

**'ÉLET IDEGEN PLANÉTÁN'**

*Közelítések egy festmény ökológiájához*

DLA Értekezés 2025.

Ulbert Ádám

*Témavezetők:*

Dr. habil. Káldi Katalin DLA

Dr. habil. Kicsiny Balázs DLA

## TARTALOMJEGYZÉK:

1. Bevezetés.....	3.-5.
2. Élet idegen planétán.....	6.-9.
3. Idegen planétákra tekintés és szubmodern logikák (Aby Warburg).....	10.-20.
4. Spekulációk egy festményről I. : Ördögök és Pókok.....	20.-25.
5. Egy idegen planéta formai szerkezete.....	26.-28.
6. Egy idegen planéta műfaja: Tudományos-Fantasztiikum.....	28.-35.
7. Szoláris-Spekulációk.....	35.-39.
8. Mokry mint Solarpunk (?)......	39.-42.
9. Az Élet fogalma egy idegen planétán: Biocentrizmus.....	43.-47.
10. Egy idegen planéta ökológusa: Raoul Francé.....	48.-58.
11. Élőképek. Közelítések egy ökológiai festmény értelmezés felé.....	58.-64.
12. Spekulációk egy festményről II. : Mint a növények.....	65.-70.
13. Tézisek.....	71.-74.
14. Irodalomjegyzék.....	75.-78.
15. Köszönetnyilvánítás.....	79.
16. Mestermunka.....	80.-85.

## 1. Bevezetés

Doktori kutatásom és dolgozatom kiindulópontja Mokry-Mészáros Dezső *Élet idegen planétán (Ördögfej)* című 1908-as festménye. Kutatásomra, és bizonyos szempontból doktori időszakom alatt keletkezett alkotásaim nagy részére, Mokry képe nagy hatással volt. Ettől függetlenül azonban számomra mégsem Mokry-Mészáros Dezső életműve érdekes, még csak nem is az *Élet idegen planétán* sorozat 1908-as festményének konkrét története. Kutatásomban érdekelt ugyan a mű keletkezésének szellemi és történeti közege, mégis alapvetően ami fontos lett számomra csak részben ezeknek felkutatása és leírása. Ami igazán érdekelt: az a festményt a jövőben újra néző, értelmező, és részben félreértelmező lehetőségek gyűjteménye. Egyfajta tudományon alapuló spekulációs megközelítés, ami már önmagában tematizálja az úgynevezett *spekulatív-fikció*<sup>1</sup> lehetőségeit. Mokry képe meghatározó inspirációs forrása és mozgató háttere lett mind a művészetemnek, mind pedig doktori kutatásom szövegének. Doktori dolgozatomban nem fogok konkrétan kitérni alkotói tevékenységemre. Annak ellenére, hogy az elmúlt években megkezdett *'megnevezetlenek'* címmel készülő sorozatomat szinte teljes egészében doktori kutatásom inspirálta, nem fogom egyes munkáimat vagy kiállításomat külön elemezni. Doktori dolgozatom mestermunkájának *"A fordítás szükségszerűsége lehet az újrafogalmazás szükségessége."* című műegyüttesemet választottam. Ez a munka bizonyos szempontból a dolgozat biocentrizmussal és Raoul Francé-val foglalkozó fejezeteinek képzőművészeti átformálása. Írásommal azonban nem törekszem arra, hogy ezt vagy bármelyik másik munkámat 'vissza-fordítsam' a textuális mezőbe. Többek között az foglalkoztat, hogy a 19-20. század fordulóját sok szempontból meghatározó korai ökológia gondolatok és vizuális világok, hogyan szűrődtek át a korabeli művészetben és művészet elméleten keresztül a képzőművészet formanyelvébe. Kutatásom nem korlátozódik egy konkrét történeti korszakra, de több ponton visszakanyarodik a második világháború előtti időszak számomra meghatározó művészeti gondolatai felé. Disszertációm egyik lendületét az adta, hogy habár nem állítható teljes párhuzam a 20.

---

<sup>1</sup> A spekuláció kifejezését dolgozatomban több helyen is használni fogom. Használok egyrészlől a szó hétköznapi értelmében: töprengésként, lehetőségek és feltételezéseken alapuló elmélkedésként. Illetve főként Donna Haraway-i értelemben próbálok a kifejezés mentén értelmezni. Haraway *"speculative fabulation"*-nek hívja azokat a történeteket amelyek *"csápszzerűen"* (*tentacular*) egybefűzik a tudomány tényszerűségét és a fikciós történet mesélést. *A spekulatív-fabuláció (SF)* a sci-fi egyfajta kortárs kritikai módszere. Több tudományág és különböző esztétika világ, hálózatos elbeszélés módja. *"I return to "my" cyborg in this litter in order to relay the string figures - the speculative fabulations, the scientific facts, the science fictions, and the speculative feminisms..."* Donna Haraway: *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016., 105.

század első évtizedei és a 21. század aktuális időszaka között, mégis kimutathatóak összefüggések és olyan probléma csoportok amelyek az előző század elején kezdtek megmutatkozni. Véleményem szerint ezek az elméleti és gyakorlati kihívások, az evolúciós és mikrobiológiai látásmódon keresztül, a felgyorsuló technológiai átalakulásban alapoztak meg: egy *nem-emberközpontú* világlátást. Úgy gondolom ez a világlátás továbbra is kialakulóban, egyfajta 'hosszú 20. századi' idő keretben, próbálja felkínálni az ökológia érzékenység lehetőségeit. A nem-emberközpontú érzékenységet más szóval ökológiai világlátásnak is lehetne nevezni, amihez úgy gondolom Mokry-Mészáros Dezső festménye pontos alapot szolgáltat. Dolgozatom egy konkrét festmény értelmezésének ökológiai lehetőségeit keresi. Habár a kiinduló pont Mokry 1908-as műve, kutatásom során a korszakhoz is köthető olyan témákat elemzek, amelyek egy tágabb összefüggés rendszert mutathatnak fel, ami összeköti őket az a fent említett érzékenység sajátos értelmezése.

Kutatási témámra, és dolgozatomra folyamatosan hatással voltak kortárs klíma krízisünkkel kapcsolatos hírek és események. Az egyik ilyen átfogó hír és esemény az ENSZ 2023 november végén megrendezésre kerülő Cop28-ra, vagyis a szervezet éves éghajlat változási konferenciájára készülők, országok és szervezetek számára tett javaslatáról szólt. A javaslat, vagy inkább figyelmeztetés az ENSZ környezetvédelmi programjának jelentése arról, hogy a mostani kibocsátások alapján az évszázad végére "pokoli" 3 Celsius fokos felmelegedés várható.<sup>2</sup> Írásom nem az éghajlatváltozásról, vagy a klímakatasztrófáról szól. Nem is egy természetvédelmi programról. Ezeket mind érinti, ezek fényében - vagy inkább árnyékában - született, viszont sokkal inkább fókuszál egy olyan logikára, vagy érzékenységre amely lehetőleg segít abban, hogy viszonyunk a klimatikus válsághoz megváltozzon.

Úgy gondolom ennek az új aspektusnak a feltérképezéséhez segít hozzá, egy kibővített tartományú *ökológia* fogalmának kutatása. A dolgozatom célja, hogy különböző műtárgyakhoz, elméletekhez és történetekhez kínálja közelítést. Úgy látom közös bennük, hogy ezek az ökológiai történetek és spekulációk, habár önmagukban is kutathatóak, mégis mindig partikulárisak és saját ökológiai minőségük mentén becsatlakoznak egy nehezebben feltérképezhető nagyobb egészbe. Egy ilyen téma-térkép pont azért, mivel *planetáris*, az egészet érintő kérdésekkel is foglalkozik, néhol a legalapvetőbb (biológiai vagy természeti) létszférát is érinti. A dolgozat gondolati

---

<sup>2</sup> [https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/20/world-facing-hellish-3c-of-climate-heating-un-warns-before-cop28?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/20/world-facing-hellish-3c-of-climate-heating-un-warns-before-cop28?CMP=Share_iOSApp_Other)

felépítését Mokry festményének struktúrája keretezi. Mivel úgy látom az *Élet idegen planétán (Ördögfej)* festményen sem kap egyik a képen szereplő motívum, vagy karakter kiemelt főszerepet, - így írásom nem törekszik egy mindent lefedő térkép hierarchikus megalkotására. A motívumok vizsgálatánál a lehető legegyszerűbb közelítés érdekelt. Értelmezésem egy nyitott és dinamikus vándorlás, ami időről időre tér vissza kiindulási alapjához, Mokry festményéhez.



Mokry-Mészáros Dezső: *Élet idegen planétán (Ördögfej)*, 1908  
papír, olaj, 33,5x48,5 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, 74.97.

## 2. *Élet idegen planétán*

“Az ember rövidesen kilép a földről a csillagok világába, ismeretei új törvényt (...-nem olvasható), szépség ideálokat hoznak létre, a világ egyetem fogalma kiszélesedik, új megállapítások születnek sok mindenről ami eddig rejtve volt előttünk, vagy nem voltunk elég érett ahhoz, hogy megismerjük az emberiség a férfi (...-nem olvasható) megismerni létrejövésének célját, értelmét, halálon innen és túl, egyaránt új ideálok keletkeznek új szépség fogalmak keletkeznek, a régi ember, álat, növény világok eltűnnek, az eddigi zűrzavar helyett a föld aranykora jön létre annak minden teremtménye számára.” (Mokry-Mészáros Dezső kéziratos feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.)

**Mokry-Mészáros Dezső** egyszerre volt kívülálló és autodidakta, tudományosan megalapozott és mégis naív aki, folyamatosan ki-be kerül korszakának kánonjába. Ennek ellenére nem kapott és valószínűleg azóta sem kap egy stabil pozíciót a művészettörténetben. A stabil pozíciónak a hiánya lehet azért is szimpatikus számomra, mivel úgy látom egy szellemileg, és esztétikailag éppen alapjaiban átváltozó korszakban próbálok hozzá közelíteni. Váraljai Anna Mokry-t a szecesszió “egy különleges, vitalista gyökerű, tudományos alapokon nyugvó”<sup>3</sup> alkotójának tartja. Egyetértve Váraljai definíciójával és kifejtésével én Mokry-t ezen kívül még egyfajta ‘szubmodern’<sup>4</sup> alkotónak is gondolom. Mokry életműve kapcsán Váraljai Anna szerint lehetséges egyfajta hármas tagolást képezni. Ezek a korszakok azonban egymásba folynak, néhol felbontják, néhol kiegészítik egymást. Az első, kezdeti időszak amelyben az *Élet idegen planétán* sorozat több képe is készült, Mokry természettudományos érdeklődéséből következik és a mikroszkopikus, “górcsövi parányok”<sup>5</sup> világából táplálkozik. Erősen áthatja a korszak tudományos-fantasztikus irodalmának és korai filmjeinek ismerete (H. G. Wells könyvei, Georges Méliés néma filmjei) valamint az akkor kibontakozó vitalista, korai ökológiai szellemiség. Második időszaka összekapcsolódik utazásaival (Törökországtól-Ceylonig)

---

<sup>3</sup> Váraljai Anna: *Mokry-Mészáros Dezső (1881-1970) Monográfia és oeuvre katalógus* Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Filozófiatudományi Doktori Iskola, Disszertáció, 2019 73.o.

<sup>4</sup> A szubmodernitás fogalma a dolgozat több pontján még kifejtésre kerül

<sup>5</sup> Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*, kézirat, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, Helytörténeti Adattár, 74.207.1.5.

és az “*ősforma*”<sup>6</sup> keresés motiválta. Harmadik időszakát egyértelműbben inkább a *magyar folklór* formái, történeti kutatása hatja át, illetve annak kapcsolata más ‘keleti’ kultúrákkal.



Mokry-Mészáros Dezső az 1930-as években, (Hermann Ottó Múzeum gyűjteményéből)

Mokry életművét és esztétikai átalakulásait vizsgálva ugyan hatottak rám mindegyik korszakában készült munkái, mégis leginkább legelsőt: a *mikroszkopikus-vitalista* hozzáállást emelem ki. Úgy gondolom *Élet idegen planétán (Ördögfej)* című munkája ennek az időszaknak talán legerősebb és legenigmatikusabb festménye. Mokry 1903 és 1905 között annak a Magyaróvári Gazdasági Akadémiának a hallgatója ahol pár évvel korábban Raoul Francé tanított és hosszú időre elültette a vitalizmus magjait.<sup>7</sup> Ezek után Muhpusztára kerül gazda tisztnek ahol elkezdi első idegen planétán munkáit. Erről saját maga is úgy ír mint a tudományos megközelítés és látásmód eltávolodásának

---

<sup>6</sup> *Ősforma* alatt, egy a prehistorikus és premodern esztétikákhoz és világlátásokhoz kötődő esztétikai irányultságot értek. A kifejezés egybeköti az ősembert, az ősvilágot, az őshazát, stb. Részben Váraljai Annára hivatkozva: “*Második alkotói periódusát Beke szerint az egzotikum és az ősvilág iránti felfokozott érdeklődés jellemzi.*” Váraljai Anna: *Mokry-Mészáros Dezső (1881-1970) Monográfia és oeuvre katalógus*, Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Filozófiatudományi Doktori Iskola, Disszertáció, 2019., 36.o.

<sup>7</sup> A dolgozatomban Raoul Francénak és a vitalista filozófia egyik változatának két fejezetet is szánok.

időszakáról. Váraljai szerint itt kezd a *“mikroszkopikus organizmusok világával kapcsolatos tapasztalatait kiterjeszteni a világmindenségről alkotott elképzelésére.”*<sup>8</sup> 1907-ben Budapestre kerül jégkárbecslőnek, és az ottani légkör adja meg számára a végső lökést, hogy világgá menjen. Először Olaszországba, Nápolyba kerül ahol képei sikertelen eladása miatt is, fokozatosan hagyja maga mögött polgári életmódját és tovább áll Caprira. Capri ebben az időszakban egyfajta liberális utópia szigetnek számított, anarchistáktól, spiritisztáig mindenki megfordult ott. A szigeten a művészeket különösen szívesen vendégül látták, volt olyan kávézó ahol a sör és fürdőruha mellé papírt és festéket is adtak <sup>9</sup>. Itt lakott ekkor Maxim Gorkij és a teozófus festő Karl Wilhelm Diefenbach is. Mokry szeretett volna Diefenbach-tól festészetet tanulni, ő azonban nem vállalta Mokry képzését. Mokry esztétikai világa emiatt továbbra is érintetlen maradt a képzőművészeti akadémiáktól. Gorkij azonban vett tőle egy képet amelyről Mokry így írt: *“Gorkij egy óceániai Csigaembert és egy Planétát szerzett meg, bár inkább a valóság ábrázolásának híve volt.”*<sup>10</sup> Habár körülhatárolható a három nagyobb egymásba is érő korszaka Mokry-nak, formailag valószínűleg ami mind a hármat összeköti az valamifajta alapvető *kívülállóság*. Ez a fajta kívülállóság úgy gondolom nem csak esztétikai jellegű, hanem alapvetően csatlakozik egy olyan szellemi irányzathoz, ami különösen Mokry korai időszakában, az ökológiai érzékenységet az aktuális szellemi közegbe, eleve nehezen beilleszthetőnek élte meg. A kívülállóság és vitalizmus keresés a következő késő szecessziós - ősfoma kutatásán megy át, eljut a teozofikus világmagyarázathoz, és a ‘keletre’ ébredő turanista magyar folklór értelmezéshez. Utolsó időszaka, együtt járt folyamatos radikalizálódásával ami a 40-es évekre nyilas szimpatizánsa tette. A második világháború után többek között emiatti szimpátiája kapcsán (is) kegyvesztetté válik. Legutolsó időszakában megromlott látása, agyag tárgyakat készít, edényekre, korongokra fest. Stílusa ekkor kerül valószínűleg a legközelebb valamiféle népi naív világhoz. 1970-ben látását teljesen elvesztve, igen szegényen hunyt el.

Mokry 20. század elejei szellemi útja bizonyos szempontból tipikusnak tekinthető és nem célozom kritikával illetni, akármennyire is elutasítom turanista időszakától kezdődő világképét. Úgy gondolom, hogy jelenkori tisztánlátásunkat történelmi okulásainknak is

---

<sup>8</sup> Váraljai Anna: *Mokry, Idegen Világ - Mokry-Mészáros Dezső Művészete*, Virág Judit Galéria, 2017., 32.o.

<sup>9</sup> Váraljai Anna: *Mokry, Idegen Világ - Mokry-Mészáros Dezső Művészete*, Virág Judit Galéria, 2017., 33.o.

<sup>10</sup> Váraljai Anna: *Mokry, Idegen Világ - Mokry-Mészáros Dezső Művészete*, Virág Judit Galéria, 2017., 35.o.



köszönhetjük. Van azonban egy elem ami számomra fontosnak tűnik az életmű elmozdulásában. Kezdeti időszakának mikroszkopikus látásmódja egybe esik az ökológiai érzékenység és ökológiai vizsgálódású természettudomány kialakulásával. Ettől való távolodása, a 'parányok' empatis *biomorf* látásmódjától is távolodás volt. A 20. század elejének szellemi programjai és utópiái közül egy olyan világlátástól való távolodás, amelyről azt érzem meghatározó hatással van jelen korszakunk válságára. Mokry második 'ősforma' korszakának képein még megjelennek nem teljesen beazonosítható lények, mamutok, kövek, történelem előtti tájegységek, csontvilágok és hibrid flórák. Ezek azonban mintha már egy rendezettebb, kevésbé imaginárius viszonyrendszerben mutatkoznának meg. A furcsa lények és biomorf alakzatok fokozatosan átalakulnak prehistorikus karakterekké, vadászok, majd pásztorok és parasztok lesznek. Az emberi formák, alakok történetekké 'kultúrává', emberi tervekké domesztikálódnak. A mikroszkopikus látásmódot, a rendezetlennek tűnő, dinamikus alá-fölé rendelődési viszony hiányát demonstráló, utópikus világérzékelés helyét átveszi az ember-központú világlátás.

Sokan sokhelyütt kimutatták már ökológia válsághelyzetünk okait vagy eredetét. Írásomban én erre semmiképpen sem szeretnék kísérletet tenni. Azonban úgy érzem, hogy ebben a fent említett *látásmód elmozdulásban* felfedezhetünk valami szimptomatikusot, és az elmozdulás esetleges 'hibájából' talán okulhatunk. Ahogy azt említettem, nem Mokry életműve vagy képeinek művészettörténeti mélyelemzése a célom. Különös szempontból azért sem, mert engem elsősorban ez az elmozdulás előtti nézőpont érdekel. Ezt a nézőpontot *nem-emberközpontúnak (nem-antropocentrikusnak)* lehetne nevezni. Azt gondolom, hogy a nem emberi nézőpont, ez a szemszög vagy fókusz, és az ahhoz való csatlakozás, az ökológiai érzékenység kialakításában elsődleges. A mikroszkopikus parányokkal való empatis képzőművészeti, és ahogy később látni fogjuk, természettudományos és társadalmi program, radikálisan új szemszögének kialakulása, majd fokozatos hanyatlásának története, összekapcsolódik Mokry-Mészáros Dezső *Élet idegen planétán (Ördögfej)* című festményének történetével. Ennek a történetnek Mokry festménye egyfajta sűrítménye és térkép a nem antropocentrikus látásmód felfedezéséhez. A dolgozat további részeiben megpróbálom bemutatni annak egy szegmensét, hogy milyen logikával lehet közelíteni a nem-emberközpontú világképhez. Ehhez Aby Warburg két tanulmányához fordulok segítségül.

### 3. Idegen planétákra tekintés és szubmodern logikák (Aby Warburg)

*“A csillagászati tudomány véleménye a világegyetemben számtalan bolygóján létezhetik az élet valamijen formában. Szerintem valóban így is van. A világ egyetem nem lehet napok és bolygók csupán gépies forgataga. Mindez titok, amin a vallások próbálkoznak érzelmi alapon foglalkozni az ősembertől kezdve napjainkig. A képzőművészet e hiedelmek kiegészítőjeként szerepelt. Mai világunkban főként a tudásvágy szerepel a gépek kulturájának világát éljük. Az emberiség naprendszerünk többi bolygóit ostromolja, a technika vivmányaival. Nem elégszik már meg a földi dolgokkal.”*  
(Mokry-Mészáros Dezső - Mokry- Mészáros Dezső kéziratos feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.)

Planetáris vagy földtörténeti korszakot amelyben élünk többféleképpen próbálják megnevezni. Az elmúlt időszak leginkább elfogadottnak tartott elnevezése valószínűleg az *antropocén* lett, amely a bolygónk geológiai és bioszférát leginkább átalakító tényezőjének az embert tartja<sup>11</sup>. Ez jelenség leíró szempontból helyesnek tűnik, azonban ökológiai vagy planetáris szempontból félreértelmezésre is okot adhat. Az ökoszisztémákban mozgó lények közül hatását tekintve kiemelkedik az ember, ez a hatás azonban egyre inkább a szisztémát összedönteni látszik. Véleményem szerint a nem-emberközpontú látásmód elsajátításához Mokry festménye két irányból is hozzásegít. Egyrészt a planetárisra, vagy kozmikusra való figyelem felszólításával, másrészt az ‘élet’ vagy biológiai mikroszkopikus hálózat rendszer, nagyon is földi, esetenként föld alatti fókuszával.

Mokry időszakának számomra egyik legkiemelkedőbb művészettörténésze és teoretikusa Aby Warburg. Úgy látom Warburg nem csak azon dolgozott, hogy a művészettörténet bizonyos visszatérő motívumait átvizsgálja (és amelyre az úgynevezett ‘*pátoszformulák*’ logikai kategóriáját kidolgozta). Warburg sok szempontból hasonlóan összeomlani látszó (és később össze is omló) korszakban, a rendszerbe mégis pozitív, gyógyító energiát szeretett volna vissza juttatni, egy sajátos szellem ‘térképészeti’ módszerrel. Ahhoz építette *Atlaszát*<sup>12</sup>, hogy látható világunkban, egy pattanásig feszült, szinte paranoid

---

<sup>11</sup> Antropocén megnevezést először Paul Crutzen Nobel díjas légkörkémikus használta egy új földtörténeti időszak megnevezésére. Az antropocén és a klímakrízis alapos összekapcsolásához lásd: Christophe Bonneuil and Jean-Baptiste Fressoz: *The Shock of the Anthropocene*, Verso, 2017. “As for the word ‘crisis’, does it not maintain a deceptive optimism? It leads us to believe, in fact, that we are simply faced with a perilous turning-point of modernity, a brief trial with an imminent outcome, or even an opportunity. The term ‘crisis’ denotes a transitory state, while the Anthropocene is a point of no return. It indicates a geological bifurcation with no foreseeable return to the normality of the Holocene.” 21.o.

<sup>12</sup> Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne - The Original*, Edited by Haus der Kulturen der Welt and The Warburg Institute; Roberto Ohrt, Axel Heil, Hatje Cantz, 2020.

logikával miként lehet mégis éberén tájékozódni. Warburg szerint a tájékozódáshoz a tekintetet egyszerre kell a földi és égi jelek, jelzések felé fordítani.

A kozmikus jel-keresési igyekezet, a premodern emlékezethez való visszatalálás, illetve az égi és földi energiák morfológiája volt az ami valószínűleg Aby Warburgot leginkább foglalkoztatta. Emiatt nemcsak Mokry kor, hanem szellemi társa is volt.

Warburg a *Pogány - Antik Jóslás Luther Korából*<sup>13</sup> című tanulmányában írja, hogy az *“égi testek istenei”* olyan *“ellentett kettős hatalommal rendelkező démoni lények”* voltak amelyek egyrészt *“csillagjelekként a tér kitágítói, a lélek tájékozódási pontjai repülése alatt”*, másrészt *“csillagképként pedig “rettegett bálványok”*.<sup>14</sup> Warburg mintha itt egy csillagászati / konstellációs leírását adná az *Ördögfej* festménynek. Mintha Mokry *Ördögfej* planéta démona is ilyen kettős ökológiával bíró lény lenne. Nem tudjuk pontosan a fejből kivezetődő hálózat rendszer, a teret hová tágítja. Esetleg szűkíti éppen? Mint ahogy azt sem értjük, hogy égen lebegő ördögsége ennek a fejnek milyen tisztelettel teli, és mégis félelmetes tudás hordozója lehet. Amit látunk és amit Warburgból is összeérthetünk az, egy nem duális és nem lineáris kapcsolat rendszer. Ebben a szereplőket egy sajátos ökológia kapcsolja egybe. Warburg és talán Mokry igyekezete is az volt, hogy a régmúltból és a nem kizárólag emberi tartományból, a jelenbe és az emberhez is kapcsoljon összefüggés rendszereket.

Az ökológia Warburg érdeklődésének alapjainál vagy kezdeteinél a kollektívum planetáris viszonyainak beágyazottságáról szól. A kollektívum kifejezés talán felcserélhető az ökológia kifejezésével is, amennyiben képesek vagyunk bele venni a közösbe a nem emberi közösöket is. Az emberen túli tartományokat: a szellemek és démonok világait, és azokat a létezőket akiben, és akik által, a szellemek megjelenhetnek: úgy mint a minerális, növényi és állati létezőket. Warburgnál már láthatóak arra jelek és próbálkozások, hogy a planetáris közösséget ne pusztán emberi nézőpontból vizsgálja. Noha Warburg kiindulási pontjai főleg a különböző emberi közös emlékezések és azok formai megjelenései voltak. Ahogy arra Radnóti Sándor *A Pátosz és a Démon* című kísérőtanulmánya rámutat, Aby Warburg életműve, ez a kép / könyv és tanulmány gyűjtemény nem lett rendszerezve és töredékessége, *“látszólag romhalmaz”-ságának*<sup>15</sup> mégis van valami egyéb értelme, és formai jelentése. Radnóti kiemeli, hogy ez a töredékesség nem egy romantikus stílus vagy manír. Szerinte ez részben abból is fakad, hogy Warburg ‘magán tudós’ volt és főleg,

---

<sup>13</sup> Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986.

<sup>14</sup> Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986., 8.o

<sup>15</sup> Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986., 105.o

miként Mokry is: *kívülálló*. Mire Warburg valamelyest a kor tudományos kánonjába kerül, addigra a századvég szilárd, monografikus akadémizmusa nem csak a képzőművészetben, hanem a tudományban sem elégséges annak aki az 'egésszel' akar foglalkozni. Pláne ha valakit az 'egész' démonikussága érdekli. A démonikus Warburg egyik kedvenc alapábrázolásában, a Laokoón szoborcsoportban éppen széthúz, szétfeszít, a darabokra ('romhalmazba') törés előtti pillanatnak démonikusságát látjuk. Ezeknek a szenvedélyeknek, extázisoknak antik ábrázolásait, a reneszánszba való formai visszatérését hívta Warburg *pátosz mintáknak*.

Warburg egyrészt tehát a közös memória ismétlődő mintázataiból közvetít, azokat keresi és csillagászati vonalvezetéssel próbálja összekötni. Ezekhez az ismétlődő és egymásban újra megjelenő morfológiai és tematikus egyezésekhez készít egy atlaszt, térképet azért, hogy a képek addig ismeretlen jel konstellációihoz, kód megfejtést kaphassunk. Másrészt a töredezettség vagy inkább az 'egész' felfedésének és a felvilágosodás azon hitének, hogy az egész megismerhető és bemutatható, talán ennek a kísérletnek az antitézise is a Warburg-i igyekezet. Előre jelezi a modernitás közelgő információs logikáját, és a késő vagy kortárs modernitás információs 'gőz' állapotát. Azt a gőz állapotot - vagyis a végtelenített információ és kép telítettség állapotát - melyben a tudás formái és a tudás megszerzhetőségének lehetőségei éppen elpárolognak.



