

Laczó Dániel:

**Az angol romantikus építészetelmélet
önmeghatározása és karaktere**

**Az angol romantika
történelmi helyzete és saját értékei**

Konzulens:

Dr. Kalmár Miklós

egyetemi docens



BUDAPESTI MŰSZAKI ÉS GAZDASÁGTUDOMÁNYI EGYETEM
ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI KAR
ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI ÉS MŰEMLÉKI TANSZÉK
2012

Tartalom

Bevezető	3
Historizálás és historizmus	5
A historizálás fogalma	5
Az újkori historizálás feltételeinek létrejötte	6
A historizálás	8
A historizmus fogalma.....	11
A romantika	14
A romantika szellemiségének eredete és kialakulása	14
A preromantika	16
A pittoreszk eredményei	21
A romantika kibontakozása	26
Az angol romantikus építészetelmélet hagyománya	29
Elméleti hagyományok	29
Az építészetelméleti utópizmus.....	29
A romantika által elutasított hagyományok.....	35
Az angol romantikus építészetelmélet a későbbi kutatások tükrében	43
A romantika saját értékei	49
A romantika angol értékei	49
A természet jelentősége	54
A népiség	56
Az érzelmi töltet	57
A zseni	58
Következtetés	59
Felhasznált irodalom	62

Bevezető

Anglia legjelentősebb hozzájárulása a világ építészettörténetéhez a romantika szellemének elterjesztése volt. A világnyelvvé vált angol és a könnyűzene mellett a gótikus újjáéledésben játszott szerep a legjellegzetesebben angol szellemiségben fogant áramlatként volt képes hozzájárulni a tizenkilencedik és a huszadik század építészetéhez.

Monumentális építészet normannok által való meghonosításával kapcsolódott be Anglia Európa építészetébe: elszigetelve jellemzően befogadója, és nem részese volt a kontinensen zajló stílusváltozások. Dolgozatom azon változás okait igyekszik felderíteni, amely révén a korábban helyi remekműveket létrehozó, ám provinciális jelentőségű angol építészet elméleti és gyakorlati szempontból is az európai építészet legmeghatározóbb országává válik a XIX. század folyamán.

A kutatások jellemzően az elméletből indulnak ki, és a modernizmussal kapcsolatban vizsgálják a romantikát, vagy önálló stílusként próbálják meg meghatározni azt. Jellemzően hiányzik szervezett elméletiséget nem képviselő eszmei előzményekhez – vagyis a preromantikához –, valamint a kortárs klasszicizmushoz fűződő viszonyának feltárása. A definíciók jellemzően egy irodalmi ihletettségről és a történelmi változások által létrehozott historizmus korának stílusáról szólnak: csak az irodalomhoz és történelemhez fűződő viszony mélyreható okai és időbeli változásai nincsenek megfejtve.

Meghatározandók az alapfogalmak, a historizálás, a historizmus és a romantika: eredetük és egymás közötti viszonyuk. Felvázolandó a romantika története a romantikus építészetelmélet megjelenéséig, valamint az elméleti háttere is. Megvizsgálandók a diakronikus kutatások, más korokat bemutató eredményei; ezt követően azonosítható a romantika saját, kizárólag magára vonatkozó építészetelméleti értékrendszere. Utalásszerűen bemutatásra kerülnek a gyakorlati megvalósulás példái.

Köszönettel tartozom dr. Kalmár Miklós egyetemi docensnek dolgozatom megírásához nyújtott konzulensi segítségéért, valamint a BME Központi, a BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszéki, a TU München Központi, és a Bajor Állam Könyvtárának mindig segítőkész munkatársainak. Hálával tartozom az internetes archívumoknak, a gutenberg.org, az archive.net valamint a marxist.org honlapjának a jogdíjmentes tartalmak közzétételéért.

Budapest, 2012. október

Historizálás és historizmus

A historizálás fogalma

A historizálás és a historizmus forrása a történelem. Mindkét fogalom gondolkodásmódon alapuló, időtől függő jelenség. A historizálás időbeliségében meghatározott *cselekedet*, általánosan alkalmazható *szellemi eszköz, módszer*, melynek lényege az *anakronizmus*. A historizmus eszméje a historizálást alkalmazza, *felhasználja*. A historizálás léte a történelemtől függ; a historizálás *jellege* tehát kizárólagosan az *idő társadalomtudományosan objektív felfogása által meghatározott*, felhasználása az alkotó vagy korszak *időszemantikájától* függ. A művészeti kifejezőmód egységét képviselő korszak a stílus, a historizmus időszemléletét tekintve egységes korszak volt, melynek alkotói hasonló indíttatásból nyúltak a historizálás eszközéhez. Egymástól függetlenül határozandó meg előbb a historizálás, majd a historizmus, ezek viszonya forrásukhoz, a történelemhez, valamint megjelenésük körülményei.

A historizálás egy múltban létrejött műalkotás új mű létrehozásánál történő felhasználását jelenti. Az építészet esetében kiemelt jelentőségre tesz szert a múlt: az építészeti múlt jelenvaló, léte minden pillanatban megtapasztalható. „*Az architektúra varázslatosságában rejlik, hogy a hagyományok folyamatosan fennmaradnak, szinte nem is élhetünk nélkülük.*”¹ Az épület pusztá létezésével a *megformált hagyomány*, a múlt rögzült hordozója: a történelem az építészet létében a szüntelenül jelenvaló hagyományként van jelen.

A hagyomány állandóan látható megformáltságában mindig jelen van, és mindenki számára hozzáférhető „*Az építészet emlékképeinkre hat, asszociációinkat használja fel üzenete közvetítésére: vagyis mindig már ismert elemek felhasználásával és újragondolásával dolgozik. Másképp nem is lenne képes közös élmény és mondanivaló kifejezésére. Ebből következik, hogy az építészet magától értetődően és mindig historizál.*”² E meghatározás a tervezést tudatos tudományos és művészi alkotásként írja le, melynek alkotói tapasztalataikból dolgoznak; magyarul az építész benchmarkot végezve tervez. Az építészet tehát kizárólag *szervesült hagyományként*

¹ Kalmár, p. 13.

² Déry-Merényi, p. 6.

létezhetne, ha e cselekedet mögött folytonos historizálást látnánk. A definíció alapvető ellentmondásra mutat rá, ha minden tervezést historizálásként látnánk: a historizálás *kitüntetett történelmisége* egyetlen, folytonos, állandó, törés- és változásmentes hagyomány esetén nem létezhetne. A historizálás szükségszerűen feltételezi egy kiemelt hagyomány megszakadását és *alámerülését* egy másik korszakban, a jelenkorban: máskülönben nem volna értelmezhető kitüntetett történetisége, vagyis történelmi *utalása* egy másik korban.

A historizálás történelmi utalás szándékával történik: „*hivatkozás, emlékeztetés, melynek célja lehet esztétikai, társadalmi, sőt politikai is*”.³ A historizálás tehát egy múltban létrejött műalkotás új mű létrehozásánál kitüntetett történelmi szándékú felhasználását jelenti. E történelmi szándék változó intenzitású, melynek csúcspontját a historizmus képviseli. Az újkor előtt e cél ritkán merül fel; a leggyakoribb és mindig jelenlévő, történelmi utalásként értelmezhető jelenség a történelmi időtávlattól mentes, időben folytonos, ámde *új* technológia révén korszakhatárt követően létrejövő *anyaghistorizálás*. A historizálás széleskörűen az újkorban terjedt el, annak szellemében, és egy minőségében is más historizálás jellemezte a historizmus idejét is. Az újkori historizálás történelemszemlélete az újkor időszemantikájából származik.

Az újkori historizálás feltételeinek létrejötte

A historizálás a kortárs alkotó és szemlélő szemében különböző minőséget, formákat hordozó korokat tételez fel. Korszakhatárokkal különbözteti meg saját korát, és a múlt szakaszait, a közelmúlt által kínált lehetőségek elutasításával párhuzamosan a régmúltban értékeket fedez vagy tételez fel. Elszórtan jelentkeztek az ilyen irányzatok az újkorig: példa a Karoling-reneszánsz;⁴ valamint a római császárkorban több ízben jelentkező „klasszicizáló” törekvések is, melyek az eredeti görög művészethez való visszatérést hirdették.⁵ A korábbi példákkal ellentétben az újkor történelemszemlélete a történelem egészére, múltra, jelenre és jövőre egyszerre tekintett másként. A köztes koron átívelő történelmi utalás, a historizálás első széles körű elterjedése az újkorban terjedt el.

³ Kalmár, p. 13.

⁴ A Karoling-reneszánsz legfontosabb alkotása egy középkori épület másolata – az Aacheni palotakápolna, mint a Ravennai San Vitale másolata, Cs. Tompos-Zádor-Sódogor, pp. 90-92 és p. 250

⁵ Hajnóczy, p. 120.

A reneszánsz számára a görög-római ókor a régmúltat képviselte, melyek feledésbe merülése miatt újjászületést (franciául *renaissance*) hirdettek: egy elfeledett kor elfeledettnek vélt értékeit óhajtották feleleveníteni. Leonardo Bruni toszkán humanista alkalmazta először a történelem három részre tagolását Firenze történetéről írt könyvében,⁶ majd később a *középkor* elnevezés is megszületett.⁷ E kor előtt egy magasabb szintű kultúrát hordozni képes, gazdagabb korszakot feltételeztek. A régi elvek a megmaradt emlékek empirikus vizsgálatából helyesebbnek tűntek, mint ami e közbeékelődött korszakban jellemző volt. A reneszánszban megszületett újkori történelemszemlélet olyan korszakokra tagolta a történelmet, melyek között minőségi különbségek léteznek, s melyeket fordulatok (revolúciók, forradalmak) választanak el.

A reneszánsz alkotók történelmi álláspontja történelemfilozófiai paradigmaváltásból indult ki. A középkor az időt *eszkatológikusan* szemlélte, jövőbeni perspektíváját a próféciaokban megjelölt Végítélet jelentette. Az e véget megelőző, mindenkori jelen számára egyházi hagyományként rögzült saját kora, mely a Jó és a Rossz küzdelmének állandó, *statikus* állapotaként írható le. A keresztény világkép ezzel együtt elutasította a Krisztus előtti, pogány múltat. Az újkorban ehhez képest az idő vallási meghatározottsága, iránya és mozgása egyszerre változott meg.

Az antikra csodálattal tekintő reneszánsz értékrend egy régmúltban bekövetkezett negatív esemény, az értékek elfeledése mentén érték alapján különböztet korokat, és választja ketté a múltat. Az újkori, modern időszemlélet lényege, hogy a jelen és közelmúlt alkotta *tapasztalati téren* (*Erfahrungsraum*) túlmutat a változás, *haladás* (progresszió) szándékával felvázolt, történeti mintákat hordozó *elváráshorizont* (*Erwartungshorizont*). Az újkor az idealizált múltat a jelenben írja le, „*maga teremti meg azt az időt, amelyből kiindulva, és amelybe vetítve önmagát megtervezi*”,⁸ s használja azt fel önmaga számára hivatkozási alap gyanánt. Ezen elmozdulás következtében létrejövő dinamika hosszú távon jellemzője marad az újkornak. Történelmen belüli összefüggés a historizálás gesztusa, valamint a múltból rendszert merítő és felépítő *utópia* (görögül eutopos, *jó hely*; vagy outopos, *sehol*) műfaja is.

⁶ Leonardo Bruni: *History of the Florentine People*, p. xvii, 1442

⁷ Giovanni Andrea Bussi (1417-1475) használta először a kifejezést.

⁸ Koselleck, pp. 1-32, idézet 32.

A historizálás

Historizálásnak tekinthető minden eltérő szemléletet képviselő, történelmi koron átnyúló, kortól eredendően idegen formai-tartalmi kezdeményezés. A korszakhatárokat átlépő elemhasználat lehet *survival* (továbbélés, *Weiterleben*), ahol a tartalom továbbélése háttérbe szorult, ugyanakkor folytonos hagyománynak tekinthető, valamint a *revival* (feléledés, *Wiederbelebung*), a már feledésbe merült, nem használt forma tudatos (esetleg tudományos) historizálása.⁹

Historizáló mozzanat bármely korban alkalmazható, és kiterjedhet a hivatkozott korszakból való alakhelyes vagy megközelítő átvételre, *felidőzésére*, másolására, a műalkotás részletében, egészében, (vélt) kompozíciós elvében, hangulatában. Vonatkozhat a hivatkozott elem szerkezeti szerepkörének átemelésére, vagy történhet absztrahált, továbbgondolt, újraértelmezett felhasználása is.¹⁰ Az újkor kezdetétől fogva széles körben alkalmazott eszköz, *az újkori építészet létrejöttének egyik szükséges feltétele* az antik felidőzéséhez; a reneszánsz és a barokk is historizált. A reneszánsz a gótika tapasztalatainak – survivalszerű – felhasználásán túl számos formát alkalmazott az antik (elsősorban római) építészet általa ismert szegmenseiből. A barokk esetében kevésbé jelentős a formák történelmi jelentősége: a stílus formakincse részben reneszánszból közvetlenül örökölt, részben saját, és nem a felidőzés szándéka a vezérlő alapelv.

