek, melyekről Edgar Allan Poe, a hasonló című szöveg szerzője, a kompozíció filozófusa sem mond semmi közelebbit. S az a kert is csupán nyelvi teremtmény, kertként megkomponált szöveg, kézirat-kert a középkorban, a lélek ekvivalenseként értelmezett kert a klasszicizmus korában, végezetül pedig: a táj „hieroglifjeiként” látott szöveg, amelyeneket a barokk korban vetettek papírra.

*

Szergej Eizenstein, a montázselméletről szóló egyik feljegyzésében, miközben a közvetítés fogalmát fejtegeti akkor, amikor az még nem volt lehetséges a közvetítő gépezet látványa nélkül, felhívja a figyelmet egy érdekes, igen-igen régi hindu miniatúrára: mennyei szüzek vannak rajta úgy összeillesztve, hogy együttesen elefánt alakot öltenek, Visnu istennel a hátán. Vjecseszlav Ivanov szemiotikus szerint ez a miniatúra egyúttal a kulcsa egy vers „alapgondolata lényegi megértésének”. Velimir Hlebnyikov verse, mert róla van szó, így kezdődik: „Elefántháton visznek engem...” A hindu művész azzal, hogy egymásra vetítette a lányok meg az elefánt körvonalait, mindenesetre megtalálta a generalizációs megoldást, hogy konkrét és átvitt értelemben is multidimenzionálja a teret. A montázs ilyenkor a metaforikus átvitel által elért multidimenzionálásként fogható fel. Sok művésznél találkozhatunk ezzel a tapasztalattal. Az adott művészeti ágazat sajátosságaitól függően az effajta többes dimenzionáltságnak nem kell okvetlenül a térbeliségre szorítkoznia.

Amikor pedig a kertekről beszélünk, Eizensteinnek a hindu miniatúrán nyert tapasztalatán kívül, mellyel újra meg újra találkozunk az orosz rendező filmjeiben, a kubista festőknél, ezenkívül a különféle regénybeli és verses nyelvi játékokban és összeállításokban, a tér multidimenzionalitásának hasonló jelenségeit jegyzi Jurgis Baltrušaitis litván költő *Anamorphosisei*, azon a helyen, ahol a „forma széteséséről” esik említés. Atanas Kircher német jezsuita kutatásairól van szó, aki a fény és az árnyék játékaikról szóló könyvében egy fejezetet szentel az ún. *magia parastaticának* (amiről már Roger Bacon is tudott, és alkalmazta is). Olyanfajta „mágia” ez, melynek segítségével „hatalmas falfelületek, homlokzatok, folyosók, udvarok vetített képekkel való díszítésének egész programja” váltható valóra. Az egyetemes műveltségű, jezsuita különc azonban ennél is továbbment: „A

kertek olyképpen rendezhetők – írja –, hogy a fák, a növények, bizonyos pontról tekintve, vászonra festett állatfiguráknak tessenek. Élő figurákból akár városképek is kialakulhatnak. [...] Sőt, a hegyormok meg a kősziklák is úgy rekonstruálhatók, mintha élőlények volnának.” Ezen elképzelés szellemében a perspektíva többé nem pusztá statisztikai apparátus, hanem olyan aktív erőt foglal magába, amely világokat teremt maga körül, s mindezt, mintegy a varázspálca suhintására, romba dönti és újraépíti. Így például a művészettörténetben egész sor antropomorf tájképet fedezünk fel, amely ugyancsak a perspektívával történt „varázslat” műve. Ugyanilyen arányban találkozunk zoomorf jellegű tájképekkel, vegetábilis portrékkal (Arcimboldo), ugyanazon montázsolási alapelv szerint, amely a perspektíva-teremtés multidimenzionális gyakorlatát jelenti.

Baltrušaitis egy helyen arra az elképzelésre emlékeztet, amelyet ő *anamorphotikus* kerteknek nevez. Ezek megelőzik Kircher találmányát, melyek szerint a kertalakzatok csupán bizonyos körülmények között s egy bizonyos nézőpontból kelnek versenyre egymással jól megkülönböztethető, új arculatukkal. Egy ifjúkori írásában (1619–1621) már Descartes úgy vélekedett, hogy lehetséges „kertet csinálni különféle alakzatokat, például lombos fákat ábrázoló árnyképekből”, s hogy „ha paliszádról van szó, azt olyképpen lehet alakítani, hogy bizonyos perspektívából szemlélve ilyen vagy olyan figurák benyomását keltse”. Mario Bettini *Apiaria* című, egyházi titkokat kötetbe rendszerező művében (1642) *A krisztusi passió kegytárgyainak kertjéről* szól, melyben a feszületet, a töviskoszorút meg a többi hasonló tárgyat, szabályos árnyékot vető matricák segítségével reprodukálták. Az ekképpen létrehozott kertek fantomszerű színpadok benyomását keltik, ahol a természet mesterkéltté válik, és szabályos formáknak veti alá magát.