Hopi indián kígyó tánc (1945)

( <https://agentgallery.com/art-photo/hopi-indian-snake-dance-c-1945-press-photo>)

Warburg képkeresése, atlaszba rendezése és sajátos logikával ugyan, de értelmezésre törekvése még inkább volt 'vízi' modernitás mintsem a kortárs 'gőz' állapot. <sup>16</sup>

Még egyfajta tengeri elárasztásként azt a feltételezést adta kutatóinak, hogy lehetséges a tudás óceánon legalább hajózni.

Warburg talán leghíresebb tanulmányában, az *Előadás a kígyórítusról*-ban (1923) is egy részben vízzel kapcsolatos ökológiai körforgás elméletet mutat be.

A pogány európai rítusok tanulmányozása, majd ezek alapján a premodern világkép Európán kívüli párhuzamainak kutatása vitte Warburgot az új-mexikói sivatagba 1895-96-

---

<sup>16</sup> 'Gőz' állapot kifejezéssel, részben Hans Ulrich Obristnak, az író, mágus, képregény alkotó Alan Moore-ral készített interjújának egyik részletére is utalok.

**"Hans Ulrich Obrist:** *That brings us to my very last question, which I always end with: "The future is . . ."*

**Alan Moore:** *It seems to me that one of the main elements underlying our entire existence, our entire universe, is information. Information is a peculiar substance that we cannot actually see. We can't put it in a jar. It's invisible. We can only see its effects, which we can see in the technology that's erupting around us all the time. You are accumulating information, and you can't get rid of it once you have it. So the information keeps mounting up. I believe that in the past year, there have probably been more discoveries than in the whole of previous human development. I think it was a French economist who first came up with the idea of period information doubling. He suggested that sometime between 2012 and 2017, we would reach a point where human information was doubling every fraction of a second. Now, I cannot really imagine what human culture would be like after that. Very different, I would guess. It struck me that an analogy that you could use would be that in the Neolithic period, we were cold water. And if information is a kind of heat, or energy, then, given the amount of information we've accumulated since the Neolithic period, today we are very hot water. And whatever lies beyond this point, where information goes completely exponential, is likely to be as different from our current state as steam is from water. Cold water and hot water are still water. Steam, you can't predict. It's a completely different substance, with totally different behaviour. If these particular figures and theories are correct, we should be seeing it in the next five or ten years. So, those are my thoughts about the future. I also tend to think that it's going to happen whatever we do, and we will be a part of it. Sometimes you throw ideas out there and they have to wait until the actual situation is a little closer to reality. I do think that everything we do, everything we say, to some small degree, affects the future, and this is one of the powers that artists have. They've got a voice. Or they can have a large, resonant, powerful voice, and the waves from that voice perhaps have a better chance of affecting how things turn out in the days to come."*

<https://www.moussemagazine.it/magazine/alan-moore-hans-ulrich-obrist-2013/>

ban. Hasonlóan a korszak antropológusaihoz ő is látni akarta, a 'primitívet' élőben. Abban az értelemben is élőben, hogy él-e még a primitív egyáltalán a felszínen, vagy márcsak az emlékezés rítusaiban, illetve azok tárgyi maradékaiban tárható fel? Megszelídítette-e a modernitás a 'primitív' logikát vagy a modernitás felszíne alatt, a szubterrán világokban kell keresni tovább? Warburg minden bizonnyal szeretett volna még több képet és szöveget gyűjteni saját atlasza megalkotásához és ahhoz, hogy a pátozsmintákat tovább rendezhesse, kibővíthesse.

A sivatagi indiánok legelemibb természeti erő függvénye a víz, illetve annak hiánya. Emiatt a víztől való függés kontrolálhatóságainak lehetőségei, hétköznapi mítosz világuk kiemelkedő része. Részben ehhez a kontrolhoz vagy kommunikációhoz segíti őket a *kígyórítusban* való részvétel. Warburgot valószínűleg annak a felismerése foglalkoztathatta leginkább, hogyan lehet megfejteni egyfajta motívikus ismeretelméletet, hogyan lehet látni és megérteni annak működését. Ennek a formai aktív metamorfózisnak ott a sivatagban egy kígyóisten állt a középpontjában. Ő azonban egy alapvetően más minőségű "kígyóság" mint az európai kígyóság volt Warburg számára, Laokoón szoborcsoporttól az édenkert kígyójáig. Ez a kígyó egy morálisan valószínűleg semlegesebb energiának a képviselője. Hasonlóan a csillagképek démonaihoz, nem duális lény. Ennek az energiának alakváltozásai közt pedig kibontakozik egy aktív forma kapcsolat, ami a kígyó konkrét morfológiájából képződik. A kígyóistenhez való fohász a vízért magában foglalja egy morfológiai kapcsolódás ökológiai körforgását: a víz esőből lesz, az eső villámból, a villám a kígyó formájával megegyezik, a kígyó (néha szárnyas ábrázolással) az égből ereszkedik és a föld alá tart. A föld alatt kibontakozik, hogy vitalizálja a hopi indiánok környezetét. Ebből a vertikális viszonyrendszerből az ember valahol lent áll a horizonton és próbálja a többi létezőt - a geológiai (ez esetben a sivatagot mint a természeti erők környezeti létezőjét), az állatit (a kígyót), és a növényit (úgyis mint növénytermesztésit) valahogy önmagához szelídíteni. Próbál egyféle kiegyenlítő hatalmi viszonyrendszerbe kerülni a tágon vett természeti tájjal. A szárazság volt a sivatag alap élménye, nem pusztán a benne élő lények alapélményé, vagy hiányzó 'eleme'. A kígyó rítus egy táj körbeírása, egy idegen sivatagos planéta lehetőségeinek kibontása.

Warburg egyik fő kiindulási pontja, hogy az "*indián viszonya az állatokhoz totálisan különbözik az európai ember attitűdjétől.*"<sup>17</sup> Warburg szerint ez a másfajta viszony pont a hatalmi, antropocentrikus szétterítettségéből áll. A hopik számára a környezetük

---

<sup>17</sup> *Előadás a kígyórítusról, MNHMOSYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*, Balassi Kiadó, 1995., 240.o

elemeinek valódi felismerése -miszerint egy dinamikus egyensúlyi viszony kell mindenkinek a fennmaradásáért és prosperálásáért - úgy kezdődik, hogy meg tudják látni a nem-emberi aktorokban azokat a tulajdonságokat, amelyek miatt az ember nem kerülhet föléjük, se nem központosulhat. Az antilop gyorsabb, a medve erősebb, mint az ember és ha nincs a vízből növényi táplálás, az emberek éhen pusztulnak. Ezeknek a hatalmi viszonyoknak az egyik összekötése a *kígyórítus* folyamata.

Warburg beszél a rítus egy olyan minőségéről aminek megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy megértsük ez az *ökomorfológia* nem pusztán egy szimbolikus cselekedet, hanem valódi *valamivé válás*. Átváltozás, nem pusztán eljátszása az átváltozásnak.

Az energia amivel a pueblo őslakosok kommunikálni kényszerülnek a saját anyagi, testi életrendszerüket szabályozza, ezért a valódi ökológiai találkozás nem történhet csupán a képi reprezentációk szimbolikus síkján. Warburg arra, hogy ez a kapcsolat teremtés mennyire valóságos, és közvetlen élmény, egy általa ugyan nem látott példát hoz fel: a *hopik kígyótáncát*.

Ebben a rítusban többhetes előkészítés után a szertartás résztvevői, különböző interakcióba kerülnek a csörgőkígyókkal, melynek csúcspontja amikor a kígyók mosdatása után, a 'kígyófőpap' a szájába vesz közülük néhányat, majd útra indítja őket a föld alá. A föld alatt az állatok az alvilágból kérnek eső áldást a közösség számára. Warburg szerint ez a folyamat valahol "*félúton áll a mitikus akció empátiája és a véres áldozat között*"<sup>18</sup>. A szájba vevés egy a gesztusokon túl mutató aktus, ahol valamiféle fordított gyógyítási -szenuális és testi- összelényegülésben a kígyók és az emberek valódi szövetségre léphetnek. Itt a kígyó mint inkább bálvány jelenik meg, mely fentről a planéták csillagjeléből, lefelé, és onnan a föld alá tart. Ez az isteni (démoni) lény az ökoszférákat összekötő és átalakító hatalomként tölt be fontos pozíciót.

Ahogy arra a kígyórítus is rámutat a folyamat és annak levezénylése egyfajta *szubmodern* tudat és lét állapotban történik. Egyrésztől azért *szub-*, mert a modernség előtti vagy alatti időkben működött. Másrészt azért mert a tudati, és valóban a geológiai szféra alól is működik. Ebben a tudatállapotban az emberek nem önmagukat akarták viszontlátni, vagy viszont reprezentálni más létezőkben. Formai 'megszemélyesítése' egy energiának nem az emberi személyesség ontológiájához kapcsol vissza. A modernitás előtti tudatok még képesek voltak 'kevert fajú' valódi lelki és testi közösségre más létezőkkel.

Warburg a *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából-ban* írja, hogy tulajdonképpen mindenféle

---

<sup>18</sup> *Előadás a kígyórítusról, MNHMOSYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*, Balassi Kiadó, 1995., 245.o

megszemélyesítés, vagy sokszor antropomorfizáció, így tájak, növények, állatok, ásványok, esetleg planéták megszemélyesítése is, abból táplálkozik, hogy azokat az embertől független *“valóságos hatalmaknak érezték”* <sup>19</sup>. Ez nem csak azt jelenti, hogy a modernitás előtti környezeti, vagy hívjuk inkább ökológiai, hatalmi rendszerek kozmikusán nem voltak ember centrikusak. Az emberi ‘elem’ sokkal inkább egyfajta dinamikus hatalmi relációban volt az őt körülvevőkkel: néha horizontálisabb néha vertikálisabb rendeződési viszonyokban formáltak egymást, kölcsönösen. Másrészt a megszemélyesítés az ökológiának egy morfológiai olvasata is. Miszerint mindenféle önmagunk ‘arcképével’ (maszkjával) való beöltöztetés, vagy a másik maszkjának magunkra öltése, az eljátszásnál egy mélyebb, átlényegülési, valami ‘mássá’ transzformálódni vágyó erő is. Amennyiben a kígyóritusban a kígyó képe az égi és földi tartományokat összekötni igyekvő cselekedet, úgy talán ez az egész Warburg-i életműre is igaz.

Warburg azt vizsgálta, hogy az erőknek emberi domesztikációja a történelem folyamán hogyan változott. Az érdekli, hogy a démoni és égi hatalmakkal való kommunikációt hogyan próbálja az erőszakos racionalizálás kontrol alá vonni.

A kígyóritus a szubmodern logika tekintetét az égből alá ereszkedő hatalmakra koncentráta, és elsősorban a föld alá igyekezett. A Luther kori asztrológiai jóslások vizsgálatával Warburg inkább a kozmikus égi energiák hatásait kutatta. Valószínűleg ebben a korszakban látta a fent említett racionalizáló logika teljes térnyerése előtti utolsó időszakot.

*“Vitathatatlan tény, hogy az asztrológiában két teljesen különemű szellemi hatalom - melyek logikusan csakis hadakozhatnának egymással - állt össze egy ‘módszerré’ a matematika, az absztrakt gondolkodás legfinomabb szerszáma társult a démonféléssel, a vallásos okkeresés legprimitívebb formájával. Az asztrológus, míg egyfelől józan vonalhálózattal világos és harmonikus képet alkot a világmindenségről, és pontosan, valamint előre ki tudja számítani az állócsillagok és bolygók Földhöz és egymáshoz viszonyított helyzetét, addig matematikai táblázatai előtt mégis ősi, babonás félelem tölti el a csillagok neveivel szemben - melyekkel ugyan számjelekként bánik, de amelyek igazában démonok mégis, akiktől tartania kell.”*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986., 31.o

<sup>20</sup> Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986., 22.o





Leonhard Reymann: Natiuitat-Kalendar. Nürnberg, Fried, Peipus, 1515.

Aby Warburg: Pogány-Antik Jöslás Luther Korából, Helikon Kiadó, 1986. 28.o

Warburg próbálja megtalálni és értelmezni azokat a folyamatokat amelyekben a fent említett 'babonás' logika még élő. És mégis a rációval együtt van jelen, emiatt együtt valamilyen formában hitelesebb összképet tud kreálni a szubmodernség állapotáról. Ebben a minőségben a tudomány és a szubmodern álláspont még nem ellenségei egymásnak, hanem egy közös tudat ökológiát alkotva, értelmezi és kommunikál is a környezetével, környezete jelenségeivel. Warburg rámutat, hogy egy olyan tudatállapotban ahol az emberi kontrollba vetett hit még nem totális, a folyamatos jel kereső logika, hogyan próbálja a közösséget megrendüléssel teli alázatra és önmaga tünékenységére emlékeztetni. Tünékenységünkhöz és a kollektívum planetáris beszakadásához pedig nagyrészt hasonló, kataklizmaikus ösképek ismétlődését használja. A tanulmány egyik központi képe *Leonhard Reymann* 1523-as asztrológiai röpiratának illusztrációja. A borító felső részén egy nagy hal látható egy fekvő (halott?) emberrel a gyomrában, valamint a Nap, a Hold, és öt bolygó a hal bendőjében együtt áll. Valamiféle nagy árvíz ömlik ki a lebegő hal hasából, és házakat, tornyokat mos el éppen. A kép alsó részén jobbról a király, a pápa és a papság, balról pedig a Szaturnusz vezette parasztok állnak szemben egymással. A kép keletkezésének történetében Warburg

kiemeli, hogy a korszak *“asztronometerológiai”*<sup>21</sup> próféciaiban már az 1510-es évektől kezdve jelen volt, egy az 1524-es évre prognosztizált nagy özönvíz eljövetele. Ekkorra egy olyan együttállást vártak, ahol húsz csillagból tizenhat a Halak vizes jegyében lesz látható. A korszak hitrendszere alapján ez rengeteg víz eljövetelét hozza majd, amely a parasztfelkelések és hatalmi zavargások időszakát is elővetíti. Ilyen csillagállás a kor természet tudósait, politikai elemzőit és spirituális vezetőit egyaránt rányitotta egy olyan ‘planétahiedelemre’ amelyben egy kollektív megrázkódtatás lehetőségét racionalizálni még lehetett, kontrolálni már nem. Ebben a formában és ebben a korszakban az emberi *ökotudat* nem volt képes olyan mágikus praktikákra mint a hopi indiánok esetében. Azonban még nem is szakadt el ettől a tudati rendszertől teljesen, úgy mint a középkor végi modernitás későbbi szakaszaiban fog. Az égitest istenségek irányítottságának szemlélése egy ideig még képes volt az emberiséget a kontrol dedikáláshoz segíteni. Warburg életműve azonban arról is szól, hogy ennek a felajánlásnak a fokozatos elhalványulása, hogyan vezetett el a modernnek bemerevedett és redukcionista antropológiájához. A modern tudat már képtelen rányílni (vagyis átlényegülő és együttérző kapcsolatra) a tőle független ontológia létezőkkel.

Úgy tűnik viszont még Aby Warburg sem merte felvenni a transzformáció maszkját. Aby Warburg pedig egy bátor ember volt, a hopi indiánok maszkját mégsem vette fel. Warburg egész életében mentális zavarokkal küzdött, amelyek bizonyos időszakokban teljesen képtelenné tették arra, hogy a közösségi / társadalmi rendben részt vegyen. Nem tudjuk pontosan Warburg milyen mentális állapotban volt mikor a sivatagban járt, mennyire szorongott vagy félt a pátosz és eksztázis démonaitól, mindenesetre egy korabeli fotó alapján úgy tűnik, a maszkot inkább kalapként használata. Lehet próbálta polgári viszonyra szelídíteni annak energiáit. De az is lehet túlságosan tisztelte, semhogy megkockáztassa a maszk hatalmának átadnia magát. Warburg életműve annak is a bemutatása, hogy a domesztikálhatatlan égi és földalatti hatalmak feltérképezése által, kimutassa azok kölcsönös és visszatérő erő készletét. Ezen démoni erők egyrészt alak váltók, mégis vannak formai és motívikus megegyezések köztük. Warburg egyszerre beszél arról, hogy ezek a létezők folyamatos megszelídülésben és a ‘fejlődés’ során folyamatos távolodásban is vannak az ember által, az emberitől. És mégis arról is beszél,

---

<sup>21</sup> Az *“asztronometerológia”* megnevezés, ilyenformán is utal a korszak modern logikai átmenetére. Ebbe az értelmében az asztrológia -mint tudományos csillagászati model- egyaránt vonatkozik a bolygó együttállás hiteles csillagászati megfigyeléseire, illetve a premodern természeti jóslás előrejelzéseire. Warburg a kifejezést Gustav Hellmann: *Beitrag zur Geschichte der Meteorologie* című munkájából kölcsönzi. *“G. Hellmann, aki Az asztrometerológia virágkorából című munkájában éles szemű és pontos betekintést nyújt a tömegirodalomba, amelyik az 1524-es özönvízpánikot előidézte.”* Aby Warburg: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986., 29.o

hogy ezek, vagy inkább 'ők', vagy 'azok' az erők, itt is vannak és mintha szüntelenül dolgoznának azért, hogy betörjenek az emberi tartományba. Warburg kutatása a formák után, ebben a jel kereső igyekezetében tulajdonképpen fellelhető, az ökológiai érzékenység több fontos eleme: felfokozott éberség amely a minden-mindennel összefüggés jeleit, alakjait kutatja, valamint egy adott környezetben szereplő létezők kapcsolatainak, változó hatalmi egyensúlyának elismerése. Ebben az összekapcsolt hálózat rendszerben az ágensek elsősorban közvetítők, nem pedig egy kizárólagos jelentés hordozói.

Warburg saját idejében azonban hiába ismerte el azt, hogy az ökovitalitás (vagy Warburg-i kifejezéssel *pátoszforma*, esetleg *démoni energia*, a *lélek képeinek* ismétlődései) szüntelenül újra a felszínre kerülnek és újraformálják magukat, mégis tartott attól, hogy képes az emberiség teljesen kapcsolatot veszteni ezekkel a erőkkel.

*“San Franciscóban egyszer futólag láttam azt az embertípust, amely a kígyókultuszt lerombolta és úrrá lett a villám keltette félelmen - a bennszülött és az indiánokat elűző aranyásók leszármazottját: Uncle Samet, amint cilinderében büszkén sétálva az utcán éppen elhaladt egy álklasszicista rotunda mellett. És a kalapja fölött valahol a magasban ott futottak az elektromos vezetékek. Ennek az Edison által feltalált rézkígyónak a révén sikerült a villámot kicsavarni a természet kezéből.”*<sup>22</sup>

Kétségkívül Warburg abban a korszakban vizsgálta a kultusz alak változásait amikor úgy tűnt valóban képes az ember arra, hogy ellopja az istenektől a lángot, majd azzal büntetlenül felperzselje a planéta természeti létezőit. Végül pedig *“a távíró és a telefon lerombolja a kozmoszt”*.<sup>23</sup> Az a történelemi folyamat ami a modernitásban a technológia által felkent abszolút emberit prognosztizálta a folyamat végpontjának, azonban különböző özönvizekhez mérhető, és valós özönvizek által is, egy teljesen más léthelyzetet alakított ki kortárs ökológiai válságunkban. Innen úgy tűnik a kozmosz a helyén maradhat, a rombolás az antropocénben viszont végső soron az emberit és technológiáit fogja kicsavarni hatalmi pozíciójából.

---

<sup>22</sup> *Előadás a kígyórítusról, MNHMOSYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, Balassi Kiadó, 1995., 250.o*

<sup>23</sup> *Előadás a kígyórítusról, MNHMOSYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, Balassi Kiadó, 1995., 250.o*



Aby Warburg kachina maszkban, Oraibi, Arizona,

(<https://grupaoak.tumblr.com/post/88730417689/aby-warburg-wearing-a-kachina-mask-oraibi>)

#### **4. Szpekulációk egy festményről I.: Ördögök és Pókok**

Lehetséges, hogy Mokry festményének tája felett kibontakozó Ördögfej egy, a modernitás tájai alá temetett, majd onnan felszínre emelkedett démon maszkja lenne? A fej homlokában hullámzó zöld folyam és a sűrű, egyszerre égi és földi hálózatba szövött labirintus hálózat, pedig egy asztrometerológiai konstelláció atlaszának egy darabja? Vajon a démon, lyukas tekintetével és vörös vicsorával, nem-e közelgő kataklizmák előjelét szemléli? A vonalhálózat ami a csillagászoknál még egyenes, a kígyónál már villámtörött, Mokry-nál egy burjánzó háló-térkép.

Térkép amin ugyan elindulhatunk és próbálhatunk tájékozódni, mégis a legtöbb amit felfedhetünk csak szpekuláció talán. Nem csak azért szpekuláció mert Mokry útjairól és alkotói gondolatairól utólagosan írt visszaemlékezései sokszor töredékesek, vagy legalábbis elméleti kifejtései vázlatosak, hanem azért mert én sem a kizárólagos tudás birtokosaként törekszem, a bizonyosság vagy a stabil tudás pozíciójából írni. Véleményem szerint egy ilyen pozíció alapvetően menne szembe az ökológiai érzékenység logikájával. Egy olyan történeti korszakban próbálok ismereteket szerezni és feldolgozni, amikor a tudomány többek között arra kezd rájönni, hogy a több trillió

baktérium akik a bélrendszeremben élnek nem csak azért felelősek, hogyan emészték vagy milyen az egészségem, hanem azért is hogyan érzem magam, vagy akár miképpen gondolkodom.<sup>24</sup> A nem emberközpontú látásmód elsajátításához radikális perspektíva váltásokra van szükség. Egy ilyen ismeretelméleti korszakban úgy gondolom, hogy a megérthető és felfedezhető információhoz és környezetünk értelmezéséhez, a spekulatív - megkérdőjelezve körbegondoló, és az ismeretlen területkehez a képzelet szabadságát is használó - mód és módszer a legalkalmasabb. Akárcsak a bélrendszer egészsége, úgy gondolataink hálózódásának képzeleti iránya is számít.<sup>25</sup>

Mokry festménye és véleményem szerint cím adása is utal arra a spekulatív és nem pusztán irodalmi műfajra melynek kialakulása szintén egybe esett a festő korszakával. Nevezetesen a *sci-fi* vagy *tudományos-fantasztikus* világ látás és esztétikai nyelv létrejöttével.

Úgy látom Mokry festményének műfaját (ő maga "*fantasztikus*"<sup>26</sup> képeknek is hívta ) lehetne akár *sci-fi*-nek is nevezni, mivel háttér inspirációja tudományos tanulmányaiból indult, de saját bevallása szerint is ezen sorozata, a tudományos látásmóddal és ábrázolás móddal való eltávolodásnak kezdete. "A *sejtek egyszerű világából a képzelet korlátlan és határtalan szabadságával*" jött létre az *Élet idegen planétán* képsorozata. A "*földi szépségideálok helyett*" inkább az "*alkotás örömeinek hódolva.*"<sup>27</sup>

A tudományos fantasztikus (fikciós) hozzáállásra talán pont azért is van szükség, hogy egy műalkotást olyan felületként gondoljunk el ami nem eligazít, csak lehetőséget ad az eligazodáshoz. Egy spekulatív tér-kép, nem pedig a tudás kútja. A spekulatív-fikció inkább kérdésekkel jár körbe és egy fluid és felfüggesztett állapotban, több 'csápból' tapogatja ki témáinak körvonalait.

Mokry *Ördögfej* festménye is ilyen tér-kép, illetve táj-kép ahol egy nagyon sajátos tér képe rajzolódik fel. Vagy inkább alakul ki éppen. Mokry cím adásában és a festményen

---

<sup>24</sup> <https://www.newscientist.com/article/2395303-how-the-microbiome-changes-our-idea-of-what-it-means-to-be-human/>

<sup>25</sup> "*It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.*" Donna Haraway: *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016., 35.o

<sup>26</sup> "*Hoztam magammal néhány fantasztikus képet...*" Mokry-Mészáros Dezső: *Életetm*, kézirat, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, Helytörténeti Adattár, 74.207.1.5., 7.o

<sup>27</sup> Mokry-Mészáros Dezső kéziratoss feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.



Odilon Redon: *Síró Pók* (1881), szénrajz, 49,5x 37,5 cm  
<https://www.arthistoryproject.com/artists/odilon-redon/the-crying-spider/>

lévő fő motívumaiban olyan kérdésekhez nyúl, amelyek nemcsak említik a Föld bolygó létezésének alapjait, hanem számomra valamiféle mély ontológiai megrázkódtatásban szemléltetik is azt. Kérdeznek rá annak alapjaira. Az **élet**, **idegenség**, **planetáris**, és **ördögiség** négy szava egymás mellett, tömény sűrűségében tényleg egyfajta kataklizmatikus őstörténetbe kezd. Lehet-e élet egy idegen planétán? Melyik planéta idegen -egy távoli- vagy éppen maga a Föld planéta válik idegenné? Mindig idegen volt-e, vagy éppen most idegenedünk, idegenkedünk tőle? Új élethez, vitalitáshoz kell-e nyúlnunk, hogy ezzel a planétával foglalkozni tudjunk? Milyen minőségű lehet ez a kialakuló élet? Diabolikus, mint az ábrázolt Ördögfej (és ezáltal inkább disztópikus)? Vagy épp ellenkezőleg, az ördögiséget meghaladó, egyfajta édenkerti planéta? A festményen szereplő motívumok: *fa*, *domborzatok-táj*, *háló-rács szerkezet*, és egy *maszkra* hasonlító Ördögfej, mind egymásba ér és egymásba van csatlakoztatva. Egyféle morfológiai összeki-alakításban mutatkozik meg, és mintha pont az ökológia ősz fogalmát ábrázolná. Az ősfogalmat Ernst Haeckel a kifejezés megalkotója úgy írja le, mint „a szervezet és a

környezet kapcsolatainak egész tudománya, beleértve a tág értelemben vett „létfeltételek” összességét”<sup>28</sup>. Mokry festménye egy ilyen motívikus és szellemi kapcsolat összessége. Írásomban - ahogy a képen sem - nem hozok létre hierarchikus kapcsolatokat a motívumok között. Egyik vagy másik elem kiemeléséhez úgy viszonyulok mint egy folyamatosan mozgó organikus mezőhöz. Próbálok úgy közelíteni hozzá, hogy szemlélésemmel és értelmezésemmel ne változtassam meg túlságosan, mégis megengedjem magam, hogy ökológiai képzelőerőmet térképként el is vezesse magától.