A reneszánsz stílus nem minden régió esetén terjedt ki valamennyi funkcióra, illetve kezdetben öszvér megoldásra is van példa a gótikus stílus továbbélésével.¹¹ A gótikus stílus a középkor után a barokkban is megjelent: survivalként elhúzódó építkezések idején,¹² és revival formájában is. A gótika barokk kori felélesztése

⁹ Nagy, 3.

A formai átvételek ilyen típusa nevezhető Revivalnak, mely megkülönböztetendő a *Survival* jelenségétől: előbbi a teljes társadalmi kontextus felelevenítésével együtt jelenik meg a történelmi folytonosság megszakadásával; utóbbiról jellemzően az üres, tartalom nélküli formahasználat esetén lehet beszélni. A témában lásd: Nagy Gergely Domonkos: *A folyamatos gótika. Építészeti jelenségek a barokk korban*. BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék TDK, Budapest, 2006, aki a dolgozata alap gondolatában is megjelenő szétválasztást (Hajnóczy J. Gyula: *Az építészet története. Ókor II. Klasszikus kultúrák*. Nemzeti, Budapest, 2003. 283. oldalán hivatkozott) ANDRÉ CHASTEL és JAMES S. ACKERMAN *Survival és Revival* fogalom-meghatározásához köti.

¹⁰ Nagy, 3.

¹¹ Bártfai városháza, Kalotaszeg és Felső-Tiszavidék harangtornyai: Nagy, p. 20; vagy a Perpendicular nyílászárú az Erzsébet-kori kastélyokon, például a Wollaton Hallon: B. Szűcs, p. 250. Számos XVII. századi angol templom is gótikus. „The country contains many traditional Gothic churches built during the seventeenth century.” Clark, p. 19.

¹² Milánó és Bologna dómjai, idézi Nagy, p. 15.

valamennyi formát felölelt a részletektől a stílustiszta szándékú újépítésig,¹³ valamint a szerkezetietlen megoldástól a konstrukció továbbgondolásáig.¹⁴

A gótika leghosszabban Angliában maradt fenn.¹⁵ A Perpendicular Style 1350 körüli megjelenését követően kétszáz éven keresztül egységes stílusként maradt meg,¹⁶ majd az egész újkoron át befolyásolt valamennyi – európaiktól eltérő tagozású¹⁷ és jellegű – stílust Angliában.¹⁸ Kérdéses, hogy egyáltalán bármikor megszűntnek tekinthető-e a stílus folytonossága, egyes töredékeinek gyakorlati alkalmazása.¹⁹ A survival mellett azonban a revival is jelen volt, s a későbbi korokra utóbbi, a revival historizmus korát megelőző megközelítése gyakorolt döntő hatást.

A gótika elemei alámerült, megszakadt hagyományként SIR CHRISTOPHER WREN (1632-1723)²⁰ építészetében, egyes épületein jelent meg. Az európai barokkhoz tartozó építész kontinensen élt kortársaihoz hasonlóan foglalkoztatta a gótika,²¹ és annak megítélése. Születtek gótikát idéző alkotásai is, ilyen, stílustiszta *gótizáló barokk* alkotása, a Tudor-íveket és sematikus mérműveket alkalmazó oxfordi *Tom Tower* (1682). Álláspontját a régiek stílusáról a *Westminster Abbey* helyreállítására kapott megbízása kapcsán fejtette ki (1713). Wren ekkor magától távol állónak mondta a gótikus stílust, ugyanakkor megértéssel fordult felé. A gótikus és a barokk stílust olyan távolinak érezte, hogy elképzelhetetlennek tartott bármilyen keveredést. „*Eltérni a régi formától a stílusok keveredését eredményezné, mely nem volna a jó ízlésű emberek kedvére való.*”²²

¹³ Blois katedrálisa, idézi Nagy, p. 16.

¹⁴ Lásd a cseh gótizáló barokkot, ezen belül Giovanni Santini (Jan Blažej Santini Aichel) munkásságának leírását Szentkirályinál, pp. 194-198.

¹⁵ When did Gothic cease to be the prevalent national style? Not, certainly, in the sixteenth century. Clark, p. 12., hovatovább: “there are reasons for believing that Gothic never died” Clark, p. 14.

¹⁶ Cs. Tompos-Zádor-Sóder, p. 560

¹⁷ Az angol stílusok jellemzően uralkodói korszakok szerint tagozódnak: a gótikát a reneszánsz két korszaka követte, Erzsébet-kor (uralkodott: 1558-1603; jelentős alkotó John Shutes és Robert Smythson) a Stuart vagy Jakab-kor (Jakab Anglia, Skócia, Wales és Írország királya 1603-1625-ig, majd a Stuartok 1648-ig; jelentős alkotó Inigo Jones). A protektorátus és a Stuart restauráció időszaka tekinthető az angol barokk (1648-1711, jelentős alkotó Sir Christopher Wren), beleértve az Anna-királynő-kort. Ezt a palladianizmus újabb megerősödése követte, mely a klasszicizmusba torkollt, egységesen György-stílus (1720-1840, Robert Adam és James Wyatt kora). A gótikus megújulás a High Victorian Gothic, kora a Viktoriánus építészethez tartozik (1837-1901). Értékelő bemutatása Modern formatervezés, p. 51.

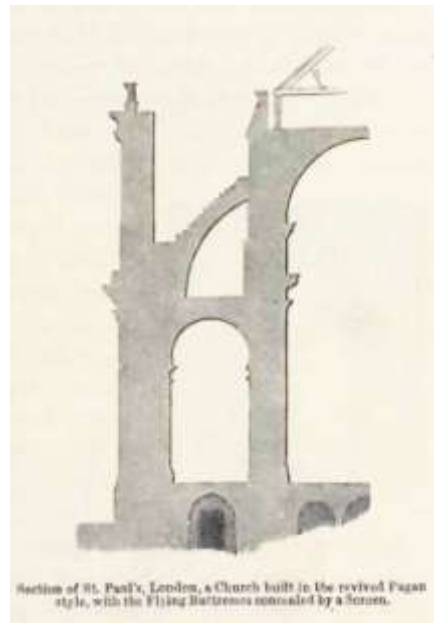
¹⁸ Cs. Tompos-Zádor-Sóder, p. 639. A Perpendicular hangsúlyos nyílásosztásai a Jakabkori építészetben is megtalálhatók, így a Castle Bromwich Hallon.

¹⁹ Sir Kenneth Clark háromféle survivalt különböztet meg: „*First, those architects who worked habitually in the Renaissance style, but have left us some Gothic buildings built for special reasons. Secondly, local builders and craftsmen who clung to the old tradition. Thirdly, the survival of an interest in Gothic architecture.*” Clark, p. 15.

²⁰ Folytatva az előbbi idézetet: „*In the first class there is one great name Sir Christopher Wren.*” Clark, p. 15.

²¹ Lásd Guarino Guarini gótikus oszloprendjét az *Architettura Civile* című traktátusban, III. 13/1, idézi Nagy, p. 6.

²² Wren Tracts II. p. 20, idézi Kruft 264., valamint Pevsner, *Das Englische*, p. 95, és *Englishness* p. 57. „*to deviate from the old form, would be to run into disagreeable mixture, which no person of a good taste would relish.*”



I. Sir Christopher Wren: Tom Tower	II. Sir Christopher Wren: Szent Pál-székesegyház támíve
1682	1841

A gótika szempontjából még különösebb főművének, a londoni Szent Pál-székesegyház (1675-1711) megformálása. A székesegyház alaprajzának és metszetének sémája közelebb áll az angol gótikus katedrálisok rendszeréhez, mint a barokk templom teréhez²³ – a templom háromhajós, bazilikális, keresztházás elrendezésű nyújtott szentélykórussal, s az attika takarásában támívek közvetítik a vízszintes terheket –, ugyanakkor kortársainak kedvelt motívumai is mind megjelennek az épületen.²⁴ A korabeli Anglia legfontosabb építkezésének, a főváros székesegyházának barokk stílusa összhatása egyrészt jelzi a gótika hanyatlását, háttérbe szorulását,²⁵ formáinak alámerülését, ugyanakkor elveinek rejtett felhasználása más jellegű gótikusságot tükröz. A gótika a Szent Pál-székesegyház tervezésekor halt meg survivalként,²⁶ és *támadt fel* –

²³ Englishness, p. 63.

²⁴ Bramante - Tempietto; Maderno - homlokzati dispositio; Perrault - páros oszlopok; Borromini - homlokzati tornyok; da Cortona - porticus. Szentkirályi, p. 166

E gazdag kollázszerű e korban még ritka, sokkal inkább emlékeztet a stíluskeverő historizmus, az eklektika formaalkotására. Kései párhuzamként STEINDL IMRE (1839-1902) *Országháza* (1885-1904) lenne hozható, ahol mestere, FRIEDRICH VON SCHMIDT bécsi *Maria vom Siege* templomának gótikus kéttornyos-kupolás motívuma mellett többek között a *Sienai Dóm* kapuzata, és erkélyek formájában a lombard kapu motívuma fedezhető fel.

²⁵ „By the middle of the seventeenth century, then, Gothic architecture had ceased to be the prevalent style, and in Charles II's reign it was rare and freakish.” Clark, p. 14.

²⁶ A korábban gótikus székesegyházat már a nagy londoni tűzvész (1666) előtt restaurálni akarták (1623). Inigo Jones terve klasszikus jelleget kölcsönzött a templomnak (1633). A tűzvész utáni újjáépített templom is döntően klasszikus formakincsű barokk alkotás volt. „A gótika hanyatlása szempontjából fontos év 1633, amikor e munka megkezdődött. A többi, elszigetelt, hatás nélkül maradt, divatosságot célzó kísérletek jelentősége elhanyagolható,

más formákban – revivalként: Wren a gótika elvét intenzív módon idézi fel, mely nem is merül többé feledésbe a historizmus koráig Angliában.²⁷

Wren, s a többi újkori alkotó historizáló mozzanatai azonban csak formájában emlékeztetnek a későbbi historista kor gótizáló épületein láthatókkal. A kései barokk kor, s a vele párhuzamos angol György-kori építészet gótizáló kísérletei idővel jellemzően a forma ürességét, a stílus alkalmazásának meghatározatlanságát, bizonytalanságát eredményezték.²⁸ E formára mindjobban összpontosító építészeti fejlődéssel szemben a historizmus csak új, tudományos történelemszemléletén keresztül érthető meg.

A historizmus fogalma

A historizálás eszközt a barokk és a historizmus is alkalmazta, azonban a historizmustól eltérő módokon. A historizálás több korszakban megjelenő eszköz, melynek formája és szándéka sokfajta lehet, s – többek között – a historizmus korában is alkalmazták, s ekkor kiemelkedő szerep jutott neki. A historizmus historizálása minőségileg volt más, mint az újkor korábbi példái, mert hasonló elvű, de tudományosabb történelemszemlélet vezette az alkotókat.



III. John Vanbrugh: Vanbrugh Castle

1719

azonban a tény, hogy a legfőbb gótikus emlékek klasszicizáló formát szándékoztak adni, jelzi, hogy már az új formákat preferálták.” „*And we may make 1633, the year in which the work was begun, an important date in the decline of Gothic. It was possible to overlook local or fashionable innovations; but when the chief Gothic monument of the land was to be given a classical shell, men's vision must have been dominated by the new forms.*” Clark. p. 13.

²⁷ Pevsner, Englische, p. 79.

²⁸ John Vanbrugh: *Vanbrugh Castle*, Blackheath, London, 1719.

A történelemtudat átalakulásához a történelmi emlékek feldolgozásának újabb, tudományosabb korszaka vezetett. Európa tudományos érdeklődése a XVIII. században megnövekedett más korok és tájak kultúrája iránt, ez a minden művészeti és tudományos ágra kiterjedő *felvilágosodás* egyik szegmense. E korhoz köthető a tudományos történelemkutatás felemelkedése, melyet a régészet, a művészettörténet és az építészettörténet tudományágának XVIII. századi kialakulása is jelez. A történelem szélesebb körben és értelemben vált hivatkozási alappá, és a művészet különböző ágaiban is megjelent.²⁹

A történelem mélyebb, alaposabb, tudományosabb és széleskörű ismerete *szükségszerűen* jelentett alapot a művészet és a világnézet szorosan összefüggő formálásában is.³⁰ E korszak történelemtudományának, és egyben a historizmus célja, hogy a „történelmi tapasztalatokból leszűrje azokat az elveket, melyek segítségével az »ésszerű« társadalom, az »ésszerű« állam megteremthető.”³¹ A történelmi ismeretek közvetlen célja a korban már nem a formakeresés, hanem a bennük rejlő elvek alapján – illetve azokba vetítve³² – önmaga és eszméinek meghatározása. Különbőség teendő a formák megalapozatlan, mélyebb megértését nem célzó másolása, valamint a történelmi előzményeket tudományosan, a tudomány régmúltbéli eredményeket értékelő módszerének alkalmazásával elsajátított ismereteket alapul vevő, *elvszerű* építészeti és művészeti tevékenység között. A historizmus historizálása során kibővítette, gazdagította, tudatossá és tudományossá tette a historizálás alkalmazási módszerét.