A római antropomorf dombokról és kertekről szólván, melyek körvonalaikat a napsugarak vándorlása mentén a kívánt matricákba rakott kövek adják, Kircher említett művében Vitruvius építészeti tárgyú, klasszikus műve második kötetének előszavára hivatkozva s eközben gondosan, a hivatkozott szerzőnél is pontosabb példát fejtve ki egy metszetet hoz, és leírja az Athosz hegy esetét. A szóhagyomány szerint, mely valójában Plutarkhosztól és Sztrabóntól ered, az Athosz hegyet, később a szerbek körében elterjedt elnevezése szerint a Sveta gorát, a Nagy Sándor szolgálatában álló Dünokratosz macedón építész alakította ki emberfő formájúra. A figurában valószínűleg Sándornak kellett volna felismerhetővé válnia.

Végezetül a kertek természetes antropomorf mágiája is szóba kerülhet, nemcsak a mesterséges. Egyesek szemében a kert bizonyos alakokat ölt, s ehhez nem okvetlenül szükséges, hogy a bokrokat, fákat és virágokat

már jó előre az elképzelt körvonalak kívánalmi szerint hajlítgassák. A mű fantazmaterei magukban is működnek, akár kiöltőjük határozott szándékát nélkülözve is.

*

Az emberek gyakran utaztak, vándoroltak, zarándokoltak, leginkább azért, hogy megtalálják az elveszített paradicsomot, vagy fölfedezzék a boldogság szigetét, letelepedjenek a „Gonosz-nélküli-föld”, a halhatatlanság meg az örök nyugalom szigetén. Az utazgatás célja az elsődleges vétlenség állapotának (a kereszténységben az Ádám bűnbeesése előtti állapot), valamint annak a helynek a fellelése volt, mely Isten védelme alatt állt a megjósolt, küszöbön álló katasztrófa ellenében. A keresztény népek az efféle utazások indítékait abban lelték meg, amit János apostol hirdetett a *Jelenések könyvében* (az *Apokalipszisben*), jóval előtte pedig, még az Ótestamentumban, Ésaías próféta. A dolog azonban túllép egyetlen felekezet határain, úgyhogy ilyenfajta utazásokkal, még napjainkban is, pogány és más hitű népeknél is találkozhatunk, különösképpen pedig az ún. primitív törzsek körében. Az ő felfogásuk szerint ugyanis a világ előregszik, ezért „meghatározott időnként vissza lehet jutni a Teremtés első napjaiba; abba a tökéletes hajnalvilágba, amit még nem rontott el az Idő és nem gyalázt meg a Történelem.” – hogy Mircea Eliade szavaival éljünk. Mindezen utazás abból indult ki, hogy a keresett paradicsom valóságos, helyét konkrét földrajzi koordináták határozzák meg, méghozzá ezen, nem pedig a túlvilágon, s még életünkben elérhető, nem kell megvárni a halált. Egész sor más szerzőt, főként etnológusokat és antropológusokat követően, efféle mitikus földrajzról és eschatológiai utazásokról értekezik aztán Eliade mint összehasonlító vallástörténész *Paradicsom és utópia* című tanulmányában. (A *Nyomozás* című kötetéből, melynek francia fordítása kifejezőbb címet visel: *Vágyakozás a kezdetek után*.) A dél-amerikai Guarani törzsszövetséghez tartozó mbüá törzs például úgy képzelte el ezt a paradicsomot (anélkül, hogy egy pillanatra is kételkedett volna benne, hogy földrajzi értelemben van és megtalálható), mint valami „csodálatos, gyümölcsökben és táncokban gazdag kertet, ahol az emberek földi létüket folytatják”. A „tisza, friss, bőség jellemezte, áldott kozmoszban való élet utáni vágy kifejeződése volt ez, [...] ahol megújult az elsődleges szépség és dicsőség”. Az észak-amerikai nyugatra tartó utasok, a hajdani pionírok is nemegyszer „földi paradicsomnak” látták a vidéket, ahová éppen megérkeztek: a sok lombos fát, növényt, virágerdőt, melyek „hieroglifekben” szóltak az emberek kezdeti, ádami helyzetéről – mint a néhai George Alsop írja *Marylandból*.