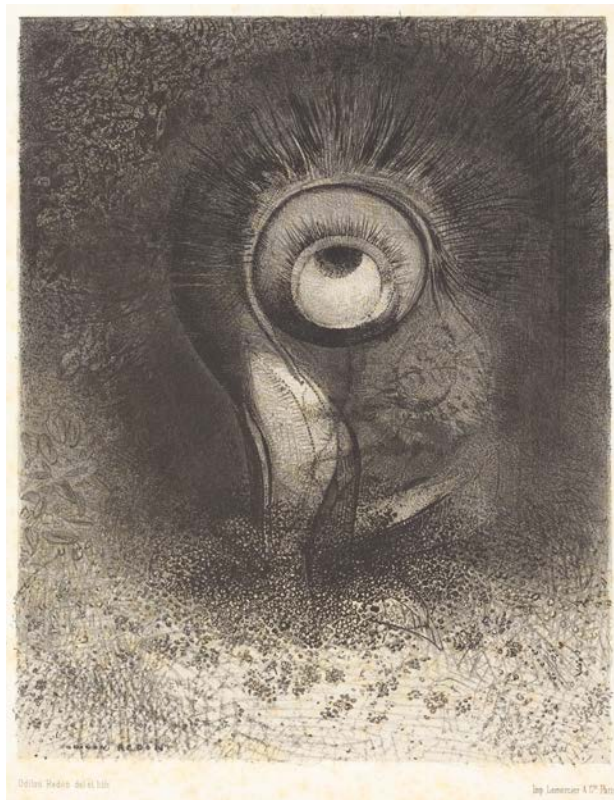
Mokry lebegő Ördögfeje is talán egy ilyen dinamikusan nyúlékony, és változó planéta rendszerbe ragadt lény. Egy elasztikus rezgő, mozgó planéta háló rendszerbe szakadt Ördögfej, aki mintha egy pók hálójából szabadulna, vagy éppen esne fogságába. Ezúton is mintha *Odilon Redon* olyan képeiből merítene, mint a *Mosolygó Pók (1887)* vagy a *Síró Pók (1881)*. Esetleg csupa-fej fejetlenségükben, Redon evolúciós litográfiáinak tovább gondolása volna az Ördögfej? Martha Lucy Redon tanulmányában az *Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe*-ben<sup>29</sup> azt írja, Redon *Les Origines* sorozata azon kevés 19. század végi képzőművészeti munkák közé tartozik amelyek explicit foglalkoztak az evolúció elméleteivel. Redon időszakában az evolúciós biológia és a prehistorikus ember maradványok föld fölé kerülése, a modernitásnak egy olyan fejezete volt, amikor az emberiség nyugati része alapvető lételméleti krízisben találta magát. A szubmodernitásban már nemcsak bűvópatakként, vagy kígyó rítusként kerültek az emberen túli minőségek a föld alól a felszínre, majd vissza. A mikroszkóp és az antropológiai ásatások, ősidők és őslények felfedezéseivel az ember centrumának biztos hite válik elasztikussá, vagy gőzölgővé. A modernségben, egy szubmodern érzékenységgel, az egyházi és a feudális hatalom gyakorlás meggyengülésével, az embernek nem csak hatalmi és szellemi, hanem antropológiai mélyrétegei is kétségessé válnak. Az emberek alap-anyaga, saját testük léteeredete változott át éppen.

Redon az *École de Médecine*-be járt oszteológia kurzusokra ahol Lucy szerint nem elsősorban morfológiát tanult, hanem az ember és az ábrázolás formátlanságának

---

<sup>28</sup> Robert C. Stauffer: "Haeckel, Darwin, and Ecology." *Quarterly Review of Biology* 32, no. 2 (1957): 138–44.

<sup>29</sup> Martha Lucy: *Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe*, *Revue d'art canadienne - Canadian Art Review*, Volume 34, Number 1, 2009, <https://www.erudit.org/en/journals/racar/2009-v34-n1-racar05297/1069497ar.pdf>



Odilon Redon: *Talán az első vízió kísérlete a virágban volt* (1883), litográfia,  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.40257.html>

lehetőségeit kutatta.<sup>30</sup> Mivel Redon-t sokan tekintik a szürrealizmus előfutárának, adná magát, hogy a Rosalind Krauss és Yve-Alain Bois féle 'formelssness' vagy George Bataille 'informe' esztétikai kategóriájával elemezzük Redon-t (esetleg Mokry-t), Lucy mégsem így tesz.<sup>31</sup> Azt állítja, hogy a Krauss-i, Bataille-i formátlanság kategóriák részben egy történelmen kívüli univerzális elformátlanodásból erednek, míg Redon ősiszap alakjai saját időszakukból táplálkoztak. Ez a korszak nem csak az egyedfejlődés földalatti csont világából és az emberi faj különleges egyediségének leomlásáról szólt, hanem a legegyszerűbb létformák, mikroszkopikus őstörténetének felszínre kerüléséről is. Lucy szerint Redon olyan metszetei mint a 1883-as *Chimera* -ez a félig hal félig kígyó farkú kedvesen bánatos lebegő fejlény-, vagy a szintén '83-as *Talán az első vízió kísérlete a virágban volt* (*Il y eut peut-etre une vision premiere essayee dans la fleur*), ahol a Chimera-hoz hasonló farokból, vagy növényszárból, egy egyszemű lény tekint az égre, az ember őseredeti hiányáról is szólnak. Pontosabban arról az összejtű, folytonosan alakuló létezési

---

<sup>30</sup> "In *Les Origines*, Redon pulls the body back into the primeval slime, taking it apart before our eyes. His interest, in other words, is not so much evolutionary form, but rather evolutionary formlessness." Martha Lucy: *Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe*, *Revue d'art canadienne - Canadian Art Review*, Volume 34, Number 1, 2009, 22.o.  
<https://www.erudit.org/en/journals/racar/2009-v34-n1-racar05297/1069497ar.pdf>

<sup>31</sup> Rosalind E. Krauss - Yve Alain Bois: *Formless. A user's guide.*, Zone Books, 1997



képről, amely az ember testének eredeti teljességével szembe megy. Ezeknek az primordiális iszapban, formátlanul formálódó lényeknek határai sosem zártak, és bármikor képesek úgy mutálódni, hogy megváltoztassák korábbi létformájukat.

Az ember új *életének* és *ősvilágának* következő stádiuma, lehet egy soklábú, növény testű fejlény, esetleg egy egy szervű, lebegő őscsiga. Vagy csak a bélrendszerben élő létezők titkos akaratának tudat manifesztációja.

Ami azonban Redon-nál nem történik meg, az alakjainak környezetükbe kötése. Figurái szinte mindig önállóan, a környezettől elkülönülve ünneplik vagy siratják átváltozásuk. Sötét háttérből kibontakozó, vagy éppen oda visszasüllyedő, kiformalódott elemelkedésük, egy természeti, biológiai kitaláltóságról is szól. Alakjai anyaga és léte kocsonyás potenciállal bír. Azonban a korszakban kezdődő és véleményem szerint ma is tartó egzisztenciális (ökológiai) krízisnek, a fajok magányosságának, elkülönültségének kifejeződése is egyben. A kiemelkedésre készülő lények ökológiai katasztrófája már ilyenkor felmutatózott.

Mokry festménye egyfajta morfológiai átmenet, ahol a biológiai és természeti világ (planéta) értelmezésében is benne van a rendszer megrázkódtatása. Az *Ördögfej* tájképe mégsem egy fekete-fehér figuratív elszigetelődés. Az alakok hálózatos összekapcsolása a közös színekben és közös formákban is találkozik egymással. Ezáltal mintha kozmikus vagyis a Haeckel-i értelemben ökológikusan (*„a szervezet és a környezet”* együttesében) is kapcsolódnának. Redon időszaka, a pusztán egyedfejlődésen alapuló magányos megrázkódtatás, Mokry-nál már kiegészül az ökológiai empátia és egy újfajta közösség felépíthetőségének képzetével. Értelmezhető lenne a kép, az *Ördög* megnevezéssel és egy fa kiemelt ábrázolásával, valamiféle furcsa kiűzetés történetként. Jelentése azonban pont a kiűzetés vagy a természetitől való függetlenedés ellentéte, mivel háló szerkezetének folytonosságába kapcsolja a festmény karaktereit. Alakjai még éppen felismerhető figurák, de formai átalakulásukat már láthatjuk. Míg Redon alakjai figuratívak, bár a biológiai átértelmezés alakítja őket, addig Mokry alakjai már elnyúlnak egy biomorfikus<sup>32</sup> figurativitás felé. Lehet az *Ördögfej* Redon lényeihez hasonlatosan fejeződött le, ez azonban többé már nem egy merev szeparált lebegés. Útban van a visszacsatlakozás felé amiben a természeti táj létezői segíthetnek neki.

---

<sup>32</sup> A biomorfikus figurativitás alatt, egy olyan félig konkrét, félig stilizált (részben absztrahált) esztétikát értek, amely formavilágában a mikroszkopikus és organikus ábrázolásból táplálkozik.

## 5. Egy idegen planéta formai szerkezete

Mokry festményéhez, a mikrobiológia organikus és átalakuló természetéből fakadóan, úgy közelíték mint egy élő hálózat szerkezetéhez és szervezetéhez. Rosalind Krauss a *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*<sup>33</sup> című írásának *Grids* című fejezetében azt írja, hogy a modern művészet beszéd és irodalmi narratíva 'ellenességében' a rács vagy rácsszerkezet vizuális megjelenése kiemelt szerepet kapott. A kubista tér és forma feltöréssel kezdődően, Mondriaan kiüresített táj-térkép rendszeren át, Agnes Martin kontemplatív szabálykövetéséig, a rács folyamatos embléma és navigációs segítség a modern képzőművészetben. Krauss szerint a rácsnak két jellegzetessége van a modernitásban, az egyik térbeli, a másik időbeli.<sup>34</sup> Abban az értelmében időbeli, hogy kizárólag a modernitásra jellemző. Legközelebb ehhez a vonalvezetett tér szerkezeti modellhez a reneszánsz perspektívája lehet, csak ellentétes jelentéssel. Krauss szerint a perspektíva a "valóság tudománya"<sup>35</sup> volt ami a kép felületén térképezte fel a teret, a szobát, a tájképet vagy a térben szereplő alakokat. A modernitás rácsszerkezete ezeknek a minőségeknek az inverze. Az ábrázolás visszahúzódik a tér mélységéből és csak kép felületének anyagát mutatja fel a rácsozaton át. Azon keresztül fordít hátat a 'természetnek' és lesz alap indulatából negáció.

A modern festészet azáltal törekszik függetlenedni a modernizmus előtt megkövetelt szerepeitől, hogy azokat esszenciálisan tagadni igyekezik: "antitermészetes, antimimetikus és antivalóságos"<sup>36</sup> lesz. Habár a rács egyértelmű és plasztikus megjelenésére a 20. század eleje előtt nem volt példa, bizonyos tekintetű álcázott, vagy absztrakt formában jelen volt. Krauss szerint a 19. századi festészetben ez elsősorban annak "optikai"<sup>37</sup> vizsgálódásain keresztül jelent meg. Ez a fajta rácsok általi optikai felosztása a térnek volt az ami a romantikus vagy szimbolista művészetben az *ablak*

---

<sup>33</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986

<sup>34</sup> "There are two ways in which the grid functions to declare the modernity of modern art. One is spatial; the other is temporal." Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986., 9. o.

<sup>35</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986., 10.o.

<sup>36</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986., 9.o.

<sup>37</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986., 15.o.

képében jelent meg. Krauss azt írja, hogy az ablak a szimbolizmus ábrázolásában egyszerre *“transzparens”* és *“homályos”* <sup>38</sup>, az üveg egyszerre közvetít és csak részben ereszti át a látványt, a fényt. Krauss egyik vizuális példája ehhez a fajta tér-ablak ábrázoláshoz Odilon Redon 1891-es *The Day (Le Jour)* című litográfiája. Redon *noir-ja* már egy homályosodó, vagy újravilágosodó korszak köztes kitekintése egy nem felismerhető tájba. Krauss egy olyan rácsszerkezet elméletét vázolja fel, ami egyszerre *fejlődés, narratíva és történelem* ellenes <sup>39</sup>.



Odilon Redon: *A nap* (1891), litográfia, 21x15,6 cm  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761>

Mokry rácsszerkezete ez alapján inkább *rácsszerkezet*, és mint ilyen nem igaz rá az említett negációk összessége. Emiatt is csak részben ‘modern’. Itt a rács nem egy geometrikus elvonatkoztatás vagy absztrakció. A rács vagy inkább háló(zat) a *tér mélységében* és *felületén* egyaránt jelen van, és emiatt hasonlóan kettősen viselkedik a festmény anyagiségával együtt. Egyszerre beszél annak *materialitásáról* és az ábrázolt sejthálózat szerű rács, *szervezetének* organikus, élő anyagáról is.

---

<sup>38</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986, 16.o.

<sup>39</sup> *“antidevelopmental, antinarrative, antihistorical”* Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986., 22.o.

Mokry nem volt totális kívülálló, ez aktív művészi időszakában nem is lett volna lehetséges. Csak ha teljesen kivonul és kivonulva is marad a személy a társadalomból akkor érhet el egy ilyen fajta státuszt. Akkor kerül angol kifejezéssel szó szerint 'off the grid', vagyis le a térképről. Mokry egy köztes-álló, majdnem modern aki nem is akar teljesen modern lenni, emiatt is *szubmodern*. Mokry proto rácsa részben osztozik a Krauss-i rács fogalommal, részben pedig előjelzi egy radikálisabb avantgárd és anti-tézisekben intenzív korszak kezdetét. Mokry saját állítása szerint nem szerette a kubizmust, és mint ahogy azt korábban említettem inkább tanult volna egy Diefenbach-i akadémikus-romantikus esztétikából, mint a korai avantgárd-tól. De ahogy Warburg san francisco-i embere, ő is kettősen állt benne a modernitásban, a felszínen és az alatt egyaránt. Véleményem szerint Mokry korai munkáinak esztétikai kívülállóságát egy Odilon Redon utáni, és még szürrealizmus előtti *biomorf* 'szubmodern' vizionáriusság jellemzi leginkább. Ebben, ha valamit tagad, akkor az az antropocentrizmus és az ember-kép kizárólagossága. Mokry élő ős rács, vagy hálózat rendszere egy idegen planéta, vagy annak élőlények alap szerkezete, organikus szövésű és mindent átjáró, fent-tartó váz szerkezet.

## 6. Egy idegen planéta műfaja: a Tudományos-Fantasztikum

Ursula K. Le Guin 1986-os *The Carrier Bag Theory of Fiction*<sup>40</sup> című esszéjében mindenféle történet mesélés alapja kapcsán egy másik rácsszerkezetű formáról és tárgyról ír: a prehistorikus ember élelem gyűjtő konténeréről. Le Guin azt állítja, hogy az ősember táplálékának legalább kétharmada különböző növényekből, gyökerekből, magokból, bogyókból állt. Ehhez szükségük volt egyfajta gyűjtő szerkezetre vagy konténerre. Készülhetett bármiből, fűből-fából, kagylóból, egy tők héjából. Esetleg "kosár, vagy egy darab hengerelt kéreg vagy levél, vagy abból szőtt háló, a saját hajad."<sup>41</sup> Le Guin-nek ezen esszéje nem csak a történet mesélés, hanem a történet mesélők hozzáállásának eredetéről is szól. Az elsősorban nők és gyerekek történeteiből álló összefont gyűjtés egy közösség hétköznapi számára nem tűnhetett annyira heroikusnak, mint a mamut vadászok történetei. Mégis bármilyen közösségi ökoszisztéma stabilitásának és összekapcsolt szövetének valószínűleg táplálóbb, és fontosabb alapeleme volt ez a gyakoribb és profánabb szokás mint a mamut vadászat.

<sup>40</sup> <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>

"...a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair"<sup>41</sup> <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, 5.o.

Ursula K. Le Guin az úgynevezett feminista és gyakran ökofeminista science-fiction és fantasy irodalom egyik legmeghatározóbb alakjaként, a fonott módszert és történet eredetét nemcsak a mamut történekekkel állítja szembe, hanem a modern film és tudományos-fantasztikus mozi egyik legismertebb nyitójelenetével, Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című mozijának kezdetével is. Le Guin kijelenti, hogy nem érdeklik többé az olyan történetek, amelyek az ember és emberi társadalom eredetét, a világűrt felfedező, majom(testvér) gyilkos férfi (anyaméh nélküli) újjászületés mítoszaiból vezetik le. Ahogy Le Guin-t sem a mamut vadászok történetei foglalkoztatják, úgy engem sem Mokry ős mamut vadász ábrázolásai vagy korszaka. Le Guin azt írja, hogy olyan történeteket akar írni, ahol a regény formája egy zsák vagy zacskó ami megtartja a szavakat és a tárgyakat.<sup>42</sup> Ezekben a történet tartó zsákokban, az egy darab hős alakja nem áll jól, nem emelhető ki a közösség rácsszervezetéből egy különálló alak sem. A zsákban összekeverednek és egymás viszonylatában tartódnak meg, vagy hullanak ki elemek, szereplők, nézőpontok. A központi nézőpontból szövött történet, a 'hős útjának'<sup>43</sup> kezdete és vége valószínűleg sosem volt alkalmas arra, hogy a valóság sűrűn felépült, sok elemből, és változatos létezőkből felépített hálózat szövetét elmesélje. Úgy ahogy Mokry képe sem központosít és egyik fő elem sem akar jobban kiemelkedni, vagy a központba húzni, számomra ez a festmény is egy keveredett, komposztált nézőpontot mutat fel. Kompozíció szempontjából sem az *Ördögfej*, sem a *Fa* nem kerül középre. A *Táj* és a *Rácsszervezet* pedig a festmény egész területén jelen van. Le Guin utal a sci-fi egyik definíciójára, miszerint a science-fiction a modern technológia mitológiája lenne. A Le Guin-i kritika (és az *Ördögfej* esetében még talán Mokry-i is) azzal a fajta (techno)mitológiai hagyományhoz tartozó elbeszélés móddal szemben fogalmazódik meg, amelyiknek a prométheuszi, világűrt, idegen űrlényeket, vagy a jövőt és halált is meghódító (főképpént fehér férfi) hős áll a középpontjában. Ez az, amit a legtöbb sci-fi elbeszélés is folytatott Le Guin szerint, és aminek a végére kellene érni. Ez a hozzáállás nem alkalmas a valóság "furcsa realizmusának"<sup>44</sup> leírására. A sci-fi Le Guin szerint egy furcsa-realizmus körbeírására vállalkozik, ahol a technológia és a fikció nem a lineáris és

---

"I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things." <sup>42</sup> <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf> 7.o

<sup>43</sup> "A hős útja" Joseph Campbell amerikai író, mítosz kutató kifejezése, akinek munkássága George Lucas-ra a Csillagok Háborúja megalkotójára nagy hatással volt.

"science fiction can be seen as a far less rigid, narrow field, not necessarily Promethean or apocalyptic at all, and in fact less a mythological genre than a realistic one. It is a strange realism, but it is a strange reality." <sup>44</sup> <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf> p. 8.

leuraló narratíva vagy világmagyarázat eszköze. Sokkal inkább egy egalitárius és a képzelőerőt felszabadító érzékenység, összefont módozataihoz járulhat hozzá.

Ahogy arra Mokry is utal, képei tudományos alapokból vagy a tudományos ábrázolásmód formavilágából alakultak tovább, a képzelet szabadságára támaszkodva. Mokry napló jegyzeteiből és címadásaiból következően úgy érzem, hogy habár a tudományos-fantasztikus vagy sci-fi látásmód elsősorban irodalmi alapokból épült fel, mégis lehet bizonyos képzőművészeti műveket, így Mokry idegen planéta -*Ördögfej*- képét is a sci-fi műfaján keresztül értelmezni.

Roger Luckhurst *Science Fiction*<sup>45</sup> című könyvében, ami a sci-fi elsősorban irodalom történetét veszi végig, a zsáner alapjait a "másikkal való találkozás"<sup>46</sup> egzotikus utazásait leíró irodalmából (*Marco Polo*), az utópikus társadalmi képzeletvilág (*Thomas More*) programjaiból, illetve ezek keveredéséből (*Gulliver utazásai*) eredezteti.

Később a fantasztikus képzeletvilágok ismeretlen utazásai közben, ezek az elemek összekeveredtek a technológia gótikus/romantikus sejtelmeivel. Ilyen volt a kiforrottabb sci-fi műfajához már közelebb álló regény, Mary Shelley 1818-as *Frankenstein* című műve például.

Mokry első idegen planéta képei bizonyos értelemben akár vizuális útinaplóként is értelmeződhetnek, mivel egyrésztől egybe esnek valóban idegen tájakra történő utazásaival -Nápolyra és Caprira. Másrészt a fantasztikus képzelet és tudomány összefolytatásának műfaji indulatából is készültek. Mokry a tenger mélyi idegen világok és Capri szigetének idegen ökoszisztémájának tanulmányozása közben festette az *Ördögfejet* is. Ezt a természeti tájat egyszerre vizsgálta tudományos ismeretei alapján, és hagyta magát saját inspirált képzelete által vezetni.

Luckhurst szerint a science-fiction műfaja *Herbert George Wells* által eleinte csak *scientific-romance*-nak hívott elnevezésével, és Wells regényeivel kapja meg először önálló formáját. Ez az irodalmi forma mindenképpen az analitikus, realista irodalom "ellensúlyaként"<sup>47</sup> alakul ki. Luckhurst szerint a műfajt leginkább az 1880-as évek után lehet sci-finek nevezni. Ehhez a modernitás felgyorsulásának vagy akcelerációjának négy meghatározó eleme szükségeltetett: 1. Az alapvető oktatás és írni-olvasni tudás

---

<sup>45</sup> Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005.

<sup>46</sup> "If the genre is centred on the encounter with the other, with the portrait of exotic difference, it can trace sources back to travellers' tales." Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005., 15.o

<sup>47</sup> "Lang organized these diverse texts into what he argued was a vigorous counterweight to the analytic and Naturalist novel." Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005., 20.o

kiszélesítése a lakosság többsége számára - főként Angliában és az Egyesült Államokban. 2. A tömeg irodalom korábbi formáinak elmozdulása az olcsóbb magazin irodalom felé - korai detektív és kém történetek között jelent meg a sci-fi is először. 3. A tudományos és technológiai oktatási intézmények felfejlődése, amelyek az alsó és közép társadalmi rétegeknek elkezdtek minőségi oktatást nyújtani. 4. Az úgynevezett 'mechanizmus' (a technológiára használt korabeli kifejezés) telítődése a hétköznapi életben. Ez az ipari forradalom egy következő stádiumának számított, mikor a környezet technológiai átalakítása mindenki számára látható és érzékelhető valósággá vált.<sup>48</sup> Luckhurst ezeknek a folyamatoknak, illetve az ebből kialakuló korai tudományos-fikciós műfaj emblematikus alakjának tartja H.G.Wells-t. Wells elszegényedett családból származott de az említett 1870-es évek angliai oktatási reformoknak is köszönhetően később már Thomas Huxley-től tanulhatott biológiát az egyetemen. Könyveiben az evolúció és a radikálisan változó technológiai szemlélet váltás sokszor egymást átfedik, egy újfajta látásmód alapjait teremtve meg.



Herbert George Wells, biológus diákként, 1880-as évek közepe  
<https://www.nature.com/articles/537162a>

---

<sup>48</sup> “ These conditions are: (1) the extension of literacy and primary education to the majority of the population of England and America, including the working classes; (2) the displacement of the older forms of mass literature, the ‘penny dreadful’ and the ‘dime novel’, with new cheap magazine formats that force formal innovation, and drive the invention of modern genre categories like detective or spy fiction as well as SF; (3) the arrival of scientific and technical institutions that provide a training for a lower - middle- class generation as scientific workers, teachers and engineers, and in a clearly related way, (4) the context of a culture being visibly transformed by technological and scientific innovations that, really for the first time, begin to saturate the everyday life experience of nearly all with Mechanism.” Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005., 16.o.

Wells 1898-as *Világok harca* című könyve az első olyan sci-fi, ahol a történet konfliktusát egy idegen planéta - a Mars - ökológiai összeomlása indítja be. Wells támadásra készülő marslakói - akik a Föld planéta embereit *“olyan gondosan vizsgálták és tanulmányozták, mint a vízcseppben nyüzsgő, szaporodó, mülékony teremtményeket szokás mikroszkópon keresztül.*”<sup>49</sup> - számára, a Föld bolygó még egy irigyelni való hely. Mars bolygójuk vált már idegenné és élehetlenné mivel annak tartalékait kimerítették. Ezek a nem emésztő, nem alvó, nem nemi úton szaporodó, pusztán hatalmas agyból álló lények -akik részben biológiailag is összeolvadva élnek együtt gépeikkel- azért támadják meg a Földet, mert az evolúció során az embernél előrébb járva saját bolygójukat már elpusztították. Új erőforrásra és egy új idegen planéta *életére* van szükségük.

Nem tudjuk Mokry olvasta-e *A világok harcza, Mars-lakók a Földön*-ként magyarul 1900-ban már megjelenő regényt. Érdekes parafrázisa lehetne Mokry *Ördögfej* festménye Wells regényének. Lehet az *Ördögfej* nem is egy ördög feje, hanem az egyik óriás-agy marslakóé?

A regényben a marslakók egyik tulajdonsága, hogy *“szervezetük legnagyobb részét az agy alkotta, amelyből hatalmas idegek ágaztak a szemekbe, a fülbe és a tapogatószervekbe.”*<sup>50</sup>. Lehetséges, hogy az *Ördögfejből* kiágazó és a természeti tájat beborító hálózat rendszer is egy hasonló idegrendszer lenne? A marslakók miután ‘letapogatták’ Föld planétánkat, különböző szerves és szervetlen tartozékaikkal *“más teremtmények friss, élő vérért fecskendezték be saját ereikbe”*.<sup>51</sup> Wells korai sci-fi-je az emberi faj és természeti környezet teljes annihilációjával fenyegető 20. század faji, technológiai, és ökológiai felszámolását előérző regénye. A marslakók végül organikus és mikroorganikus immunrendszer híján- mivel bélrendszerrel nem rendelkeznek, és mivel a Marson nincsenek baktériumok- parazitikus pusztításaik közepette, egyszer csak baktérium fertőzésben mind kimúlnak. Nem az emberiségen múltott ugyan, Földünk mégsem vált a teljes megsemmisülés tárgyává. A bolygót egy idegen intelligencia nem pusztította el, de azt nem is védte meg az emberiség saját biológiai vagy önmaga által kifejlesztett technológiai intelligenciája. A Föld planétát belső organikus-intelligenciája, a láthatatlanul létező mikroszkopikus lények mentették meg.

