

Kertek, avagy a tovább- álmodott természet

II.

Az irodalomban jó néhány olyan igéző kert született, amelyekben a legközvetlenebbül ötvöződött a test bölcsessége a szellemiekkel, a radikális gondolat az érzéki feslettséggel.

Így aztán a *Juliette története* olvasása közben hamarosan a kicsapongás kertjeiben találjuk magunkat, valóságos és figurális virághegyek rengetegében. A metaforákból *metafforák* lesznek, és fordítva. A virág-architektúra itt a gyönyörök meg a gondolkodásmód mértéktelenségének a kifejeződései, mely mértéktelenség mindkét vonatkozásban meghaladja azt a határt, melyet a fennálló rend még elviselhet és megenged. „Leszállt a kellemes est; mindhárman a varázslatosan megvilágított lilium- és rózsakertben ültünk trónszékünkön, melyet bódító illatokat árasztó felhők támasztottak alá; középen hegynyi mennyiség volt felhalmozva a legritkább virágfajtákból, ezenkívül japán tálak és arany evőeszközök is, melyek majd rendelkezésünkre állnak.” A Juliette kertjében magasodó eme halom lábánál virággal felszórt út kanyarog. A virágkelyhekből, De Sade márki műve révén, a test és a nyelv beszéde szólal, az út pedig egy filozófia szuverén bölcsességéig és a legelvetemültebb feslettségbe vezet. De Sade-nál mindig a nemi perverzió, illetve a társadalmi inverzió a kertek rendeltetése. A pompájukban kíméletet nem ismerő kerteké.

„Ah, ha e kert minden rózsáültetvénye megsúgná... mely szubsztanciáknak köszönhetik szépségüket... Juliette... Juliette, hóhérból nem lenne elég számunkra!” Vajon csak a „nyelv démona” szól ki ebből a stílusfigurából?

Pauline Réage újabb kori erotikus író a *Történetek O-ról* szerzője, mely a maga idejében megbotránkoztatta Franciaországot, elmondta nekünk, hogy a szerelem olyan kert, amely megnyílik előttünk, és egy röpke időre

hagyja, hogy élvezzük. „Azután, akárcsak az arab mesékben, a kert eltűnik, és önök újfent a sivatagban találják magukat. No de ne siránkozzanak. Voltak a kertben, élhettek az alkalommal.”

Bizonys M. T. saját magát képzeli kertnek az önéletrajzában. Ő a kert-ember, aki kapcsolatot létesít a föld meg a kozmosz, a talaj meg a felhők között. Meteorológiai lény: mindig, amikor a kertet hozza szóba, kötelezően mellőzi a geometriát, melynek a felszín a hazája. Helyette mindannyiszor a harmadik dimenziót iktatja látómezejébe. Szántás közben is az eget nézi. Nem elég csak kijelölni és fogasolni. Okvetlenül belülről kell megismerni a nedves földet, ezenfelül ismerni illik a felhők járását. M. T. Robinson Crusoe és a hét utolsó előtti napjának leszármazottja...

Tágabb értelemben talán kertnek volna nevezhető minden erdő és minden virágos rét. Egy-egy ösvény természetszerűen jelzi a járhatóságot, megkönnyíti a sétálást. Sétálni pedig azt jelenti, mint arra menni, amerre már járt valaki, de egyúttal – anélkül, hogy akarnánk – arra is, ahol még senki sem fordult meg. Miközben egyedül a séta a fontos. Lám, a séta, az egyik olyan tevékenység, amire a kertnek lehetőséget kell nyújtania. Már mint a kertben, parkban való andalgáshoz. No de nem az abszolút járhatatlan vadonban is, melyet még csak ezután kell rendbe hozni. Erre azok a kertek a legalkalmasabbak, amelyekben vannak ugyan ember nem tapodta helyek, azonban érintetlenségükben is emberkéz alkotta művek.

Ámde miként értelmezni, például, azokat a csapásokat, amelyeken az erdő állatai járnak? Azokon kívül, melyek az itatókhoz vezetnek, ezek látthatatlanok...

A séta kertbéli tevékenység. Filozófusok gyakorolják előszeretettel, főként tanítványaik vagy külföldiek, ritkábban ellenségeik társaságában, olykor magányosan is. Ennek nem egy példáját ismerjük, részint az antik korból, de még a múlt századból is. Napjainkban pedig Martin Heideggert említhetnénk, csakhogy ő is „görög kertfilozófus”. (Vagy nem ilyen kertész volt Ludwig Wittgenstein is?) Heidegger bizonyos erdei ösvényeket – *Holzwege* – kedvelt különösképpen, méghozzá azokat, amelyek sehová sem vezetnek. A szélekről indulva egyre mélyebbre hatolnak, tisztások sorát hagyva maguk mögött behálózzák az egész erdőt, de vége-hossza nincs egyiknek sem, azaz fokozatosan elkeskenyedvén, valahol az erdő legelhagyatottabb zugában egyszerűen elenyésznek. Ugyanez a Heidegger éppen-séggel kertész-mód kedvelte a mezei, réti földutakat – *Feldwege!* – is.

Itt ötlenek eszembe Suzanne Prou művei is. Valamennyi, nem túlságosan ismert könyvében a helyszín: a kert. S mindenben eluralkodik az illatoktól meg a sokféle színtől, a hagyma és a bazsalikom, a menta és a paradicsom, a dália meg a rózsa illat- és színorgiáitól elkápráztatott író

elragadtatása, aki egy lilaakác alatt ismerkedik a szavakkal. Éjjelente felkel ágyából, és „kimegy, hogy titkon egy pillantást vessen a holdvilágos kertre, azonképpen, ahogyan a gondos anya hajol szendergő gyermeke fölé”. Odafigyel minden fűszálra, s mint író, mások kertjében böngészve, nem fáradt bele a sétába, melyet Jacques Delille apát a kertekről, avagy a környezetszépítés művészetéről (1782-ben) írott harmincezer alexandrinusa között tett. Ez teszi őt elbeszélővé és kertésszé.