Mindezek az apokaliptikus légkörben tett utazások, regék és mítoszok álltak össze a paradicsomkertről alkotott kép szövedékévé. A vágyálmaiktól üzetett, szándékaikban tántoríthatatlan, s a legfantasztikusabb tengerentúli és kontinens közötti utakra kész hajósoknak köszönhetően a világ képe is változott: új meg új felfedezések történtek, a földgolyó eladdig ismeretlen tájairól érkeztek hírek. A vérbeli utazók közé tartozó Kolumbusz Kristófot egyenesen az „új mennyek” és az „új föld” hírnökének tekintették, ahogyan az a *János jelenéseiben* meg vagyon írva. Amikor elérte az amerikai partokat, Kolumbusz azt hitte, hogy – végre – a megígért paradicsom közvetlen közelébe érkezett. A tengeráramlatokban, mi több, a paradicsomkert négy folyóját látta. Mivel azonban úgy hitte, hogy keleten van, ahol – a közhiedelem szerint is – a természet olyan, mint egy csodálatos kert, a spanyol tengerjáró mindazokat a helyeket, ahová elérkezett, s lévén elbűvölve természetes szépségüktől, a *kertek* nevet adta. A Kuba mellett fekvő szigeteket Királynő kertjének nevezi. A Limón-fök közelében, Costa Rica keleti partján levő helyet egyszerűen és önkényesen „Kert”-nek (*La Huerta*) nevezi el. Kolumbusz közzétett naplójában, 1492. október 21-i keltezéssel az Izabella-sziget leírására bukkanunk: „Itt és a szigeten mindenféle minden zöldül, s a fű olyan, mint április folyamán Andalúziában. A madárdal olyan, hogy sohasem szeretném elhagyni ezt a vidéket; papagájból annyi van, hogy röptükben elsötétítik a Napot. Kész csoda ez a rengeteg madárfaj, nagyok, kicsik, egészen más fajták, mint a mieink. Meg aztán ez a sokezer féle fa; szaftos gyümölcsöket teremnek, s úgy illatoznak, hogy kész élvezet.”

A középkor végéről és az újkor elejéről emlékiratok, útleírások, naplók, levelezések garmadája maradt az utókorra, az egész korabeli irodalom még feltáratlan része, melyet a táj, mint például a paradicsomi kertek megszállottan lelkes leírása jellemez, bizonyos eschatológiai célzásokkal egyetemben, melyek az ilyen leírásokkal járnak. Ezen a ponton azonban határvonalat húzhatunk: míg például Marco Polo a szó valódi értelmében vett, emberkéztől ültetett és gondozott, zárt kerteket ír le, addig Kolumbusz csodálatos kertje a természetben talált, érintetlen terület, méghozzá olyan, melynek megteremtéséhez a közfelfogás nagyobb fokú kreativitást feltételezett, mintha emberkéz alkotta volna.

Kifejezve a szerzők vonzódását a paradicsomhoz, a természetes ketről adott leírásaik a paradicsomba való bevezetés szerepét kívánták eljátszani. Kétségkívül olyan leírások ezek, melyeket részben a valós vágy kiváltotta veszély vezérelt, részben pedig az általa kiváltott fenyegetések és akadályoztatások. (Kolumbusz pedig valóban szentül meg volt győződve, hogy a paradicsomba jutott.) Igen, ilyen az, amikor ébren álmodik valaki.

Az útleírásokból ítélve, s noha a paradicsomkertet valóban keresték, az utazók gyakran bevallani kényszerültek, hogy soha nem jutottak oda. Ez azonban soha nem akadályozott meg másokat abban, hogy vágyaiktól vezéreltetve továbbra is higgyenek benne, s hogy utazzanak, vándoroljanak, zarándokoljanak a képzelet és valóság útjain a természetet fantáziálva.

*

Roland Barthes Japánba tett utazása, minek során maradéktalanul megismerkedik a zen-„jel-vallással” mint „az élvezetek vallásával”, s erről *A jelek birodalma* címmel majd könyvet is ír, nem nélkülözi a szerzőnek a kerthez fűződő belső előtörténetét. Barthes a kertész-írók fajtájához tartozik. A saját magáról szóló könyv (*Roland Barthes par Roland Barthes*) homlokterébe egy kert fényképe mellé három feljegyzést helyez három bayonne-i kertről (ahol a gyermekkorát töltötte). Pontosabban fogalmazva, igazában egyetlen kertről van szó, hármass szerepben. A nagyvilági mondén kerthől családi, házi kert lett, ez utóbbi pedig idővel rendezetlen, jellegtelen lett, elvadult. Mivel ez a kert, Barthes szellemében, némely gyermekkori szexuális élményhez is kötődött, és valamelyest megidézte a kerthez fűződő hármass társadalmi igényt is: hogy a nagyvilági, férjezetlen hölgyek számára sétány legyen; hogy férjezett, élelmedettebb, kötögető hölgyek a nyugalmukat találják meg a virágoskertben elhelyezett padokon; végezetül pedig, hogy szerelmi légyottok, erotikus kalandok, rejtőzések és barangolások helye legyen. Innen aztán már, amilyen találékony volt, nem volt nehéz besurrannia Charles Fourier utópista, illetve Jules Verne regényes berkeibe...