A historizmus kora világnézeti jelenséggéként értelmezendő, mely az ismeretanyagot szolgáltatni képes tudományon és tudományosságon alapult, majd a társadalomtudományok és valamennyi művészeti ág területén jelentkezett (kivételt a természettudományok képeztek). A historizmus művészete legelőbb az irodalomban bontakozhatott ki, a filozófiai eszmei tartalom fentiekben leírt kitüntetett szerepe miatt,³³ azonban ambivalens viszony fűzte a felvilágosodáshoz. Egyszerre jelentkezett

²⁹ Széles körben elterjedő műfaj a történelmi festészet. Történelmi témájú festmények korábban is léteztek, korai példák az ALBRECHT ALTDORFER által festett *Alexanderschlacht* (1529) a müncheni Alte Pinakothekben. E festmény témája és történelemszemlélete azonban még alig távolodott el a középkor eszkatológikus szemléletétől: üzenete nem *történelmi példázat*, mint például JACQUES-LOUIS DAVID: *A Horatiusok esküje* (1784).

³⁰ Művészet és világnézet egymásba ágyaltsága. Művészet és világnézet, p. 264.

³¹ Lukács, p. 19.

³² Ld Koselleck idézet

³³ Szerb, p. 380.

Európában a felvilágosodást támogató *klasszicista*, valamint az ismeretek terjedésének pozitív hasznát tagadó *romantikus* irányzat.

Az angol építészettörténet sajátosságai miatt az angol építészetelméletben módosult a stílusok tartalma és jelentése, maguk a stílusok is másként tagozódnak: példa erre a reneszánsz, mely késve jelent meg Angliában. ANDREA PALLADIO (1508-1580) velencei olasz építész munkásságát tanulmányozták és követték az angolok a XVI. századtól és e tendencia – időszakos háttérbe szorulása és egyes változások ellenére – a klasszicizáló alkotóknál a XIX. századig folyamatosan megmaradt. Részben ennek antitéziseként is értelmezhető a *romantika*, mely középkori vagy egzotikus stílusokat követő alkotásai a XVIII. században kezdtek elterjedni el. A romantika esetében kezdeti korszakától fogva másként történt meg a (másfajta) múltra való hivatkozás, melynek eszmeisége irodalmi művekben lett leghitelesebben kifejezve.

A romantika

A romantika szellemiségének eredete és kialakulása

A romantika részben lázadás volt a hanyatló barokk, és a felvilágosodás, a ráció ellen. Megjelenésének különlegessége, hogy szinkronikus és tudatos antitézis volt, szemben a korábbi korok egymáshoz képest időeltolódással jelentkező (dialektikus szempontból: egymásra felelő) viszonyával. A kutatások a romantikát eredendően irodalmi eredetűnek mondják,³⁴ kialakulását és téziseit az irodalomból vezetik le.³⁵

A reneszánsz és a barokk szembeállításához hasonlatosan³⁶ fel lehet állítani a klasszicizmus és a romantika ellentéteit is. A klasszicizmus a tökéletességet, míg a romantika a végtelenséget hirdeti; előbbi zárt és önmagában teljes, míg utóbbi önmagán mindig túlmutat; a kiegyensúlyozottságra távolságokba vezető örök és nyugtalan kereséssel válaszol a romantikus alkotó.³⁷ A romantika a felvilágosodás diadalával szemben a világ éjszakai oldalát keresi, az álmok, mesék és a kísértetiesség végtelensége és távolsága után *vágyódik*. A hasonló dinamikus korszakokkal, a gótikával és a barokkkal ellentétben először hirdeti nyíltan az irracionálisitást.³⁸

Felvilágosodástól való elfordulása, reaktív alaphelyzete ellenére önmagában is értelmezhető az irodalmi romantika. Szerb Antal JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778) elvei alapján öt pontban rögzíti a romantikus alkotómódszer lényegét. A franciás udvari, valamint a városi világ helyett a *természet* szépségei jelentik az alapélményt. A francia meghatározottságú nemzetközies barokk kultúra helyett a *nemzetek* tájhoz köthető kultúrája vált fontossá; valamint e tájhoz, természethez legközelebb álló, belőle élő társadalmi réteget kell kitüntetett figyelemben részesíteni, a *népet*. A szigorúan ésszerű világnézet helyett az érzelmek, az *emotionalizmus* szerepe lényegesebb a művészetben.

³⁴ Lásd az előző lábjegyzetet, valamint: Clark, p. 9.: „more than any other movement in the plastic arts the Revival was a literary movement” valamennyi korábbi képzőművészeti mozgalomnál erőteljesebben volt a [gótikus] feltámadás irodalmi indíttatású. Ehhez kapcsolódóan: Revival of Architecture, 2. bekezdés

³⁵ Specimens, II., p. IX.: „It has been noticed that a new taste in literature led the way to this revolution in Architecture, in the same way, as we may remark, that an enthusiastic zeal for the diffusion of classical learning had produced a blind admiration of Roman Architecture, until every thing in art, as well as literature, was censured as Gothic or barbarous, which did not accord with classical models.” A kutatások alapján az irodalomban megjelent új ízlés vezetett az építészet forradalmához, – tegyük hozzá – ugyanolyan módon, amilyen lelkesedve terjesztették és vakon követték a római építészetet, mellyel párhuzamosan később mindent elítéltek és barbárnak mondtak, ami gótikus, vagy nem a klasszika szabályainak megfelelő volt.

³⁶ Heinrich Wölfflin, *Grundlagen der Kunstgeschichte*, 1915. Idézi Szentkirályi, p. 8.

³⁷ FRITZ STRICH (1882-1963) megállapításait idézi Szerb, p. 429.

³⁸ A világ nem álom, a, „Die Welt ist kein Traum aber sie soll und wird vielleicht einer werden.” Novalis, idézi Szerb, p. 429.

A fenti tulajdonságokkal és szemlélettel rendelkező igazi alkotó a kötöttségektől, tanultságtól és gyakorlatiasságtól mentes zseni.³⁹

A romantikus műalkotás létrehozója a minták követését elutasító, ösztönösen és természetesen, teremtként alkotó zseni.⁴⁰ A művészt saját megérzései vezetik, pátosza *érzékies*, racionális visszafogottság helyett szenvedélyes lelkesedéssel viszonyul művészetéhez. A romantikus szellem elutasításában és ellenvetéseiben is heves, ostromozva kel ki a vele szemben álló gyakorlatias szellemiséggel.

Kívülállásában, idegenségében fordul el a romantika a klasszikus formanyelvtől. Háborgó érzelmeik⁴¹ nagyszerű és végletes kifejeződését, irracionális világnézetük elődjét, kontrasztos szemléletüket, szüntelen meg nem elégedésüket,⁴² és a szabályos szépség elé helyezett leírhatatlan és szabálytalan,⁴³ természetes bájt⁴⁴ a romantikusok a gótikában látták viszont.⁴⁵ A kortól való elfordulás keltette idegenség érzet, távolba vágódás mentén a stílusválasztás a racionális nyugat-európai kultúrkörön kívüli művészetre is.⁴⁶

A fentiekben foglaltak a romantikán belül, irodalmi ihletettsége révén az építészetre is vonatkoztathatók. A fogalmak építészeti megjelenése fokozatos, elemenként történik: e kibontakozás, mely a fősodorba tartozó angol stílusok mellett,⁴⁷ a

³⁹ Szerb, pp. 432-434.

⁴⁰ Az eredeti alkotás iránti vágy ekkor merül fel: „A művészet jelentős részben ismétlő jellegű volt és most is az. A művészettel szembeni teljes eredetiség igénye kortárs elgondolás, melyet a romantika teremtett meg; a klasszicizáló művészet nagy mennyiségben sorozatnak hatott, a XX. század avangarde-ja éppen a romantika semmiből való teremtetésének elvét kezdte ki kollázsával, Mona Lisára festett bajusszal, a l'art pour l'art-tal és így tovább.” „...Much art has been and is repetitive. The concept of absolute originality is a contemporary one, born with Romanticism; classical art was in vast measure serial, and the "modern" avant-garde (at the beginning of this century) challenged the Romantic idea of "creation from nothingness," with its techniques of collage, mustachios on the Mona Lisa, art about art, and so on.” Umberto Eco: *The limits of interpretation*. Indiana University Press, Bloomington és Indianapolis, 1990.

⁴¹ Id. J. W. von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, 1772.

⁴² A középkorban nem elégedtek meg semmilyen eredménnyel, és szünet nélkül építették tovább a templomot Isten dicsőségére „*The ancient clergy were never satisfied, never content, never imagined that they had done enough*” Pugin: *Principles*, p. 37. Vö. Szerb Antal nézőpontjával: „*De így sokkal szebb, csonkán és építőállványokkal, sokkal stílusosabb. Ha megnéz, uram egy középkori városképet, a katedrális tornya mindig éppen épül. A kész torony modern és parvenü dolog.*” Szerb Antal: *Budapesti Kalauz*. Magvető, Budapest, 2005 p. 26.

⁴³ „*Even then, the builder was not satisfied, but must needs carry the irregularity into the spring of the arches, and actually, while the general effect is of a symmetrical arcade, there is not one of the arches the same in height as another; their tops undulate all along the wall like waves along a harbor quay, some nearly touching the string course above, and others falling from it as much as five or six inches.*” Seven Lamps, p. 162.

⁴⁴ „*Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte.*” Johann Wolfgang von Goethe: *Der junge Goethe*. Band I, August 1749- März 1770. De Gruyter, Berlin, 1999, p. 104.

⁴⁵ Ugyanitt: „*Schwer ist's dem Menschegeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen, und anbeten muß.*” *Der junge Goethe*, p. 104.

⁴⁶ Lásd az albán népviseletben ábrázolt Lord George Gordon Byron (1788-1824) minden, megfelelő korszakot tárgyaló irodalomkönyvben nélkülözhetetlen portréját.

⁴⁷ Lásd az angol stílusokról szóló jegyzetet.

barokk alatt is megmaradó, elnyúló angol reneszánsz palladianizmus alatt következik be: e korszak a *preromantika*.

A preromantika

A romantika, s az azt megelőző preromantika is a klasszicizmus mellett jelenik meg Angliában: korai szakaszában szerepe azonban pusztán *kiegészítő*. A preromantika a természetesség és a belőle származtatott festőiséget hirdette; egy látvány és látomás ihlette művészeti kurzusként írható le a palladianizmus egzaktásával szemben.

A klasszicizmussal szembeni XVIII. századi stíluskezdeményezéseknek – szemben számos korszakkal – már saját korában nevet adtak. Angliában a palladianizmus szabályszerűségeit nem mutató törekvés festői alaphelyzetét emelték ki: *pittoreszk*.⁴⁸ A *pittoreszk* (angolul *picturesque*) jelentése festői. *Pittoreszk* lehet bármilyen épület, tárgy, látvány, ami „*festménynek témája lehet*”.⁴⁹ A *pittoreszk* jelző, amely leírja, milyen „*egy különleges, festmény tárgyat képezni képes szépség*”,⁵⁰ „*egy olyan meghatározás, mely a festészetben elért kedvező hatásra vonatkozik*.”⁵¹ Megragadhatatlansága – vagy éppen teljes szabadsága – révén a névadás dacára maguk az alkotók sem írták le vagy akarták leírni saját stílusukat. A definíció ködössége és hiánya az elkövetkező romantika számára is a legnehezebben megfogható és egyben legvitatottabb jelenségének hagyta meg a *pittoreszk*et.⁵²

Közelebbi meghatározás érdekében – a romantika és klasszicizmus, valamint a reneszánsz és a barokk összevetésénél alkalmazott – pontokba szedett jellemvonások körvonalazhatják a *pittoreszk stílus* jellegét, tárgyát és céljait is. A *pittoreszk* lényege a *változatosság, a mozgalmasság, a szabálytalanság, nyugtalanság, tekervényesség*.⁵³ Felidézve HEINRICH WÖLFFLIN (1864-1945) barokkról adott öt pontos leírását, meglepő hasonlóságot, sőt, a festői jelleg esetében közvetlen azonosságot lehet észrevenni: *festőiség, mélység, nyitott forma, talányosság, egység*.⁵⁴ Az elérni kívánt hatás hasonlósága mellett válik különösen érdekessé a barokk és a *pittoreszk stílus* között

⁴⁸ Englishness, p. 163-180

⁴⁹ Oxford English Dictionary, 1703. : „in the manner of a picture; fit to be made into a picture”

⁵⁰ „a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture” William Gilpin Essay on Prints, 1768, idézi Vision, p. VII.