Michel Foucault pedig a *park* meg a *tükör* szimbiózisát fedezi fel egy másik jelenkori francia író, Philippe Sollers regényében. A Sollers-féle park „igen szép, festőien lenyűgöző részekből áll”, ezek mindegyikét eleve a park egy-egy sajátos részletének szánták, mégpedig olyan elrendezés szerint, amelyben minden kilép „a már megkomponált egészből”. Akkor a park, állapítja meg Foucault, nem más, mint össze nem tartozó részletek tükörképe, a tükör pedig – finoman árnyalt park, melyben távoli fák fonódnak össze. „Ez alatt a két provizórikus idom alatt egy (könnyűsége ellenére) súlyos, valamint egy látszólag nem törvényszerű, mégis szabályos térség nyílik.” Így aztán a kommentátorban mulhatatlanul felmerül a kérdés: „Akkor hát mi ez, ha nem is egészen tükröződés, nem is álom, még csak utánzat vagy ábrándkép sem?” A park elfoglalta térség ez, amely a tükör képzetét kelti, mert a tükör „kölcsonzi a dolgoknak azt a transzplantált, s önmagukon kívül mutatkozó tér-képzetet, amely amellet, hogy megsokszorozza az identitásokat és olyan kitapinthatatlanná kuszálja a különbségeket, hogy azt utána senki sem képes kibogozni”.

*

Vannak szerzők, akik a gyermekmesét miniatűr eposziának tekintik. S ilyenképpen akkor miniatürizált óriáskerteket fedezünk fel bennük. A kert leírását *A Szépség és a Szörnyeteg* című meséből: ebben – paradigma-szerűen – mindennek az átváltozás jelképes értelmére kellene utalnia, mely varázslat a misztikus női szerető hatalmában van.

A művészetben az úgynevezett rokokó stílust olyan ízlés kifejezésésként lehetne jellemezni, amely „a kis méreteket” kedveli. Az infantilis tudat igényelte miniatűr formákat. Versailles kapcsán, amikor XIV. Lajost megkérdezték, milyen díszítőelemeket óhajt kertjeiben, kijelentette, hogy „mindenben a gyermekkorát akarja” látni.

Charles Perrault XVII. századi ismert francia mesegyűjtő és mesemondó (*Lúdanyó meséi*) sajtóságos labirintust tervezett a versailles-i park számára. A labirintus minden útkereszteződésén szökőkút volt, melynek falába Ezópus állatmeséiből vett jeleneteket véstek. Ez a „mesebeli” labirintus 1774-ben megsemmisült, azonban – szerencsére – fennmaradt az a

könyvecske, melyben Perrault leírta elképzelését. (Nemrégiben megjelent az 1676-os kiadás utánnyomása.) Ebben, a szökökutak metszeteivel együtt, megtalálhatók mindazok az állatmesék, melyeket Perrault felhasznált. Hogy valaki eligazodjon egy ilyen útvesztőben, ahhoz alaposan ismernie kellett e fabulákat, azok bonyodalmaikat meg a levonható tanulságokat. Hasonló labirintust „épített ki”, jöllehet egy könyvtárban és földrajzi megverses viszonylatban Umberto Eco *A rózsza neve* című regényében. Perrault labirintusában a legveszedelmesebb, egyúttal kiúttalan hely az volt, amikor a farkas ráveti magát a bárányra, és felfalja azért, mert fölkaavarta a folyó vizét, melyből ivott. Egy napon maga a labirintus is hasonló helyzetbe került az idők labirintusában. Márpedig az idők sodrában mindig a farkasnak van igazza a báránnyal szemben...

A csodás kert a mesék több mint kedvelt témája. Igen gyakori, és úgy szólván mitikus. Semmi szükség utánajárni a téma összes változatainak, onnan, hogy a történet a kertben játszódik, odáig, hogy a mesében a kerté az egyik szerep. Nyugati hagyományok szerint maga a mesélés is a kertben történik. Röviden szólva, a kert az a hely, ahol valóra válnak az álmok, s ez így van mind a keleties, mind a nyugati mesékben. Ez utóbbiak témáiban talán több a misztikum meg a jelképi erő, amit – például – az a tény is tanúsít, hogy az egyszarvúnak az állandó és egyetlen tartózkodási helye – a kert. Az *Ezeregyéjszaka meséinek* gyűjteményében pedig, amely a keleti szájhagyomány értékeiből nyújt némi ízelítőt, valóságos és elképzelt kertekkel egyaránt találkozhatunk. Ebben a szembeállításban, jellemzően, a politika egyik alapelve rejlik, melyet a szóbeli közlésmódok foglalnak magukba annak klasszikus mintájával együtt a Bibliából, ahol Jézus minden példázata egy-egy fügefafa. Az elbeszélés fügefafa-liget: mivelhogy „a fügefától tanuljátok el ezt a példázatot”...

*

Michel de Montaigne írásaiban fellelhetők a „manierizmus” stílusjegyei, az *Esszé*ben azonban ezeket nem csak divatból és azért ápolja a szerző, hogy a kor szavát követve értékesebbnek, mi több, tökéletesebbnek tessenék a mű. Amíg az *Esszé*ken dolgozott, kiváltképp a második kötet írása idején, Montaigne ráébredt, hogy azok hovatovább védőpajzsul szolgálhatnak számára. Mindannak ellenére, ami hiedelemként ehhez a századhoz fűződik, midőn tűzként terjed tova a szabadságvágy új szelleme, a századhoz, amely valóban a modern kor kezdete, Montaigne azért mégiscsak egy túlságosan is forrongó korban írt. S akkor nincs mit furcsállni, ha úgy érzi, hogy feltétlenül szüksége van bizonyos védelemre. Írónk éppen ezért folyamodik majd ahhoz – mint egyik újabb szövegmagyarázója, Michel

Butor írja róla *Esszék az Esszékről* című munkájában –, hogy groteszkjeit, melyek a szövegei „felszínén” jelennek meg, „mintegy térségi kiterjedéssé transzponálja”. Ennek a „transzponálásnak” a legkifejezettebb megjelenítése pedig a kert alakzata lesz.