Barthes azonban arra a hagyományra is hivatkozik, mely a kertet elkülönített, védett és félreeső térnek tekinti. Ezt nevezik *szemináriumi* térnek, és sem nem valós, sem nem fiktív hely.

A szemináriumi összefüggéseken olyasmiről beszélgetnek, melynek nem kell, hogy bármi köze legyen a környezetünkben történetekhez. Új-fent valamiféle filozófusi kert, azaz Epikurosz kertje. A résztvevők érzelmi hozzájárulása rendkívül magas fokú, akkora, hogy maga a szeminárium végül is (könnyű) delíriumba torkollik. A szeminaristák, háborús felfordulás közepette is, a kertben mint védett övezetben tartózkodnak. Szemünk előtt újra a mitikus függőkertek imaginárius képe lebeg. Szárnyalása, lebbenése az, amely számunkra vonzó és hízelgő, állapítja meg Barthes. El-lenszegül a háborúban álló, környező világnak, ellenzi a teljesség erkölcsét. A kert – azt mondja – *parciális utópia*. S ezzel az álláspontjával Barthes máris közel került Fourier falanszterprojektumához. Mégis, hogy a kert

azért szemináriumi hely marad, annak megvan a maga története, melynek során a kultúra, miután lemondott a kompromittáló humanista ideológiáról, egészében visszatér életünkbe, ezúttal azonban komédia alakjában. A kert ideája Voltaire *Candide*-jében rokonságban áll Barthes korunkbeli vélekedésével: a kertkultúra – *kultúra a négyzeten* (idézet). Értéke nem ível egyenesen felfelé, hanem állandóan cikázik. Barthes szemében, 1974-re vonatkoztatva, ezt az értéket – a giccs, a plágium, a játék, az elégedettség, a nyelvi készség farce-os csillogtatása, egy morzsányi pastiche kifejezőmódja minősíti.

Ami a ferce-t illeti, abban hihetünk is, meg nem is. Ha a kertnél maradunk, akkor szigorúan válogatott művek gyűjteménye lesz műsoron, annak nézésére leszünk kárhoztatva, hacsak nem akarjuk örökösen a totalitás moráljának filozófiáját ismételtetni.

*

Néhány távol-keleti park művészileg rendkívül sikeres fényképeit nézgetem, s mindegyiken egy vagy két tavacsát fedezek fel. A partok magassága különbözhet, de sohasem lehet olyan alacsony, hogy a víz kiöntsön, és így a tavacska rajza veszítsen élességéből. Ez „jó jel”. Noha nem követi valamely szigorúan vett mértani idom rajzát, a tavacska éppen eléggé jól látszik az uralkodó zöld meg a tarka virágok színörvényeiben. A víztükör maga vette fel szabálytalan alakját, nem erőszakolja magát a tómederre, egyszerűen kitölti, és életszerűvé teszi. Mindent egy XI. századbéli japán szöveg (*Sakuteiki – feljegyzések a kertépítésről*) tanácsait követve végeztek el: „A víz majd elnyeri a tavacska körvonalait. A medret úgy kell tehát megásni, hogy valamilyen kedves jelképet idézzon fel.” A tavacska gomolyfelhőre formázik, ez pedig a szív ideogrammája. Víztükör rajzolta szívet látunk hagyományos japán kertben.

Ugyanebben a szövegben, *A japán kertek titkos könyvében* (szerkesztette Pierre és Susanne Rambach, Genf, 1973), a többi között még egy jó tanáccsal gazdagodhatunk: „A tengerparti tájak igen érdekesek, különösen azok a meredélyek, melyeket hatalmas hullámok csapdosnak, azonban nem kell másolni ezeket az erőtől duzzadó és bizarr jeleneteket, mert az ilyen kompozíciók nem lehetnek maradandók.” A művészettörténész, aki ismeri a műtárgynézés lélektanát, a következőképpen fogja kommentálni az iménti tanácsot: a japánok tudják, mit hogyan kell nézni, ezért a kertjeik is olyanok, hogy megfeleljenek e jártasságnak. Amilyen szerények voltak, a japán kertművészek tudták, hogy a szem hamar belefárad az erőteljes benyomásokba, mert túltesznek rajta. Ahhoz, hogy a tekintet megállapod-

jon, engedjen a csábításnak, állandósultabb látnivalóval, megalapozottabb egyensúlyi helyzettel kell azt megvesztegetni. A viharos tenger, ha ereje mégoly lenyűgöző is, túlságosan is futólagos látvány ahhoz, hogy ennek nyomán bárki is kertet építsen, legkevésbé abból a fajtából valót, amelyet a *Sakuetiki* ismeretlen szerzője ajánl.