⁵¹ „definition represented with good effect in painting”. Uvedale Price: Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful (1794), idézi Vision, p. IX.

⁵² Ruskin Az Építészet hét lámpásában (1849) is hiányolta mások definícióját. „Sosem lett olyan mélységig megértve, hogy meghatározásként használható legyen.” „has never been so far understood as to become definitely serviceable” Seven Lamps, p. 288

⁵³ Variety, movement, irregularity, roughness, intricacy. Vision, p. IX. ugyanott

⁵⁴ Szentkirályi, p. 8.

fennálló különbség, mely révén az analóg művészeti koroktól élesen elválasztható korai szakaszától kezdve.

A pittoreszk stílus egyik jellegzetessége, hogy bizonyos műformák esetében szerepe marginális, míg más formák esetén kizárólagosnak mondható megjelenése. Legfontosabb alkotásai tájépítészeti műalkotások.⁵⁵ A tájépítészet mezőgazdaság, festészet és építészet elegye, ahol utóbbi *díszletszerű* staffázsként van jelen.⁵⁶ A pittoreszk tájépítészeti alkotás formája az *angolkert* (Jardin anglais, Englischer Garten), melynek jellemzői a természetesség, a táji jelleg, a tervezetlen benyomást keltő természetű tervezés valamint, angol nemzeti karakternek való megfelelése.⁵⁷

A barokk és a pittoreszk a tájépítészeti formálások különbözősége alapján hasonlítható össze. E természetes angolkert tudatos ellenpontja a barokk franciakernek,⁵⁸ mert szabad és természetes, szemben az elnyomást hirdető és belsőépítészeti formakincset alkalmazó francia kertépítészettel;⁵⁹ vele kontrasztban jelenik meg *angolsága*. ANTHONY ASHLEY-COOPER THE THIRD EARL OF SHAFTESBURY (1671-1713) leírását fél évszázaddal előzte meg SIR WILLIAM TEMPLE (1628-1699) angol kertépítészet-teoretikus meghatározása; az *Epikurosz kertjeiben*⁶⁰ a barokkos szimmetriákkal, uniformitásokkal és távolságokban megjelenő egzaktsággal állítja szembe a *kínai kertet*, melynek fő jellemzője a *sharawadgi*, a kínai *symmetria*.⁶¹ E kert természet közele, s figurái, a feltárulások formái egyenként megtervezettek. A helyes stílusválasztásnak a kívánt hatáson kell alapulnia. Írása a stílusok összevetésére tett első kísérlet a kertépítészet elméletében, tudományos elégtelensége és visszhangtalansága⁶²

⁵⁵ Englishness, p. 163

⁵⁶ Kruft, p. 291.

⁵⁷ Vö. Szerb Antal romantikáról adott leírásával, megfelelő lábjegyzetben.

⁵⁸ „»Nature more truly than the formal Mockery of princely Gardens«. Now with the »prince in his coronation robes« and »the formal mockery of princely Gardens« politics come into the argument. England is Liberty, France is suppressed by her rulers.” Nikolaus Pevsner Anthony Ashley-Cooper the Third Earl of Shaftesbury véleményéről. Az idézetek forrása: World's Classics, Oxford, 1903, Chapter XVII., p. 179, (eredeti kiadás: 1732, fia, Anthony Ashley-Cooper the Fourth Earl of Shaftesbury által), idézi Pevsner, Englishness, p. 166., és Kruft pp. 292-293.

⁵⁹ Jacques Boyceau francia kertépítész (1560-1635) 1628-as írásában a tájépítész eszköztárát termekben, folyosókban, enfilade-okban, ablakokban és ajtóknak határozta meg. Geschichte, p. 292.

⁶⁰ The Gardens of Epicurus, 1685. Englishness, p. 165, Geschichte, p. 292

⁶¹ Sir Thomas Hope meghatározása: „quality of being impressive or surprising through careless or unorderedly grace.” azon minőség, mellyel hatáson vagy meglepő lehet létrehozni a gondosság látszatának kerülésével vagy a rendezetlenség benyomásával. Idézi Watkin, Vision, p. 3.

⁶² „If the adventure was embarked on, that was due to yet another train of thought” Az elméleti kísérletezés megkezdődött, melyet már egy újabb gondolati kor visz véghez

ellenére figyelemre méltó a korábbiakban példának hozott stílusok összehasonlításához hasonló gondolati szándéka s az érvelés és megalapozás igénye.⁶³

Párhuzamosan a kínai stílussal kerül előtérbe a pittoreszk számára a gótika is. A két stílus alkalmazása és elterjedése megfelel a felvilágosodás kíváncsi, felfedező szellemének, a más korok és tájak iránti érdeklődés fokozódásával. Későbbi teoretikusok még a gótikus és a kínai rokonságát is igyekeztek kimutatni, melyeket kertépítészeti hangulatként, stílusként is megvalósíthatónak gondoltak.⁶⁴ E kísérletek jelzik, hogy a gótika *egzotikumként* jelent meg a pittoreszk számára az angolkertben – szemben például a barokk építészetben alkalmazott, dinamikát fokozó konstruktív játékosággal.⁶⁵

Gyakorlati szempontból azonban nem lehet beszélni sem a kínai, sem a gótikus stílus elvszerű alkalmazásáról. Temple szándékai ellenére az Európa-szerte elterjedő kínaiság kínai szalonok formájában tagozódott be az uralkodó stílus teremsoraiba, a pagodák pedig a gótikus és antik műromokhoz hasonlóan az angol hatást mutató kertépítészetéhez⁶⁶ kapcsolódó *folly* (folie vagy mason de plaisance; tréfa) és műrom-építészetének tárházát gazdagította.

⁶³ Az érvelés, a másik oldal megértése korábban sem volt föltétlen igénye egy stílusértékelő leírásnak. Stílusok összehasonlító leírásai már a quattrocento óta jellemző témái az építészeti írásoknak. A reneszánsz is igyekezett ilyen összevetéseket tenni, egyes megfogalmazások esetén meglepő az a nyers őszinteséggel vállalt véleménnyel kevert tájékozatlan arrogancia, amellyel általánosan jellemző történelmietlenségük dacára jelentős hatást tudtak elérni. Giorgio Vasari így fogalmazott 1568-ban: „Az akkori művészek keze alól kerültek ki azok a torz alakok és azok a torz otrombaságok, amelyek még ma is láthatók a régi dolgokon. Ugyanez történt az építészettel is. Mivel építeni szükséges volt, a helyes formák, a jó módszerek pedig a halott mesterekkel és a lerombolt és megrongált épületekkel együtt elenyésztek, azok, akik e mesterségbe fogtak, nem építettek semmit, ami elrendezésében, vagy méretében a legkisebb bájt, tervszerűséget, vagy ésszerűséget viselte volna. Azután új építészek léptek fel, akik barbár nemzetségük divatjából alakították ki azt az építészeti stílust, amelyet mi ma német stílusnak nevezünk. Ezek olyan dolgokat csináltak, amelyek inkább válnak a maiak mulatságára, mint az ő dicséretükre.” Giorgio Vasari, A renaissance nagy művészei, Budapest, Babits kiadó, 2003, idézi Nagy, p. 4. Hasonlóan elítélő Sir Henry Wotton az Elements of Architecture-ben (1624): “both for the natural imbecility of the sharp angle it selfe, and likewise for their very Vncomelinesse, ought to bee exiled from judicious eyes and left to their first inventors, The Gothes, or Lombards, amongst other Reliques of that barbarous age” idézi Clark, p. 14.

⁶⁴ A gótikus és a kínai stílusok iránti érdeklődést jelzi ez e témájú kiadványok elterjedése az 1750-es években. WILLIAM HALFPENNY: *Gothic Architecture properly Ornamented* (1752) idézi Kruft, p. 276. valamint *New Designs for Chinese Temples* (négy kötetben, 1750-52) idézi Kruft, p. 275. WILLIAM CHAMBERS: *Design of Chinese Buildings* (1757), e kötetben a szerző kínai oszloprendeket határozott meg: törekvés történt a kínai építészeti európai hagyományokba és tudományba való beillesztésére. Idézi Kruft, p. 283. PAUL DECKER: *Gothic Architecture Decorated* (1759) és *Chinese Architecture* (1759), és *Civil and Ornamented* (1759), idézi Kruft p. 281.

⁶⁵ Lásd Wren és a cseh barokkot leíró lábjegyzetek

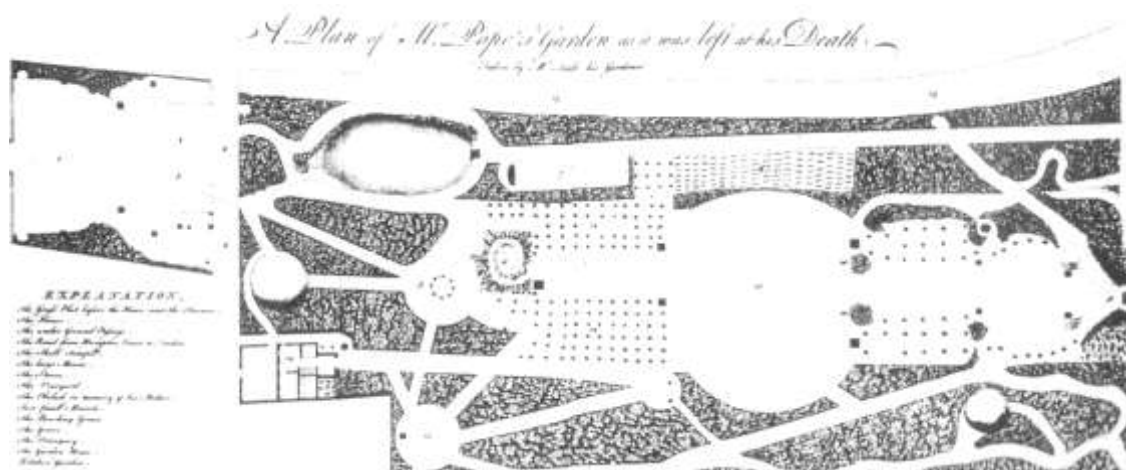
⁶⁶ A francia (és a vele rokon olasz) valamint az angol mellett jelent meg a német mint harmadik kertépítészeti szemléletmód, stílus, mely a geometrikusság és természetesség elegyét hirdette.

	
IV. Freston Tower XV-XVII. század körül	V. Wimpole's folly 1770
	
VI. Garrick's Shakespeare Temple 1765	VII. Kew Gardens: Japanese gateway 1910

Az irodalmi, elméleti hatás áttételeessége érzékelhető a kertépítészetben, az elmélet kevésbé tudta megragadni sem a stílus alapelveit, sem eszközeinek alkalmazását: ahogy az a kortárs definíciókból és Temple kudarcából is kiviláglik, sokkal lényegesebb volt e kor számára a nehezen leírható, *ösztönösen esztétikus*, kellemes benyomás. Az elméletiség hatásai erősebben érhetők tetten az angol nemzetiesség, valamint annak szerves részét képező természet közeli szellem propagálásában és valós megnyilvánulásaiban. Magyarán a romantikus szellem a képzőművészetek terén rendelkezett részleges proaktív elméleti megalapozottsággal. Az elméletiség ugyan nem volt képes pontosan megragadni a legfőbb alapelveket, így a *pittoreszk elvi*

megalapozottsága hiányos maradt, azonban jelentősen járult hozzá az angol nemzeti kultúra saját értékeinek hangsúlyos megjelenéséhez.

A pittoreszk elvei könnyebben voltak kifejezhetők későbbi, külső nézőpontból, mint a kortársak definiálási kísérleteiből, részben reakcióként fogva fel a stílust. Az utólagos vizsgálatok, irodalmi értékelések eredményeiből⁶⁷ egyértelműen kitűnik a pittoreszk alapelveinek preromantikus szelleme: a romantikus eszmék kibontakozása e korban kezdődik meg, így a pittoreszk a romantika előzménye, azonosítható angol preromantikaként. E kezdet azonban a romantika és az angol romantikus építészet kutatásainak mégis ellentmondani látszik: a romantikus szellem felé mutató első angolkertet Sir Alexander Pope 1717-ben tervezte Twickenhambe,⁶⁸ megelőzve a romantikusnak tekintett írói gondolatok legkorábbi irodalmi megjelenését is. A *pittoreszk tehát kimutatható, de részleges elvi megalapozottsága mellett közvetlen romantikus szépirodalmi befolyástól független stílus; gyakorlatias esztétizmus jellemzi.*



VIII. Alexander Pope: Twickenham, angolkert

1717

A pittoreszk az elméleties elvszerűséghez s a romantikus irodalomhoz, így a romantikához képest is részben idegen korszak, ugyanakkor felvállalt módon gyökeresen más volt, mint kortársa, a György-kori palladianizmus. A pittoreszk korlátozott, leginkább egyes műfajokra vonatkozó megjelenése ugyanakkor két, kontrasztosan más elv békés egymásmellettiességét tette lehetővé. Szembeötlővé a szemléletek különbözősége és hasonlósága, az ellentmondások és összhangok azonban csak a pittoreszk elterjedésével és más műfajokra való kiterjedésével váltak: e

⁶⁷ Fritz Strich Szerb Antal által is átvett definíciója.