Montaigne, mint ismeretes, lefordította franciára Raimond Sebond (Ramon de Sibiuda) katalán teológus *Theologia naturalis sive Liber creatorum* (‘Természetes teológia, avagy a teremtmények könyve’) című művét, amely már akkor, amikor ötven évvel szerzőjének halála után első ízben napvilágot látott, s apologetikus jellege ellenére, az inkvizíció Indexére került a tiltott és máglyára ítélt könyvek között. Sebond francia fordításban megjelent munkája, noha az első kiadás óta száz év telt el, ezúttal is elkerülhetetlenül heves támadások célpontja lett. S Montaigne gigászi választ ír mindezekre a támadásokra, akkorát, hogy meghaladja minden addigi és későbbi esszéjének terjedelmét: az *Esszék* II. kötet 12. fejezete gyanánt megírja a *Raimond Sebond mentsége* című erőteljes és szenvedélyes, kötetnyi terjedelmű *Apológiáját*. Ha ez a szkepticizmus-sal társult tarkaság, amely összességében új típusú írásmódot képviselt, eladdig szörnyszülöttekké minősítette az esszéket, amely nyugtalanítja a kortársakat, a veszély ezúttal csak nőtt: Montaigne válasza, tekintve, hogy egyetlen pontra fókuszál, lemond mindennemű tematikai meg egyéb változatosságról, és mivel hangnemet váltott, egyszeriben felvette a nyugtalanító és elviselhetetlen dolgok minden sajátosságát, s olyan félelmet keltett, amely leginkább agresszív formában nyilvánul meg. A fenyegető reakciókkal szembesülvén, s mert nem akarja, hogy hűtlen legyen önmagához, sem pedig harc nélkül feladni meggyőződéseit, Montaigne rákényszerül, hogy különféle mentségeket, csalafintaságokat eszeljen ki, hogy csűr-csavarjon és kerteljen, a maga védekező ösztöne-nek is eleget téve ily módon. Ezen a horizonton rajzolódik ki a lehetséges azon állítások interpretáció feletti megértésének, amelyekkel Montaigne az írásait magyarázza: hogy – állítólag – itt saját ábrándvilágáról van szó, vagy annak kísérletéről, hogy megrajzolja önnön portréját, és ehhez hasonlókról.

Az *Apologia* kapcsán szerzett tapasztalatoknak köszönhetően értjük meg, mért van az, hogy ugyanezt az írás-stratégiát fedezzük fel a többi, akkortájt keletkezett esszében is. S éppen ennek a stratégiának a részeként jelenik meg – mint még egy taktikai húzás – a kert képzete az összes lehetséges indítékokkal együtt, melyeknek magyarázata mind az író egyéni hajlamaiban, legrejtettebb emlékképeiben, mind pedig a kor írói toposzainak ornamentumaiban keresendők. Ugyanis a Montaigne kertalakzata a megszólalásig hasonlít ahhoz a kerttípushoz, amely annyira elterjedt

a XVI. század végén, amikor esszéistánk írt, s amely tehát lépten-nyomon mindenféle csodákkal kecsgetető labirintus, és egyrészt az emberek kedvtelésére szolgált, másrészt a veszélyes pontokon alaposan rájlesztett a gyanútlan látogatókra. Másfelől itt vannak mindazok a kertek, parkok, amelyekben egykor Montaigne sétált lelkesen, s amelyekről most festői képeket elevenítve fel mesél: a Tivoli-kert, az augsburgi park, a pápai villák parkja Castel Gandolfóban, a Pratolini-villa kertje. S hány van még! Ám ha jobban megnézzük, hogy szerkezetileg hol kaptak helyet Montaigne szövegeiben, szembetűnik, mi a szerepük. A kertek jól artikulált és átgondoltan beillesztett leírásának mindig a kamuflázs a rendeltetése. A buktatók a virágágyások alatt rejlenek. A kertek azért vannak itt, hogy a polémia éles tüskéit álcázzák. Montaigne írás-stratégiájában, ha eltekintünk az említett külső indítékoktól, a kertek beszédének mindig kettős értelme van: „tompítja” a konklúziót, és „erősíti” az argumentációt. Kivéd: álcázva és támadván közben.

Azt, hogy a kiélezett érvelés kelepceje működjék, a vakító kontrasztok, a vegetábilis formák segítik elő. A végkövetkeztetést elodázzák a kertírás örvényei.

Szem előtt tartva a kertek ilyenén szerepét Montaigne-nél, Butor Armida kertjének nevezi őket. Mert akit nem vezetnek holmi polemikus szándékok, mindinkább fokozódó lelkesültségében szabadon „bejárhatja” őket. S ki is sétálhat belőlük, akárcsak Montaigne esszéiből, noha anélkül, hogy megbizonyosodna felőle, teljességgel megismerte-e őket a maguk teljes varázslatosságában. Aki azonban legszívesebben hadat üzenne az esszéistának és esszéinek, hamarosan rájön, hogy éppen a kertek meg a szerepkörüket tekintve hozzájuk hasonló alakzatok verik béklyóba liánjaikkal, valamint arra is, hogy a csábos szobrok és virágpalánták ellenében ezután már képtelen kitérni a csapdák elől, amelyek a montaigne-i szöveg keresztútjain, kanyarulataiban és csalitosaiban leleselkednek rá.

*

A. Pieyre de Mandiargues szürrealista álmodozónak tartozunk Bomarzo monstruózus, groteszk lények szobraival benépesített kertjének jól sikerült monográfiájával. Hogy egyes kertekben mindenféle szörnyek jelennek meg, annak lehetséges poétikai magyarázata az ellenpontosítás, melynek jelentése alkalmanként változik, variál (mint például a mesebeli félelmetes vadállat esetében, amely valójában elvarázsolt, szépséges emberalak). A kertek tehát nemcsak a szépség, hanem olykor-olykor a világ rémségeinek helyei is. A természet monstruozitásai válaszként értendőek az emberi monstruozításokra. A természet adta kertek e tanulságát, még

Bomarzo előtt, a telepített kertek is le tudták vonni mind a virágkorukat élő, mind pedig a távoli, „halott” civilizációkban.