Kétségtelen, hogy ezek az ősi, zöld, avagy „nedves” kínai és japán kertek a legelterjedtebbek, belőlük van a legtöbb. Mint arra Jurgis Baltrušaitis történész-fantasza *Aberrációk* című művének *Kertek és az illúziók földje* című fejezetében rámutatott, ez az a kerttípus, melytől a Nyugat sok mindent megtanult és átvett. Ezen túlmenően azonban létezik még egy japán kertfajta, amely egyetlen villámgyors csapással porrá zúzza a vele szemben álló nyugati szellemiséget. A „száraz”, illetve a *zen-sziklakertekről* van szó. Azokról a kertekről, amelyeket a nyugatias kulturális modellek egyelőre képtelenek megérteni, ennél fogva befogadni is.

A zen szentélyeken belül kialakított kertek látszólag rendkívül egyszerűek. Nem állnak semmi másból, mint fehér mosott kavicsból, valamint csekélyebb számú, a kertész tetszése szerint elhelyezett sziklaköböl (hogy hányból, az sehol sincs előírva). Ilyenek a „fák nélküli kerteknek” nevezett *karesansui* kertek. A legkorábbi sziklakertek a XIII. és XIV. századból ismeretesek, abból a korszakból, amikor a *zen*, a buddhizmus független változata, úgyszólván államvallás lett Japánban. S már az a tény, hogy egy vallás közvetlen és sajátos kifejezésévé, majdhogynem a védjegyévé lettek, külön helyet biztosít számukra a kertművészet összes ismert típusai között. A *karesansui* *zen*-kertek, míg ellenben önálló terv szerint létrehozott, jellegzetesen protestáns, anglikán, pravoszláv vagy zsidó, illetve iszlám kert nem létezik.

A *zen*-kert előtt lúdbőrösen torpanunk meg, mindenesetre meglepetten a formáknak a nyugati esztétikai értékrend számára ismeretlen, kifinomult és sajátosság megmunkálása láttán, miközben éppen csak megsejteni véljük, mennyire ismeretlenek, mégis lenyűgözők annak hatásai, amit az ideografikus feliratok kapcsán Claudel „jelvallás”-nak nevezett el. Egy rákásnyi értéktelen, megmunkálatlan, valahol egyszerűen csak felkapott és ide hozott kötömb hever egy-egy szigetcsoportként a koncentrikusan és hosszában-keresztben felgerezlyézett, egyébként egyenletesen apró szemcsés, szinte homokszerű kavicsagyban. A „jelvallástól” elragadtatott Roland Barthes *A jelek birodalma* című könyvében – melyben arról ír, hogyan látja az ősi hagyományokra épülő Japánt napjainkban – egy zen kertrészletet ábrázoló színes fénykép hátlapjára csak ennyit tudott felírni: „Sehol egy virág, sehol egy lánnyom: hol itt az ember? A kötömbök idecipelésében, a gerezblyék nyomában, a fogalomírással írt feliratokban.”

A sziklakertekhez mindenféle magyarázatok tapadnak. Sokfélét olvastam róluk, de legtöbbször a leghíresebbre, a kiotói Ryoanji templom zen sziklakertjére történik hivatkozás. Ezek a magyarázatok azonban olybá tűntek, mintha semmi értelmük nem volna. Csupán itt-ott villant fel az értelem fénye: meglehet, itt nincs is mit megérteni. Az ősrégi japán rege így fejeződik be: „Minden dolgok a káoszra emlékeztető állapotban vannak, s amíg léteznek, ez mindig is így marad. Ha vissza tudnának térni gyökereikhez, tudatosan szakítanának velük. De ők nem kérdezik a káosz nevét; nem igyekeznek kifürkészni annak természetét; ekképpen aztán a dolgok maguktól lépnek az élet porondjára.”

Az antropomorf magyarázatok pedig, amelyek mindent a puszta mimézisre vezetnek vissza, meg sem érdemlik, hogy bővebben szó essék róluk. A sziklakert nem *színielőadás*, hogy pl. nagy folyó vagy a tenger látképe rajzolódjon ki a kavicságyban, a kőtömbök pedig a Japán és Korea között fellelhető, apró szigetcskéket jelképezzék. Ellenben szimmetrikus, jól összehangolt és kiegyensúlyozott, más szóval rendkívüli, tökéletes formát vagy struktúrát látni benne azt feltételezi, hogy tisztára nyugatias szellemiség alkotta művel állunk szemben, amely nem nélkülözheti az *alapekv*, a *centrum* és az *egy* fogalmát, amely mindent összehangol és hasonlók, vagyis mindazt, amit a metafizika, Descartes óta a „fa” képen keresztül implikál. A nyugati metafizika arboroscentrikus elvét lehetetlen összefüggésbe hozni egy művel, amely nem előadás, hanem gesztus, s amelyet ráadásul, mélyebbre szántóan, mint gondolnánk, „fátlan kertnek” neveznek. Hogy mennyire értjük a *karesansuit* („elhalt táj”), fel sem kellene, hogy merüljön, ami nem látjuk, hogyan értelmezi maga a *zen*.