---

<sup>49</sup> Herbert George Wells: *Világok harca*, Ulpius-Ház Kiadó, 2005., 9.o

<sup>50</sup> Herbert George Wells: *Világok harca*, Ulpius-Ház Kiadó, 2005., 173.o

<sup>51</sup> Herbert George Wells: *Világok harca*, Ulpius-Ház Kiadó, 2005., 174.o



A *Világok harca* a sci-fi egyik első nem emberközpontú *klíma-fikciójának* is mondható. Ehhez a regényhez hasonló klimatikus, biotechnológiai, ökokórium témájú tudományos-fantasztikum egy ideig nem lesz fősodorbéli sci-fi téma. Az 1940-es évek második felétől egyfajta *'technokulturális konjunktúraként'*<sup>52</sup> az irodalmat behálózzák a Hiroshima utáni nukleáris, hidegháborús, illetve világűrt gyarmatosító elképzelések, amelyben főként az Ursula K. Le Guin által említett heroikus férfi dominancia uralkodott. Az 50-es évek elsősorban a technológia akcelerációra koncentráló sci-fi-jét először az angol New Wave írói kezdték formai és tartalmi kritikával átalakítani. A 60-as évek tudományos-fantasztikus irodalmát ugyanúgy elkezdte áthatni az a fajta pszichedelikus avantgárd, ami leginkább William Burroughs-hoz volt köthető. A korszak sci-fi irodalma egyre kevésbé fókuszál a 'kinti' világűr utazásainak lehetőségére és a *"belső tér kozmonautává kezd válni"*<sup>53</sup>. Egyik legmeghatározóbb alakja ennek a radikális szemléletváltásnak J.G. Ballard volt. Attól függetlenül, hogy ezek a szerzők az úgynevezett *'space opera'*<sup>54</sup> sci-fi-től és annak nyelvezetétől is elfordultak, és sokkal inkább merítettek a beat költészetből vagy a még korábbi avantgárd, szürrealista hozzáállásból (Ballard), mégis úgy vélték, hogy a technológiai felgyorsultság és termonukleáris apokalipszis fenyegette psziché narratíváját, leginkább, egy átformált stílusú és hozzáállású tudományos-fantasztikus műfajjal lehet a legjobban megragadni. Ez a fajta részben lelki-kozmonautikus stílus Philip K. Dick-től, Stanislaw Lem-en át, és a már említett Ursula K. Le Guin-ig olyan írókra is hatott, akik nem feltétlenül számítanak 'klasszikus' sci-fi szerzőknek, mint például Thomas Pynchon vagy Don DeLillo. A 80-as évekre a fősodorbéli és meglehetősen konzervatív science-fiction, a hollywoodi elbeszélés mód olyan mítoszaival is szűkítette a radikális tudományos-fantasztikum képzeletvilágát mint a *Csillagok háborúja* vagy Spielberg *Harmadik típusú találkozások* című filmje. Ez a retrográd szellemiség teljes összhangban volt a Reagan-Thatcher korszak jobboldali világ/űrt militarizáló, és immár nem csak a Földet hanem a Holdat és a Marsot is, nyersanyagért terraformálni vágyó, disztópikus politika programjával. A 80-as évek közepére a sci-fi-t egyébként nagyra tartó Fredric Jameson-nak titulált kifejezés, miszerint *"könnyebb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét"*, a legtöbb szellemi területen uralkodó belátássá vált. Ebben az

---

<sup>52</sup> Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005., 79.o.

<sup>53</sup> Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, 2005., 143.o.

<sup>54</sup> "Az űropera a science fiction egy alfajtája, ami a lovagregényes, gyakran melodramai kalandot helyezi előtérbe. Főleg vagy teljes mértékben a világűrben játszódik, így nagyrészt fejlett technológiát és képességeket birtokló ellenfelek csapnak össze benne." <https://hu.wikipedia.org/wiki/Űropera>

apokalipszisben, vagy részben azon túli létállapotban született meg 1984-ben William Gibson *Neuromancer* című regénye és vele együtt a *cyberpunk* stílus. Ha a sci-fi film világában az űropera jellegű műfajt az 1979-es *Alien* számolta fel, úgy a természet és technológia kiegyensúlyozására törekvő Le Guin vagy Frank Herbert *Dűnéjéhez* hasonló öko-utópikus igyekezet hitét, a *Szárnyas fejtánc* című film. Gibson regénye és a *cyberpunk* műfaj az ökodisztópikus zsáner kiteljesítse is volt. A *cyberpunk* világa természet utáni világ, ahol a hypertechnológia az emberi testet és a valóságot egyaránt feloldotta, a hibrid és poszthumán létezők valamiféle delíriumos haláltáncban búcsúznak a realitás minden formájától. A *punk* 'nincs jövő'<sup>55</sup> kifejezése kiegészül a jelen valóságának (dez)információs és (anti)materiális tagadásával. Habár sokaknak úgy tűnt, hogy a történelem a 90-es évekre 'véget ért', voltak sci-fi szerzők akik sem a Gibson féle önfelszámolásban, sem a beszűkített kapitalista képzeletben nem akartak részt venni. *Kim Stanley Robinson* 1992-96-ig íródott *Mars trilógiájának* egyik célja volt, hogy egyrésztől doktori témavezetőjének Frederic Jameson-nak fent említett antikapitalista képzelet szűkülésére rácsáfoljon, másrésztől pedig, hogy az Asimov féle 'hard sci-fi' epikus, és bizonyos szempontból realista elbeszélés módját belülről megújítsa. *Robinson* hasonlóan *Ursula K. Le Guin*-hez, ezt az utópikus képzelet világot nem csak azzal próbálja meg valódi irodalommal, művészetté alakítani, hogy leszámol az általa 'kartonpapír' esztétikának hívott világgal (utalva az 50-es 60-as évek együgyű TV-s tudományos-fantasztikus sorozataira), hanem hogy valódi, mély karakter és környezet ábrázolással építi fel hosszú regényeit. A sci-fi Wells-i gyökereihez visszanyúlva megkérdőjelezi, a kizárólagos emberi szempontból íródó világlátást. *Robinson*-nál ez az idegen tájak és technológiák részlet gazdag bemutatásán keresztül egy tágabb kozmikus szemlélet mód felépítéséről is szól. Már korai regényeiben ökológiai érzékenységgű és tudományosan alapos könyveket írt, viszont egészen 2020-as *A Jövő Minisztériuma* című művéig történetei főként a távoli jövőben, esetleg múltban játszódtak. *A Jövő Minisztériumával* megírta az általa csak a 'korszakunk realizmusának' hívott sci-fi, valószínűleg fő művét. Egy olyan utópikus mű ami felvállalja az éppen aktuális klimatikus és társadalmi összeomlásunk valóságát, azt nem torzítja, vagy romantizálja hanem józanul feltérképezi. Sorra veszi a kéznél lévő összes technikai és társadalmi lehetőségeket, majd felkínálja nekünk ezek közül azt a térképet, vagy útbaigazítást, amivel nagy eséllyel nem pusztul ki a földi élet komplex rendszere. Teszi ezt úgy, hogy egy

---

<sup>55</sup> Habár a *punk*-ok "No future" felkiáltása, nem a jövő tagadása volt, hanem a Thatcher-Reagan korszak jövőt felszámoló politikájának, és a feudális osztály különbségek fennmaradásának tagadása.

pillanatig sem érezzük, Robinson, vagy Robinson karaktereinek nézőpontja a hűbrikus mindentudás kizárólagosságából közvetítenének. *A Jövő Minisztériuma* éppen hogy a társadalmi, gazdasági, történelmi és ökológiai rendszerek szétválaszthatatlanul komplex nehézségeit próbálja végig vitatni, hogy belássuk, vagy inkább elhiggyük, nagyon konkrét korszakunk: a 2020-as évek, valószínűleg az utolsó olyan időszak amikor még van esélyünk és lehetőségünk, hogy egy valódi képzelet világgal változtatni tudjunk veszélyes, és szélsőséges korszakunk kimenetelén.

Az ökológiai gondolatnak ott van értelme ahol saját planetáris határainkat belátjuk. Más planéták kolonizációja a probléma eltolása. Ezért bizonyos szempontból a 'javítása' Robinson Mars trilógiájának a *Jövő Minisztériuma*. A két regény osztozik sok hasonló karakterrel és visszatérő elemmel, az egyik ilyen a léghajó ami a *Vörös Mars* könyvben még a Mars felszínének vizsgálására és terraformálására szolgál, a *Jövő Minisztériumában* már a Föld planéta tovább fejlődésének elengedhetetlen eszköze. Tovább fejlődésének vagy még inkább a jelenlegi ökológia fennmaradásának utópikus tárgya, ahol Robinson szerint már az is utópiának számít ha nem halunk ki.

## 7. Szoláris-Spekulációk

Habár többen a sci-fi legaktuálisabb alműfajának, és a *solarpunk* esszenciális könyvének tartják *A Jövő Minisztériumát*, Robinson inkább csak utópikus sci-fi-nek hívja. Számomra azonban a tudományos-fantasztikus szellemiség legújabb műfaja, a *solarpunk*, meghatározó referenciává vált az elmúlt években. Az eddig felsoroltak alapján valóban úgy érzem, hogy Adam Flynn *Solarpunk Manifestumában* megfogalmazott felszólítás „*Solarpunkok vagyunk, mert az egyetlen más lehetőség a tagadás vagy a kétségbeesés*”<sup>56</sup> egy elég erős felhívás ahhoz, hogy elindulhassunk, vagy inkább visszacsatlakozzunk egy újabb utópikus és kitégített sci-fi program alakítása felé.

---

<sup>56</sup> “*We’re solarpunks because the only other options are denial or despair*” Solarpunk: Notes toward a manifesto, Adam Flynn, Project Hieroglyph, <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/>



Solarpunk zászló<sup>57</sup>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solarpunk\\_Flag.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solarpunk_Flag.jpg)

A solarpunk talán az első olyan sci-fi műfaj, ami vállaltan próbál egy pusztán irodalmi területen tovább lépni. Jay Springett a műfaj egyik alakítója és művelője tömören úgy fogalmaz, hogy a solarpunk: *"a spekulatív fikció, a művészet, a divat és az aktivizmus mozgalma, amely arra a kérdésre keresi és próbálja megtestesíteni a választ:*

*„hogyan néz ki egy fenntartható civilizáció, és hogyan juthatunk el odáig?”*<sup>58</sup>

A műfaji megnevezés első megjelenése 2008-ban egy politikával és gazdasággal foglalkozó blogon a *Republic of Bees*-en jelent meg<sup>59</sup>. A bejegyzés egy új szél meghajtású technikáról a Beluga Sky Sails 'ernyőjéről' írt. A találmány az egyik legnagyobb szén-dioxid kibocsátó iparág, a teherhajó szállítás karbon lábnyomát igyekszik csökkenteni úgy, hogy a hajókra egy hatalmas szélernyőt csatlakoztatva extra energiát termel, így csökkentve annak kőolaj fogyasztását. A bejegyzés szerzője a solarpunk megnevezést a sci-fi egy másik alműfajával a steampunk-kal állítja kontrasztba. Míg a steampunk műfaja főként a viktoriánus Angliának egy alternatív ipariális

---

<sup>57</sup> "A zászló sárga színe a solarpunk mozgalom napenergia részét, a zöld pedig a fenntarthatóságot jelenti. A félfogaskerék a technológia visszaszerzését szimbolizálja a fenntartható projektek és infrastruktúra érdekében, a napsugarak pedig a solarpunk mozgalom reményteliségét és futurizmusát. A solarpunk mozgalom arra a kérdésre keresi a választ, hogy "hogyan néz ki a fenntartható társadalom" azáltal, hogy minden jó és hozzáférhető technológiát és életmódot elterjeszt. Ez egyfajta ellenállás az infrastruktúrán és az aktivizmuson keresztül, és a tágabb értelemben vett "hopepunk" kifejezés származéka is. A solarpunkok nem hajlandók feladni azt a gondolatot, hogy ökológiailag pusztulásra vagyunk ítélve." [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solarpunk\\_Flag.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solarpunk_Flag.jpg)

<sup>58</sup> "Solarpunk is a movement in speculative fiction, art, fashion and activism that seeks to answer and embody the question "what does a sustainable civilization look like, and how can we get there?" Jay Springett: SOLARPUNK : A REFERENCE GUIDE <https://medium.com/solarpunks/solarpunk-a-reference-guide-8bcf18871965>

<sup>59</sup> <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/>

jövőjéből kiindulva képzel el történeteket, addig a solarpunk jövő egy zöld energiákon megújuló világ képét szeretné megalkotni. Már az említett első leírásban is a solarpunkkal nem csak irodalmi műfajt, hanem egy konkrét mozgalom vagy szubkultúra megalkotását tűzi ki célul a blog szerzője. A solarpunk 2008 óta egy fokozatosan főként az interneten összekapcsolt, irodalmi antológiákban<sup>60</sup>, közösség alapú művészeti csoportokon<sup>61</sup>, és egyetemi workshopokon<sup>62</sup> keresztül kibontakozó nyitott mozgalom. Sok különböző értelmezéssel és iránnyal de néhány meghatározó politikai és esztétikai kitételrel. Első és legfontosabb, hogy a solarpunk nem lehet *disztópikus*. Bemutathat egy disztópikus világot de be kell mutatnia annak pozitív átalakítást is. Értékrendszerét a kritikai, zöld és főleg progresszív baloldaltól építi fel. Ehhez alapjait sokszor a kisközösségi anarchista és olyan öko-utópikus elméletekből veszi mint Pjotr Kropotkin *Kölcsönös segítség mint természettörvény* című műve, vagy Murray Bookchin szociális ökológiájának elméletei. Science-fiction realitását az utópikus világképzeten kívül a technológiához való alapvetően pozitív hozzáállásából is nyeri. A fent említett módon, tehát ameddig a technológia egy megújuló és ökológiailag átalakuló világ létrejöttét segít felépíteni. Valamint amennyiben a technológiához való hozzáférést, a globális kapitalista nagyvállalatoktól visszajátítva mindenki számára elérhetővé teszi. Ez a technológia sokban meríthet hekkelt vagy D.I.Y. gépek és eszközök világából, egészen addig ameddig az elképzelt jövők és közösségek képesek azokat egy építő kölcsönös ökológiába visszaforgatni. Esztétikájában sokszor visszanyúl a már említett késő viktoriánus korszak steampunk formavilágához (hogy dekonstruálja azt), valamint a szecesszió organikus mítoszához. Egyik fontos és részben kortárs esztétikai referenciája a japán anime rendező Hayao Miyazaki művészete, progresszív és spirituális ökokritikája. Abban az értelemben is punk, hogy nemcsak a punk esztétikájára hivatkozik, hanem annak szubkulturális szerveződéséből, és főként, radikális kritikaiságából táplálkozik. Ebben a 80-as évek punk mozgalomának a már említett Reagan-Thatcher korszak szellemi kritikáját is fordítja tovább. Jay Springet a *Solarpunk Magazine* első számában a mozgalom kritikai szelleméhez Mark Fishert és a *Kapitalista realizmus* című könyvét említi fontos előzményként, azonban írja Springet: *“Ameddig a kapitalista realizmus jelenlegi állapota megfoszt a jövőtől (de-future), addig a solarpunk egy eszköz a képzelet újra-jövősítéséhez*

---

<sup>60</sup> [https://www.worldweaverpress.com/store/p153/Solarpunk:\\_Ecological\\_and\\_Fantastical\\_Stories\\_in\\_a\\_Sustainable\\_World.html](https://www.worldweaverpress.com/store/p153/Solarpunk:_Ecological_and_Fantastical_Stories_in_a_Sustainable_World.html)

<sup>61</sup> <https://www.solarpunksurf.club/>

<sup>62</sup> <https://social-ecology.org/wp/>

(re-future).”<sup>63</sup> Kapitalizmus és poszt-kolonialista kritikájával a mozgalom több hozzájárulója a globális délről érkezik és egyfajta modernitás kritikát is próbál megfogalmazni. A valóság ‘újra-varázsosítása’ egyrészt megjelenik a premodern szellemiség pozitív újra értékelésével, de ez a ‘varázsosítás’ Rhys Williams szerint az újra teremtés felszabadított képzeletéhez is szüksége. Williams a *Los Angeles Review of Books*-ban megjelent esszéjében arra is kitér, hogy amíg a modernitást főként a globális északon a fosszilis tüzelőanyagok tették lehetővé (*‘petro-modernity’*) addig a solarpunk által elképzelt új modernitásnak a Nap lesz a fő energia és szellemi motorja: *“Míg a fosszilis tüzelőanyagok eltakarják a napot, és figyelmünket a talaj felé fordítják – a föld megrablásának, a kitermelés hegemoniájának, valamint a dominancia és irányítás érzelmi struktúrájának függvényében –, a napenergia ezzel szemben gyengéd, nem központosított, és nem közvetített. A napenergia itt a külső felé való nyitottságot jelenti: kommunikációt és kézfogást az univerzummal.”*<sup>64</sup> A solarpunk abban az értelemben is próbálja a modernitást transzcendentálni, hogy annak a Bruno Latour-i értelemben vett *anti-animisztikus*<sup>65</sup> és sterilizálóan dualisztikus világképét szeretné feloldani. Egyrésztől szoláris, tehát az ég felé tekintő és a fény energiáját inkorporáló törekvés. Másrészt a punk indulatával, a földbe a sárba az anyagba transzformálódott vitalitásból, megtermékenyítő humuszként próbál építkezni.

Az elsősorban irodalmi kötődésű sci-fi műfaj, a modernitásnak bűvópatak jellegű szubzánereként, néhol jobban a felszínen - míg a kritikai vagy utópikus megközelítése inkább a felszín alatt - gyakran félreértelmezve kísérte végig a 20. századot. Amennyiben filmként jelent meg, kezdetben főként akkor is egy tudományos-fantasztikus regény adaptációjaként. A 60-as, 70-es évektől kezdődően a sci-fi játékfilmként, majd animációs filmként, képregényként, később a komputer játékok világában már sokkal önállóbban és kifejezőbben jelent meg. A képzőművészetben vagy a zenében az sci-fi-t leginkább ‘hasonlító’ leírásként használják, mint sci-fi jellegű vagy science-fiction által inspirált művészetnek tartva. Úgy gondolom, hogy bizonyos képzőművészeti alkotásokat azon túl, hogy elhelyezzük őket uralkodó művészettörténeti korszakukban, lehetséges a sci-fi

---

<sup>63</sup> *The condition of capitalist realism results in our collectively shared cultural imagination being “de-futured.”* Jay Springett: *Solarpunk: A Container for More Fertile Futures*, <https://solarpunkmagazine.com/solarpunk-a-container-for-more-fertile-futures-jay-springett/>

<sup>64</sup> Rhys Williams: *Solarpunk: Against a Shitty Future*, <https://lareviewofbooks.org/article/solarpunk-against-a-shitty-future/>

<sup>65</sup> *“Modernism is the mode of life that finds the soul with which matter would be endowed, the animation, shocking”* *Angels Without Wings, A conversation between Bruno Latour and Anselm Franke*, Animism Volume I. Edited by Anselm Franke, Sternberg Press, 2010., 88.o.

kategóriájába is behelyezni. Amennyiben a mű fő forrásai nagy arányban kapcsolódnak tudományos-fantasztikus tematikákhoz, akkor azokat akár meg is lehet nevezni a műfajjal. Leírható a sci-fi műfajával akkor, ha a mű (1.) *a tudományos elméletek fikciós tovább gondolásából*, (2.) *a technológiai átalakítás kiemelkedő szerepéről*, (3.) *elképzelt világok és létformák lehetséges valóságként bemutatásáról* szól, valamint még hozzátenném a (4.) *nem emberközpontú látásmód kihangsúlyozását*.

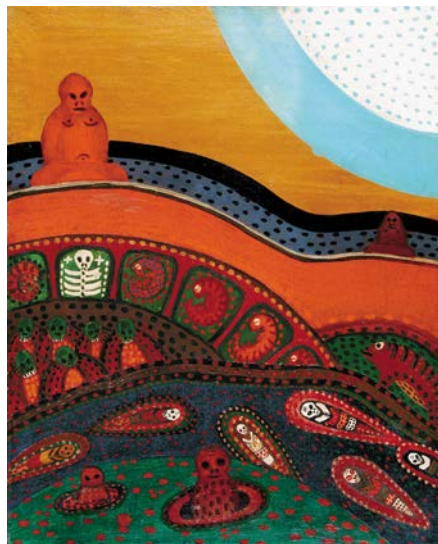
## 8. Mokry mint Solarpunk (?)

Számomra Mokry-Mészáros Dezső *Élet idegen planétán (Ördögfej)* festménye elsősorban a sci-fi műfajával írható le, a már említett művészettörténeti referencia időszakon (késő szecesszió / Odilon Redon) kívül. Dolgozatom egyik vállalása pedig az, hogy a festményt ezen túl egyfajta solarpunk érzékenységen keresztül is újra értelmezzem, újra használjam. Mivel a solarpunk egy most alakuló és egalitárius műfaj és mozgalom, amely nyitottan formálódik és jelenleg is építi referencia készletét, ezért úgy gondolom, hogy bizonyos művek és gondolatok beemelése a zsánerbe nevezhető akár solarpunk aktivizmusnak is a részemről. Azt szeretném ha az *Ördögfej* festmény részévé válna a solarpunk utópiát építő kulturális képzelőerőnek. Mokry-nak több festménye van, amelyen a Nap valamilyen formája bizonyos szempontból konkrétan jelenik meg mint az *Ördögfej* képen. Ilyen például a Napot konkrétan megnevező 1916-os *Sugárzó nap-szem egy idegen bolygón*, vagy az *Élet idegen planétán 40* című, ahol egy Buddha alak mögött a kép felső részén egy Napra emlékeztető hatalmas kék-fehér pöttyös alakzat van. Esetleg még a dátum nélküli *Kompozíció-t* is ide sorolhatjuk. Itt a festmény felső-középső részén sűrű fehéres-sárga anyagból festett amorf Naphoz hasonló alakzat, mintha éppen az alatta olvadva csöpögő növényi karaktert, és a növény melletti fekete árnyék gomolygást alakítaná át. Mégis, úgy látom az *Ördögfej* festmény a solarpunk esztétikai és szellemi minőségét tömörebben jeleníti meg.

Habár a solarpunk nem lehet disztópikus, a valóság, vagy a képzelt valóság nem fényes oldalát sem tagadhatja el. Mokry korábban említett jegyzetében, egy olyan új világ planetáris utópiájának eljövételét hirdeti, ahol a *“régi ember, állat, növény világok*



*Sugárzó nap-szem egy idegen bolygón*  
(Serie IV Mysterium) 1916 körül, olaj, karton, 30x 22,5 cm  
Virág Judit Galéria



*Élet idegen planétán 40*  
Évszám nélkül, olaj, karton, 68x58 cm  
Virág Judit Galéria

eltűnnek”<sup>66</sup> azért, hogy egy új addig ismeretlen létformában éljenek tovább. Az *Ördögfej* festmény organikusan összehuzalozott karakterei és tájai talán pont ebben az átalakulásban, átváltozásban próbálják egymást újrabogozni.

A Mokry által vizionált újjá válásban ugyan benne van egy utópikus, paradicsomi átteremtődés vágya, mégis a régi világ és létformák elmúlásával annak elgyászolása is érződik a festményről. Ennek az utópiának a képe hiába zöldel és burjánzik formailag is valamiféle vitalitástól, az *Ördögfej* erőteljes jelenléte a táj felé magasodva akár fenyegetően is hathat. A képen szereplő *Fának* csúcsán a szín árnyalata még smaragd zöld, majd a gyökér felé haladva már sötétülő *enyészet* zöld színe, a metamorfózis fájdalmas minőségét is felidézi.

Szintén Kim Stanley Robinson említi egy interjúban<sup>67</sup>, hogy a klíma fikció utópiája abban is különbözik például a Thomas More féle utópikus társadalmi programtól, hogy azt nem egy ‘szigeten’ képzele el. A sziget képe ebben az esetben az újrakezdés, vagy a tiszta alapok felületét jelentené. Hiába festette Mokry az *Ördögfej* festményt egy szigeten, stílusa nem egy Dieffenbach-i idealizált realizmus. Még Dieffenbach szintén Caprin készült 1905-ös *Holtak szigete* című festménye is bizonyos szempontból egy steril, lágy vágy kép, Mokry nyers és érzékeny brutalitásához képest. Úgy látom a Mokry féle klímafikció utópiája is főként a romokon, vagy a romok után képzelhető el.

<sup>66</sup> Mokry-Mészáros Dezső kéziratos feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.

<sup>67</sup> <https://newrepublic.com/article/123217/new-utopians>



Mokry képeinek formai kívülállósága, naív ereje, kapcsolata a folklorisztikus egyszerűsítő ábrázolásmóddal, egy korai punk, és méginkább solarpunk attitűdből is táplálkozhatna. Mokry-t sokszor primitívnek mondták, néhol Bartókhoz hasonlították.<sup>68</sup>



Karl Wilhelm Diefenbach: *Toteninsel*, 1905 körül, olaj, vászon, 100x150 cm  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl\\_Wilhelm\\_Diefenbach\\_-\\_Toteninsel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Wilhelm_Diefenbach_-_Toteninsel.jpg)

Az *Ördögfejben* tényleg felcsendül egyféle friss barbarizmus, de számomra ez nem a primitív kifejezés leegyszerűsítő jelentésére vonatkozik. A primitív itt sokkal inkább a szó ‘ősi’ vagy ‘kezdeti’ jelentésére utalhatna. Maria Stavrinaki írja a *Transfixed by Prehistory* című könyvében, hogy a 20. század elején a ‘primitív’ művészethez való odafordulásában is legalább két egymástól eltérő attitűd érvényesült. Az egyik hozzáállás Miró-hoz, Picasso-hoz és Dubuffet-hez volt elsősorban köthető. Stavrinaki szerint Picasso a primitív emberek szimbolikus világában felfedezhető *konceptuális* folyamatokra koncentrált.<sup>69</sup> Azokat egy univerzális antropológia elemeiként vizsgálta, és azok kortárs újraértelmezése és újrafelfedezése érdekelte. A történelem előtti premodern emberek jelrendszerében fellelhető azonosságok újra alkotása nem volt feltétlenül modernitás ellenes. Ezt Stavrinaki ‘*prehistorikusnak*’ nevezi inkább mintsem primitívnek. Ezzel szembe állítja Emil Nolde és Maurice Vlaminck primitivizmusát ami sokkal inkább egyféle restaurációs azonosulással leírható. Ez a primitivizmus gyökereiben volt “*anti-klasszikus, anti-európai*

<sup>68</sup> “A húszas években a „primitív” mellett a barbarizmus, neobarbarizmus jelzőt is használni kezdték Mokry művészetére. (Érdekesség, hogy a korszak zenekritikusai Bartók kompozícióit illették a neobarbár jelzővel.)” Váraljai Anna: Mokry-Mészáros Dezső (1881-1970) Monográfia és oeuvre katalógus Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Filozófiatudományi Doktori Iskola, Disszertáció, 2019., 144.o.

<sup>69</sup> “Picasso discovered conceptual processes in the symbolic world of primitive peoples, rather than the primary drives seen by Emil Nolde and Maurice Vlaminck.” Maria Stavrinaki: *Transfixed by Prehistory, An Inquiry into Modern Art and Time*, Zone Books, 2022., 28.o.



Mokry-Mészáros Dezső: Kompozíció, évszám nélkül, olaj, karton, 17x29 cm  
[https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/kompozicio-46/?category\\_id=2359](https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/kompozicio-46/?category_id=2359)

és *anti-modern*<sup>70</sup>. Nem véletlen talán, hogy Nolde és Vlaminck is politikailag a nácizmus felé húzott. Mokry-t köztessége a *prehistorikus* és *antimodern* közé helyezi, stilsztikailag és ekkor még ideológiailag is.

Ez az *Ördögfej* mintha azt is jelezné, hogy az alapokból kell táplálkozni, visszatérni a paradicsomi állapothoz már nem lehet. Odafordulni és hasznosítani az alap rétegek, minőségek és létformák életerejét talán még igen. A megújuláshoz egy ős megrázkódtatáson át lehet tovább jutni, ahol 'alap' lények népesítik be az idegen planétákat. Mikroorganizmusok, algák, zuzmók és a mindezeket mozgató égi alap, a Nap.