Jean Chevalier és Alain Gheerbrandt *Szimbólumok szótára* Alfonso Reyes leírását idézi az aztékok kertjeiről:

„Az azték uralkodók kertjeiben, ahol nem természetnek haszonnövényeket, gyümölcs- és főzelékféléket, kilátótornyok vannak, s Moctezuma pihen itt asszonyai körében. És még sok egyéb is van: egész sor liget nyírott lombozattal és virágágyásokkal, ketrecek, halastavak, hegyhátak, dombok, melyek között szarvasok és őzek kóborolnak, tucatnyi nyugalmas és tiszta, vagy éppenséggel elszennyezett tavacska, merthogy sokféle szárazföldi és tengeri madár jár rájuk, miközben minden fajta más-mással táplálkozik, halakkal, férgekkel vagy legyekkel, némelyike morzsolt kukoricával, de bizony olyan is akad, amelyik a legválogatottabb magvakat csipegeti. Ennek háromszáz ember viseli gondját; mások a beteg madarokról gondoskodnak. Vannak, akik a tavakat takarítják, mások a fészkekbe lerakott tojásokra felügyelnek, ismét mások etetik, tisztogatják és tollásszák a madarakat tollpéhely végett. Külön fenntartott hely jut a ragadozóknak, a sólymoknak, halászcseréktől kezdve a királyságig, egymástól ponyvával elrekesztve, és ki-ki a maga függőrúdján, amelyen ül. Aztán itt vannak az oroszlánok, tigrisek, sakálók, rókák, kígyófélék, vadmacskák – együttesen pokoli hangzavart csapnak, no és róluk is további háromszáz ember gondoskodik. S hogy semmi se hiányozzon ebből a természetrajzi múzeumból, a kertekben menedékházak is vannak, családjukkal együtt ezekben tengetik életüket az albinók, a szörnyszülöttek, a törpék, a púposok meg a többi elferdült korcs.”

Moctezuma kertjének tervezője jól feltalálta magát olyképpen, hogy a mesebeli, fantasztikus szörnyetegeket az élővilág torzszülötteivel cserélte fel. Egyik is, másik is alkalmas arra, hogy félelmet keltsen, s kíméletet nem ismerő kíváncsiságot ébresszen. A vérbeli kertész kedveli a gyűjteményeket, ezért – gyakran – nem riad vissza semmitől. Jó szolgálatot tehet bármi; a világ a királyi díszkertet akarja látni, melyet részint egzotikus teremtmények rezervátumának, részint pedig a normális emberi külsőtől eltérő egyedek állatkertjének tekint.

*

Lukretius szemében Epikurosz volt a legbölcsebb ember a világon. Tizenöt évszázaddal később, a római költőtől eltérően a keresztény Dante szerint a nagy antik filozófusok közül alighanem Epikurosz az egyetlen, aki rászolgált a pokolra, és *A pokol* X. énekében valóban oda is helyezi „szektájának” többi tagjával együtt. Dante ezzel tulajdonképpen az isten-

tagadás vádjára utal, melyet már az antik világban felrótak Epikurosznak, mert azt állította, hogy az ember halandó lény, s hogy a test halálával a lelke is meghal. Ez az epikurosz Kert filozófiáját elmarasztaló vád volt, amivel – mai ismereteink szerint – elsőnek a sztoikusok hozakodtak elő. Azt mondták, Epikurosz mindenféle gyalóságra tanít, és átkokat szórtak „az Epikurosz aklából való disznókra”. Azaz a görög gondolkodó nagyszámú tanítványára, akikkel megosztotta napjait, ezekkel beszélgetett, és ily módon tanított egy athéni kertben.

Hogy Epikurosz kertje pontosan milyen volt, nem tudjuk. Feltételezhető, hogy afféle mediterrán ligeterdőre emlékeztetett: sötétzöld babérbokrok, platánok, egy-egy ciprusfa, fehér és rózsaszín leanderek ékesítették, de minden bizonytalán kőből mintázott nimfák és márvány istenszobrok is sorakoztak bennük. Démokritosz követőjeként Epikurosz atomista volt. Úgy képzelte, hogy a természet, térben és időben értendő, határtalan kiterjedésű üres térből áll, ezen belül mozognak a legkisebb, tovább már nem osztható részecskék, az atomok. E parányi testecskék találkozása és szétszóródása vezet a világok keletkezéséhez és eltűnéséhez. Mivel a folyamat örökké tart, Epikurosz határozottan kimondja, hogy a Mindenség „öröktől fogva van” és „örökké tart”. Materialista, „atomista” elmélete mellett Epikurosz kidolgozta etikai vonatkozású elméletét is, melyben megalapozta az ember gyakorlati döntéseinek szabadságáról, valamint az emberi lét végességéről szóló tanítását. Emiatt aztán rengeteg bírálat érte, melyek szerint az epikurosz etikai elmélet szöges ellentétben áll a fizikaival: az ember ugyanis nem lehet szabad a világ materialista berendezkedése esetében, s ha abban a determinizmus érvényesül. No de pontosan ebben az állítólagos ellentmondásban rejlik – amit a kritikusok nem szívesen ismertek el –, „az epikurosz bölcsélet talán legfenségesebb gondolata”, írja erről Eugen Fink. A Kert filozófiája ugyanis éppen mindannak szintéziséből áll össze, ami – látszatra – ellentmond egymásnak. Epikurosz szerint, ha az atomok a valóság végállomása, az nem jelenti azt, hogy a világ merő egyhangúsággá válik, nem, mert marad az illúzió, megmarad az érzékelhető világ sokszínűsége attól függetlenül, hogy az atomok tömörülése és elporladása szigorú szükségszerűségének eredménye. Epikurosz elég bátor volt ahhoz, hogy az emberi szellemnek a világ iránti nyitottságáról vallott meggyőződését ne enyhítse a világ anyagáról szóló látomással. Ezért tanácsolta, hogy boldogan éljünk, amíg élünk, hogy szép, zöld környezetben, nyugalmas, örömteli helyen, valamely szerény kertben lakjunk, s onnan szemléljük a világ dolgait. Epikurosz kertje olyan hely, ahol a vadon még nincs kiirtva, hanem az emberrel korrespondál, vágyakat és szenvedélyeket ébreszt benne, ámde – akárcsak az ókori Görögországban – sohasem a

mértéktelenségig. *A hatalom akarása* című gyűjteményének egyik töredékében Nietzsche mindennek alapján juthatott arra a következtetésre, hogy „*a Paradicsom, görög módra, csakis Epikurosz kertje lehetett*”. Miközben a kertben tanított a világ Kertjéről, anélkül, hogy szenvedett volna az emberélet végessége miatt, miközben olyan helyen és olyan helyről szolt, amely buzogott a növényzetéhez hasonló, rejtett erőktől, Epikurosz számára a filozófia kizárólag mint kerti és mulandó bölcselkedés volt lehetséges. A Kertben látta saját filozófiáját, hinni szeretném: mint olyan bölcséletet, amely a *clinamenen* alapul, nem egyszerűen az elhajlás, a különbözőség elvén, amely már a mozgás előtt kezdetét vette.