⁶⁸ Az építkezés 1718-ban kezdődött meg. Englishness, p. 164.

viszonyok őrződtek meg a historizmusba való átmenetet követően a romantika és a klasszicizmus között is.

A pittoreszk eredményei

Eredetét tekintve, alapvetően kertépítészeti és festészeti stílusként, látásmódként írható le a pittoreszk, mely más műfajokban kevésbé volt aktív. Gondolati kapcsolatban áll a közvetlen előzményt jelentő barokkal és a romantikával is, elhatárolni a klasszicizmustól alkotómódszere mellett műfajai alapján lehet. Az utókor szemszögéből egyértelműnek ható stílusközi viszonyokat és a létrejött ellentmondásokat csak a pittoreszk stílus elterjedését követően ismerte csak fel a korszak.

Palladianizmussal párhuzamos létének békés jelleget kölcsönzött a pittoreszknak az alkotói terepe. Kezdetben a kertépítészet, és a hozzá köthető formák, létesítményekre korlátozódott a pittoreszk alkotás. A tájépítés viszonyát az uralkodó reneszánsz hatást tükröző stílusokhoz első ízben már SIR HENRY WOTTON rögzítette (1624): „*ahogy az épületeknek szabályosnak kell lenniük, azonképpen a kerteknek pedig szabálytalanoknak.*”⁶⁹ A pittoreszk kertformálás így vele békés és tudatos kontrasztban álló palladiánus villákat fogadott magába, valamint különböző, saját elképzeléseinek megfelelő kertépítészeti alakzatokat helyezett el alkotásaiban. Ezen formák a kertépítészet nyelvének eszközei, újdonságot bennük természetességük, táji jellegük, (angolos) szabadságuk mellett barokk és francia térelmélettől és térelmélettől eltérő szellemiségük hordozott.

Az építmények elvi háttere – minden kísérlet ellenére – alapvetően esztétikai meghatározottságú volt. Hangulati látványelemmé a múlt építészeti stílusai a stílusban tartott építmények és műromok lettek, ezekben oldva fel a hagyományos kertépítészeti eszköztár elemeit.⁷⁰ Az építmények díszletté válása⁷¹ már a reneszánszban elkezdődött, ahol a *stílus volt a hangulathordozó elem.*⁷² SEBASTIANO SERLIO (1475-1554) három különböző díszletet meghatározó scenikai traktátusához⁷³ hasonló kertépítészeti válasz

⁶⁹ „*For as Fabriques should be regular, so gardens should be irregular*” Sir Henry Wotton, *Elements of Architecture*, idézi Sir Walter Scott: *Collection of scarce and valuable tracts*, 1810, p. 627.

⁷⁰ „*picturesque dissolved the traditional garden design elements*”. *Vision*, p. 89

⁷¹ Edmund Burke 1754-ben kiadott *Sublimity and Beautiful* című munkája kapcsán jegyzi meg Watkin: „*architecture resembles scenery*”, *Vision*, p. VIII. A színpadiasság meghatározó Pope twickenhami tervén is: Kruft, p. 293.

⁷² „*to Noble and Ingenious Natures a piece of ruin is more entertaining than the most beautiful Edifice, and the sorrowful reflections they draw from the soul ascend to very Heavens.*” „*Nemes és zseniális lelkek számára egy rom a legszebb épületnél is több élményt nyújt, s az általuk vonzott sajnálkozó tekintetek egyenesen a Mennyből vetülnek rá.*” Stephen Switzert idézi Kruft, p. 295

⁷³ Idézi Kruft, p. 80-84.

is érkezett, melyben három fajta kert szerepel.⁷⁴ E kertek meghatározója – a kínai stílus általi meghatározottság kísérletével szemben – a táj, a hely és a *hely szelleme* volt.⁷⁵

A festői szemlélet a kertépítészeti építmények mellett végül az építészetben is eluralkodott: az épület elfogadta alárendelt szerepét, és a kontraszt helyett szintén feloldódott a látványban és a tájban.⁷⁶ JOHN VANBRUGH (1664-1726) saját házában (*Greenwich Hill*) is annak festőiségét emelte ki; az épületet *Woodstock Manor*hoz, egy általa 1709-ben műemlékvédelmi szándékkal megmenteni óhajtott kastélyhoz hasonlítja, pittoreszk jellegének hirdetésével: „*a tájfestők által elképzelhető legalkalmasabb műtárgyak egyike.*”⁷⁷ Az angol villa és táj későbbi viszonyára JOHN CONSTABLE (1776-1837) festménye világít rá. E tájba helyezetttség feloldja az építészet korábbi szigorú elválását a tájtól, annak hangulatában is része lesz. Az épület festőivé tételének szándéka a kerti építmények kertépítészet általi formálási módszereinek építészetre való alkalmazásával jártak együtt.



IX. Palladiánus villa angolkertben: John Constable: Malvern Hall
1809

A szemléletváltás megrendelői oldalról is megtörténik. Sir Robert Walpole whig miniszterelnök fia, HORACE WALPOLE (1717-1797) barátjának írt levelei mutatják az

⁷⁴ Robert Castell, idézi Kruff

⁷⁵ Sir Alexander Pope: „*Consult the genius of the place in all/ That tells the waters or to rise or fall/ Or helps th'ambitious hill the heavens to scale/ Or scoops in circling theatres the vale .../ Calls in the country, catches opening glades,/ Joins willing woods, and varies shades from shades.*” Eredetileg: *The World's Classics*, Oxford, Chapter VII., p. 169, idézi Pevsner, *Englishness*, p. 167.

⁷⁶ *Vision*, p. 89.

⁷⁷ „*One of the Most Agreeable Objects that the best of Landship Painters can invent.*” idézi Watkin, *Vision*, p. 90.

igények változását: „a görög stílus nagyszerű középületek számára alkalmas. A változatosság csekély, és nem engedi meg a bájos szabálytalanságokat”⁷⁸ Később a stílusokról alkotott nézetét is rögzítette: „így fogalmazol »szerinted a kertemnek is gótikusnak kellene lennie«. Ilyet nem állíthatok: a gótika egyedül építészet lehet, és ahogy valaki a saját házában apátságok és katedrálisok boruját szeretné viszontlátni, úgy kertje éppenséggel nem hordozhat mást, mint a természet elevenességét.”⁷⁹ Walpole 1747-ben megvásárolta az Alexander Pope által tervezett twickenhami angolkertet, majd 1749 és 1776 között felépítette benne saját tervezésű játékvilláját,⁸⁰ Strawberry Hillt.⁸¹



X. A gótika tájbaillesztettsége: John Constable: Salisbury Cathedral.

1825

⁷⁸ „The Grecian is proper for magnificent and public buildings... The variety is little, and admits no charming irregularities. I am almost fond of the Sharawaggi.” Walpole levele barátjának, Horace Mann részére. Idézi Watkin, Vision, p. 91.

⁷⁹ „you say »you suppose my garden is to be Gothic too«. That can't be; Gothic is merely architecture; and as one has a satisfaction in imprinting the gloomth of abbeys and cathedrals on one's house, so one's garden on the contrary is to be nothing but riant and the gaiety of nature” .” Walpole levele barátjának, Horace Mann részére. Idézi Watkin, Vision, p. 91. A kontraszt oldódása rövid életűnek bizonyul: kert és ház ellentéte fennmarad, csak más rendezőelvek mentén: így nem alakulhatott ki a folytonos barokk térszemlélet Angliában.

⁸⁰ Spielzeugvilla. Das Englische, p. 75.

⁸¹ Kalmár, pp. 125-126.



XI. Horace Walpole: Strawberry Hill, Long Gallery

1765

Walpole példája később követőkre talált főúri körökben, s hasonló, gótikus és egzotikus benyomást keltő villákat és kastélyokat terveztek *építésszel karöltve*. Hasonlóan a gótikus stílusból kiindulva jött létre *Fonthill Abbey* (1796-1813), melyet Anglia akkori leggazdagabb közrangú embere, William Thomas Beckford és a kor egyik legnevesebb építésze, JAMES WYATT (1746-1813) közösen tervezett egy korábbi palladiánus villa romjain. Végül a főúri divat a királyi udvart is elérte, IV. György király megbízta a romantikus hangulatú vidéki kastélyok tervezésében járatos JOHN NASH-t (1752-1835), hogy a királyi család klasszikus stílusjegyeket hordozó brightoni nyaralópalotáját építse át, így jött létre az indiai stílushatást tükröző *Royal Pavilion* (1815-1821).⁸²

⁸² Nigel Cunningham: *The Royal Pavilion, Brighton. The Palace of King George IV*. Butler and Tanner, Frome, 1994. Kalmár, pp. 120-121.,



XII. James Wyatt: Fonthill Abbey

1813



XIII. John Nash: The Royal Pavilion,
Brighton

1821



XIV. John Nash: All Souls

1823

A korábban kizárólag palladiánus stílusú villaépítészet mellett a régészet és művészettörténet tudományának kibontakozásával párhuzamosan fokozatosan nőtt az egzotikus – a középkori és távol-keleti – stílusok jelentősége, az azokra való

megrendelői igény.⁸³ E szándékok megvalósíthatóságának *feltétele volt* a tudományos ismeretek, a történelmi és művészettörténeti műveltség elterjedése, és ösztönzőleg hatott további kutatások elvégzésére. A tudományosság mellett változóban volt a gazdasági háttér is, azonban ennek hatása a technológiák és a megrendelői oldal átalakulásában csak később éreztették hatásukat az építészetben. A változások idővel átértékelték, majd átformálták palladianizmust is.

Az új, gótizáló és orientalizáló építészet létrejöttének és előretörésének különleges jelleget adott, hogy az alkotásban a – kezdetben még dilettánsok mellett – résztvevő építésszek klasszicista építészetet is műveltek.⁸⁴ E kevertség látszatát keltő korszak építésszei és építészei többfajta stílust alkalmazott egyszerre, akár egy fejlesztésen, de akár egy épületen is.⁸⁵ E sokféleség rávilágít arra a tényre, hogy e korban az építészet alapvetően nem a stílusokból merítette identitását, hanem e stílusok összességéből, pluralitásából. Az alkalmazott stílusok közös jellemvonása az azonos időbeli viszonyuk a korszakhoz: múltbéli eredetük; vagyis a *stílusok történelmisége*. A *historizmus önazonosságának forrása a modern történelmi szemlélettel vizsgált történelmiség, melyből elveit levezeti*.

A romantika kibontakozása

Az angol preromantikát képviselő pittoreszk a romantika részleges megjelenését mutatta. A valódi, érett romantikába való átmenet leírható a korábbi kor éréseként, gazdagodásaként, kiteljesedéseként is. A romantika a pittoreszk alkotói módszerein alapul, azonban ekkor kap szerepet a historizmus kori történelmiség s az ezt hordozó és közvetítő irodalmiság: utóbbiakon alapszik a historista építészet részletes elvi kidolgozottsága. A pittoreszk romantikus jegyein; természetességén, táji jellegén, egyediségén, érzelmi töltetén, és nemzeti karakterén alapulva, azon *túlmenően* a historizmus történelmi szemléletének és irodalmiságának elterjedésével jön létre a *romantikus stílus*.

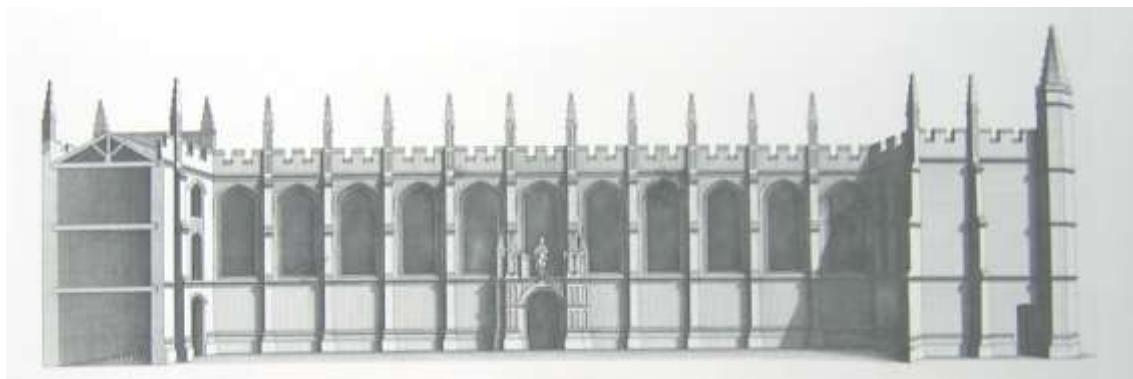
A romantikus stílus esetében a pittoreszk művészethez képest ezen irodalmi háttér és történelmi tudat jelenti többletet, ez által gazdagabb. A romantika elválaszthatatlan a

⁸³ This scholarly interest in archaeology, followed by a sentimental delight in decay, is the true source of the Revival

⁸⁴ John Nash például középkori hangulatú kastélyok tervezése mellett London klasszicista stílusú birodalmi fővárossá való átépítésével is foglalkozott. Kalmár, pp. 119-123.