---

<sup>70</sup> Maria Stavrinaki: *Transfixed by Prehistory, An Inquiry into Modern Art and Time*, Zone Books, 2022., 28.o.

## 9. Az Élet fogalma egy idegen planétán: Biocentrizmus

*'A múlt századbeli romantikus művészei képzeletvilágát az egyéni jellemében és sorsában patetikusan fölmagasztalt, cselekvő hősként vagy szenvedő áldozatként megdicsőülő ember foglalkoztatta. Ennek a romantikus emberlátomásnak a történelmi vagy mitológiai múlt, valamint távoli, idegen, egzotikus környezet, vagy olyan tájak szolgálták háttérül, amelyek havasok, óceánok, sivatagok és őserdők, égi háborúk és fürgetegek lenyűgöző hatalmával szóltak a képzelethez.*

*...A XX. század romantikus művészetének vágyai... 180 fokos szellemi fordulattal éppen az ellenkező véglet felé húznak. Az új romantika embere elenyésző pontnak, semmiségnek érzi magát azoknak a lelkes, eleven erőknél közepette, amelyek nemcsak az ő szervezetén és tudatán, de a természet mélyén és a világegyetem roppant térségein is egyként végigáramlanak.*

*...A szétáradó, eget ostromló távlatok helyébe befelé forduló összpontosulás, magábaszállás lépett. A lélek a maga legbensőbb köreibe vonult vissza, hogy ebben a rejtett zártkörűségben az élet forrásaira, a névtelen és alaktalan parányok, csírák, szerves ősképletek és folyamatok világára eszméljen.'*

Kállai Ernő: *A Természet Rejtett Arca*<sup>71</sup>

Mokry-Mészáros Dezső korában több olyan filozófiai, természetelméleti, esztétikai és politikai irányzat formálódott és versenyzett azért, hogy egy új világképet alakítson ki, amelyek hatása kortárs válságunkban még mindig aktívan hat. Ezek közül az elméletek közül volt egy szellemi 'konténer', amely a fent említett *alappal*: planétánk ős organikus működésével, a bolygó lényeiének 'élet forrásával' foglalkozott. A 19-20. század fordulóján ez a világ-elmélet még több különböző elnevezéssel bírt. Oliver Botar és Isabel Wünsche *Biocentrism and Modernism* című kötetében egyfajta gyűjtőfogalomként, *biocentrizmusnak*<sup>72</sup> nevezte el azokat a különböző aspektusokat, amelyek a földi élet működését vizsgálták. Botar a biocentrizmus fogalmán egyfajta keresztmetszetet vagy halmazt ért, ami a századforduló előtt a darwinizmussal kezdődött és egészen a második világháborúig, különböző alakulásokkal, kiegészülésekkel volt jelen. Nevezték *neovitalizmusnak, holizmusnak, új biológiának, neo-lamarckizmus* is. Botarék úgy látják, hogy közös volt bennük „[a] biológia előnyben részesítése a tudomány, a társadalom és az esztétika paradigmatis metaforájának forrásaként”, valamint a „természet”, az „élet” és az életfolyamatok központi szerepének hangsúlyozása” a „kultúra” helyett, az anti-

<sup>71</sup> Kállai Ernő: *A Természet Rejtett Arca*, Szenci Molnár Társulat, 2001., 21.o

<sup>72</sup> Oliver A. I. Botar és Isabel Wünsche (szerk.), *Introduction: Biocentrism as a constituent element of Modernism, Biocentrism and Modernism*, Ashgate–Routledge, 2011., 1.o

*antropocentrikus világnézet, az összes élet önirányítása és „egysége”.*<sup>73</sup> Lényegileg Botar azt állítja, hogy a biocentrizmus ernyőfogalmában jelentek meg, az antropocentrikus gondolkodás helyett, a *természet-centrikus* gondolkodás, vagy másnéven az ökológia alapja.

Az *Élet idegen planétán* címében és ábrázolásában is benne vannak a Kállai által említett romantikus minőségek: egy távoli, idegen táj képe és annak létműködésének megismerési vágya. Viszont a romantikus, emberi én-centrikusság, már egy romantika utáni vitális természet-centrikusságába alakul át.

Botar és Wünsche kiindulása szerint a biocentrizmus célja az volt, hogy a modernség mechanisztikus felfogása helyett az organikus megközelítésre koncentráljon. Különböző alkotók és gondolkodók, egymástól némileg részben különböző kijelentéseiben, ami mégis közös ebben a biocentrista ernyő fogalomban: az az 'élet', vagy élet-folyamatok elsődlegessége. Az élet biológiai alapú, de filozófiailag és kulturálisan kiterjesztett elmélet rendszerének kidolgozása volt, az úgynevezett *vitalizmus* kiemelkedése a 19. század végétől. Botar és Wünsche szerint, a vitalizmus és a biológia tudományának újfajta megközelítése adja a *nem-antropocentrikus* időszak modern kezdetét.

A biocentrista vitalizmus intuitív, idealisztikus és holisztikus hozzáállása kétségkívül a romantika utóéletéhez köthető, noha attól jelentősen különbözik, ahogy azt a fent idézett bioromantikus Kállai Ernő is kifejti. A legismertebb ilyen biomorfikus és bioromantikus képzőművészek voltak többek között: Hans Arp, Constantin Brancusi, Max Ernst, vagy Henry Moore. Más szintén ehhez az időszakhoz köthető művészek, Moholy-Nagy László, El Lissitzky vagy Ludwig Mies van der Rohe munkái nem feltétlenül voltak biomorfikusak, azonban Botar-ék szerint, szintén egyfajta biocentrista világképből beszéltek. Attól függetlenül, hogy esztétikai hozzáállásukban nem utaltak az organikus formanyelvre, világképükben a vitalitás, vagy a kozmosz biológiai alapú értelmezése elsődleges volt. Botar a biocentrikus elképzelések vitalista filozófiai alapjainak tekint olyan gondolkodókat mint Friedrich Nietzsche, Henri Bergson vagy Georg Simmel. Ennek a korszaknak egyik jellegzetessége volt, hogy többen megpróbáltak egy természettudományon, filozófián és társadalomtudományon is alapuló, egységes világ vagy szellemi elméletet képezni.

---

<sup>73</sup> "...the privileging of biology as the source for the paradigmatic metaphor of science, society and aesthetics; a consequent biologically based epistemology, indeed psycho-biology; an emphasis on the centrality of "nature", life and life-processes rather than "culture"; an anti-anthropocentric *Weltanschauung*; the self-directedness and "unity of all life; a valorisation of *kosmovitale Einsfühlung*; a stress on flux and mutability in nature rather than stasis; a concern for "whole-ness" as opposed to reduction at all levels..."

Oliver A. I. Botar és Isabel Wünsche (szerk.) *Biocentrism and Modernism*, Farnham, UK: Ashgate-Routledge, 2011., 31. o.

Ilyen volt Ernst Haeckel, Hans Driesch, vagy Mokry-ra sokban ható Raoul Francé. Voltak köztük olyanok (mint Francé) akik mintha már a 21. századi geomérnöki, sci-fi látásmódjának, és a klíma katasztrófát technológiai átalakítással elhárítani vágyó, technoutópista hozzáállást készítették volna elő. Francé-ék azt vallották, hogy mivel az ember mint közvetítő, organikus lény is a természet nagyobb és komplexebb részébe tartozik, ezért közvetítése által létrejövő 'mesterséges', tárgyakkal is van saját 'élete', vagy (bio)technológiai ágenciája.<sup>74</sup> A biocentrizmus ilyen formán a korszakra szintén erősen ható antropológiai elnevezés, az úgynevezett 'primitív' kultúrák vizsgálatán keresztül megjelenő, *animizmus* rokon fogalma is. A szerzők kiemelik, hogy a biocentrizmus inkább volt stilisztikai és teoretikus érzékenység mintsem egy különálló irányzat vagy mozgalom. Arp vagy Ernst különböző korszakai művészettörténetileg pontosabban elhelyezhetőek a szürrealizmus vagy a dadaizmus esztétikájában, nem nevezték magukat biomorfista vagy vitalista stílusú művészeknek. A biocentrista vagy korai ökológiai érzékenység, inkább egyfajta mögöttes tartalom ami az egész időszakot áthatotta. Ez a látásmód szervesen kapcsolódott a modernitás néha egymással is szemben álló elképzeléseihez. A vitalista hozzáállás egyfajta ellenreakciója volt a pozitivistamechanisztikus állításnak, miszerint minden szervezet - mind biológiai, mind társadalmi - leírható fizikai, kémiai folyamatoknak, az anyagra gyakorolt hatása által. Ehhez képest ami tulajdonképpen szellemileg ebben a korszakban már megszületik, az egyfajta alázat és bizonytalanság abban, hogy az emberi faj és tudat mindent kontrolálhat és ezáltal birtokolhat. A kor összes biocentrikus elméletének volt egy összefogó, empirikus, természettudományos kutatáson alapuló világképe, amelyet a *darwinizmus* teljes körű elfogadása alakított ki. Botar kiemeli, hogy az adott biocentrista keretrendszeren belül megfértek egymással gyakran vitázó irányzatok is, volt aki inkább neo-vitalistának, volt aki organicistának vagy holistának tartotta magát. Mindezek közül azonban aki a legnagyobb hatást gyakorolta a vitalista szemléletre az *Ernst Haeckel* és az *ő monista* ligája volt.

---

<sup>74</sup> "A cselekvő-hálózat elmélet az ágencia (cselekvőképesség) aluldetermináltsága mellett érvel. Míg például a modernség előtti kultúrákban ezt az ágenciát valamiféle emberfeletti entitáshoz rendelték, a modern társadalomtudomány a cselekedetek eredetének feltárásához a "társadalmi magyarázatot" hívja segítségül. (Bruno) Latour ezzel szemben (noha ő is a cselekvőképesség elmozdulásából és szétszóródásából indul ki) a cselekvés eredetét nem a társadalomhoz, az individuumhoz, a rendszerhez vagy a kultúrához hasonló, önmagában társadalmi cselekvőbe tömöríti - "a cselekvés meglepetés, közvetítés, esemény marad", amely a különböző nem hierarchikusan illeszkedő cselekvőket viszonyítja egymáshoz... Nemcsak hálózat nincs cselekvők nélkül, de önmagukban álló, a hálózaton kívüli vagy arról "leszakadt" cselekvők sem léteznek, hiszen ezek azon erővonalak szálainak csomói, amelyek magát a hálózatot is alkotják." Keresztes Balázs: *ágencia, Extrodaesia, Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz*, Szerkesztették: Horváth Gideon, Süveges Rita, Zilahi Anna Typotex, 2019., 20.o.

A monizmus egy olyan, részben metafizikai vizsgálaton alapuló tudományos rendszer, ami lényegében mindent szeretne visszavezetni egy egységes szubsztanciális alapra. Többféle történeti és világlátási koncepciója létezett, de közös volt bennük a dualista világfelfogás meghaladására tett kísérlet. Haeckel természettudományos és materialista monizmusa az organikus és inorganikus létezők alapvető egységességét vette alapul. Úgy vélte, hogy egy spontán keletkezésben (mintsem teremtődésben) a legegyszerűbb protoplazmatikus anyag is, a nem szerves szenekkel kölcsönhatásban jött létre<sup>75</sup>. Ezt a kezdeti egységet terjesztette ki a természet átfogó vizsgálatára. Haeckel az 1860-as években egyik legelkötelezettebb híve és terjesztője volt a darwinizmusnak. Tette mindezt úgy, hogy a darwinizmuson alapuló természettudományos világlátást a filozófiába, és bizonyos szempontból a társadalmi képzeletbe is szerette volna átültetni. Botar szerint többen úgy értelmezik Haeckel erős ráhatását a szellemi közegre, mint ami részben attól volt annyira meghatározó, hogy a német romantika kvázi panteista-animista<sup>76</sup> közelmúltját tudományosan aktualizálta. Haeckel próbált egyfajta szub-materializmust megfogalmazni saját monizmusával, amit se nem tartott idealistának, sem csupán materialistának. Haeckel materializmus kritikája a materializmussal addig együtt járó mechanisztikus, redukcionista hozzáállásának szólt. Botar Alfred Kelley *Descent of Darwin* című írását idézi Haeckel-ről, aki szerint Haeckel életművét összegző 1899-es könyvében a *Riddle of the Universe*-ben tulajdonképpen egyfajta szintézise akart lenni az alapos természettudománynak és metafizikának. Kelley szerint Haeckel monizmusának alapja ugyan az anyag, de ezt az anyagot nem egy tehetetlen vagy halott anyagként feltételezte, hanem mint egy mindent összekötő és aktív univerzális szubsztanciaként.<sup>77</sup> A könyv a kor nagyon népszerű bestsellere volt, 1912-re 23 nyelvre fordították le.

---

<sup>75</sup> "...convinced of the essential unity of organic and inorganic nature, and argued that the simplest protoplasmic substances arose from inorganic carbonates through spontaneous generation..(rather than) a miraculous origin..."

Oliver A. I. Botar és Isabel Wünsche (szerk.) *Biocentrism and Modernism*, Farnham, UK: Ashgate-Routledge, 2011., 20.o

<sup>76</sup> Itt talán fontos kiemelni, hogy a biocentrista látásmód animizmusa már egy modernitás alapú animizmus, ami egy materiális világképen belül mutatja fel annak kritikáját. Ahogy Donna Haraway írja: "*Animism is the only sensible version of materialism...Materialist, experimental animism is not a New Age wish nor a neocolonial fantasy, but powerful proposition for rethinking relationallity, perspective, process, and reality without the dubious comforts of the oppositional categories of modern / traditional or religious secular.*" Donna Haraway: *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016., 165.o.

<sup>77</sup> "...Haeckel vehemently denied that he was a materialist because his system, unlike materialism, did not see matter as dead." - Alfred Kelly; *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwinism in Germany, 1860-1914* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1981) 24.o  
Oliver A. I. Botar és Isabel Wünsche (szerk.) *Biocentrism and Modernism* Farnham, UK: Ashgate-Routledge, 2011., 20.o

Talán ebből is érződik, hogy a századforduló korszellemében mennyire lehetett jelen egyfajta törekvés arra, hogy a társadalmat és az egyént egyaránt radikálisan megújítani, megváltoztatni, meghaladni vágyó általános elméletek szülessenek. A biocentrizmus, a marxizmus, a darwinizmus (majd későbbi szociáldarwinizmus), vagy a pszichoanalízis mellett, alatt, azokat gyakran átjárva, egy gondolkodási módként formálódott. Ahogy arra Anna Bramwell az *Ecology in the 20th Century, A History* című könyvében rámutat egységes ökológiai keret mint politikai, vagy normatív rendszer a századforduló környékén még nem alakult ki. Bramwell szerint ahhoz elsősorban az I. világháború traumája kellett, hogy a tudományos "ökológizmus"<sup>78</sup> valódi társadalmi programokban aktívan megjelenjen. Haeckel volt az, aki már 1866-ban elkezdte megpróbálni egy fogalommal leírni ezt a fajta univerzális összekapcsolódást. Ahogy azt korábban említettem ő használta erre először *ökológia* fogalmát is. Az ökológia alapja már ekkor tulajdonképpen egy biológia alapú rendszer elmélet, ami szerint teljes rendszereket együtt kell figyelembe venni azért, hogy komponenseit megérthessük. A mindent összekapcsoló, aktív anyagiság hatásait nem lehet csak kizárólag a rendszer egyedeire, vagy kizárólag csak a rendszer mechanikájára figyelve feltárni. Egy ilyen kitágított horizontú ökológiában az emberközpontú szemlélet elkerülhetetlenül átalakul.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> "The First World War brought apocalypse to a generation already intellectually alienated. It showed that real disaster, real loss, was possible. In the 1920s ecologist began to define themselves as such. It had taken about that long for the scientific roots of ecologist to merge into a political discipline, to become an ideology." Anna Bramwell: *Ecology in the 20th Century, A History*, Yale University Press, 1989., 15.o.

<sup>79</sup> "Az én monizmusomat materializmussal vádolják, de tökéletesen jogtalanul. Természetesen az egyház orthodox hívei teszik ezt elsősorban, mert véget vetettem az anthropocentrikus felfogásnak s mert a munkások mindenfelé olvassák a Világrevüt..." - idézi Raoul Francé Haeckel-t. Raoul H. Francé, *Ítélet az élet*, Dante Kiadó, 1929., 169. o.

## 10. Egy idegen planéta ökológusa: Raoul Francé

*“ Újra arra kérném olvasóimat, kövessenek az apróságok világába, mert az élet leghatalmasabb kihatását is az apróságok és a parányok szabják meg. Még a hegységek is mikroszkópikus úton jönnek létre s a mészlapok égnek meredő sziklafalai szemenként tevődnek össze parányi állatok és egyszerű növények türelmes munkája eredményeként.” -  
A Lét forrása<sup>80</sup>*

Mokry-Mészáros Dezső életművét, akár lehetne az ökológiai érzékenység evolúcióján keresztül is vizsgálni. Mokry kezdeti munkái még az ökológiának a természettudományos, biocentrista és részben képzeleten vagy spekuláción alapuló időszakához kötődtek. Politikai program és elképzelés ekkor még nem társult hozzá. Ahogy ő fogalmazott Caprin töltött és az orosz forradalmi emigránsokkal való kapcsolatáról *"Az oroszok Capriban szociálistának tartották magukat, engem is annak mondtak, holott azt sem tudtam, hogy mi az."*<sup>81</sup> Később, ahogy a 20. század elejének fokozatos társadalmi átalakulásai és megrázkódtatásai sűrűsödtek, akárcsak a vitalizmuson alapuló eszmerendszer, úgy Mokry politikai világképe is elmozdult a parányok górcsövi vizsgálódásának nem emberközpontú elképzeléseitől. Dolgozatomban nem követem tovább Mokry biológiából táplálkozó, nosztalgikus őseredet kutatását. Az evolúciós biológián alapuló természetcentrikusságot le lehetett fordítani emberi helyett szociál(centrikus)darwinizmusra. A mikroszkopikus biomorf lények alakváltozásaiból pedig fel lehetett építeni egy elképzelt és vágyott folklór esztétikáját. Számomra az *Élet idegen planétán* festményekben formailag ugyanaz az érdekes, ami a korai ökológiai megközelítésben: az antropocentrizmus felülbíráásával, egy olyan esztétikai mező megalkotása, ahol a formák összekapcsolódását egy organikus és vitális dinamika határozza meg. Ebben a vizsgálódásban Raoul Francé világképe nyújt részletesebb elméleti háttérrel.

---

<sup>80</sup> Raoul H. Francé: *A Lét Forrása*, Dante Könyvkiadó, 1929., 65.o

<sup>81</sup> Mokry-Mészáros Dezső *kéziratok feljegyzései, naplója*, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.





Raoul Francé 1899-ben  
<http://www.joostrekveld.net/?p=574>

Habár Mokry és Francé személyesen pont elkerülték egymást Magyaróváron<sup>82</sup>, Francé és a kor fent említett vitalitása, Mokry esztétikai és szellemi világát alapvetően határozta meg.<sup>83</sup>

*Raoul Heinrich Francé* vagy Francé Rezső 1874-ben született Bécsben. A család, mivel apja az Osztrák-Magyar Bank magas beosztású tisztviselője volt, 1884-ben Pestre költözött. 16 éves korában már a Királyi Magyar Természettudományos Társaság legfiatalabb tagja. Tudományos karrierje inentől kezdve szinte töretlen. 1892-ben már a Lóczy Lajos vezette első balatoni kutató csoport tagja, ahol az iszap és nádasok világa mellett életre szóló maláriafertőzéssel is találkozik. A planktonok és algák világának kutatását is az expedíció alatt kezdi meg, amely vizsgálódások képzik majd alapját minden későbbi elméletének. Ezután kerül a Magyaróvári Gazdasági Akadémiára, ami a kor nemzetközileg magasan elismert és korszerű laboratóriumokkal felszerelt

---

<sup>82</sup> Francé 1898-tól 1902-ig tanított és kutatott ott, Mokry pedig 1903 -1905-ig volt diákja az akadémiának.

<sup>83</sup> *“Érettségi után a magyaróvári Gazdasági Akadémia hallgatója lettem. A vegytan mellett itt a növény és állattan tartozékként a górcsövi tanulmányok nagymértékben felkeltették érdeklődésemet. Nem a tudományos szempont, hanem a látott dolgok sokszor igen szép formái érdekeltek, szinte lenyűgöző hatást gyakoroltak rám. A tanulmányok szempontjából fontos látottakat persze nagyítva, le is kellett rajzolni. Még abban az évben félév után hazajövet vettem egy górcsövet Pesten, csupán a művészi szépség szempontjából szórakoztam, rajzoltam, ki is színeztem a látottakat, sőt azoktól eltérő rajzok is keletkeztek - egész füzetnyi.”*

Mokry-Mészáros Dezső: *Életem, kézirat*, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, Helytörténeti Adattár, 74.207.1.5., 5.o

felsőoktatási intézménye volt. Francé fiatal kora óta aktívan rajzolt és festett, Szepesváry Pál Francéről írt megemlékezésében kitér arra, hogy Francé Magyaróváron ezt a tudományos, mikroszkopikus vizsgálódását, a növény patológia mikrobiológiai feltárása mellett, még egy eléggé rendhagyó feladatra is használta.<sup>84</sup> Francé barátja volt a magyaróvári rendőr orvos, akinek egyik gyakori feladata volt a Bécsben és Pozsonyban vízbe fúttak és Magyaróváron partra sodort holttestek azonosítása. Azt találták ki, hogy egyfajta 'atlaszt' készítenek a könnyebb azonosítás kedvéért a különböző állapotban lévő vizihullákról, színes vízfesték tablókra. Francé feladata lett volna ezek elkészítése. Ugyan csak a tervekig jutottak el, de ez a fajta látás és megközelítés mód Francé könyveiben és későbbi tollmetszeteiben később is folyamatosan visszatér. Az anyag és forma organikus enyészete, majd a revitalizáló planéta törvények körforgása adja Francé világképének magját.<sup>85</sup>

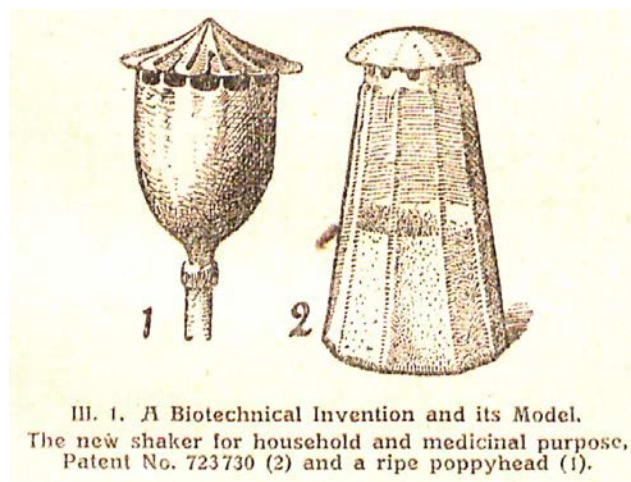
Magyaróváron kezd el behatóbban filozófiával foglalkozni, de szellemi, kulturális életét Budapest helyett inkább Bécs táplálja. Magyaróváról tovább indul Münchenbe, ahol minden valószínűség szerint a monista liga tagja lett egy ideig. Az ottani egyetemen teológiát, szellemtörténetet tanul és a képzőművészeti akadémia festő szakára is beiratkozik. Tagja lesz a szabadgondolkodók társaságának, akik főként Nietzsche követők, de vannak köztük okkultisták és anarchisták is. Ezt a fajta eklektikus szellemi közeget tulajdonképpen Francé egész későbbi életművében szinkretizálni próbálja majd. Tudományos érdeklődése és publikálásai elsősorban a növényekre, majd a mikrobiológiára fókuszál. Megírja a *Növények Szerelmi Életét*, amivel némi botrányt okoz, és a több kötetes *Növények Élete* is itt születik, ami a kor egyik népszerű tudományos munkája lesz. Legmeghatározóbb mikrobiológiai sikerét a *Cserkészés egy csepp vízben* publikálása hozza. Ebből nő ki először a német Mikrológiai Társaság és annak folyóirata a

---

<sup>84</sup> Szepesváry Pál: *Raoul Francé - a művész tudós*, Természet Világa, 137. évfolyam, 7. szám, 2007. július, <https://termvil.hu/archiv/>

<sup>85</sup> "Az ember még nem ismeri teljesen a természet önkéntes sírásó osztágait...ilyenek a hasadó-gombák, amelyek a rothadás egész lefolyását kezdettől végig szabályozzák. Sokkal nagyobb a rothadási baktérium-fajok száma, mint amennyit eddig leírtak...(29.o) A különböző farágók, szűfélék és pudvaevők természetrajza sokezer oldalas atlaszt töltene meg, melyben a legcsodálatosabb teremtmények volnának együtt, az orrszarvú bogár, annak lárvája, a dögbogarak lárvái, a lisztukacok...(30.) ...minden ami enyészik, szürke, fehér, rózsaszín, sáfránysárga, aránysárga, fekete penész jelenik meg. Ha ezek a gombák famagasságúak volnának, ez a penészerdő a tündérregék erdeje volna, amelynél csodaszerűbbet el sem lehet képzelni...Minden amit a költő és festő képzelete meg tud álmodni, valóra vált a parányok világának teremtményeiben, a hervadó leveleken, a humusztalajon és korhadó ágacskákon. Aki azonban nem veszi kezébe a nagyítóüveget, az mind ezekből a csodákból csak kormos, szürke, fehér bevonatokat és üledékeket lát...A gondolkodó ember meghatottan áll ezeknek a halálból születő lényeknek óriási tömkelege előtt." Raoul Francé: *Élet a termőföldben*, Athenaeum, 1926., 32.o.

*Mikrokosmos*, illetve a müncheni Biológiai Intézet is később amit Francé irányít hosszán. Az intézet némileg rendhagyó módon négy irányban kutat - talajbiológia, ökológia, biotechnika és növénypszichológia témákban. Szepesváry Pál ebben a négy témában látja a Francé-i érdeklődés 4 fő csoportját: *“környezet érzékelése és az erre válaszoló mozgás, viselkedés nem csak az állatok jellemzője; annak a szemléletnek bevezetése, amely szerint az élők közössége olyan épület, amelyből csak óvatosan szedhető ki akárcsak egyetlen téglá; nem utolsósorban pedig annak bemutatása, hogy mennyire ihletők a természetesen kialakult, célszerű növényi és állati struktúrák a technikusoknak,”*.<sup>86</sup> Szintén itt dolgozza ki *edaphon* elméletét ami a planktonok mintájára, a talaj összefüggő élővilágával, és azoknak a környezetre (*életközösségre*) gyakorolt hatásaival foglalkozik. Növények, parányok, állatok életközössége -amelyek részben formailag is egymásból, és egymásba alakulnak- és az ezeket összekötő vitális kapcsolatrendszer érdekelte. A morfológiai vizsgálat technológiai hasznosításának kialakítása foglalkoztatta, amelyre ő használta először a *biotechnológia* kifejezést. A mák fedeles termésének mintájára szabadalmaztatott sószórója a biotechnológia és a biomimikri ötvözésének sajátos Francé-i példája.