*

A kertek létrejötte, a kerteké, amelyeket utóbb a *filozófiai* jelzővel illetnek, mivel annyira áthathatja őket az emberi nem mulandósága fölött érzett borongás, alighanem valamely melankolikus lélek képzeletének köszönhető. A XVI. és XVII. századi barokk és manierizmus korában járunk, az európai kertészet esztelenséggel határos felvirágzásának idejében, miután lecsengett a középkori „áhitózás a mennyország után”. Ez a műkertészet – legalábbis szakmai értelemben – némileg a római kori *topiariusok* mestersége nyomán éledt fel újra, ugyanis, mint Cicero írja, a régi római kertrajongók hozzájuk fordultak, amikor fantasztikus formájú sövénykerítésre vagy egyéb növény-építészeti szolgáltatásra tartottak igényt. (Ehhez a művelethez Plinius Secundus *A természet története* című művében kiváltképp a bukszust, a tiszafát és a tuját ajánlotta.) A reneszánsz melankóliája a barokk kertekben igencsak másféle, és – mondhatnám – imaginációban gazdagabb annál, amiről a romantikus díszkertek kapcsán Dmitrij Lihacsov beszél hozzáértően megalapozott és rendszerezett művében, melynek már a címe is – *A kertek poézise* – arra utal, mennyire *poétikus* az a varázs, melyet a kertek ébresztenek az emberben.

Az itáliai félszigeten széltében-hosszában sűrűn megtalálható filozófiai kertek melankóliája tisztán intellektuális jellegű, és az új-platonizmus fogalmai hatják át. Azt azonban, hogy ez az új-platonizmus, melyet a reneszánsz elfogadott és újjáélesztett, a maga megtestesüléseiben mennyire mond ellent Platón eredeti tanításainak, a kor kétségtelenül leghíresebb és legkivívóbb kertje tanúsítja talán legfenségesebben: ez pedig a szörnyek parkja Bomarzóban, ez a „szent liget”, mely egészen a közelmúltig teljesen feledésbe ment, és romokban hevert. S beszédes másolatok helyett csupa *simulacrumák*, *one phantasma* heverték ebben a kertben, amelyeket Platón kíméletlenül üldözött. Kőbe merevedett szörnyetegekkel körülvéve haladunk végig azon az intellektuális gyalogúton, melynek elsődleges ismérve

a titokzatosság, a borzalom, a veszély, a tévelygés, majd a sajátos pokolra szállás az új-platonizmus legfőbb eszménye, a megtisztulás végett, amely éppen ezért mindmáig a fogalmi világ körébe tartozik. Ez az útpálya, mint Paolo Santarcangeli állítja a *Labirintusok könyvében*, a labirintus rajzolatának bejárata csak. Földi világunk kelepcéi rémületes látomások alakjában testesülnek meg tudatunkban, s a kertben átengedjük magunkat nekik abban a reményben, hogy ha – megtisztulván – túljutunk a labirintuson, elérkezünk ahhoz a végponthoz, ahonnan már látszanak a másvilág szelíd lankái. Santarcangeli ilyenén megállapításával Gustav René Hocke meglátása volna szembeállítható *A világ mint labirintusból*. Bomarzo szerinte is „Európa manierista koncentrátuma”, melynek világa azonban nem fölötte áll megélt világunknak, hanem egyszerűen *különbözik* tőle. A szörnyalakok – az valami *más*. Ezek, Hocke szerint, mágiával, szekularizált misztikával elegyített, ráadásul „spleennel”, „dendiséggel”, majdhogynem „introvertált erotikával” át- meg átszótt skizofrén fantazmák. A környékbeli parasztok évtizedeken, évszázadokon át ezért tekintették diabolikus környezetnek, erotikus orgiák ördögi szálláshelyének ezt a szörnyekkel benépesített parkot. A *különbség* már abban az egyértelmű kísérletben is megnyilvánul, hogy egy parkban, az ott elhelyezett szoborszörnyek „látható példányai- ban” öltön alakot az, ami különben érthetetlen. Miközben a világ értelmetlenségei pokoli *inferno declinationénak*, elfajzásnak minősülnek.

*

Martin Heidegger *Lét és idő* című kötetében joggal vitatja a görög *temenosz*, másfelől a latin *templum* szóval jelzett két fogalom ekvivalenciáját, amivel egyébként egészen tekintélyes szerzőknél is találkozhatunk. Habár igaz, hogy mindkét szó a kereszténység vonatkozásában is használatossá vált, s ezen belül fejlődtek rokon, de nem azonos értelmű fogalmakká, a kettő jelentéstani alapja eltérő. A *templum* a térnek azt a részét jelentette, amelyet pálcájával a római *augur*, pogány pap ír le a levegőben, miközben a madár röptéből olvassa ki a sors szavát. Az *augur* csupán a kijelölt légtérben figyeli a madarak röptét. A kifejezés majd csak a későbbiekben veszi fel annak a fogalomnak a jelentését, amely megszentelt térnek, szentélynek értendő.