⁸⁵ Korai és jellemző példa a tervezői szándék másodlagosságára az oxfordi All Souls College Codrington könyvtára. Az építész, NICHOLAS HAWKSMOOR (1661-1736) a gótikus közegbe – Wren háromszáznyolcvan méterre lévő Tom Towerjéhez hasonlóan – a stílusnak megfelelő épületet képzelt el, Perpendicular mérművekkel, azonban megrendelői a belsőben végül a klasszicizáló forma mellett döntöttek.

historizmustól; a historizmus szemléletének szülöttje. A romantika valójában az művészettörténet által leírt *romantikus jegyeket hordozza és az irodalom által közvetített történelmiség a forrása*. Mivel a romantikus stílusjegyek már korábban is felismerhetők voltak, így a historizmus, és benne a romantika egyik fő ismertetőjegye és sajátága történelmiségében áll.



XV. Nicholas Hawksmoor: Codrington Library

1710

A historizmus a stílusok elemzésénél a bennük lévő történelmiség sokfajta interpretációját hordozzák, közös lényegük e történelemre vonatkozó interpretációk *léte*. E kor történelemszemléletében a történelem egyfajta *világszellem* (Weltgeist Hegelnél) által vezérelt folyamatként jellemezhető, „melynek hatása az emberi élet minden jelenségére, a gondolkodásra is kiterjed. Az emberiség egész életében nagy történelmi folyamatot lát.”⁸⁶ A művészetek területén is hangsúlyossá váló történelemszemlélet *hivatkozási alapot* jelent, mely a historizmusban *nagyarányú historizáláshoz* vezet a műalkotásokon, melyek egyik *legfőbb témájává a történelem lesz*.

Az építészetről szóló írások jellemzően helyesen emelik ki a történelem szerepét, ellenben nem tisztázzák azt. Az építészettörténeti szakirodalomban járatos definíciók is utalnak a történelmiségre, a kontinensen beállt történelmi változások megnyilvánulásaként,⁸⁷ melyet az 1789-es francia forradalomhoz kötnek. A nemzeti

⁸⁶ Lukács magyarázata Hegel történelemfilozófiájához. Lukács, p. 31.

⁸⁷ „A történelmi stílusok egymásutánjában a barokkot Európa-szerte a klasszicizmus követte. Jelentése és szellemisége szerint az egyik a felbomló feudalizmus végének, a másik a polgári renddel feléledő kapitalizmus kezdetének kifejezőmódja volt.” Rados Jenő: *Magyar építészettörténet*. Műszaki, Budapest, 1975; p. 247. Sisa József a történelmi határt Magyarország esetében a későbarokk és a klasszicizmus egymásba olvadásánál, a hazai polgárosodásba vezető átmenet kezdeténél húzta meg: „Mária Terézia és II. József fiziokrata és merkantil elemeket egyesítő gazdaságpolitikája Magyarországon is fejlődést eredményezett, amely a felgyorsult polgárosodási folyamattal együtt az építészetre is kiható változásokat hozott” Sisa József et al.: *Magyarország építészetének története*. Vince, Budapest, 1998; p. 167. Wilfried Koch érzékelteti az ideológiai változást is: „A régi értékrend helyére ideológiák lépnek: szubjektivizmus, individualizmus, ateizmus, liberalizmus, demokrácia. Velük szemben állnak a kezdődő iparosodás kemény realitásai, amelyek a 19. században a proletariátus tömegessé válásához és az

történelem számára egyedülálló fordulat Anglia esetében nem a historizmus kezdetén következik be. A historizmus nem egy történelmi eseményből származik, hanem történelmi folyamatok *mentén* bontakozik ki, azonban különlegességét e folyamatnak a tudományos megértés pillanata adja. A tudományos elmélyülés mellett a természettudományok is jelentős eredményeket tudnak felmutatni, melyek egyben a termelés első ipari forradalmát idézik elő.⁸⁸ A régi viszonyok Európával összevetve, Anglia esetében azonban mégis lassan változnak, és e kor szerves folytatója a történelmi folytonosságnak.

A történelmi pillanat és fordulat helyett a történelmi folyamat felismerése jelzi a változást, melynek legfőbb lenyomata az új világszemléletet leghatékonyabban terjeszteni képes műfaj, a *történelmi regény*. SIR WALTER SCOTT (1771-1832) 1814-ben megjelent *Waverly* című regénye tekinthető a historista eszme irodalmon kívül is tudományos történelemtudatot közvetítő első, teljes alkotásának.⁸⁹ Nem mellőzik a történelmi szándékot korábbi irodalmi művek sem – például az Edda-dalok vagy az Ossian-énekek⁹⁰ – de ezek lejegyzések, másolatok, felfedezések, vagy annak látszó hamisítványok voltak. Születtek is regények történelmi háttérrel, azonban itt kosztüm, díszlet volt a történelem – akárcsak e kor építésze –: hangulati illusztrációként és háttérként szolgált a múltbéli minőség.⁹¹ E múltbéli minőség eleven működése különbözteti meg a romantikát és a historizmust elődeitől. A modern történelmi tudat megjelenése tapasztalható az angol romantikus építészetelméletben is, mely *társadalomtudományos elkötelezettsége* régi teoretikus hagyomány Angliában.

elszegényedés új formáihoz vezetnek. A forradalom által előidézett változások az 1800 körüli évtizedekben a művészet számára is mélyreható következményekkel járnak.” Wilfried Koch: Építészeti stílusok. Az európai építőművészet az ókortól napjainkig. Helikon, Budapest, 2005; p. 264.

⁸⁸ A historizmus korának előzményeit vázolva megemlítendő a legmeghatározóbb alkotások: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764. Angol találmány a James Watt gőzgépe 1763-1775, és a gőzmozdony (1825, George Stephenson), valamint a nagymennyiségű termelést lehetővé tevő szövőgép is (Edmund Cartwright 1785-1792). A gépi erő elterjedésével válik meghatározóvá a manufaktúrális kézművesség helyett a munkamegosztás, a gazdasági átalakulás 1750 és 1850 közé, a historizmus kezdetével kortárs folyamat. Természetesen a napóleoni háborúk (1803-1815) során terjesztett eszmék, és a Francia Birodalom elbukása láthatóvá tette a történelmet a kontinentális zárlatot elszenvedő Anglia esetében is, ugyanakkor az újkor nagy jelentőségű forradalmi változása Anglia esetében a polgári forradalmak kora volt (ami a polgárháborútól, 1642-1648, a whig értelmezés szerinti 1688-ig számítható).

⁸⁹ Lukács, p. 17.

⁹⁰ Szerb, p.441.

⁹¹ Swift és Voltaire regényeiről Lukács, pp. 18. és 21.

Az angol romantikus építészetelmélet hagyománya

Az európai építészetelmélet szempontjából az angol teória legfontosabb ismertetőjele annak társadalomtudományossága.⁹² Összevetve a francia elmélet technikai, valamint a német írások korszellemmel való összefüggéseket vizsgáló hozzáállásával, az angol elmélet sajátja a *társadalomtudományos interdiszciplinaritás*. Az angol építészetelmélet hagyománya olyan meghatározó erővel bír, hogy a tudományág kezdetétől a romantikaig egyértelmű folytonosságot mutat az építészet társadalmi összefüggésben való értelmezése.

Elméleti hagyományok

Az építészetelméleti utópizmus

Az építészetelmélet Angliában az európai újkor számára is stílussteremtő jelentőséggel bíró *Utópia* című munkával született meg. SIR THOMAS MORE (Morus Tamás, 1478-1535) reneszánsz humanista társadalomfilozófus és államférfi 1516-os *Utópia* című művében írta le az – ókori mintákat követő – ideális társadalmi berendezkedést, kitérve az épületek és városok megformáltságára is. A két könyvből álló mű első fele a kor angol társadalmának kritikáját adja, míg a második egy újvilági utazás során megismert képzelt szigetet, *Utópiát* mutatja be.

Utópia egyértelműen azonosítható Nagy-Britanniával,⁹³ s e sziget fővárosának topografikus adottságai pedig Londonéhoz hasonlatosak. A városokat tanyarendszer veszi körül, melyre a városi lakosokat kétéves váltásokban költöztetik ki. Emellett a városi házak lakói is cserélődnek, mivel semminemű magántulajdon nem létezik.⁹⁴ Az

⁹² Morality, p. 1-14.

⁹³ Morus egy fejlett tengeri hajózással rendelkező népet ír le, melynek szigete független a kontinentális szárazföldtől. *Utopos* király mitikus honfoglalásával kezdődött a korábban *Abraxa* (görögül ismeretlen) sziget virágzása, melynek fővárosa, *Amaurotum* enyhén lejtős terepen, egy nagyméretű folyó mentén fekszik, melynek vize a tengerdagály révén tiszta.

⁹⁴ Szókratész: *Tehát annak az államnak a szervezete a legjobb, amelyben a legtöbben mondják az "enyém" és a "nem enyém" szavakat ugyanarra, azonos szemszögből?*

Glaukón: *Nagyon is.*

Szókratész: *És annak az államnak, amely a legközelebb van az egyénhez. Ha megütjük az ujjunkat, azt rögtön megérzi a testnek a lélekhez rendelt egész közössége, amely a benne lakozó egységes vezérelv szerint működik: egyetlen részének fájdalmát egészében, együtt szenved el a test, és így mondhatjuk, hogy "fáj az ujjunk"; de nem ugyanez érvényes az ember más részeire is: szenvedünk, ha beteg, örülünk, ha gyógyul?*

Glaukón: *Ugyanez érvényes. Ami kérdésedet illeti: az a legjobban szervezett állam, amely a legközelebb áll az emberi szervezethez.*

[...]

Szókratész: *Ugye a legfőbb kútfeje ennek - egyéb rendelkezések mellett - az öröknél a nő- és vagyonközösség?*

országos szinten kezelt *vagyonközösség* kiterjed az étkezésre is, mivel minden megtermelt élelemhez nagy étkezőcsarnokokban juthatnak a lakosok, saját *szükségeik szerinti* mennyiségben. Az étkezés ünnepélyes keretek között zajlik: felolvasással és morális témák taglalásával művelik szellemüket Utópia lakosai.

Értékelméleti szempontból Utópia hedonista berendezkedésű: a legfőbb cél az egyén saját élvezetének (pleasure) biztosítása, melyet saját – egyébként szigorúnak és tilalmazónak mondott – vallásuk is támogat. Legemelkedettebb vitáik a vallási alapelvekkel összeegyeztethető boldogság meghatározását célozzák, vallásrendszerüktől külön filozófiát nem ismernek. Hitük szerint az ember Isten jóságából boldogságra teremtetett és lelke halhatatlan, a halál után pedig cselekedetei alapján megítéltetik.

A főváros, *Amaurotum* alaprajzi rendszerét és erősítését a mitikus Utopos király tervezte, aki a római castrumokhoz hasonlóan ortogonális városalaprajzot teremtett. Tizennyolc méter széles, szélvédett utcáin előkerttel rendelkező, háromszintes, lapos tetejű házakat emeltetett. Homlokzatuk kővel, stukkóval és téglával burkolt, s jellemzően sok ablakuk van a fény beeresztése céljából. A város homogén szövetéből csak a középületek emelkednek ki.

JOHN SHUTES (-1563) által haláláig írt építészeti traktátusa, a *First and Chief Groundes of Architecture* I. Erzsébet királynőnek szóló ajánlásából kiderül, hogy írásában az organikus építészeti formák és az államszervezetek közötti összefüggést szándékozta volna meghatározni. Széleskörű tájékozottságára vall a részlegesen elkészült, oszloprendekről szóló leírás; e téma európai kortársai elméleti munkáiban is feldolgozásra rendre került.

A természetfilozófus és politikus FRANCIS BACON (1562-1626) Morushoz hasonlóan más tudományok szemszögéből kiindulva fogalmazza meg gondolatait az építészet társadalomban betöltött szerepéről. Morus stílusú teremtményéhez hasonlóan a befejezetlenül maradt *Nova Atlantis* (1624) is egy képzelte újvilági utazás során szerzett tapasztalatokat bemutató mű, utópia. A Bacon által képzeletben meglátogatott *Bensalem-sziget* világtól való elzártsága révén ősi társadalmi és szellemi rokonságot vall az antik és ószövetségi kultúrával Atlantisz felfedezőinek köszönhetően, akik a kultúrák között közvetítettek a hazájuk Platónnál leírt pusztulásáig.