Azt, hogy szó sincs egy kétségtelen strukturális egységet kifejező építészeti alkotásról, már az az adat is tanúsítja, hogy a *zen* szerzetesektől naponta bejárt útvonalon nem létezik egy olyan pont, ahonnan a kertben elhelyezett kőtömbök egyetlen pillantással beláthatók. (Ez a kert egyébként nem sétapark; a templomban mindig csak éppen elmennek mellette.) Nincs olyan nézőpont, amely oszthatatlan egységbe fűzné a kert valamennyi részletét. Ilyenkor mindig a sokféleség a kérdés – figyelmeztet Will Petersen, akihez Daniel Charles *Glosszák a Ryoanjiról* című cikke révén jutok el (*Traverses* folyóirat, 1976/5–6. kettős szám a kertekről), s aki – mint a referens szerző írja róla – „íz-ig-vérig zenista”. A sokféleség pedig, jelen esetben, a kavics sokfélesége, a fehér kavicszemek földön szétteretett és elgereblyezett miriádjai. A *zen* szerint ez a kavicsrengeteg az üresség jele. Az ürességnek ezen a kavicsos térségén azonban szembetűnnek a kőtömbök. Ami nincs, mivel nincs, annál nehezebb odagondolni: ami viszont üres, azt a meglevőnek, a teljességnek a segítségével vesszük

észre. A buddhista gondolat egyik alapvető paradoxona Petersen szerint, hogy „egyedül az alakzat segít hozzá, hogy érzékeljük az ürességet”. S a kötömbök így valóban nélkülözhetetlenek; nélkülük a kavicságy pusztá káosz maradna, jelen esetben az, amely mindent elront (ami – mindennek ellenére – talán igaz is?). „A homok a tömböknek köszönheti a maga jelképiségét, de ez fordítva is igaz: a homok kölcsönöz a tömböknek hatékonyságot, képességet, hogy az értelmezés visszaújtán a homok újra az üresség közvetítője legyen.” Röviden, ez tehát az a nagy *zeni* Üresség, a buddhista *sunyata*, mely „az alakzatokkal koegzisztál”, minthogy „alakzat nélkül nincs üresség”. No de akkor, Charles-lal együtt, nem lehet nem észrevennünk Petersen „vétségét”, a kerttel szemben elkövetett területértést. Ha a kertet csupán „a homok meg a kő megbonthatatlan egységének hangsúlyozásával” látjuk „az üres tér tökéletes kifejeződésének”, akkor Petersen a maga értelmezéseit azon magyarázatok elemeire vezette vissza, melyekkel korábban szembeszállt, vagyis az „egység” metafizikai vágyára. „Az alakzat és a tér viszonya – írja Petersen – olyan lehetne, hogy a szellem egyikén se állapodjon meg külön-külön, hanem a kettő kölcsönös kapcsolatára terjedjen ki.” Tessék, Petersen megállapítása szerint ez tehát a *zen* kert. Olyan, mint egy „vizuális *koan*”, amely minket lélekben nem hoz közelebb egyik elemhez sem, hanem csak a szellemhez magához. Amit látunk, azok mi magunk vagyunk a kertben, amely pedig bennünk van...

Vajon nem tudott erről valamit már John Cage is? Mivel ezt írja: „Időnként ráakadok egy-egy cikkre arról a japán sziklakerttről, melynek egész területét homok és néhány kötömb tölti ki. A szerző (nem fontos, kicsoda) vagy annak sugalmazásával kezdi, hogy a kövek helyzetét a térben valamiféle mértani terv határozza meg, a kert ennek köszönheti szépségét, vagy pedig beéri pusztá feltételezésekkel, s ezekhez szerkeszt diagramákat és részletes elemzéseket. Úgyhogy, amikor megismerkedtem Ashihara japán zene- és balettkritikussal (a neve nem jut eszembe), megmondtam neki, mit gondolok: hogy azok a kötömbök a térség bármely pontján lehetnek, s kétlem, hogy elhelyezésükben bármi tervszerűség volna; a homokkal felszórt tér annyira üres, hogy a köveket igazán oda tehetik, ahová akarják. Ashihara már megajándékozott egy aprósággal (egy asztalterítő gyékénnyel), akkor azonban pár perc türelemre kért, míg fölszalad a hotelszobájába. Hamarosan visszajött, s meglepett egy nyakkendővel, melyet ma is viselek.”