A *temenosz* is elkülönített teret, térséget jelent, tulajdonképpen egy szellet talpalatnyi földet, leginkább lugast, mindenesetre valamiképpen védett, istennek szentelt helyet, de nem kötelező, hogy szó szerinti értelemben szentély, menedék legyen, ahol istenhez fohászunk. A *temenosz* felajánlkozik Istennek, a *templum* viszont azért van, hogy társalogjunk Vele. Amennyire a fogalmak közötti különbség, ugyanannyira kettejük hason-

lósága is szemmel látható, innen ered, hogy könnyűszerrel rokoníthatók. Minden bekerített, tiltott térség *temenosz* lehet. Ilyen például valamely falakkal körülvett, jelképes értelemmel felruházott város, melyet a maga idejében mindig a Föld középpontjaként emlegettek. Kafka *Kastélyát* is *temenosz*nak lehetne felfogni, s ezzel még egy felfedezést tenni a nehezen hozzáférhető mű onirikusan és realizztikusan egyaránt bonyolult értelmezésének gubancában. Carl Gustav Jung számára a zárt tér megjelenése ál-munkban közvetlenül a *temenosz* archetípusi képéhez fűződik. S ilyenkor, véli Jung, kompenzáló szerepe van, valamiféle jutalommal, anyaöllé válik az álmodó minden addigi megpróbáltatásának kárpótlásául. Az ember szellemi tévelygéseinek történetében a *temenosz* eszméjének nemcsak az utópikus városok, a különös gonddal rendezett és megerősített települések felelnek meg, hanem ugyanilyen mértékben, sőt néha jobban is, akár egy utópikus világ is, a kerteké, melyeket ebből a távlatból szemlélve azután jelképi erővel ruháznak fel, ahol nincs helye bűnnek, bánatnak, betegségnek, az egészség és az örök ifjúság ligetei azok számára, akik annak forrásvizében és szökőkútjai alatt fürdőzve lakoznak ott. Jung együtt említi a *temenoszt* és a *mandalát*, ámbár az előbbit a régi ikonikus ábrázolások néha négyzet alakúnak mutatják, míg ellenben a *mandala* mindig kör alakú. No de hát a „mélylélektan” meg a „lélekelemezés” tudománya szerint mindkét esetben a védelmező anyaölről és az incestus képzetét felidéző eltévelyedésről van szó, melyet a *temenosz* „női természete” is bizonyít. A *Rosa mystica*, melynek úgyszintén helye van a *temenosz*ban, a felmagasztaló litániákban a szűz attribútuma. Másfelől a *mandala* maga a mitikus rózsza, Dante is ezt idézi fel mint a női érzékiség „transzcendens tajtékát” a „gonoszság kertje” ellenében. Bizonyos hermetikus tanok szerint azonban a *temenosz* elvén alapuló szimbolikus kertek jobbára téglalap alakúak, ezen belül berajzolt körrel. Lévéen szakrális létesítmények, minden bennük végzett tevékenység kultikus jelentőségű, mint például mindenekelőtt a különféle iniciált utazások, ezek közt is első helyen azok, amelyek *ad infernos* (Hermész Trismegisztosz görög kifejezésével élve: *nekuia*), vagy pedig *ad paradiso*, azaz a pokolba vagy a mennyországba irányulnak. Mindenesetre, a *temenosz* és a *mandala* kertek bonyolult, szövevényes szimbolikája a középkorban beszédesen tanúsítja azok gyakoriságát és közkedveltségét, mint olyan jelképrendszereket, melyekben számtalan, különféle eredetű jelentésárnyalat társult.

Az alkimiában az említett kertek a „filozófusok rózsakertje” (*rosarium philosophorum*) néven honosodtak meg, s igen gyakran gyönyörű rézkarcon ábrázolták őket alkimista traktátusokban. Kör vagy négyzet alakú kertek voltak, középen szökőkúttal s az „élet fáival” (főleg ciprusfával és

pálmákkal) körülvéve. A szökőkút, az „élet vizének” a Bibliából, csak úgy, mint a Koránból ismert forrása, mindig kör alakú. Ennek kapcsán írja Jung a *Lélektan és alkímia* című könyvében: „A temenos képe a forráskúttal, ó-keresztény hagyományok nyomán, az iszlám építészetben is meghonosodott részint úgy, hogy a dzsámi udvari részében látható, részint pedig rituális fürdőház alakjában (mint például Ahmed Ibn Tulun fürdője, Kairóban). Valami hasonlót figyelhetünk meg a nyugatias *Kreuzgang*ban is a kerti szökőkúttal. Itt találkozhatunk a »filozófusok rózsakertjével« is, melyet az alkimista vitairatokból ismerünk [...]” Jung idézett művének az álom szimbolikájáról szóló fejezetében említés történik egy álomról, amelyben az álmodó – egyebek között – bátran beleveti magát a sötétbe, hogy azután valahol a sötétség legmélyén, váratlanul, „egy gyönyörű, tetszetősen rendezett kertet fedezzen fel, szökőkúttal a közepén”. A szerző a szökőkutas kertnek ezt az álomszerű képét az álmodó Énjének sajátosságául tudja be, amely egyedül az álom révén nyilvánul meg. Ami az említett filozófusi rózsakertet illeti, róla elmondható még, hogy valóban olyasminek érzékelhető, mint ami legrejtettebb és legigazabb az emberben. Amiképpen Irinej Filalet alkimistának a (*Musaeum hermeticum* címmel, 1678-ban, Frankfurtban napvilágot látott híres szöveggyűjteményben olvasható) *Metallorum metamorphosis* című értekezésében áll. Ő a mondott „rózsakertet” a *vas* szócskával (németül *Gefäss*) azonosítja: *vas nostrum, verum, occultum, hortus item Philosophicus, in quo Sol noster orient et surgit* („ami igaz, rejtett bennünk, az is filozófusi kert, melyben lenyugszik és felkél a Napunk”). Ez a *vas* afféle alkimista szubsztanciának felel meg, ez a Merkúr, vagy hát az élő, örökkévaló víz (*aqua permanens*), maga a lélek.

Végezetül hadd mondjuk el azt is, hogy a *templum* sem nélkülözi a kertre visszavezethető családfát. Hogy szentély legyen szentként tisztelt erdőként, és fordítva. James Joyce szolgál a szó etimológiai jelentésével összefüggő példával. Stephen Dedalus *Az ifjúkori önarckép*ben a madarak röptét szemlélve azonosul egyenesen az augurral: a tér, mely körülveszi, s amelyet szemlél, „légi szentélyé” válik, majd valamiféle hieroglifákkal tarkított kertté növi ki magát, amikor ez a felület a kézirat némely lapjára emlékeztet majd. A cikázó madarak rejtélyes írásjeleket rajzolnak ki rajta, mindezt Joyce egyik istensége, *Thot*, az írás egyiptomi istene tiszteletére. A papírlapon kirajzolódó ilyenfajta kert vajon nem a lótoszevőkről szóló fejezete az Ulyssesnek? A regénynek e lapjai mindenféle virágokkal vannak telezsúfolva, de nemcsak ezzel, hanem pompás szóvirágokkal is: az ír literátor úgy ügyeskedett, hogy minden mondat önálló stílusfigura legyen, s ekképpen a lehetséges és képtelen alakzatok hihetetlenül gazdag tárházát

gyűjtötte össze. Hogy a kéziratlap kertre emlékeztet, arra Louis Marin is rámutatott Jean-Jacques Rousseau esetében...