Glaukón: Mindenekelőtt.

Platón: Az Állam. A nő- és gyermekközösség erősíti az állam egységét.

Baconnál is szerepel egy mitikusős, *Altabin* király, de törvényeit *Salomonn* királytól kapta a társadalom. Utóbbi a városok mellett közintézményeket is alapított, melyek a természettudományok művelése mellett a vendégek ellátásának céljával létesültek; Salomonn alapított vegyipari, orvostudományi, gyógyszerészeti üzemet, valamint állatboncoló, akusztikai próbatermet, genetikai laboratóriumot és vendégházat.

A töredékesen maradt műben egy természettudományos szemléletmódtól áthatott, kutatólaboratóriumként működő, bezárkózott világot mutat be a Bacont végigvezető szigetlakó, melynek erkölcei az európaiaknál magasabb szintűek. „*Meg fogod érteni, hogy sehol a Nap alatt nem találsz még egy olyan erkölcsös, minden bűntől és szennytől annyira tiszta népet, mint a bensalemi, egyenesen a világ szűzének nevezhetném.*”⁹⁵ A tudomány színvonalának és az erkölcsök helyességének fő oka a jól átgondolt elszigeteltség. A nemesfémeket és a drágaköveket az utópiaiakhoz hasonlóan a bensalemiak is elvetik, s csak a legújabb tudományos eredmények felkutatása érdekében küldenek ki követeket külföldre. Bensalem az ókori műveltséget autochton módon továbbfejlesztő és tökéletesítő, önmagában is boldog állam mintaképe.

A könyv újszerű építészeti funkciók bemutatását követően szakad meg: a sziget központjában a két legjelentősebb középület a természettudományi múzeum, valamint a kutatók és feltalálók tiszteletére emelt emlékcarnok.

Bacon elvi megfontolású és némiképpen utilitarista építészeti felfogásának antitézise az építész INIGO JONES (1573-1652), aki itáliai tanulmányútjai alapján először hirdeti Angliában a palladianizmus által képviselt harmonikus arányokat.⁹⁶ Hosszútávon jellemzője marad a palladianizmusnak az esztétikai megközelítés elsőbbsége, ugyanakkor az eszmeiség sem szorul háttérbe; ideológiai és politikai okai is voltak a palladianizmusnak.

A XVII-XVIII. századi angol politikai élet két pártja a királyság intézményeinek hagyományos hatalmi jellegét fenntartani kívánó konzervativizmus, valamint az abszolút hatalommal való szembenállás mentén vált ketté.⁹⁷ A királyi hatalmat csökkenteni, és az államberendezkedést demokratizálni kívánó *whigek* oligarchikus köztársaság kialakítását tűzték ki célul. Törekvéseik előképéül a Velencei Köztársaság államrendje szolgált. Andrea Palladio építészetiének követéséhez annak szépségei, és a

⁹⁵ Bacon, Francis: *Új Atlantisz*, 33.

⁹⁶ Kruft, p. 259.

⁹⁷ A whigek hatalma a szocializmus XIX. századi előretöréséig jelentős maradt, de a politikai szándékok addigra megváltoztak

Velencei Köztársaság államisága iránti rajongásuk vezetett. A whigek az arisztokratikus (oligarchikus) köztársaság kifejeződését látták a palladianus villákban.⁹⁸ Palladio villáiban az angol liberális arisztokrácia egyszerre látott építészeti és a politikai előképet.

Az utópikus, társadalomtudományos elméleti hagyomány töretlen fennmaradása legnyilvánvalóbban a költő, reformer, pamfletíró és tervező,⁹⁹ WILLIAM MORRIS (1834-1896) *News from Nowhere* (Hírek Seholsincsországból, 1892) című munkáján érhető tetten. A műcím egyértelmű utalás Morus Utópiájára, és azonos módon egy Angliára vonatkoztatott társadalomképet ír le. Morris művének kerete annyiban tér el Morus négyszázhetvenhat évvel korábbi írásától, hogy latin helyett angolul írta, valamint a helyszínek még a könnyen megfeythető analógiáknál is konkrétan, név szerint vannak megjelölve.

Bacon Új Atlantiszához Morris narrátorként van jelen a cselekményben. Morrist ugyanúgy egy távolról érkezett utazó számára létesített vendégház¹⁰⁰ várja, mint Bensalemben. Baconhoz hasonlóan őshonos kísérők vezetik a szívesen látott vendéget: a látogatás során realista regények társadalmi körképszerű gazdagságának megfelelően számtalan emberrel kerül kapcsolatba Morris; az ő elmondásaik alapján ismerhető meg Anglia új, *szocialista* társadalma. A platóni hagyományokra való utalásként, az ismeretek és gondolatok, a régi és az új világ párbeszédes formában konfrontálódik.

A *News from Nowhere* összegzi az utópista szocialisták és saját műveinek tanulságait; leírja a kommunista társadalom helyesnek vélt formáját. Az ideális társadalmi berendezkedés különböző aspektusait¹⁰¹ és annak akár *társadalmi rekonstrukció* árán való létrehozásának lehetőségeit¹⁰² taglalják Morris korábbi, művészetről szóló írásai is: művészeti tárgyú cikkei a szocialista utópia egy-egy aspektusára hivatottak rávilágítani. Mivel a művészet hiányosságai minden esetben társadalmi bajokra vezethetők vissza, ezért az egyedüli megoldás a múlttal végleg szakítani képes kommunista társadalomban látja meg.

⁹⁸ Elvük legfelsőbbban Shaftesbury munkáiból olvasható ki. Kruft, p. 266.

⁹⁹ Sources, 18.

¹⁰⁰ Nowhere, III. fejezet.

¹⁰¹ „I am representing reconstructive Socialism” Plutocracy, 35. bek.

¹⁰² „I say once more that, in my belief, the first thing which we shall think so necessary as to be worth sacrificing some idle time for, will be the attractiveness of labour.” Useful Work, 40. bekezdés.



XVI. Kedleston Hall



XVII. A megidézett hangulat: Crosby Hall

A regény egy ébernek ható álomban átélt társadalmi körkép leírása. Morris másfél évszázadot átaludva ébred fel a megváltozott Angliában: segítőkész, szerteágazó érdeklődésű, munkájukat örömmel végző, vendégszerető lakosok szeretettel mutatják be városukat és társadalmukat az idős vándornak. Mesélnek céhszerű közös műhelyeikről,¹⁰³ munkájuk gyönyörködtető sokféleségéről, és az örömet előtérbe helyező hedonista értékrendjükéről.¹⁰⁴ Utazásai során a látogató megtapasztalja az osztály nélküli társadalom minden előnyét: a pénz hasztalan voltát egy olyan társadalomban, ahol mindenki szükségletei szerint részesül akár a legfinomabb dohányból; s a nők megbecsült, egyenrangú szerepét, a magántulajdon hiányából¹⁰⁵ fakadó szabad szerelmet és házasságot, vagyis a nőközösséget.¹⁰⁶ A családok és otthonok is az emberek szabad, elkötelezetlen társulásai mentén, spontán közösségekként jelennek meg. Osztályharc és önzés híján bíróságot és rendőrséget sem kell fenntartani, s mivel iskolai szellemi oktatás sincs, így okafogyottá vált az állam léte is: az állami intézmények lakásokká lettek átépítve, és az angol parlamentnek otthont adó *Palace of Westminster* trágypiacaként üzemel. Város és falu között alig van különbség, London levegője és a Temze vize kristálytiszt, akárcsak a középkorban.

¹⁰³ Banded Workshop, Nowhere, Trafalgar square

¹⁰⁴ „taking the keenest pleasure” Nowhere, Concerning Love

¹⁰⁵ Marx, p. 58.

¹⁰⁶ Marx, p. 64., Platón: Az Állam

Morris elmélete több pontban ellene megy a korábbi utópistáknak, valójában „*Morus Tamásból sokkal több van benne, mint Marxból.*”¹⁰⁷ nem képzel el semmilyen köznevelést,¹⁰⁸ elutasít minden szabályozott társadalmi köteléket¹⁰⁹ és az állam bármilyen létének szükségességét tagadja.¹¹⁰ Ugyanakkor utópiájában elevenen élnek a kommunisztikus társadalomról szóló – Morus által a koraújkorban felújított és átértelmezett, az állam őréről a teljes társadalomra kiterjesztett – legfontosabb ókori ötletek: a magántulajdon nélkülség és a nőközösség.

Progresszív indíttatású, a múlt szándékos meggyalázását is célzó társadalmi elképzelések ellenére építészeti és munkamódszerét tekintve azonban a *News from Nowhere* ugyanolyan reakciós,¹¹¹ mint szocialista eszméket fejtegető írásai. Az ipari forradalom előrehaladása ellen fellépő szocialista törekvésekben felfedezhető a visszatérés szándéka is: a reakciós szocializmus legfőbb célja a középkori dolgozó munkaviszonyainak és megbecsültségének restaurációja. E restaurációs szándék érhető tetten a vendégház leírásában: „*a csarnok padlója márványból volt, felette nyitott fa fedélszék. Nem voltak ablakai a folyó felé, helyette ívek sorakoztak a szobák irányában, egyiken keresztül a kertet lehetett megpillantani: fölöttük egy hosszú falszakasz a kinti képségekkel megegyező témájú, szép freskókkal volt díszítve. A tér elegáns, mindazonáltal visszafogott volt, és nem volt túlságosan nagy (talán akkora, mint a Crosby Hall).*”¹¹² London városának házai olyanok voltak, „*mint középkori házak, azokkal azonos anyagokból; teljesen úgy éreztem magam, mintha a tizennegyedik században élnék*”,¹¹³ melyek összességükben „*takaros, tiszta, rendezett és világos*”¹¹⁴ benyomást keltettek. A nők ruhája „*röviden az ősi viseletek és a tizennegyedik századi ruházat keverékeként*

¹⁰⁷ Modern formatervezés, p. 16.

¹⁰⁸ Vö. Marx, p. 63.

¹⁰⁹ "Phalangsteries, eh?" said he. "Well, we live as we like" Nowhere, X. bekezdés.

¹¹⁰ A chartista mozgalom valamennyi demokratikus pontja, mely a békés demokrácián keresztül elérendő szociális igazságosság növekedését célozza, érvénytelenné válik: fegyveres osztályharc és chartisták által is alkalmazott sztrájkok (chartista általános sztrájk: 1842) alakították ki a viszonyokat. „Do you mean actual fighting with weapons?" said I, "or the strikes and lock-outs and starvation of which we have heard?" "Both, both,"

¹¹¹ Marx a reakciós szocializmusról: p. 75.

¹¹² „standing in a hall with a floor of marble mosaic and an open timber roof. There were no windows on the side opposite to the river, but arches below leading into chambers, one of which showed a glimpse of a garden beyond, and above them a long space of wall gaily painted (in fresco, I thought) with similar subjects to those of the frieze outside; everything about the place was handsome and generously solid as to material; and though it was not very large (somewhat smaller than Crosby Hall perhaps),” Nowhere, III. bekezdés

¹¹³ „like medieval houses of the same materials that I fairly felt as if I were alive in the fourteenth century” Nowhere, IV. bekezdés

¹¹⁴ „trim and clean, and orderly and bright” Nowhere, X. bekezdés

íráható le, jóllehet, egyiknek se volt másolata: az anyagok az évszaknak megfelelően könnyedek és vidámak voltak”.¹¹⁵

Morris utópiáján is érzékelhető a múltra való hivatkozás és utalás elengedhetetlen volta. A mintául szolgáló múlt valamennyi, történelmen kívül kerülni vágyó utópia és prognózis elhagyhatatlan elemének bizonyul, az analógia és a megértés szintjén. Morris regénye ugyanakkor jól mutatja, hogy az angol építészetelmélet történelmi, társadalomtudományos és építészettörténeti tájékozottsága kiterjedt volt: ismerte saját mintáit, és társadalmi céljait tekintve tájékozott és művelt volt. Az építészetéről szóló elméleti alkotások képesek voltak magukba fogadni és megtestesíteni ideológiák és világnézetek szándékait.

A romantika által elutasított hagyományok

Az angol romantika építészetelmélete elődeihez hasonlóan képes volt a társadalomtudományos háttérből merítve részletekbe menő, következetes társadalmi szándékok rendszerét az építészet nyelvén is megjeleníteni. A szándékokat felépíteni képes romantikus elmélet ugyanakkor a tőle idegen, létét veszélyeztető és hitelét romboló irányzatokkal szemben egyidejűleg támadóan lépett fel. Létében támadta a palladianizmust és elvi alapjait, egyben elhatárolta magát az előzményét képviselő pittoreszk preromantikától.