Egyetlen beintéssel Cage a maga „zenei” rálátását ajánlja fel, melyet Petersen értelmezésével lehetne összeházasítani, ámbár azzal szembeállítani is, mint ahogyan a rizóma különbözik a gyökértörzstől. A homok és a kövek viszonya Petersen szerint sincs szigorúan tervezve és diagram segítségével meghatározva. Ami a szembeállítást illeti, abból Daniel Charles

próbált bizonyos megállapításokhoz jutni. A francia értelmező feltételezése azonban éppolyan téves, aminthogy Cage „rálátása” sem tudná „elviselni”, illetve megérteni egy harmadik szubsztancia jelenlétét a sziklakertben. Ez a szubsztancia pedig nem más, mint a kert *öregedésének* tünete. A kőtömbök tövében ugyanis megjelent a moha. „Nemrég, amikor meglátogattam Ryoanji-t – panasolja Will Petersen – észrevettem, hagyták, hogy a kőtömbök alsó peremét benője a moha. Nem kellett neki sok, hogy megbontsa a homok meg a kő egyensúlyát, s csorbát ejtsen a kert egészének jelentőségén. Ez a moha öt élénkzöld kis szigetet alkotott, úgyhogy a kőtömbök többé nem azt a benyomást keltették, mintha a kavicságyból nőttek volna ki, hanem úgy festettek, mintha egyszerűen csak ráhengerítették volna őket ezekre a »gyönyörű szigetecskékre« – ami teljesen meghamisította az összbenyomást.” A *zen* szentély lakóinak eszük ágában sem volt eltávolítani a leírt moharétegeket, vajon miért? Cage állítása csak a fiatal *karesansuikra* érvényes, melyekben a kőtömbök helyzetét nem határozza meg semmiféle előzetes tervrajz. Ferdinand de Saussure-nak a latin költészetben feltárt anagrammáit sem kellett tervezni, egyszerűen a poétamesterség titkos szabályai szerint láttak napvilágot. Legfeljebb magának a nyelvnek, tulajdonképpen ismeretlen és véka alá rejtett logikán túliságáról árulkodnak. A mohától felvert, régi sziklakert is a hasonlóan ismeretlen és semmibe vett üresség természetéről rántja le a leplet. Az elsődleges káoszról sohasem lesz kozmosz, hanem ahogy „öregszik”, valami harmadik: *káoszmosz* lesz belőle. A véletlenszerűség nem változik át szükségszerűséggé, hanem egész sor olyan szükségszerűséget hozhat létre, amelyek akár ki is zárhatják egymást. A *zen* szerzetbeliek ezért nem akarták kigyomlálni a mohatelepeket. A moha ugyanis gyümölcse, vagy még pontosabban – igazi rizómája egy írásmódnak, amely megsokszorozódik, és az általa megtestesített formát, mely nélkül üresség nincs, egy végtelen rizóma-láncolat szubsztanciájává lényegíti át. Saussure jobban járt volna, ha a nyelvben felismeri a szubsztanciát; akkor, meg nem rettenvén a lehetséges implikációktól, nem tette volna félre az anagrammákat tartalmazó füzetait. A sziklakertek leckét jelentenek a *zen* kozmológiai tanaiból. A moha pedig az eltávolítás eltávolítása, az elkülönböződés hiteles „aláírása”.

*

Midőn a kimondhatatlan rajongás csúcspóján, önnön gyönyörűségének tökéletes elvakultságában, amely máris megfeledezett róla, micsoda különbségek állnak a háttérben, s mit sem törődve a valóság rémségeivel, valaki azt találja állítani, hogy az egész a föld és a földi élet egy paradicsomkert, akkor az nemcsak a határtalan istenhitnek, hanem az Isten jó-

ságába vetett határtalan hitnek is félreérthetetlen jele. Mert ha már van, s fenn ül a vakhit emelte fényességben, Isten vajon egyáltalán képes volna-e, hacsak nem valamely nagy bajában, teremteni valamit, ami nem mennyország lenne!? Isten valóban hadd legyen az ember jóság utáni ősi vágyának kifejezése. Ám ha Ő nincs, s ha az említett vágy saját megszépítő önimádatunk visszfénye csupán, hová jutottunk akkor?

A pokolba? A gyötrelmek és a gonoszságok kertjébe? Ahol viszont, akárcsak a paradicsomkertben, hasonló gyönyörökben lehet részünk?

Mindkét eset, melyek ellentmondásosságát Pascal fogadással próbálta megoldani, egyetértően teszi – legalábbis – rejtélyessé az emberélet gyönyöreiről megfogalmazott összes tanulságot. Erre a rejtélyre *mutat rá* – igaz, nem magyarázza, nem papol róla, de nem is titkolja el – Hieronymus (van Aeken) Bosch híres triptichonjával, amely ma a madridi Prado Múzeumban látható. Akik szeretnek elcsevegni a tárgyról, az elképzelni is nehéz rejtélyek szorongatásában szívesen bocsátkoznak majd, Ludwig Wittgensteint parafrazálva, csupa olyan dolog elmesélésébe, amit nem lehet teoretizálni. Boschnak más utat kellett választania, egy harmadikat: azaz megmutatni azt, amit még csak elmesélni sem lehet. Innen, a megértés céljából, másfelől a gyönyörködés céljából való nézés ütköztetéséből ered a boschi műről való bármilyen beszéd paradoxona; innen a delirikus jelek sora az interpretációs kísérletekben, amelyek mindenben interpretációra biztató jelet láttak.