*

William Chambers, a keleties kertekkel foglalkozó értekezésében (1772) kifejti a kertművészetről vallott nézeteit: „A kertrendezés művésze a változatos látképek, eltérő növényesűrűségek, árnyaltságok, magános zugok és pihenőhelyek ügyes összehangolásán alapul, amely az érzékszerveknek a rusztikus természetben való gyönyörködés illúzióját kölcsönzi. [...] A szabadban szerteszték fák nőnek, a patakok pedig, semmiben sem akadályoztatva, ha letérnek az egyenes vonalról, szeszélyesen kanyarognak a völgyben; az ápolt virág tőszomszédságában vadvirág burjánzik, s a maga tarka színeivel ékesíti a rétség zöldjét.” Angliában fog elterjedni ez a kertszemlélet, azzal, hogy a természettel való kapcsolattartás művésze liberális hangsúlyt kap, törekvéssé válik, hogy a szépség, tervezettség nélkül, pusztán a természet ajándéka legyen, úgy, ahogyan a régi kínaiak, az első keleti kertművészek ajánlották. Húsz-egynéhány esztendővel Chambers után, *Elszört megjegyzések különböző esztétikai tárgyakkban* (1793) című munkájában Friedrich Schiller fejtegeti majd, mi a különbség a francia meg az angol kertek között, s hangoztatja, ami ma is elfogadott meghatározás: a franciákra a szigorú mértani alakzat a jellemző, míg ellenben az angolok mindig is elleneztek a mértani rajzot a maga élesen meghúzott vonalai és a precíz alakzatokkal járó behatároltsága miatt. Senki sem állíthatja azonban, hogy ez a megoszlás kivétel nélkül érvényes bármelyik félre nézve. A XVIII. században maradvá, az akkor megfogalmazott különbségnek ellentmond az az elképzelés, melynek legelkötelezettebb képviselője Jean-Jacques Rousseau volt. Levélregényében, az *Új Héloïse*-ban (1761) fedezzük fel egy kert leírását, mely arra csábít, hogy valamivel többet mondjunk róla.

A kertről Rousseau könyvének IV. részében, Saint-Preux 11. (egyéb-ként Mylord Eduardnak címzett) levelében esik szó részletesen. A dús lombú fásor mögött megbúvó kertet, noha közel van a lakóházhoz, egyik irányból sem lehet észrevenni. Még a kapuja sem látszik, egészen közelről sem, az égerfák ésogyoróbokrok árnyékában. Odabent sűrű árnyék honol, életteli zöld burjánzik, körös-körül virágok nyílnak. Víz csörgedez, madárdal hallik. Saint-Preux azonban, akit Rousseau Júliája és Wolmar vezettek be a parkba, megállapítja, hogy „ez a legelvadultabb, legmagányosabb pontja a természetnek”, s a levegőben érződik, hogy „ő az egyetlen halandó, aki valaha is behatolt ebbe a vadonba”. Olyan érzése van, mintha a világ valamely elhagyatott, buján tenyésző és érintetlen vidékén járna.

Júlia emlékezteti, hogy ez ugyanaz a kert, melyet satnya füvecskéjéről, cse-nevész fáiról és cserjéiről, víztelenségéről ő is ismert valamikor. Honnan ez a változás? Miután idevezették a vizet, „a többi a természet dolga volt”, vélekedik Saint-Preux, és Júlia asszony „Élysium”-nak elnevezett kertjében magától sarjadt művet lát, amely éppenséggel annak köszönheti szépségét, hogy ennyire elvadult és elhanyagolt. Saint-Preux nem látja benne az „emberkéz munkájának” nyomát. Júlia azonban az ellenkezőjéről próbálja meggyőzni. Hogy mindez mégis az ember műve, mesterségesen jött létre, de szándékosan azt a látszatot keltve, mintha minden beavatkozás nélkül a vad természet munkája volna az egész. Az „Élysium”-ban nincs semmi olyasmi, amit nem ő rendezett volna el. Igaz, mindent a természet csinált, ám Júlia felügyelete alatt. Ez az a paradoxon, melyhez Rousseau ragaszkodik. Júlia „Élysium”-a híján van a „rendnek és szabályosságnak”, de nem azért, mert a természet ebben az alakjában bontakozott ki, hanem mert – mint növénykultúrát – ő maga álmodta ilyennek. Júlia és Wolmar elmagyarázzák, mi hogyan történt. Amikor az emberkéz munkája befejeződött, azon kezdtek szorgoskodni, hogy valahogy eltüntessék annak nyomait. Rousseau nézeteinek tömör foglalata szellemében, amely nemcsak a kertművészet vonatkozásában érvényes. Az emberi munkának olyan tökéletesnek kell lennie, hogy amikor befejezik, azt a látszatot keltse, mintha nem is lett volna. Az „Élysium”-ban azért nincs emberi lábnyom, mert pótlólagos munkával nemcsak hogy elkendőzték, hanem teljesen el is tüntették. (Az ösvényeken fűmagot szórtak el, néhol pedig mohát tenyésztettek...) De hát minek ez a rengeteg munka, és csak azért, hogy nyoma vesszen a már befektetett munkának? Hogy oda kerüljenek vissza, ahonnan elindult az emberiség, vissza az ősi természethez? A kultúrának valóban egy teljes kört kellett leírnia, s visszatérnie a természet ölére, melyből olyképpen vétetett, hogy szembeszállt a természettel? Akárcsak Saint-Preux-ben, bennünk is ezek a kérdések merültek fel.