Raoul Francé: 723730-as szabadalom, Biotechnikai invenció és annak modelje  
 Raoul Francé: *Plants As Inventors*, London: Simpkin, Marshall and Co. LTD., 1926  
<https://soilandhealth.org/book/plants-as-inventors/>

Münchenben ismerkedik meg második feleségével és életre szóló alkotótársával, a szintén mikrobiológus Annie Harrar-ral. Harrar elsősorban a föld mikrobiológiai összetételével foglalkozott és az organikus komposztálás tudományának egyik megalapítója. Szintén, talán nem véletlenül egyik (csak németül olvasható műve)

<sup>86</sup> Szepesváry Pál: *Raoul Francé - a művész tudós*, *Természet Világa*, 137. évfolyam, 7. szám, 2007. július, <https://termvil.hu/archiv/>

Paracelsus-ról íródott. Az alkímia újra felfedezése és mint holisztikus / animisztikus proto-természettudomány, a korszak művészeire és tudósaira egyaránt nagy hatást gyakorolt. Max Ernst fiatalkori éveitől kezdve behatóan foglalkozott vele, C.G. Jung pedig pszichológiájának tulajdonképpen magjának tekintette az alkímiát.

A Francé életéről angolul is olvasható legátfogóbb könyvet Rene Romain Roth írta: *Raoul H. Francé and The Doctrine of Life* címmel. A könyvben Francé „objektív filozófiának” hívott elméletének kifejtése a leghosszabb fejezet. Meglátásom szerint Francé filozófiája és világszemlélete nem csak a korszakban volt különösen érzékeny, hanem aktuális ökológiai látásmódok között is kiemelkedő. Alapvetése, hogy mivel az élet biológiai keletkezése a legelső, ezért a filozófiában, vagy a filozófia logikájában is a biológiai alapú létfelfogás az, ami valamiféle totalitásként megelőz bármiféle szellemi öntudatot. A Francé-i filozófia ezt a biocentrikus kogníciót próbálja felépíteni. Az alapélmény az *élet* mint aktív hatás és dinamikus mechanizmus, amely mindent megmozgat és átjár. Mivel ennek a folyamatnak a plazmatikus és egysejtű lét az alapja, ezért azt állítja, hogy az élet és a szellem megismerése leginkább a biológiával közelíthető meg és tárható fel. A *biosz* már a kezdeti létszakaszban magában tartalmazza a *tudást*, amivel tovább építkezik és szüntelenül terjeszkedik. Ebből fakadóan minden formai és szellemi épületesség magában hordozza *biomorf* eredetét és kapcsolódási pontjait. Elutasítja azt, hogy a tudás kizárólag az ember sajátja lenne. A tudás a különböző fejlettségű létformákban ugyan hierarchikusan oszlik szét, azonban senki sem birtokosa valamiféle kizárólagos ‘centrikusságnak’, a *biosz* az alap, nem a *logosz* vagy az *anthroposz*. Ami a létezők együttesében közös, az a kapcsolat, a reláció, ez az ami fenntartja az egymás közötti viszonyokat. A biosz organikus közössége a *biocönózis*<sup>87</sup>, vagyis *életközösség*, *élettársulás*. Az *életközösség* kicsiben a talaj lényeiének összessége (ez a már korábban említett *edaphon* fogalma), majd egyre nagyobb és összetettebb, kollaboratív hierarchiában építkezik tovább. Francé legkedvesebb következő lépcsőfokú példája az erdő komplexitása, végül az egész planéta, és talán a kozmosz is egy ilyen organikus együttműködés.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> “This organic community, said Francé, was the “biocenosis”. Francé gave as examples of biocenoses: the heath, the Edaphon (the totality of soil inhabiting organisms and their environment), the plankton and coral reefs as well as the most important one viz; the forest community.” Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 197. o.

<sup>88</sup> “Ez az egész, amelybe be kell olvadnunk. Amelyhez alkalmazkodnunk kell. Az egész föld egyetlen nagy organizmus, amelyben minden részecskének megvan a maga jelentősége és egyetlen részecske sem pusztítható el anélkül, hogy ki ne hatna a többire.”  
Raoul H. Francé: *A Lét Forrása*, Dante Könyvkiadó, 1929., 93.o

Ebben a fajta kapcsolati rendszerben Francé szerint nem az individuum érvényesülése, vagy fennmaradásért folytatott 'harca' az elsődleges, hanem a rendszer folyamatos *optimumra* törekvése. Francé úgy tartja, hogy az egyes hozzájárulók, a közösbe beleadható teljesítménye a kérdés, nem pedig bármelyikük önálló boldogulása. Roth szerint Francé egyik fő állítása, hogy az élet minden manifesztációja az élet formaképző technikájának és korlátainak van alárendelve. Ezeknek az egyéni formai és fejlettségi határoknak a meghaladásában segít a közös fejlődésre törekvés az életközösségben.

„Az *organizmus intellektusa – beleértve az emberit is – nem más, mint egy biotechnológiai eszköz, amely az intellektus tevékenységének kontrollját végzi, és a környezetében való orientációjáért felel*”<sup>89</sup>, írja Francé alapján Roth. A *biotechné* azonban nem egy mechanikus vagy vak folyamat, hiszen egy 'tudatos' biológiai létezés eszköze, aminek célja a környezet és az élettörvény harmóniában tartása. E gondolkodásmód *objektivitása* abban áll, hogy a folyamatokat elismerve és felfogva nem tulajdonít egyik vagy másik létezőnek kiemelkedőbb státuszt. Még akkor sem teszi ezt, amikor elismeri, hogy a létezők komplexitásukból fakadóan hierarchikusan vannak összerendezve. A hierarchia csak komplexitás, nem minőség alapú elkülönülés.

Az egyensúly feltétele, hogy a különböző organizmusok hogyan képesek közös integrációra. A pluralizmusok az életképzés törvénye alatt rendeződnek össze egymás kiegyenlítéséért. Egyfajta hierarchikus ökoanarchizmus, ami valószínűleg részben kapcsolódhat a korszak egy másik, ökológiai alapú társadalom tudósának, Pjotr Kropotkin *A kölcsönös segítség mint természettörvény* elméletéhez.

A nagybetűs *Biosz* „*egy olyan szerkezet, amely különböző részekből áll össze, és minden része megismétli az egész szerkezetét*”.<sup>90</sup> Egy ilyen komplex rendszerben csak úgy tudnak az első látásra hierarchikusan kevesebb, vagy lejjebb lévő részek integráns részei lenni az egésznek, ha elismerjük, valójában ők is végtelenül összetettek. Ahhoz, hogy ezek a rendszerek jól tudjanak működni, minden folyamat kialakította a leoptimalisabb erő kifejtéssel a maga számára leginkább megfelelő technikai formát. Ahhoz pedig, hogy ezek a különböző szinten lévő formák jól tudjanak az egészben is funkcionálni, egymáshoz jól tudjanak illeszkedni, hasonló formákba alakulnak. Minden formai kapcsolódás: antro-, zoo-, techno-, stb. alapja mindig *bio-morfikus*.

---

<sup>89</sup> “Every manifestation of life was, according to Francé, subject to the law of technique and to its limitations...that the intellect of organisms, including man, was nothing else than a bio technical device sued for the control of their actions and for orientation in their enviroment.”

Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 196. o.

<sup>90</sup> Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 200. o.

A világ hierarchikus felépülésének, amiben az ember szellemi produktumai is bizonyos szempontból élő és ható egységként vannak jelen, fő törvénye a *világtörvény*. A világtörvény fő dinamikája pedig, hogy mindig kiegyenlítődésre törekszik. Francé szerint 7 világtörvény van: 1. *Lét*, 2. *Integráció*, 3. *Működés*, 4. *Legkisebb Ellenállás*, 5. *Szelekció*, 6. *Optimum* és 7. a *Harmónia* törvényei.<sup>91</sup>



8. kép. Az iszap életközössége. A tószél napos vízében a nádas közt tömérdek növény és állat telepszik meg. A nádszálakat moszatok fonalai lepik be. Elhullott nád- és sásdarabok halomra gyűlnek. Mohaállatkák, moszatpárnák, csigapeték, kisebb-nagyobb csigák és édesvízi szivacsok szállják meg a leveleket és szárakat. A televényföld képződés első fokozata. (Szerző rajza.)

Raoul Francé: *Az iszap életközössége*

Raoul H. Francé: *A Lét Forrása*, Dante Könyvkiadó, 1929

A *Harmónia* törvénye talán a legmeghatározóbb (Francé több könyvében is az *erdő*-t használja ennek illusztrálására). Az erdőt, mocsarat, nádasat működtető folyamatos anyagi

<sup>91</sup> "The seven laws governing the Bios, as established by Francé, were: 1. The law of existence, or entity. 2. The law of integration, or hierarchic levels. 3. The law of function, or biotechnik. 4. The law of least resistance, or parsimony (or economy). 5. The law of the optimum. 6. The law of selection. 7. The law of harmony." Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 198. o.

körforgásban érhető tetten, az összehangolt kiegyenlítődésre törekvés dinamikája leginkább.<sup>92</sup>

A harmónia vagy optimumra rendezkedés bizonyos szempontból folyamatos változással jár, és egy adott létforma stabilitása és életképessége addig tart, ameddig részt tud venni az optimumra törekvésben. A harmónia nem a világ keletkezésénél állt fenn, hanem valami, ami a világtörvényben, mint egy mozgó kód van jelen. Ez a törvény minden élőlény működésében is megfigyelhető, az embernél ilyen például a metabolizmus ciklikussága, vagy a láz gyógyító ereje. Ha nem lenne a primordiális harmóniára törekvés, az anyag darabjaira hullana, újra és újra anélkül, hogy képes lenne felépülni is újra meg újra. A harmónia bizonyos szempontból a fejlődéssel (és itt Haeckel és Darwin evolúció elméletével is szembe megy) ellentétes.

---

<sup>92</sup> ...amikor a rét helyén még halványzöld vagy sötétbarna tó terült el...Feneke mindig mozdulatlan volt...de a mozdulatlansága nem jelentett életteleniséget, noha e tófenék csak temető volt, tágas, csendes sírkertje az odafönn a napfényben ezer szervesen kapálódzó, zöldelő mozgó világnak. Előbb vagy utóbb valamennyi némán, alázatosan alámerült a fenékre, odatemetkezett elődei mellé és amint alámerült, amint némán elterült, a világegyetem nagy építőmesterének parancsára részt vett a föld felépítésében. Kimúlt halak a fenékre szállnak le, miután egy ideig ide-oda hánykódtak, vetődtek. Ezüstösen csillogó testük jó része feloldódik, de azután elsötétedő, barna és fekete színt ölt az ezüstpikkelyruha maradéka. Parányi rákok hullanak a talajra. Óránként egy tucat merül így alá, tíz esztendő alatt annyira rúg számuk, hogy el nem enyésző maradékuk egy gondolatnyival felemeli a talajt. A víz színén úszkáló békaszólló (Potamogeton), a hullámok hátán hintázó nádtöredék egytől-egyig alámerülnek és hozzájárulnak a "talaj" felépítéséhez.

Az elhalt szervezetek maradványai egymás fölé települnek, iszap ragasztja a szertehulló töredékeket össze és lassan eltözegecsednek: barnaszénszerű tömeggé lesznek. A víz színén s a fenéken apróságok, véglények és moszatok élnek és mindegyiknek üt az órája. A szél port sodor a tó fölé s a por feketén rakódik le a víz színére, szélére s fekete lepelbe burkol minden történést. A sok nagy és apró lényben, szervezetben zsír és ragyogó olaj foglaltatott. Ez nem rothad el, hanem beivódik a fekete iszapba és vizsgálataim szerint úgy hat, mint a kreozot: megakadályozza a további rothadást.

Öreg-e a tó, ha hullámai tízezer esztendőn át zúgtak a szélben? Nem! Ugyanolyan, mint keletkezése napján. Pedig ez csak csalóka látszat. Talaját, fenekét most már, évtizedek után, métervastag lerakódások, rétegek borítják. A tömérdek vizinövény, a zöld és kék moszatok, békaszólló, a csillárka moszatok csodás rétjei szénsavat vontak el a vízből, amelyet elhasználtak, ennek következtében szénsavas méz csapódott le s ez apró kristályokban csapódott ki. Édesvízi méz és tengeri kréta képződött. Mialatt a gót stílusból kialakult a rokoko, egy méternyi tengeri kréta képződött...

...Most azután a növényvilág ezernyi karja nyúlik le és kezdi meg a maga építő munkáját. Remekbeszabott virágok valóságos tündértáncot lejtenek. Az apróságok világa bujaságban megkettőződik. A tenger magasra nőt fenekéből nádasok emelkednek ki, törnek a nap felé és éjjel-nappal sejtelmesen susognak. A nádszállakon pedig csodálatos életközösségek lakoznak. Édesvízi szivacsok, férgek, csigák, moszatok. S a csendes temető egyre nő odalenn a mélységben. Az eltözegecsedett nádszárak egyszerre tömegesen meggyarapítják. Tavirózsák virítanak sárgán, a nagy mocsári zsurló régi, földtörténeti pompájában zúg, a nádak üstökei bólogatnak, vidrafű (Menyanthes), szépséges virágkáká (Butomus), nyílű (Sagitta), káká és hídőr (Alisma) sötétlenek és hivogatnak ebben a varázskertben a nád meséket mond."

Raoul H. Francé: *A Lét Forrása*, Dante Könyvkiadó, 1929., 66.o

Fejlődés helyett Francé *kialakulásnak* hívja az ökológia legmélyén működő folyamatot. Elismeri a szelekció törvényét, sőt kiemelkedő szerepet tulajdonít neki, csak azt nem kizárólag a harcra vagy versenyre alapozza. Ezek a létezők egyfajta kísérletek a harmónia irányába, olykor kompetitíven, de végső soron *szimbiotikusan*.<sup>93</sup>

Francé Ernst Haeckel *Általános Morfológia* könyvével való találkozását élete *'fordulópontjának'* tartotta.<sup>94</sup> Filozófiáját és tudományos meglátásait Haeckel alapjaiban határozta meg. Véleményem szerint különbözőségüket is hasonlóságuk egy részletével lehetne kiemelni.

Mindkettejük tudományos és művészi (formai) kezdetei a létezők ősvízi parányjaiból merítkezett. Mindkettőjüknek fontos volt, hogy tudományos meglátásaikat népszerűsítsék ismeretterjesztő könyvekben, és saját maguk által készített illusztrációkkal együtt jelenjenek meg. Emiatt mindketten, életük egy szakaszában, kiemelten folytatattak képzőművészeti tanulmányokat. Haeckel egyik legismertebb tudományos-művészi alkotás sorozata, a *Kunstformen der Natur (1899-1904)* több részben kiadott albuma volt. Ehhez részben a *Challenger (1872-1876)* oceanográfiai expedíció mélytengeri felfedezéseit rajzolta át. Haeckel egész morfológiai elméletét az óceáni *radiolariák* (sugárállatkák) összetett formai felépítéséből bontotta ki, és bizonyos szempontból ez vezetett későbbi ökológiai világlátásához is. Habár Francé 40 évvel volt fiatalabb Haeckelnél, majdnem ugyanabban az időszakban a Balaton iszapjának kovamoszatait kutatta, rajzolta, és szintén innen alakította ki az élettársulások rendszerelmélet.

Úgy látom, hogy a *Kunstformen der Natur-ban* ábrázolt Haeckel-i lényeknek

---

<sup>93</sup> Érdemes megemlíteni, hogy Francé ökológiai következtetései: miszerint a Föld egy nagy összefüggő organizmus, amelyben szimbiotikusan minden szerves (és részben szervetlen) élőlény együttműködik azért, hogy egy optimális egyensúly fennálljon, milyen hasonlóságot mutat *James Lovelock* és *Lynn Margulis* elméleteivel. Lovelock és Margulis Gaia teóriája azt tételezi fel, hogy a Földön a többi planétával ellentétben azért van élet, mert az atmoszféra *"magának a bioszférának a dinamikus kiterjesztése"*. A Gaia-i rendszer egy olyan nyitott és összekapcsolt folyamat ahol *"... a Föld teljes élővilága, a bálnától a vírusokig, a tölgyfától a moszatokig olyan közös élő egységként fogható fel, amely képes a Föld légkörét az általános szükségleteihez igazítani."* Ez a légkör alatti organikus élet *"tartja fent és szabályozza"* azt. James. E. Lovelock : *Gaia, A földi élet egy új nézőpontból*, Göncöl Kiadó, Budapest 1987., 29.o

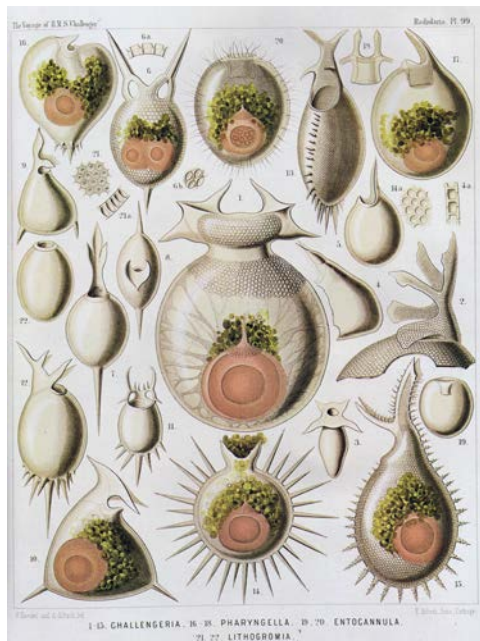
*"...az evolúció általában statikus, majd hirtelen ugrásokat mutat: a fosszilis populációkban rövid időszak alatt következik be változás, ezután hosszú ideig változatlan marad. A földtörténet hosszát tekintve a szimbiózis olyan, mint egy evolúciós villámás felvillanásai. Számomra a szimbiózis - mint az evolúciós újdonságok egyik forrása - segít megmagyarázni az őstörténet szakaszosságának a "pontozott egyensúly" elméletén alapuló megfigyelést...Az élet valamennyi jól ismert, meghatározó formájának kreativitásából kiindulva, a szimbiózis újat hoz létre. Összekapcsol eltérő életformákat, s ennek mindig megvan az oka."*

Lynn Margulis: *Az Együttélés Bolygója, Az Evolúció Új Megközelítése*, Vince Kiadó, 2000., 12.o.

<sup>94</sup> Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 46. o.



ábrázolásmódja, annak precíz, aprólékos esztétizálása, részben még egy olyan történeti és szellemi látásmódból táplálkozik, amely eltér Francé tollmetszeteitől és annak szellemi, esztétikai üzenetétől. Haeckel még a kuriózumkabinet üvegtárgyaira hasonlító, és az egész mindenség megismerését igyekvő, idealizált, korai modernitás mikroszkópját nézi. Raoul Francé munkássága már egy kevésbé bizonyos korszak előérzete. Francé egy maga által kifejlesztett grafikai technikát - *tollmetszetet* - alkalmazott, mintegy kiterjesztett



Ernst Haeckel: *Sugárállatkák, Kunstformen der Natur* (1899-1904)

<https://hu.wikipedia.org/wiki/Sugárállatkák>

“saját *biotechnológiai*”<sup>95</sup> módszerként. Ez a technika, ami sokban hasonlított a korai rézmetszetek esztétikájára, a Haeckel-i ideánál nyersebb és ‘sérültebb’ ábrázolás benyomását kelti. A kozmikus igazság mikroszkópjába Francénál már foltok keverednek. Ezek a foltok úgy érzem, nem csak a balatoni iszap zavarosságának, és az óceán sós tisztaságának különbségéből fakadnak.

Francé *Ítélet az Élet* című könyvének Haeckelről szóló fejezetében, amely egy visszaemlékezés a Haeckellel való találkozására, *Materializmus* címmel egy vitát vázol fel,

<sup>95</sup> “He even developed a new graphic technique, dubbed by him “pen-engraving”, which he later used to illustrate his own published works. The technique of pen-engraving was an application of his biotechnik (bionic). It had some similarity with old copper-engravings. He used india-ink on art paper in such an accomplished manner that it was difficult to recognise that it was a hand drawing rather than a print...Francé’s pen-engraving were a pioneering achievement in this field...Primarily he wanted to show his objects in a manner that would yield a clear, orderly and logical information of the pictured items...they were not realistic copies of the individual organisms, but rather were they the result of a multitude of biological and artistic studies of particular, unique entities.”

Rene Romain Roth: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000., 234. o.

ami a biocentrikus látásmód két hozzáállása és időszakos távolodása között zajlott le<sup>96</sup>. A vita arról szól, hogy miben progresszív a Haeckel-féle *monizmus*, és mire figyeljen oda a fiatal Francé, nehogy vissza sodródjon „romantikus vitalizmusával” a „középkori babonák” világába. A vita ugyan kettejük tudományos és szellemi különbségeiről szól, de ez a különbözőség formai, vagy morfológiai érzékenységükben is megjelenik. Francé valószínűleg, legalábbis tudat alatt, érezte, hogy a középkori alkimisták enigmatikusabb kozmosza és látásmódja az ökológiai alázat szempontjából, és a közelgő történeti kataklizmák előérzetéből hitelesebb. A mélytengeri felfedezés planktonjainak túlzott Haeckel-i szépsége mintha eltávolítana annak tárgyától. A Francé-féle kaotikusabb, talán naivabb formavilág, a középkori alkímiai illusztrációkra hasonlító ábrázolás, az ökológia alap dinamikájához, vagyis az *átváltozás* és *átalakulás* érzékeléséhez közelebb áll. Ahogy az ósóceán, vagy egykori *Pannon-tenger* iszapjának mélyére próbálunk látni, a formák széttartóbbak és nyersebbek lesznek.

Az ökológiai összeomlásból szemlélve legalábbis mindenképpen. Haeckel vágya az esztétikai és kozmikus rend megfogalmazására és ábrázolására már Francénak is „szívszorogató”<sup>97</sup> vágy, nem pedig realitás.

## 11. Élőképek. Közelítések egy ökológiai festmény értelmezés felé.

“Új alakokká vált testekről indít a lelkem szólani...”

Ovidius: *Átváltozások*<sup>98</sup>

Raoul Francé dinamikus újrendeződésekbe alakuló filozófiája alapján, egy nem emberközpontú ökológiát, lehet érdekesebb lenne inkább *át-válásnak* mintsem *átváltozásnak* nevezni. Az átváltozásban elérünk egyfajta véglegességet, amely nem formálódik tovább. Egy előző forma vagy élőlény megváltozott, lezárt körvonalú új változata alakult ki. Ovidius mitológiai karakterei és lényei is főként átváltozásukban nyerik el végső felmagasztosult vagy lealjasult létformájukat. Átváltozott alakjukban beteljesítették sorsukat. Az ökológiai vitalitás bizonyos szempontból sors ellenes, mivel egy folyamatosan építve romboló, majd újraépítő, körkörös rendszerről van szó. Az ökológia sors ellenességével, az eleve elrendelt röppályákból kiválni, felszabadulni vágyó, átalakító indulatával, a modernitás utópiáihoz csatlakozik. Ennek az építve-rombolásnak anyagi képe a Francé-i enyészetek vitalizáló körfogása. Végsőnek tűnő stádiumok is mindig

<sup>96</sup> Raoul H. Francé, *Ítélt az élet* (Budapest: Dante Kiadó, 1929), 171. o.

<sup>97</sup> Raoul H. Francé, *Ítélt az élet* (Budapest: Dante Kiadó, 1929), 164. o.

<sup>98</sup> Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*, Magyar Helikon, 1964., 5.o

visszacsatolódnak az elmúlás majd újraalakulás rendszerébe. Politikai értelemben vett sors ellenessége emancipatorikus, mivel a folyamatosan változó életfeltételek harmonikus összehangolása a célja. Nem egy létezőt emel ki vagy szabadít fel, hanem az összeset. Radikális korszakváltások idején, az átalakulásoknak, a formák felbomlásainak újra definiálására van szükség. És mivel eddig egy korszak sem változott át végső, beteljesített, utópikus állapotba, ezért feltételezhetjük, hogy maguk a történelmi időszakok is inkább át-válásokként festenek fel valamit magukból. Lehet, a biocentrizmus korszaka emiatt sem egy kora 20. századi időszak volt csupán, hanem egy azóta is át-váló nyitott eredményű folyamat, ami nem-emberközpontú századokat szeretné majd felépíteni.

Vajon az olyan megindítóan sűrű és sokrétegű grafikai ábrázolás, mint a Francé-i tollmetszet elég-e a korszak változó minőségének bemutatásához? Esetleg egy 'szubsztanciálisabb', és anyagiságában talán többretegű formanyelv alkalmasabb az ökológiai dinamikák feltárásához?

Amiben Haeckel és Francé ábrázolásilag, vagy forma hasonulásilag még osztozott, az ábrázolásuk műfaja: a *grafika* vagy metszet. Más intenzitással és más intuícióval de mindketten a tudomány leíró, *lineáris* jellegével ábrázoltak. Úgy látom ez az a művészeti grafikus linearitás, amit *Heinrich Wölfflin Művészettörténelmi alapfogalmaiban* annyira megkülönböztet az úgynevezett *festői* meglátástól.

Wölfflin egy másik történelmi korszak, a 16. és a 17. század átalakulásának időszakához köt két formailag különböző művészt -Dürer-t és Rembrandt-ot- ahhoz, hogy bemutassa miben különbözik a '*rajzosabb*' (Dürer) vizuális kép a *festőibb*-től (Rembrandt). Különbözőségük nem csupán esztétikai vagy formai jellegű volt, hanem az emberi "szem döntő átnevelődésével"<sup>99</sup>, vagyis az emberiség világ-látásának megváltozásával, egy korszak is átalakult. Wölfflin szerint a korábbi korszak, a reneszánsz és a humanizmus pontos vonalvezetése elkezd leválni az élesen láthatóról és körülhatároltról. Elkezdődik egy fókuszváltás. A lineáris vagy *rajzos* stílusban a dolgok "értelme és szépsége"<sup>100</sup> a felszínen a körvonalakban marad és az nem válik le a formáról amelyet "körülzár"<sup>101</sup>. Wölfflin azt írja, hogy egy formai mód megváltozása a figyelem átváltása is egyben. Az egyértelműen felismerhető felszíni figyelemről, az éles vonalak látása helyett, Rembrandtnál egy új korszak kezdetével a "dolgok foltyszerűségére"<sup>102</sup> kerül a hangsúly.

---

<sup>99</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténelmi alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 45.o.

<sup>100</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténelmi alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 45.o.

<sup>101</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténelmi alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 45.o.

<sup>102</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténelmi alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 45.o.

A lineáris vonal egy olyan bizonyosságot kínál amelyre a *“szemlélő nyugodtan rábízhatja magát”*<sup>103</sup>. Ahhoz, hogy a képen tájékozódni tudjunk minden adott. A formákat a fény vagy egységesen ragyogja be, vagy a formák maguk fénylenek eléggé egyenletesen ahhoz, hogy pontosan felismerhessük őket. Felvilágosultságukat nem veszélyezteti semmilyen olyan ismeretlen tényező, amely ontológiai bizonytalanságot szülne a szemlélőben. A Nap fényébe vetett hit ekkor még teljesen stabil volt. A Rembrandt-tal kezdődő korszakban a fény-árnyék viszony, még pontosabban a fény forrásának és egyenletesen biztos energiájának viszonya változik meg. Elsőre ez a fény-bizonytalanság okozhatna lét-bizonytalanságot is, de ahogy arra Wölfflin rámutat, az árnyékok és azáltal a formák változékonysága, éppenhogy sokkal inkább valami alapvetően vitálisról tesznek tanúbizonyságot. Ez a vitalitás pedig a mozgáson keresztül manifesztálódik. A biztos formák és egyértelmű körvonalak plaszticitására hiába vetül több fény, mozdulatlansága olyan merevséggel járhat, amelyből valójában már kihűlt az élelenség. Úgyis mondhatnánk, *ökológiai át-válásra* kapott kapacitása kimerült. Wölfflin szerint azzal, hogy Rembrandt-nál egy felszabadult, önálló fény mozgás indul be a képen, és az *“árnyékok nem tapadnak többé a formákhoz”*<sup>104</sup>, a festői ábrázolás egy olyan *“mozgásra utal, amely át-meg átjárja a dolgok egészét.”*<sup>105</sup> Wölfflin ezt a felszabadulást elsősorban egzisztenciális alapokra helyezi, és azt állítja, hogy a folyamatosan változó és formáktól független fény ábrázolás a látszatok mögött megbúvó valóság képét nyújtották.