Bosch triptichonja, a némileg egyszerűsített címen ismert *Gyönyörök kertje*, valójában négy képből áll. Az első tábla hátlapján a kozmikus dráma: „a világ teremtésének” elliptikus képe látható. Az első, bal oldali táblán a „paradicsomkert” fantáziaképét látjuk, azt a jelenetet, midőn Isten összehoronálja Ádámot és Évát. A középső, illetve legnagyobb táblán, márpedig erről kapta nevét a triptichon, többféle jelenet képkompozícióját találjuk, melyet most már joggal nevezhetünk a „földi gyönyörök kertjének”. A harmadik, jobb kéz felől eső tábla a pokol. A pokol kertje.

De egyáltalán: miért *kert*?

A Bosch-féle fikcióban ugyanis minden olyan, mint egy enciklopédikus jellegű kertben. A *Gyönyörök kertje*, mint azt egyik-másik kutató már megállapította, sajátos szótár, amely földrajzilag és időben egymástól rendszerint távol eső alakzatokat és jeleket foglal magába: az egymáshoz legközelebb álló, de egymástól elütő, valós és képzelt dolgok gyűjteménye egyszersmind. A kor tudása és képzeletvilága adott itt találkát egymásnak egy helyen, amely már csak ezért is fantasztikus nem-helynek minősül. A kollekciónak jellegzetes alakjai: valóságos és kitalált lények, furcsa gépezetek, közelebbi és távolabbi vidékekről származó gyümölcsök, fák,

növények, kövek, hangszerek... Az emberiség természeti és imaginárius történetének „múzeuma” ez. Oroszlán, párduc, púpos teve, medve, vad-disznó, gímszarvas, sertés, elefánt, zsiráf, samár, ló, kecske, szarvasmarha, sárkány, egyszarvú, szirének, vízi lovagok stb. Férfiak és nők, fehérek, feketék vegyesen. Egy kakas, tyúkok, liba, kacska, szarka, csóka, papagáj, hattyú stb. Alma, ananász, citrom, narancs, dinnye, görögdinnye, szőlő, földieper, málna stb. Több főzelékféle, kagylók, pikkelyesek, drága- és féldrágakövek, nemesfémek és így tovább és így tovább... 1500-at írunk, amikor Bosch hozzálát ehhez a munkájához, s két-három év elteltével fejezi be, pontosan akkor, amikor Kolumbusz Kristóf a végére ér az „újvilág” felfedezésének. Ami Bosch *Gyönyörök kertje* nyomán a paradicsomról elmondható, mindazt Kolumbusz és útítársai, majd az útleírók is elmondták az újonnan meghódított „földi mennyországról”...

Bosch *Kertjében* nehéz találni akár egyetlenegy megbízható pontot, ahonnan kiindulva „körsétára” indulhatnánk, s a nyugatias elemző ösztönök sugallatának engedve, elkezdhetnénk olvasni. Annyi benne a mindenféle jel, jelkép, hogy egyszerre mind kimozdulóban. S lehet, hogy éppen ebben rejlik a mű természete: hogy megrészegítsen bennünket, hogy eljátszogasson velünk, s eközben annak illúzióját keltse, mintha valóban rejtegetne valamit. Lévén, hogy látványfragmentumokból áll össze, azzal hiteget bennünket, hogy mégiscsak olyan egészet alkot, melyből azért kiszűrhető egy-egy sarkalatos igazság, valamilyen értelmezhető alapgondolat. Sokfélesége úgy „szerveződik”, hogy a végén mindig megfosztódjunk a jelentésétől. Az értelmezhetőség elveszett paradicsomával állunk szemben, amely rengeteg jelentést termel anélkül, hogy egyet is megerősítene teljes egészében. A *Kert* tehát eszerint egy „jelentés-fantasza” műve; kertje annak az ősidők óta folytatott „alkimista eszmecserének”, melynek retoráit és atanjait egyébként magunk is ott látjuk a festményen. Melynek egyetlen rejtett jelentése, hogy titkolja, hogy nem titkol semmit, hogy néz bennünket, miközben meggyőződésünk, hogy mi nézzük, s kimondjuk azt, amit tudatlanságunkban már kimondtunk abban a hitben, hogy híven értelmezzük, magyarázzuk a látottakat. Mint ilyen, az első és még soha túl nem szárnyalt *fantasztikus* óriáskert a művészettörténetben. A gyönyörök és katasztrófák kétértelműségéből létrehozott kert, mindezen olvashatatlanságok írásának fantazmatikus kelepcéje, melybe beleestünk. A kertek kertje.