Az „Élysium” a megtestesülése annak, amit – oly mindegy, utópikusan-e vagy politikai célzattal – Rousseau hirdetett úgyszólván mindenik művében. Ez pedig a puszta érzéletes egzisztenciának az etikai légit terjedő ívét végigjáró, kiművelt fők rekonstruálta, újra felfedezett természet. Júlia ezért veti szemére Saint-Preux-nek, hogy a munkát csak annyiban becsüli, ha látszata van, s ezért téved. A természet igencsak rejtegeti az emberek előtt bájait, ezeket, ami őket illeti, nem is észlelik eléggé, és elcsúfítják, amikor csak tehetik. Azok, akik szeretik a természetet, miközben olyan körülmények között élnek, amikor az már-már kipusztult, rákényszerülnek, hogy valamiképpen, akár erővel is, visszaparancsolják maguk közé, ott éljen velük, s hogy újra azon a nyelven szóljon hozzájuk,

amelyet az erdő mélyén, a lakatlan szigeteken és távoli bérceken, a világ érintetlen vidékein használ. A természet ezen útját illetően, amely a kultúrán át vezet, és a kultúrát a természetnek rendeli alá, az úton, melyet jelképesen, a mennyei boldogság másik nevééről, „élysiuminek” neveznek (s amelynek idillikus toposza az irodalomban már Homérosz *Odisszeá*-jában megjelenik [IV. ének], majd Vergilius *Aeneis*-ében [VI. ének], valamint egész sor ismert középkori szerzőnél, amiről kapitális művében Ernst Robert Curtius tájékoztat bennünket részletesen), nos, tehát a természet ilyen útjának vonatkozásában Rousseau-nak sikerült szóra bírnia Kantot, aki megállapítja, hogy „a kibontakoztatott művészet, ügyesség (*Kunst*) újra természetté válik”. Erre emlékeztet majd Jean Starobinski is, akinek Rousseau-értelmezése mindmáig megkerülhetetlen: „Nincs semmi *közvetettebb* annál a természetnél, amely emberi ügyesség szülötte. A munka egyedül a *kibontakoztatott* művészet által törlődik, s a kapott tárgy az új természet. A mű közvetett úton jött létre, a közvetettség azonban eltűnik, és a műélvezet újra közvetlen lesz (vagy legalábbis *annak látszik*). Itt találkozunk a Pügmalión-esztétika fogalmával is: arra van szükség, hogy a legszebb alakzat, melyet a művész valaha alkotott, ne maradjon »műalkotás«, hanem nyerve vissza természetes létét úgy, mintha szobrász keze soha nem is érintette volna.”

Az „Élysium” Júlia, az „Új Héloïse” kertje. Ő rendezte be, s az ő irányításával művelte a kertész. Rendelgetése, hogy ott pihenjen meg a Clarenceban rá váró egyéb munkák után. Azt már említettük, hogy a kertbe nem lehet belátni a sűrű lombok miatt. Ámde bemenni sem könnyű. A kapu örökké zárva van, és csak a legközelebb állóknak van hozzá kulcsuk. Ez egy *női hely*. A felüdülés helye. Nyitva áll a sétálók előtt, és itt zárkózik el az, aki a magányt élvezné. A kert jólesik a lelkieknek, aminthogy Rousseau azt is szerette volna, ha a Clarenceban lakozó kis közösség az ember társadalmi életének is jólesne. Rousseau számára a kert olyan álmokép, amely az embert mint társadalmi lényt szolgálja. No de ha igaz, hogy a mértani-
lag szabályos francia kertek az ösztönök bizonyos mértékű megzabolázását példázzák, akkor az is igaz, hogy a franciaországi kerteknek erotikus jelentőség is tulajdonítható. (Németországban akkor az erkölcsi jelentőségük volt hangsúlyosabb.) Ez, melleleg, Júlia „Élysium”-ának Rousseau-tól származó projektuma esetében is felfedezhető. Hangsúlyoztuk már, hogy eminensen női helyről van szó (s nem véletlen, hogy Saint-Preux egyik Júliának címzett levelében a *Rózsa-regényt* említi). Kész Rózsatópia. (Az az erotika, melynek Jean de Meung a szószólója a *Rózsa-regény*ben, jelentősen erotikusabb annál, mint amiről Héloïse ábrándozik.) Az „Élysium” erotikus színezetű női hely, amely meghatározza Rousseau „Új Héloïse-a”

erotikájának helyrajzát. Vénusz erdőcskéje, amiben – mint Júlia mondja – Wolmar úr, a férje, nagy néha méltóztatott kertészkedni. *Hortus clausus* és *conclusus*, azaz kulcs alatt levő, és sokak számára zárt kert. A szavatolt szűziség kertje, de egyúttal fallikus gyümölcsös, liget is, amely Júlia női helyét övezi. Mindebben rengeteg a kétértelműség, ami persze sokkal kifejezettebb a kert Rousseau tollából eredő francia leírásának hangzásanyagában, például a *vierge*, *verger*, *verge* említése esetében, amely az „Élysium”-ot, bizonyos libidális ökonómia, a nőnek mint egy személyben anyának és örömlánynak az ökonómiája révén, már-már kiegyenlíti azokkal a bőven csobogó forrásokkal, melyek Júlia legtitkosabb vágyait táplálják. Mert – ne felejtjük el – a kertben a férj, a feleség, s ez utóbbinak a volt tanítómestere és szeretője sétálgatnak... S ne feledjük azt sem, hogy az „Élysium” csupán Rousseau nyelvi teremtménye.

*

A Paradicsomkert – hogy róla se feledkezzünk meg – az a hely, ahol a tudásról szóló szerelmi történet kezdődik. A férfi meg a nő kiűzettek belőle, hogy *tovább haladhassanak* a megismerés és az önmegismerés útján. A kert közepén álló paradicsomi fa alatt megélt szerelemmel már nem érték be. Örömforrást kerestek, ami nincs vétkezés nélkül. S midőn az érosz meg a tudás együttes birtoklásában megtalálták, a paradicsomi kert örökre elveszett, a földi pedig – ahol az érosznak meg a tudásnak azonosulnia kellett volna – elérhetetlen maradt. Két Kert mezsgyéjén, a senki földjén élnek az emberek. A kertek, melyekkel találkozunk, melyeket telepítünk, melyekben sétálunk, fikciók csupán, az ember ott cseni, szemelgeti a tudást, feszegeti a pusztaság szexualitás határait. Ezt aztán sárkánykígyók és az arkangyalok viaskodásának nevezzük, lángpallossal, az Édenkert kapujában. S embereket látunk, ahogy hosszú sorban menetelnek, mint a fák.