De vajon tovább lehet-e spekulálni a festészet anyagiságán keresztül, a formák dinamikus át-válása felé? Egy részben ökoanimista megismerési vágyon keresztül elindulhatunk arra, ahol a valóság elsősorban foltokban és részletekben mozdul fel. Egy végső formát, körvonalat vagy sorsot kapott létező, saját bizonyosságába vetett hite által, könnyen kerülhet vitalitás ellenes merevségbe. Wölfflin azt is állítja, hogy még az impresszionizmusban kibontakozó, teljes formátlanság felé tartó festői mód sem válik le az úgynevezett *“objektív-festői”* igyekezetről. Wölfflin szerint *“önmagában festői valóság”*<sup>106</sup> nincs.

Vajon Kállai Ernő bioromantikus *“magábaszállása”* nem nyit-e ki egy olyan esztétikai, és ezáltal ontológiai kaput, ahol pont Wölfflin ezen tételét próbálja cáfolni?

---

<sup>103</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 46.o.

<sup>104</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 47.o.

<sup>105</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 46.o.

<sup>106</sup> Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest: Corvina Kiadó, 1969., 51.o.

A bioromantikus szemlélés közben *“a lélek...legbensőbb köreibe, (...) az élet forrásaira, a névtelen és alaktalan parányok, csírák, szerves ősképletek és folyamatok”*<sup>107</sup> közepette, az anyag formátlanná válása, egy *embertől független, anyagi létezés világát* villantja fel.

Úgy érzem, lehet, Kállai valami ilyesmire is szeretett volna 1927-es *Festészet és fényképezés* című tanulmányában rámutatni. Kállai *vitális materializmusa* segítség lehet abban a folyamatban, amit akár a festészet radikális, ökológiai emancipációjának is hívhatunk. Ez a folyamat Wölfflin szerint a vonal linearitásáról való leválásával már megkezdődik. Kállai Ernő többek között a *‘faktúra’* ontológiáját adta hozzá ahhoz, hogy akár Mokry idegen planétát benépesítő lényeit is úgy lássuk, mint az emberi világtól függetlenül élő lények univerzumát. Ezáltal egy radikálisan nem emberközpontú festmény ökológiájáról spekulálhatunk.

Kállai kiindulási alapja, hogy a festészetet az *“utánzás”* vagy *“természet másolás”*<sup>108</sup> feladata alól alapvetően a fényképezés szabadította fel. Kállai a tanulmány elején rögtön kifejti, hogy nem ahhoz a vitához kíván hozzájárulni, vajon a fényképezés kizárólag utánzásra lenne-e jó, vagy, hogy *“tárgynélküli”*<sup>109</sup> fotómunkák - mint például Man Ray vagy Moholy-Nagy fotogramjai - ne lennének érvényes alkotások. Kállai szerint festészet és fotográfia között lényegesebb *“anyagbeli”*<sup>110</sup> különbözőségük. Ez az anyagbeli vagyis *“faktúrális”* minőség pedig valami alapvetően ontológaira is rávilágít. Kállai azt írja, hogy az anyagi felület egy festményen, akármennyire is van az a felület megdolgozva, felületileg kiegyenlítve, bizonyos fokon anyagként mindig kiemelkedik, és egyfajta *“feszültséggel teli”* *“szubsztrátummá (alapréteggé)”*<sup>111</sup> válik. Kállai szerint a fényképezés mivel ilyen féle anyagi minőséggel nem rendelkezik mindig *“szublimál”*<sup>112</sup>. Ez a szublimáció vagy halmazállapot változás csak részben anyagi - mivel anyagukban létező dolgokat a

---

<sup>107</sup> Kállai Ernő: *A Természet Rejtett Arca*, Szenci Molnár Társulat, 2001., 21.o

<sup>108</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 122. o.

<sup>109</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 123.o

*“Festészet és a fényképezés között a tulajdonképpeni határ véső fokon nem formális természetű. Minden formai kibontást megelőzve ez elsődlegesen a festői eszközök és a fényérzékeny lapok, filmek és papírok anyagbeli különbözőségében gyökerezik.”* <sup>110</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981.,123. o.

<sup>111</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 124. o

<sup>112</sup>Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 124. o

fotográfia kémiai, fizikai eljárása során jelenít meg újra. Hiába van a fényképezésnek is anyagi hordozója - a film amire készül, vagy a papír amire kinyomtatják -, a fotó egy olyan "optikai semlegességre"<sup>113</sup> vágyik, ami végső soron *anyagtalanságra* törekszik. Az amivel a festék materialitása: olaj, tempera, akril, stb., a vászon szőtsége, a fa rostja, vagy a fal vakolatának anyagával kölcsönhatásba kerül, a síkból mindig kitüremkedve, valamiféle érzéki "plastikus"<sup>114</sup> dimenzióban érzékelhető. A szubsztrátum egyszerre van a mélyben, az alapban, és egyszerre kerül mégis a felszínre. Ez a taktilis dimenzió, ahol a különböző anyagok érintkezése és összekapcsolódása által láthatunk meg formákat: *a faktúra dimenziója*. A faktúra "alapvető jellegzetessége" pedig, hogy "érezéki-organikus megtestesülés, élő érzékelési központ".<sup>115</sup> Kállai ezzel a kijelentésével rácsatlakozik arra a vitalista filozófiai iskolára, amelyik úgy tartja, mindenféle anyag valamilyen módon organikus, vagy élő potenciával, animisztikus ágenciával bír. Kállai később, hasonlóan a monista és alkimista dualizmus meghaladókhöz, kísérletet tesz a festmény materialistáson túli, és mégis oda-vissza ható kapcsolatrendszerének bemutatására. Kállai úgy látja, nincs olyan magasztos festői idea, amely ne kerülne (a sokak által alantásnak tartott anyag közvetítése által), az anyaggal elemi kapcsolatba. Kállai festészet elméletével egy olyan vitális materializmust vázol fel, ahol nemcsak arról van szó, hogy a szellemi minőségekhez mindig hozzákötődik, vagy átjárja azokat, egy anyagi minőség is, hanem, hogy ezek a képi és materiális kapcsolódások, elkezdhetnek túlmutatni a "látszatvilág puszta közvetítésénél".<sup>116</sup> Kállai valójában egy ábrázolástól független 'gólem'<sup>117</sup> elméleten dolgozik. Ennek a festmény-lénynek vitális önállósága nem abból, vagy nem csak abból származik, hogy amit megjelenít az mennyire vált le a fent említett látszatvilág utánzásáról. Valószínűleg az önálló festmény-világban felfedezhetünk a külvilágból ismerős formákat, nem feltétlenül kell elvonatkoztatásba vagy absztrakcióba kerülniük.

---

<sup>113</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 126.o

<sup>114</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 124.o

<sup>115</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 124.o

<sup>116</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 125.

<sup>117</sup> A gólem (héber szó, jelentése: alaktalan, élettelen tömeg) a zsidó folklór idomtalan, varázsigék segítségével agyagból életre keltett emberi alakja. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Gólem\\_\(agyagember\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Gólem_(agyagember))

Kállain keresztül el lehet jutni odáig, hogy megközelítsük azt a feltételezést, vagy spekulációt: *egy festmény lehet nem-kép*. Legalábbis nem formai reprezentációs szükségből, hiszen ez alól a fényképezés már felszabadította. Önállóságát nem csak műfaji értelemben nyerte el, vagy teljesítette be a 19. század végével. Léte ön-materialitásában Kállai szerint talán mindig is szabad volt a faktúrán keresztül, de a valóság ábrázolásáról való funkcionális leválásával az lehet, ami: *festmény*, nem kép. Kérdezhetnénk, hogy nem lehet-e a festmény egyszerűen olyan kép, ami részben vastag, tapintható anyagból is van? Van azonban egy olyan fogalom, amin keresztül Kállai valószínűleg tényleg kiszabadítja a festészetet a kép-ségek szükségszerűségéből. Ez pedig az, amit ő a *“képfelület optikai különletének”* hív. <sup>118</sup> Itt Kállai egy kettős műveletet hoz létre, egyrészt azt mondja, hogy a festményen megjelenő formák anyagból vannak, hiszen a már említett materiális kölcsönhatásokból épültek fel, másrészt viszont a festmény *“elválik keletkezése anyagi hordozójától”* is. <sup>119</sup>

A festmény ön-animálásba fordul át.

A nem-festményi világ létezői mind önazonosak saját anyagi hordozójukkal. Sárból, húsból-csontból, növényi rostokból, vagy ásványi formákból épülnek fel. Ezek az anyagok részben determinálják is a különböző létezők képességeit. Saját lét-világukon belül olyan anyagokból léteznek, amelyet ők csak részben teremtenek, megkapták, fenn tartják különböző organikus, ásványi metabolizmusukon keresztül. Kállai elméletét egyfajta emancipált animizmuson keresztül lehet megérteni. Ahhoz, hogy a festmény igazán önálló életet tudjon élni, szüksége van egy saját anyagiságában kiteljesedő térre. Ez a felület az ábrázolt formákból olyan *“képi feszültséget”* hoz létre, ahol *“a látszat elválik keletkezése anyagi hordozójától”*<sup>120</sup>, és azt a *“képfelület valóságos kétdimenziós kiterjedésében”*<sup>121</sup> teszi. A festmény így ontológiai ugrást végez azáltal, hogy a valóságos világ három dimenziós anyagából és anyagai formáiról, *anyagi hordozójából* vétetett, és mégis a képfelület világról leválasztott, kétdimenziós világ-síkjában, egy saját *“valóságos erőter”*

---

<sup>118</sup> “Az, hogy a faktúrába belefoglalt téri illúziós jelenségek valóságos anyagiságban gyökereznek... képi feszültség támad: a látszat elválik keletkezése anyagi hordozójától. Mármost minél inkább átfogja ez a feszültség a kép egész terjedelmét, annál inkább önálló optikai életerő tereként lép fel a felület egész kiterjedésében.” Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 125.o.

<sup>119</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 125.

<sup>120</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 125.o.

<sup>121</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981., 125.o

kiterjedésben él tovább. A festmény belső terében önálló animált életet él, a felszín alatti szub-világában. Amikor egy olyan festményt szemlélünk, ahol még a lineáris vonalvezette biztos formák is inkább foltszerűen mutatkoznak meg, és a tekintet folyamatos dinamikus (ökológiai) mozgásba kezd, akkor a festmény közelebb kerülhet az *animációhoz* mint a *képhez*. Itt hozzá kell tennünk, hogy Kállai elmélete csak részben beszél azokról a festményekről amelyek még mindig kép-ként akarnak hatni. Kép-ként akarnak valami nem jelenlévőről emléket állítani, így keltve illúziót. Az ilyen jellegű, lineárisabb, *“illuzionisztikus ábrázolásmódra”* igazabb a fényképezészet kijelentése:, miszerint az *“arra törekszik, hogy minél hatásosabban vonja el a figyelmet a képfelület jelenlétéről”*<sup>122</sup> (vagyis a festmény anyagiságáról). Kállai *élő-festmény* elképzelése annál inkább helyes -amint a benne megjelenő formák- minél inkább szeretnének a való világ 'lineáris' ábrázolásáról leválni, és anyagukat felmutatva önálló térben működni. Kállai elmélete tovább megy a nem-emberközpontúságon. Nem csak a bioromantika organikus parányainak az elméletét adja, hanem bizonyos szempontból egy teljesen új létezésforma alapjairól spekulál. Egy új, vagy *párhuzamos idegen planéta* lényei világába nyújt bebocsátást.

Az idegen planéta egy ökológia festmény értelmezésben: maga a festmény ontológiai területe. Mokry sűrű faktúrájú festményei, és vitalista gyökerei számomra teljesen beilleszthetővé válnak Kállai festmény létezési spekulációiba.

---

<sup>122</sup> Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981.,125.o



## 12. Szpekulációk egy festményről II. : Mint a növények

“Élet idegen planétán című képeim lényei a talajból táplálkoznak, mint a növények.”<sup>123</sup>

Úgy látom Mokry festményének ökológiai értelmezése egy olyan lételmélet felé nyithat kaput, amit visszaforgatva az emberi planetáris világba, talán a legradikálisabb ökológiai empátiához juthatunk el. Ahol egy *gólem* festmény nem lehet kép, ott a festménynek nem csak önlétező materialitása van, hanem aktivitása, vagy ágenicája is. A Kállai féle faktúra animizmus, Ernst Haeckel monista nem mechanikus materializmusához csatolja vissza Mokry festményét. Eszerint a logika szerint Mokry ördögei, fái, sejtjei, nem egy kívülről, a festő embertől kapott mechanikus kód alapján működnek, hanem saját belső életükből is. Ebben a lételméletben az ember csak egy részben alkotó, és részben festmény mozgást beindító tényező. A nem vak és tehetetlen anyag így önálló, különálló létező lesz, akivel lehet, és kell is újra kapcsolatba kerülni. Ezek a lények egy animista festmény anyag létezésében, a kimerevített kép alatt, vagy benne, Mokry szerint a növényekhez hasonlatos módon élnek. Elhisszük (?), megértjük (?) megérezzük (?), hogy ők ott bent, saját ökoszisztémájukban élnek, emberek által is felismerhető formákként. Mégis az embertől független, de azzal összekapcsolt saját világukban működnek. Számunkra a festményt néző ‘kinti’ világ emberei számára, csak pillanatnyilag kimerevített betekintést nyerhetünk, részben idegen belső életükbe. Embertől független animációs<sup>124</sup> mozgás, történet talán, és az a kérdés náluk is, mint a többi embertől független létező esetében, hogy visszacsatolható-e animált létük hozzánk?

Mokry számára valamiért fontos volt, hogy lényeit, kimerevített növényi minőséggel ruházza fel. Talán azért, hogy festékből származó és mégis organikus külön lényük a földi dimenzióba visszakerüljön. Mint a növények, egyszerre földi dimenzió feletti és alatti lények ők. Ez teremti meg oda-vissza mozgásukat, földi szintek között és metafizikai szintek között is. Vajon egy animációs ‘*cselekvő-hálózat*’ világ Napjából fotoszintetizálnak, vagy a földi planéta légkörébe juttatják vissza -részben- festék levegőjüket? A festmény szoláris szpekulációja, vagy fikciója e módon visszavezethet minket a solarpunk zsáneréhez. Annyiban is, hogy a solarpunkok egyik művészeti referencia tartománya a

---

<sup>123</sup> Mokry-Mészáros Dezső kéziratos feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár MDKCI39.

<sup>124</sup> Az animációt itt dupla értelmében használom. Egyrészt utal a már említett ‘animista’ világfelfogásra, miszerint minden ami anyagból van, egyszerre birtokol egyfajta belső, ‘lelkes’ és önálló mozgató erőt. Másrészt, ebből következhet egy olyan esztétikai szemlélet a festménynek ami úgy tekint rá, mintha csak egy kimerevített pillanatnyi állókép lenne, egy amúgy folyamatosan mozgásban lévő festmény világ animációs mozgóképéből.

Japan ökológiai és tudományos-fantasztikus anime rendező, Hayao Miyazaki animációi. Egyfajta ontológiai dimenziók közötti közös beporzásra lenne szükség a totális empátiához. Nem csak a nem emberközpontú empátiában, ahol az ásványok, növények és állatok dimenzióit egyaránt érvényesnek éljük meg, hanem ahol egy festmény (vagy animációs film) karaktereit, élő-lényeinek tanítását is be tudjuk emelni emberi légkörünkbe.

Odilon Redon 6 litográfiából álló és Goyának szentelt hommage-ai között van egy különös növény-ember darab. Óceáni tájképnek is lehetne talán mondani. Sötét tengeri horizonton, a kép közepén egy virág szára emelkedik ki. A növény az ósóceánból virágzik és egy világító emberi arcot és fejet terem. Redon ezen munkájában a fej (még) a helyén, hozzácsatlakozva a növényi szárhoz és létmódhoz. Önfényével talán most ébred öntudatra is. Ez a növény, növényi kép ellentétben Mokry idegen planéta festményeivel nem a talajból táplálkozik hanem az óceánból. Tematikus és formai hasonlóságai ellenére nemcsak korszaki eltolódás és különbség van közöttük, hanem létminőségi, vagy ökológiai is.



Odilon Redon: *Homage to Goya: The Marsh Flower, a Sad Human Head*, 1885.,  
Litográfia kínai papíron, szőtt papírra fektetve 27.5 x 20.5 cm, The Cleveland Museum of Art

Míg Redon növény kimérája a teremtdés tengeri korszakában születik, addig Mokry lényei már szárazföldi kreatúrák. Hiába kezdte Mokry festésüket a földközi tenger partján, művészet, evolúció és öko-történeti szempontból egy következő időszakot hoznak létre.

Barbara Larson egyik tanulmányában kifejti, hogy Redon furcsa hibridjeit nem csak az evolúcióba vetett hite, hanem a francia-porosch háború traumája, és az evolúcióban benne rejlő kollektív átalakulástól való korszakos félelem is inspirálta. Noha Redon apja rabszolga kereskedeleméből gazdagodott meg, Redon számára az evolúció elmélete -talán anyja francia/kreol származása miatt is- nem a gyarmati elnyomás fenntartáshoz, és a fehér európai ember abszolút hatalmához járult hozzá. Redon-t egy mindenféle fajok közötti, közösen mutálódott új ember, vagy új lényekkel teli világ elképzelései érdekelték.<sup>125</sup> Larson ennek bemutatásához többek között Redon-t is idézi: "*Szörnyeim. Azt hiszem, ott adtam a legszemélyesebb jegyzetemet. Sokat dolgoztam rajta és tanulmányoztam az anatómiát, mire arra a következtetésre jutottam, hogy minden emberben - minden élőlényben, amelyet az ember egyéni formák alatt talál, emberi csontváz rejlik. Ezt az elvet szem előtt tartva deformáltam, nagyobbá tettem vagy leegyszerűsítettem egy-egy aspektusát embrionális lényeimnek.*"<sup>126</sup>

Redon növény-ember hibridjei, ahogy az idézet is mutatja még egy emberi néző- és középpontból, és emberi sorsok iránti aggodalomból is szólnak. Noha egy fölszabadító hozzáállással, és az uralkodó nézőpontból való kimozdulásból készültek. Ehhez a kimozduláshoz erőszakos deformálással vagy átlényegítéssel juthatunk el.

Erőszakosan alakít át, lefejez, lemetsz, kiszakít, azonban ez is, az összeomlás felé tartó humán konstrukció felborítása, része a radikális empátia megtapasztalásának. Az evolúció nem szociáldarwinista hozzáállása kinyithatja azt a folyamatot, amikor először nem csak fehér férfiakkal, hanem mindenféle emberrel érzünk együtt, majd az állatokkal, a növényekkel, a mikrobiológiai lényekkel és végül talán egy festménnyel, annak 'létezőivel' is ugyanúgy teszünk.

Az ökológiai szemléletváltás emberléptékű is, abban az értelemben, hogy az embereknek önmagukat kell túllépniük. Mokry növényi-planéta festmény kimérái ehhez az eltolódáshoz, a növényi és festményi létezés bolygó léptékű létszükségletéhez adnak hozzá. Redon még mindenben az embert, az emberi arcot látta és egy humán központra fűzte fel munkáit. Mokry már képes volt, talán tudományos-fantasztikus utazásai hatására is, egy olyan világot elképzelni, ahol az emberek egy tágabb, és alapjaiban nem emberi

---

<sup>125</sup> Barbara Larson. (2003). *Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon*. *Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, 2. 26.o.

<sup>126</sup> "*My monsters. I believe that it is there that I have given my most personal note. I worked and studied a great deal on anatomy to arrive at the conclusion that everything is man-in every living being one finds under individual forms the lines of the human skeleton. It is with this principle in mind that I -deformed, made larger or simplified an aspect of my embryonic beings.*" Barbara Larson. (2003). *Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon*. *Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, 2. 26.o.

logikából táplálkozhatnak. Közösen, úgy mint ahogy a növények sem egy emberi világ "csontszerkezetéből" emelkednek ki. Ezek a növényi kimérák vagy hibridek alapvetően másként működnek mintha Mokry azt írta volna, hogy képei állati vagy ásványi módon táplálkoznak. A növények nemcsak az evolúció óceáni és mikrobiológiai (algákon és planktonokon alapuló) légkörteremtő folyamatának fontos állomásai. Ők (a növények) azóta is, egy kollaboratív evolúciós rendszerben dolgoznak azért, hogy a Föld bolygó fent tudja tartani megfelelő minőségű és mennyiségű oxigén, vagyis élet ellátását.

Talán sehol annyira nem érvényesül a növényi létezéshez kötött emberi viszonyrendszer, mint planetáris klíma krízisünk szemlélésekor. Ökoszisztémánkat fenntartó ciklikus oxigén / szén-dioxid struktúra valószínűleg a földtörténet során most először nem természetes módon borul fel. Az ember középponti alapállása borítja fel éppen.

2023-ban, az (eddig) valaha feljegyzett legmelegebb évben, egy nemzetközi kutatócsoport előzetes eredményei szerint a szárazföldön elnyelt szén mennyisége átmenetileg összeomlott.<sup>127</sup> Ennek következtében az embertörténeti időszakban először egy olyan helyzet állt be, mikor az erdő, a növények és a talaj – nettó kategóriaként – szinte egyáltalán nem szívtak ki szenet a légkörből. Az eredménytelen organikus szénmegkötés nem csak a szárazföldi növényi létezőknél következett be, hanem a már említett mikrobiológiai élet adóknál is a tengerekben. Az algaevő zooplanktonokat az olvadó tengeri jég több napfénynek teszi ki, ez az elmozdulás tovább tarthatja őket a mélyben, megzavarva a függőleges vándorlást, amely a szenet az óceán fenekén tárolja. 2023-ig, habár az ipusztériális korszakváltás óta nyilvánvalóan folyamatosan változó intenzitással, de a Föld óceánjai, erdői, talaj menti és egyéb organikus szénkötői, együttesen az emberi kibocsátás legalább felét elnyelték. Egyesek szerint a klimatikus összeomláshoz vezető, és az azt felgyorsító úgynevezett 'fordulópontok' (*tipping points*) közül, ennek a növényi létezésnek elakadásával egy teljesen beláthatatlan és alapvetően más korszak kezdődött el. A már említett hosszú huszadik századot többek a végletes felgyorsultság (*akceleráció*)<sup>128</sup> korszakának is hívják. Én is úgy látom, hogy Redon-tól,

---

<sup>127</sup> <https://www.theguardian.com/environment/2024/oct/14/nature-carbon-sink-collapse-global-heating-models-emissions-targets-evidence-aoe>

<sup>128</sup> "Accelerationism is a political heresy: the insistence that the only radical political response to capitalism is not to protest, disrupt, or critique, nor to await its demise at the hands of its own contradictions, but to accelerate its uprooting, alienating, decoding, abstractive tendencies. The term was introduced into political theory to designate a certain nihilistic alignment of philosophical thought with the excesses of capitalist culture (or anticulture), embodied in writings that sought an immanence with this process of alienation." Robin Mackay, Armen Avanessian: *Accelerate, the accelerationist reader*, Urbanomic, 2014., 4.o.

Mokry-n át a kortárs ökokóidiumi időszakunkig, bizonyos szempontból végig jártunk egy felgyorsított egyedfejlődési röppályát. Az egysejtűek embrionális, ósocéáni lététől -annak mikroszkopikus felfedezésétől- a talajba gyökerezésen át, az emberi nézőpont abszolutizálásáig. Ezt követően az akceleráció 20. század közepi belendüléséig, ami a 21. század elején a technológiai idegen létezők uralmától (AI apokalipszis) való félelemben csúcsosodott ki. Mégis mintha a körkörösség visszajutatott volna minket a természet által újra játszó és pusztításával is építő, kiegyenlítési dinamikák korszakához. Redon és Mokry időszaka, a hosszú huszadik század, vagy talán maga a modernitás ér éppen véget, és lehet egy köztes korszak indul. Utalva Mokry festményein gyakran megjelenő *buddha* szerű alakokra is, buddhista terminológiával élve, meglehet valamiféle '*bardocén-be*'<sup>129</sup> lépünk éppen. Itt összeér a Raoul Francének is kedves, enyészeten és haláltáncon alapuló revitalizáció lehetősége, a teljes organikus megsemmisülés közelségével. Emberi nézőpontunk és életbe ágyazottságunk már félig a föld alatt kell hogy legyen, amennyiben a növények vitalitása is félig ott hat. Egy masszívabb összeomlás esetén kollektíven kell majd azonban alákelnünk.

Közös érzékszervi összeköttetésünk a növényi létezőkkel adhat az emberiség számára is egyfajta természetes szubmodern nézőpontot. Talán létezésünk egy adott minősége, eleve biológiai örökségéből fakadóan részben a 'lennvilágban' él<sup>130</sup>. Azonban ha a fentvilág a klimatikus visszacsatoló rendszerek mechanizmusai miatt teljesen beszakad, nem marad más, mint menedéket keresni újra a szubterületek dimenzióiban. Prehistorikus körülmények között, barlangok, fészkek, odúk, kunyhók korszaka jellemzi majd talán a *bardocén* élettereit. Egy ökológiai összeomlás ilyen formában is tovább viszi Mokry stilisztikai és elméleti evolúcióját. Amennyiben jelen korszakunkban még benne van a mikrobiológia lények által okozott gyógyító potenciál (mint ahogy Mokry *Idegen planéta*

---

<sup>129</sup> A buddhista bardo kifejezést nem csak az egyén halál utáni és újjászületés előtti dimenziójának leírása értelmében használom. Egyes buddhista tanok, a bardo megnevezést mindenféle közbülső, vagy tranzitív állapotra használják. Ebben az értelemben használja a tibeti buddhizmus például az *Ennek az Életnek Bardo*-ja, a *Meditáció Bardo*-ja, az *Álom Bardo*-ja, a *Haldoklás Bardo*-ja, a *Dharmata Bardo*-ja, és a *Létezés Bardo*-ja fogalmakat. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bardo>

<sup>130</sup> A 'lennvilág' megnevezéssel utalok Robert Macfarlane *Lennvilág (Underland)* című esszégyűjteményére. A könyvben Macfarlane több olyan kortárs riportot közöl ahol az emberiség életműködése, kultúrája, technológiája alapjaiban van összeköttetésben az úgynevezett mélyidőn keresztül a különböző föld alatti struktúrákkal. "*Kényszerítsétek magatokat arra, hogy mélyebbre nézzetek. A lenti világban nagyon sok minden van, ami mai életformánk fizikai szerkezetéhez, de emlékeinkhez, mítoszainkhoz és metaforáinkhoz is nélkülözhetetlen. Olyan világ ez, amire nap mint nap támaszkodunk, és ami nap mint nap alakít bennünket - mégsem vesszük észre, hogy mennyire jelen van az életünkben, és felkavaró alakzatait sem engedjük behatolni képzeletünkbe. Lapos perspektívánk egyre alkalmatlanabbnak tűnik arra, hogy felismerjük világunk valódi mélységeit és feledésbe merülő ősi örökségünk rétegeit.*" Robert Macfarlane: *Lennvilág*, Park Könyvkiadó, 2021., 20.o.

korszakú festményeinél), ahol a növények, és algák pont megfelelő mennyiségű és minőségű léghőrt kínálnak egy prosperáló életért. Ha ez elmozdul és a klimatikus beszakadás időszakára jön, akkor mi is együtt mozdulunk majd Mokry-val (ősvilágokat kereső időszakához hasonlóan), és felkészülhetünk a vadászó, gyűjtögető kiűzetésre. Az egyik különbség jelenkorunk perhistóriája és a történelem utáni disztópikus jövő képzetei között az adaptáció felgyorsíthatóságán múlik. A kérdés, hogy a prehistorikus idill képe hogyan keveredik össze a poszt apokaliptikus ürességgel. Ez persze további spekulációk történeteit, vagy tudományos-fantasztikus képzeteit indítja el. Jelenleg annyi szinte bizonyos, hogy ott vagyunk mint ahol Mokry lehetet Capri szigetén, még mielőtt esztétikailag is a föld alá indult.



### 13. Tézisek

Doktori dolgozatom szűken vett műfaja képelemzés, egy konkrét kép, Mokry-Mészáros Dezső *Élet idegen planétán (Ördögfej)* című 1908-as festményének elemzése. A címből kiindulva dolgozatom egyik célja, hogy ahhoz a megértéshez nyújtson segítséget, miként ne legyen idegen az ember számára saját planétája. Ehhez a felismeréséhez szerettem volna elemzési, és értelmezési kereteket felmutatni.

A festmény elemzési szempontjait úgy építettem fel, hogy a képet végig címével együtt szemléltem, majd ezekből a kérdésekből kiindulva kutattam körül a művet. A festmény esztétikai mintázatai miatt - minden irányba széttartó formák és leágazások, halmazokba sűrűsödő 'karakterek' - lineáris narratíva felépítésére én sem törekedtem. Habár a dolgozatnak van központi eleme - maga a festmény - , körülírásom vállaltan nem hierarchikus. Ahogy a képen sem lehet csak egy felületre anélkül ránézni, hogy az ne lenne formailag összehuzalozva másik felületével, elemzésem is egyszerre több irányba haladt.

Főbb kérdéseim a következők voltak: Hogyan képzei el a művész az *Életet* ? Egy idegen földre érkező intelligenciaként, vagy egy olyan entitásnak amely már eleve a planéta szövetéből bontakozik ki? Milyen minősége lehet ennek az Élet felfogásnak: organikus, mechanikus, esetleg ezeknek valamiféle fúziója? A festmény 'többszólamúsága' - miszerint nem egy központi karakter köré csoportosul a kompozíció -, milyen világ és esztétikai képből jöhetett létre? Egy sajátos külszíni tájképet nézünk-e, vagy valamiféle mikroszkopikus mélybe tekintő víziót? A festmény *Ördögfejéből* szétáradó hálózat prométheuszi lekötözöttségre utal, vagy egy éppen felszabaduló utópikus kapcsolatrendszer kialakulására? A kép, kortárs esztétikai értelmezése felől felismerhető stílus jegyei, a *biomorfikus* forma világ, a késő romantikus természeti elvagyódás, a *tudományos-fantasztikus* utalások vajon a festmény keletkezésének korszakában is hasonló asszociációkkal bírtak-e?

Mokry-Mészáros Dezső ezen festményének egyik radikalitása, hogy szinte teljesen 'önmagából' való. Mokry legtöbb festményének esztétikai sajátossága, hogy a művész inherens kívülállóságát esztétikailag leképezi, és ezáltal egy sajátosan *Mokry-i* világot épít fel. Azonban még ebben a világban is, legtöbb képének formavilágát és karaktereit tudjuk valamilyen, már meglévő esztétikai stílusból eredeztetni. Sok képén felfedezhető utalás a közép-kelet európai folklórra, gyakran viszont attól eltérő, például ausztráliai őslakos vagy ázsiai népművészeti világokra. Más képein lekövethető a prehistorkus, vagy vallásos (főként buddhista) szinkretizmusból való táplálkozás.

*Ördögfej* képe meglátásom szerint a többi Mokry képhez képest is egyedibb, önvilágát nehezebben lehet ismert kategóriák mentén előfeltételezni. Kívülállósága emiatt is sokban rokonítható *Odilon Redon* művészetével, noha Redon valószínűleg könnyebben bele helyezhető saját szimbolista és polgári korszakába.

Mokry esztétikai sajátossága mintha egyfajta elővetítése lenne a klímaváltozás korszakának, abban az értelemben is, hogy maga sem dönti el a változás irányát és milyenségét. A festmény egyszerre oszcillál a pesszimista összeomlás és utópikus optimizmus között. Bizonyos szempontból ezért nem is kívülálló hanem inkább 'köztesálló'.

Az elemzés kezdetekor meghatározó kérdésem az volt, mi lehet az a műfaj, ami az ökológiai érzékenységet leginkább felmutatni képes? Ha előzetes tudásom és feltételezéseim igazak, és az ökológiai világgép kezdetei már a 19. században bekerültek a modernitás vizsgálatai közé, akkor hol találhatnék ehhez a látásmódhoz már korábban előérző forma, és gondolat kísérleteket? 19. század végi tudományos illusztrációkban? A késő romantika vagy a szürrealizmus bizonyos alkotóinál? Az európai, töredékeiben maradt folklórra reflektáló alkotók elképzeléseiben? Esetleg a mentális betegek vagy outsider művészek alkotásaiban? A sci-fi zsánerében? Véleményem szerint Mokry ezen festménye az összes felsorolt műfajt vagy hozzáállást magában foglalja.

Összekapcsoló, *biomorfikus* hálózatrendszere egy sajátos *életszövedék*, vagy mintázat, amelyek mentén spekulálva bontottam ki megállapításaimat, téziseimet. Ezen meglátásaim egyszerre vonatkoztak a konkrét festményre, és egyszerre annak kortárs szemlélésére.



Doktori dolgozatom téziseit **5**, egymásból következő gondolat és fogalomrendszer mentén tudom összefoglalni:

1. **Az ökológia** és a **klíma katasztrófa** két különböző dolog, bár összeérnek. Az ökológia tudományának korai elméleti és gyakorlati kidolgozása, egy időbe esik a 19. század közepén felgyorsuló természetrombolás folyamataival. Az ökológiai látásmód, illetve egy társadalmat átalakítani vágyó utópikus képzelet, már a korszak kezdeteinél összekapcsolódott. Az ökológiai kapcsolatrendszer nem írható le lineárisan és nem rendezhető tisztán hierarchikus viszonyokba. Az ökológia egy logika, amit részben a mikroszkopikus lények megismerése, az evolúció elméletének kidolgozása, és az ipari forradalom premodern kondícióinak felszámolása együttesen hozott létre. Ez az ökológiai érzékenység nem kizárólag a környezetvédelemben hasznosítható, habár annak elengedhetetlen feltétele.

2. Az ökológia történetének két meghatározó látásmódja és formavilága, a **mikrobiológia** és az **evolúció** elméletének térnyerése, együtt teremti meg **nem-emberközpontú** látásmódot. Ez a látásmód alapja egyfajta 'hosszú' 20. századnak. Ez a 'hosszúság' egy megkezdett, de be nem fejezet folyamatra utal, mivel meglátásaik radikalitása a mai napig nem vált a hétköznapi szellemi keret részévé. A nem-emberközpontú hozzáállás hiánya a klímakatasztrófa egyik kiváltója. Dolgozatomban azzal érvelek, hogy ennek a hozzáállásnak a rendszer szintű internalizációja lenne az első lépés, egy planetáris tudatállapot elsajátításához. Egy közös planetáris tudatállapot nélkül pedig nem lehet ökológikusan érzékelni. Ez a tudatállapot a modern vagy felvilágosult nyugati gondolkodásban a romantikánál már jelen volt. A 19-20. század fordulójának természettudományos és vitalista gondolkodóinak, panteista vagy animista hozzáállása kellett ahhoz, hogy az ökológia fogalmának kategóriájába kerülhessen.

3. A bolygó szintű, nem-emberközpontú ökológiai érzékenység kiinduló pontja egy biológiai alapú, hálózatos morfológia, erre az **ökomorfológia** kifejezést használom. Számomra az ökomorfológia egyik első és legmeghatározóbb művészeti gondolkodója **Aby Warburg**. Az ökomorfológia hasonlóan Warburg pátoszminták fogalmához, nem egy teljesen asszociatív keret, mivel a formák és hatások tudományosan és vitálisan egymásból kimutathatóak. Ennek a vitális morfológiai keretrendszernek fontos tényezője, hogy szembe megy a lineáris és redukcionista logikával. Warburg modernitás kritikája,

nem egy regresszív romboláson alapuló konzervativizmus, hanem a modernség által eltagadott szellemi készletekhez kapcsol vissza, hogy azokat a felszínre hozza. A Warburg-i logika **szubmodern**, amely kifejezés a modernség folyamatának kettős értelmezését tartalmazza. Egyrészt utal annak elnyomó tendenciájára, amelyben a föld alá nyomja mindazt, ami nem illik a tiszta és racionális 'felszínéhez' (vagy civilizációs normalitásához): a gyarmati másikat, a szellemi vagy pszichológiai traumákat és a rendszer táplálásához szükséges ökológiai pusztítást. Másfelől a „szub” szó szerint a mikroszkopikus és a föld alatti kulturális és intellektuális irányultságot jelenti. Ez a föld alatti logikából kiinduló fókusz szintén jó belépési pontként szolgálhat a nem-humánközpontúság perspektíváihoz.

4. Az esztétikai keretrendszer, amelyben szerepet kaphatott egy fent említett hibrid ökológiai hozzáállás és képzelet világ, a tudományos fantasztikus más néven **sci-fi** zsánerében működhett teljesen szabadon. Egyik kijelentésem, hogy a sci-fi-t lehetséges egy tágan vett *esztétikai nyelvezetként* használni, és lehetséges bizonyos képzőművészeti alkotásoknál azt leginkább megfelelő, leíró zsánerként definiálni. Egyes alkotók műveinél a sci-fi esztétikai kulcsa alkalmasabb lehet a mű megértéséhez, mint a korszakot attól függetlenül találóbban leíró kategóriák. A tudományos-fantasztikus hozzáállás ilyen szempontból is szubmodern, mivel a felszín alatt párhuzamosan fut a 'fenti' kategóriákkal. *Odilon Redon-tól, Max Ernstig, Eduardo Paolozzitól Huma Bhabháig, vagy Tishan Hsu-tól Ivana Bašić-ig*, a science-fiction keretrendszere felrajzol egy esztétikai ívet, ami a szürrealizmus előfutáraitól egészen a poszt digitális esztétikáig hat. Dolgozatomban a sci-fi képzőművészeti megjelenésének egyik legkorábbi, Mokry-Mészáros Dezső *Élet idegen planétán (Ördögfej)* festményét, elemzem a műfaj meghatározása alapján, egyrésztől. Másrésztől a zsáner legfrissebb alkategóriáján, a **solarpunk**-on keresztül próbálom a művet a műfajhoz irányítani.

5. Dolgozatom végső, ökológiai tézisét Mokry festményének *bioromantikus* és *vitalista* olvasata adja. Úgy látom, hogy egy műalkotást részben **biológia alapon** vizsgálva eljuthatunk addig a spekulációig, hogy a műre magára is **élő-lényként** tekintsünk. Ez a vitalista / animista közelítés alkalmas a radikális 'másik' megjelenítésére és egy mélyen együttérző ökológia megalapozásához.

## 14. Irodalomjegyzék

A for Alan Moore, conversation by Hans Ulrich Obrist, Mousse Magazine, 2013.  
<https://www.moussemagazine.it/magazine/alan-moore-hans-ulrich-obrist-2013/>

Animism Volume I. Edited by Anselm Franke, Sternberg Press, 2010

Bonneuil, Christophe and Fressoz, Jean-Baptiste: *The Shock of the Anthropocene*, Verso, 2017.

Botar, Oliver A. I. és Wünsche, Isabel (szerk.), *Introduction: Biocentrism as a constituent element of Modernism*, Biocentrism and Modernism, Ashgate–Routledge, 2011.

Bramwell, Anna: *Ecology in the 20th Century, A History*, Yale University Press, 1989.

Flynn, Adam: *Solarpunk: Notes toward a manifesto*

Project Hieroglyph, <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/>

Francé, Raoul H.: *A Lét Forrása*, Dante Könyvkiadó, 1929.

Francé, Raoul H.: *Élet a termőföldben*, Athenaeum, 1926.

Francé, Raoul H.: *Ítél az élet*, Dante Könyvkiadó, 1929.

Francé, Raoul H.: *Plants As Inventors*, London: Simpkin, Marshall and Co. LTD, 1926.

Greenfield, Patrick: *Trees and land absorbed almost no CO2 last year. Is nature's carbon sink failing?*, The Guardian, 2024, október 14.

<https://www.theguardian.com/environment/2024/oct/14/nature-carbon-sink-collapse-global-heating-models-emissions-targets-evidence-aoe>

Haraway, Donna: *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016.

Hooper, Rowan: *How the microbiome changes our idea of what it means to be human*, New Scientist, 2023., October  
<https://www.newscientist.com/article/2395303-how-the-microbiome-changes-our-idea-of-what-it-means-to-be-human/>

Jeet Heer in conversation with Kim Stanley Robinson: *The New Utopians* The New Republic, 2015, november  
<https://newrepublic.com/article/123217/new-utopians>

Kállai Ernő: *A Természet Rejtett Arca*, Szenci Molnár Társulat, 2001.

Kállai Ernő: *Festészet és fényképezés, Művészet veszélyes csillagzat alatt, Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981.

Krauss, Rosalind E. – Bois, Yve Alain: *Formless. A user's guide.*, Zone Books, 1997.

Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1986.

Le Guin, Ursula K.: *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 1986.  
<https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>

Los Angeles Review of Books, 2018, március  
<https://lareviewofbooks.org/article/solarpunk-against-a-shitty-future/>

Lovelock, James. E.: *Gaia, A földi élet egy új nézőpontból*, Göncöl Kiadó, 1987.

Luckhurst, Roger: *Science Fiction*, Polity Press, 2005.

Lucy, Martha: *Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe*, Revue d'art canadienne - Canadian Art Review, Volume 34, Number 1, 2009.  
<https://www.erudit.org/en/journals/racar/2009-v34-n1-racar05297/1069497ar.pdf>

Macfarlane, Robert: *Lennvilág*, Park Könyvkiadó, 2021.

Mackay, Robin, and Avanessian, Armen (szerk.): *Accelerate, the accelerationist reader*, Urbanomic, 2014.

Margulis, Lynn: *Az Együttélés Bolygója, Az Evolúció Új Megközelítése*, Vince Kiadó, 2000.

Mokry-Mészáros Dezső kéziratos feljegyzései, naplója, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár, MDKCI39.

Naso, Publius Ovidius: *Átváltozások*, Magyar Helikon, 1964.

Republic of the Bees: *From Steampunk to Solarpunk*

<https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/>

Robinson, Kim Stanley: *A Jövő Minisztériuma*, Agave Könyvek, 2022.

Roth, Rene Romain: *Raoul H. France and the Doctrine of Life*, AuthorHouse, 2000.,

Springett, Jay: *Solarpunk: A Container for More Fertile Futures*,

<https://solarpunkmagazine.com/solarpunk-a-container-for-more-fertile-futures-jay-springett/>

Springett, Jay: *Solarpunk: A Reference Guide* Medium, <https://medium.com/solarpunks/solarpunk-a-reference-guide-8bcf18871965>

Stauffer, Robert C.: "*Haeckel, Darwin, and Ecology.*" *Quarterly Review of Biology* 32, no. 2, 1957.: 138–44.

Stavriniaki, Maria: *Transfixed by Prehistory, An Inquiry into Modern Art and Time*, Zone Books, 2022.

Szepesváry Pál: *Raoul Francé - a művész tudós*, *Természet Világa*, 137. évfolyam, 7. szám, 2007. július,

<https://termvil.hu/archiv/>

Váraljai Anna: *Mokry-Mészáros Dezső (1881-1970) Monográfia és oeuvre katalógus*

Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Filozófiatudományi Doktori Iskola, Disszertáció, 2019.

Váraljai Anna: *Mokry, Idegen Világ - Mokry-Mészáros Dezső Művészete*, Virág Judit Galéria, 2017.

Warburg, Aby: *Bilderatlas Mnemosyne - The Original*, Edited by Haus der Kulturen der Welt and The Warburg Institute; Roberto Ohrt, Axel Heil, Hatje Cantz, 2020.

Warburg, Aby: *MNHMOSYNH, Előadás a kígyórítusról*. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, Balassi Kiadó, 1995.

Warburg, Aby: *Pogány-Antik Jóslás Luther Korából*, Helikon Kiadó, 1986.

Wells, Herbert George: *Világok harca*, Ulpius-Ház Kiadó, 2005.

Williams, Rhys: *Solarpunk: Against a Shitty Future*,

Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak*, Corvina Kiadó, 1969.

*World facing 'hellish' 3C of climate heating, UN warns before Cop28,*

The Guardian, 2023, november 20. [https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/20/world-facing-hellish-3c-of-climate-heating-un-warns-before-cop28?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/20/world-facing-hellish-3c-of-climate-heating-un-warns-before-cop28?CMP=Share_iOSApp_Other)

## 15. Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani első helyen *Kicsiny Baláznak*. Főként azért, mert kezdeti doktori téma felvetésemet támogatta, és lehetőséget adott, hogy a doktori iskola keretei között kutathassam azt, kritikai éle és alapvető szellemi hozzáállása egész doktori időszakomban elkísért, ezért maradandóan hálás vagyok. Különösen szeretnék köszönetet mondani további témavezetőmnek *Káldi Katalinnak*. Első helyen azért, mert noha sok irányba tartó elméleti vizsgálódásaim olykor túlzóak voltak, Kata mindig végig követte azokat, kellő figyelemmel és intellektuális, valamint emberi támogatásával kísért. Ennek következtében jutottam el olyan belátásokra a disszertáció megírásával kapcsolatban, amelyek miatt, egy egységesebb és koherensebb szöveg tudott létrejönni. Szakmai és művészeti segítségükért köszönetet szeretnék mondani *Gadó Flórának*, *Petrányi Lucának* és *Bencze Péternek*. Doktori időszakom alatt elsősorban alkotói tevékenységem és vizsgálódásaim során kritikájukkal és támogatásukkal egyaránt végig velem voltak. *Karádi Júliának*, hogy az elmúlt évek inspirációs és szellemi nehézségeikor is számíthattam rá. *Ulbert Zsófiának*, hogy apokaliptikus képzeteimet mindig építően újragondolta. Végezetül pedig *Ulbert Noénak*, hogy létének és vitalitásának köszönhetően, továbbra is keresnem kell szoláris perspektívákat az életben.

## 16. Mestermunka

Doktori dolgozatom mestermunkájának nem egy kiállítást, vagy egy művet választottam, hanem egy műegyüttest. A dolgozat több részében megjelenő *biocentrizmus* fogalom művészeti továbbgondolása áll mestermunkám műveinek középpontjában. A műegyüttes első munkáinak megvalósítását, majd első kiállítását a **Balatorium** kutatói és alkotói rezidencia programon való részvételem adta. A programon egyrészt volt alkalmam betekintést kapni a *Baltoni Limnológiai Kutatóintézet* mikrobiológiai-ökológiai egyensúlyát vizsgáló alga és plankton kutató csoport munkájába. Másrészt az intézet archívumában kutattam Raoul Francé nyomai után. Ezekből készítettem **“a fordítás szükségességére lehet az újrafogalmazás szükségessége”** című 2023-ban megkezdett munkáimat. A munkákat egy tudományos-fantasztikus narratíva köti össze, melynek főszereplői egy a földi élővilágtól eltérő dimenzióból érkező lények - **a megnevezetlenek** - akik különböző túlélési tanácsokkal segítik az emberiséget. Ennek a történetnek részleteit adtam elő egy lecture performance kereti között a hágai 1646 nevű kortárs képzőművészeti központban. Az előadás és installáció címe **“A bolygó aggodalom hitrendszerinek folyamán, minden röppálya visszavezet a heliocentrizmushoz”**. Itt egy hónapos rezidencia programon vettem részt, melynek munka címe **Pannon Tenger Perspektívák** volt. Az ottani kutatáshoz és performance-hoz részben a Limnológiai Intézetben megkezdett alga vizsgálódásaimat vittem tovább. A hágai művek és szöveg létrehozásakor is az algák ökológiai szerepe és környezeti hasznosítási problémái érdekeltek. Ebben a munkában a kelet-közép európai tavi viszonyok mentén próbáltam a tengeri élővilágra adaptálni ismereteimet egyfajta tudományos-fantasztikus nézőpontból. Mestermunkám harmadik kiállítási dokumentációja a 2024-ben megrendezésre került **Eyes in the Stone, EKO 9 Triennial of Art and Environment**, Maribor-i képzőművészeti triennáléra készített verzió. A kiállítás az ökológia sötét, és rejtélyes aspektusára koncentrált és Maribor egyik elhagyott szanatóriumában került megrendezésre. Mind a *Balatorium*, mind pedig az *EKO 9* kiállításához készült katalógusban helyett kapott egy tanulmányom két - részben átszerkesztett - változata. A tanulmány a műegyüttes fő karakterének, Raoul Francénak biotechnológiai és alkímiai vizsgálódásaival foglalkozik. Az esszé címe Francé egyik találmánya után **R. F.: Patent No. 723730**.



***“a fordítás szükségszerűsége lehet az újrafogalmazás szükségessége”***

***Installáció: Fa, alumínium, bronz, papír maché, üveg, spirulina, videó***  
***‘Zavargó Vizek’***

***Művészetek Háza Veszprém, 2023***



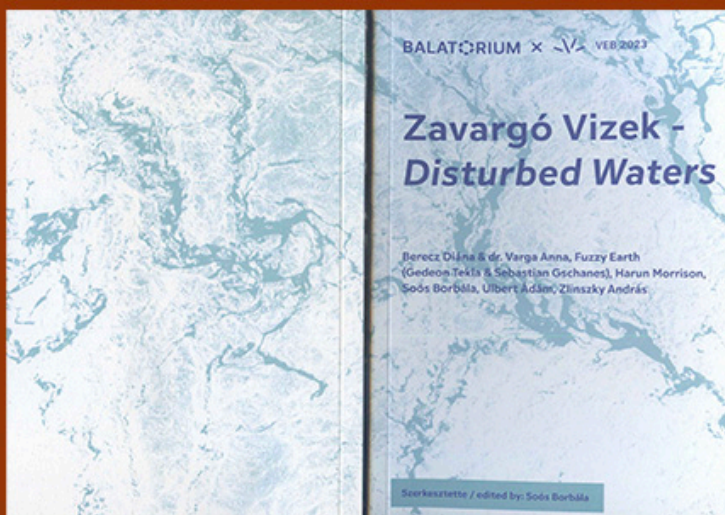
**“a fordítás szükségszerűsége lehet az újrafogalmazás szükségessége”**

**Installáció: Fa, aluminium, bronz, papír maché, üveg, spirulina, videó  
'Zavargó Vizek'**

**Művészetek Háza Veszprém, 2023**



**megnevezetlen no. 40.  
(130x75cm, olaj, vászon)**



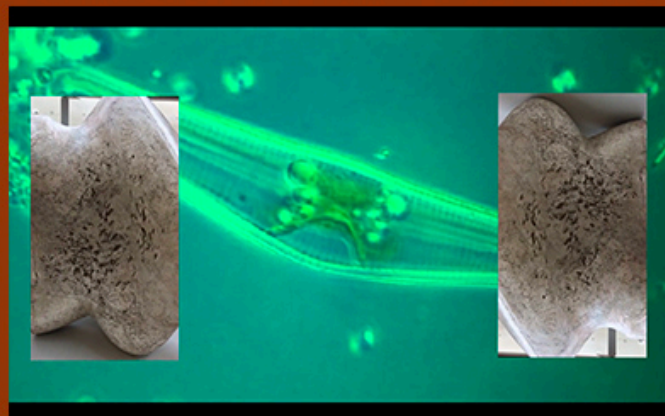
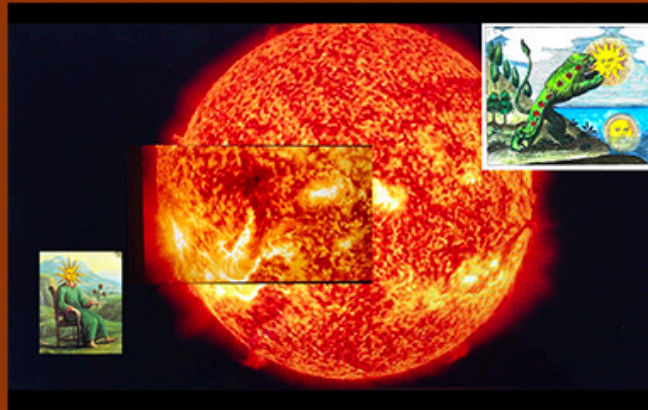
**Alga Tv, video, animáció, 1:00**

***“A bolygó aggodalom hitrendszerinek folyamán,  
minden röppálya visszavezet a héliocentrizmushoz”  
Pannon Tenger Perspektívák  
Video, installáció, performance  
1646 Experimental Art Space, The Hague***



**"A bolygó aggodalom hitrendszerének folyamán,  
minden röppálya visszavezet a héliocentrizmushoz"  
Pannon Tenger Perspektívák  
Video, installáció, performance  
1646 Experimental Art Space, The Hague**

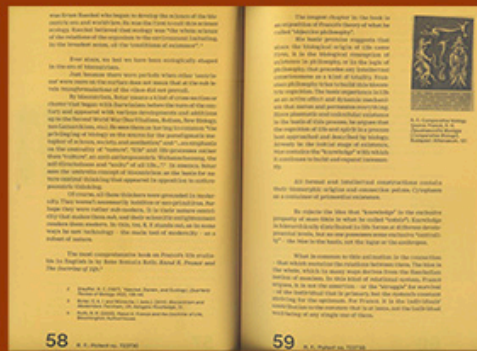
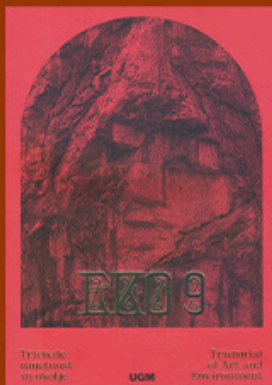
**performance videó, animáció  
33 perc (részletek)**



**“a fordítás szükségszerűsége lehet az újrafogalmazás szükségessége”**

**Eyes in the Stone, EKO 9**

**Triennial of Art and Environment, Maribor, 2024**



**megnevezetlen no.33 /élet idegen planétán/,  
(olaj, vászon, 160x140cm)**