A romantika korai, preromantikus szakaszában békésen élt a palladianizmus mellett. Nem volt igény a gótikus stílusra, ezért egyes kísérleti munkáktól eltekintve elképzelés sem volt arról, miként lehetne azt újkori épületeken alkalmazni. A helyzet a feladatkörök és szándékok átrendeződésével kezdődött meg: a romantika szelleme a XVIII.-XIX. század folyamán folyamatosan erősödve végül saját szándékainak megfelelő épületeket igényelt, s kizárólag azokat: *hangulatból világnézetté* lett.

Az érett romantika kezdetben a vágyódás és esetlen másolás gyakorlata mellett elméleti szinten csak tudományos, építészettörténeti érdeklődést mutatott a középkor iránt: a felépült épületek nélkülözték a tudományos megalapozottságot. A formakincs tetszőleges felhasználása elvekkal alátámaszthatatlan volt, és jellemzően esztétikailag is vitathatók voltak az eredmények: a gótika a tréfás épületek, folyók és műromok

¹¹⁵ „In short, their dress was somewhat between that of the ancient classical costume and the simpler forms of the fourteenth-century garments, though it was clearly not an imitation of either: the materials were light and gay to suit the season.” Nowhere, III. bekezdés

építészete volt. A romantika korai szakaszában a csodált középkori stílusok értékteremtő felhasználására nem volt mód.

Változást a kiterjedt építészettörténeti kutatások hoztak. A legjelentősebb kutatók egyike AUGUSTUS CHARLES PUGIN (1762-1832), Augustus Welby Northmore Pugin református vallású édesapja volt, aki a francia forradalom idején menekült Angliába, majd állást vállalt John Nash irodájában. Munkája során ismerte meg Anglia középkori stílusait, kutatásai eredményeinek publikálásába később bevonta fiatal fiát is. Kiadványai mintakönyvként szolgáltak a gótikus stílus feltámasztásához. A *Specimensben* (1824) szövege eredményei gyakorlati felhasználhatóságainak korlátairól: felismerte, hogy saját korában még kidolgozatlanok az újkori igényekre és új funkciókra való átültetés lehetőségei. Elsősorban nemzeti intézmények számára javasolta az új gótikát – melyek Anglia esetében maguk is középkori eredetűek és szervezeti felépítésük is hasonló –, így megyeházát képzelt el a legkönnyebben középkori stílusban. Augustus Charles az antik historizálást ugyan unalmasnak és a legtöbb funkció esetén nehezen alkalmazhatónak tartotta, azonban kora építészetre is kiterjedő liberalizmusával hirdeti, hogy nem tartja elképzelhetetlennek a felelevenített középkori és az antik formák együttélését *„Angliában bárki olyan stílusban épít, amilyenben kíván, amennyiben mások szabadságának meg nem sérti.”*¹¹⁶

¹¹⁶ „every man in England may build in whatever style he pleases, provided only that he does not infringe on the liberties of others” *Specimens*, II., p. 19.



XVIII. AC Pugin

1824



XIX.AWN Pugin

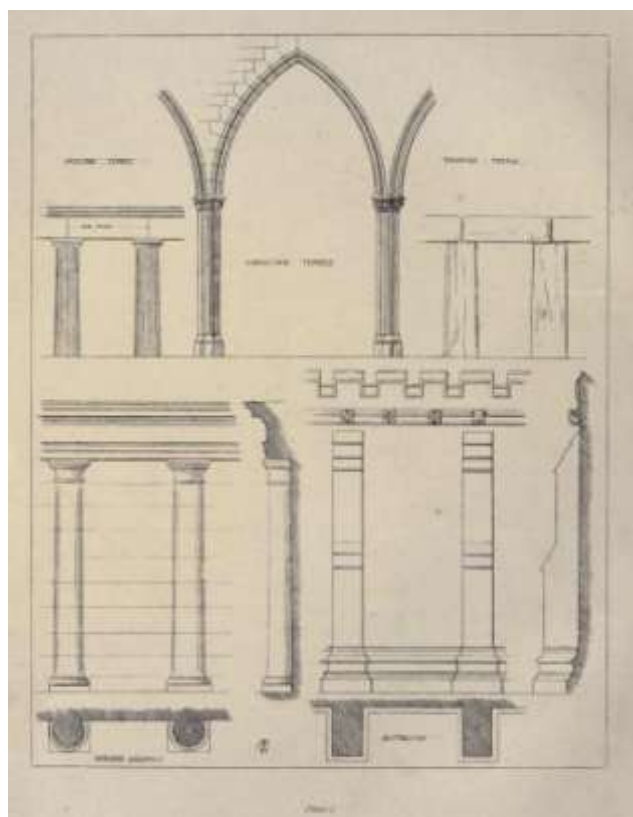
1841

A palladianizmus ellen

Fia már nem ilyen engedékeny a klasszicizáló-későpalladianista építészettel szemben. Először szerkezeti tökéletlensége miatt vitatja a klasszicizmus létjogosultságát. A *The True Principles and Revival of Christian Architecture* (1841) című munkájában kiemeli, hogy gótika a legfejlettebb kőépítészet, szemben a görög templommal, mely – Vitruvius által is lejegyzett módon¹¹⁷ – egyszerű faszerkezet mintáját követi. Tagadja az utóbbiból származó antik elemek homlokzatképzésnél való *őszinte* felhasználhatóságát, s ennek alátámasztására a féloszlopok szerepét összeveti a támpillérekével; míg előbbi fölös elem és saját teherhordó szerepét sejtetve fedi el a valós tektonikát, addig a gótika kidíszíti a valós és igaz *tartószerkezeti rendszert* saját ornamentalszisztemével.¹¹⁸

¹¹⁷ Vitruvius, IV/2/2, p. 95. „Ezekből a dolgokból és az ácsok famunkáiból kiindulva utánózták faragványaikkal dispositióikat a kő- és márványtemplomok építéskor a mesterek, és ezeket a leleményeket követendőnek tartották.”

¹¹⁸ „[az alkotó tevékenység során] a díszítmények valósággal megkonstruáltak, ahelyett, hogy a szerkezet díszítése történnék.” „ornaments are actually constructed instead of forming the decoration of construction.” Principles, p. 1.



XX. True Principles

1841

A mélyen elkötelezett katolikus Pugin a klasszikus stílus felhasználási területeiből először a templomokat zárja ki. Az ókori templomforma egyházi alkalmazhatóságával szemben *formai, funkcionális és eszmei* ellenérvet hoz fel Pugin: az antik templomok rendeltetésüket tekintve csak szűk közönség befogadására alkalmas épületek, melyek pogány tartalmat hordoznak és fejeznek ki. A görög templom a tömeghatáshoz nélkülözhetetlen peristylum elhagyhatatlansága miatt nem alakítható át alkalmasan keresztény egyházi célokra, ablak nem nyitható a falakon és torony nem kapcsolható hozzá a megjelenő kontrasztos helyzetek jelentészavarai miatt, valamint a tetőhajlás nem megfelelő az Anglia éghajlati viszonyai között. Implicit módon a szépség LEON BATTISTA ALBERTINÉL (1404-1472) olvasható követelményei nyernek igazolást: „*Építsünk úgy, hogy további részletet ne tartsunk szükségesnek, mint ami megvalósult, s semmi olyat ne akarjuk eltávolítani, ami az épület részét képezi.*”¹¹⁹

¹¹⁹ „Man baue daher so, daß man an Gliedern nie mehr wünscht, als vorhanden sind, und nichts, was vorhanden ist, irgendwie getadelt werden kann.” Idézi Krufft, p. 48.

Az *An Apology for The Revival of Christian Architecture* (1845) című írásában Pugin végül tökéletességük tudatában, annak dacára utasítja el az antik templomokat: „*tökéletlen rendszerek tökéletes kifejeződései*,”¹²⁰ mivel magát a pogányság¹²¹ rendszerét látta bennük kifejeződni minden szakrális és profán tervezési helyzetben. Érvelését hitelvekre alapozza, tudván, hogy esztétikai érvekkel nem győzhet: „*A keresztény építészet mellett, kizárólag annak szépségével érvelve soha nem győzhetnek meg azok, akik azt állítják, hogy minden művészet és méltóság egy görög templomban összpontosul. Az alapelvekhez kell fordulnunk, melyekből e stílusok származtak.*”¹²² A formai argumentumok elmaradásával az eszme és funkció, valamint azok összekapcsolása történik meg az érvelésben, ahol a leghelyesebb alapelveket a katolicizmust megtestesítő gótika hordozta.

A vallási alapú érvelés fokozatosan, az építészettörténeti tudás és építészeti gyakorlottság, valamint az elhivatottság elmélyülésével került előtérbe Puginnál; életművétől eltekintve nem jellemző a klasszicizmussal szembeni programszerűen támadó fellépés. A harcos érvelés későbbi elmaradása részben magyarázható csak a katolikus indíték más alkotóknál tapasztalható hiányával: az érvelés a gótizálás győzelmét és elterjedését hozta, de emellett a szemlélet is változott.

Ruskin a Hét Lámpás előszavában a görög stílus ellenzőjeként jellemzi magát,¹²³ de a gótika hanyatlását és pusztulását már nem más stílusoknak, hanem a saját alapelvek megsértésének tulajdonítja:¹²⁴ az eredeti gótikát csak a gótikus mesterek saját stíluselveik elleni merénylete képes veszélyeztetni.

A pittoreszkkal szemben

A gótika meghatározó stíluselveit az építészettörténeti megismerés révén tudományosan tisztázta a gótikus elmélet, és képes volt azt teljes értékű, önálló stílusként

¹²⁰ *perfect expressions of imperfect systems* Apology, p 5. Vö. az előző lábjegyzettel.

¹²¹ Az 1851-ben írt *An Earnest Address on the Subject of Hierarchy*-ban a protestantizmust és a görög hangulatú építészetet egyaránt feltámadt pogánysággént írja le. *Hierarchy*, p. 12.

¹²² „*To advocate Christian architecture merely on the score of its beauty, can never prevail with those, who profess to think that all art and majesty is concentrated in a Grecian temple. We must turn to the principles from which all styles have originated.*” Apology, p 4.

¹²³ „*túl sokat szenvedtem azon fajta építészet elhanyagolásától és pusztulásától, melyet szeretek, és s az olyanfajta építészet művelésétől, melyet nem kedvelhetek*” „*suffered too much from the destruction or neglect of the architecture I best loved, and from the erection of that which I cannot love*” *Seven Lamps*, p. X.

¹²⁴ A gótikus mesterekről: „*saját megsértett igazságuk romjaiból már sosem voltak képesek feltámadni*” „*But they could not rise out of the ruins of their own violated truth.*” *Seven Lamps*, p. 69.

meghatározni. A XIX. század eleji felmérések, korszakolások¹²⁵ és kutatások minden kétséget kizáróan írták le a gótikus és a klasszikus formakincset. Elvi alapon történő szétválasztásuk Pugin munkásságának az eredménye: formai összetéveszthetlenségük alapján az értékrend is elvált, majd összeférhetetlenné lettek.

A romantikus korszak előzményét képviselő pittoreszk szelleme azonban a kor folyamán mindig kísértett. A historista klasszikus és a historista gótikus stílus tökéletesen elválasztható volt, minden szempontból: élénk, kontrasztos különbség mutatható ki a kettő között. Ugyanilyen éles határ nem vonható a romantika és a preromantika közé. „*Hasonlatosak az emberi erények az általa lakott földgolyó világosságához: ugyanolyan fokozatos a ragyogás halványodása a határokhoz közeledve, ugyanolyan elválaszthatók az ellentétes pontok, ugyanolyan félhomály lengi be a kettő határát*”¹²⁶ A pittoreszk az elvi igazságok alapján érvelő romantika fényének hasonló félhomályában helyezkedik el.

Ruskin hasonlata mentén e szürkületben kiismerhetetlenek az igaz szándékok, ugyanakkor a legnagyobb a veszélye a tévedésnek, mivel a jó és igaz szándékával itt a legkönnyebb elvéteni azt. Kísérteties formai hasonlósága, és romantikus hangulatvilága miatt a hangulati, *affekciós értéket* képviselő folyó, tréfa a *belső értékkel* bíró elvszerű neogótika¹²⁷ hitelességének aláásásával fenyegette a romantikát.

A romantikus stílus első próbálkozásai a dilettánsokhoz köthetők. „*A másodlagos, az olcsó, a közhasznú romantika előbb van meg, mint az elsődleges, a nagyromantika.*”¹²⁸ Olcsóság veszélyeztette a formájában meglepően hasonló magasztos gótikát. Pugin alapelveinek true principlesbeli rögzítésekor is óvott James Wyatt *the destructive*¹²⁹ munkáiban megjelenő felelevenítések felszínes pittoreszkségétől.

A pittoreszk elvszerűsége jelentett veszélyét Ruskin érzekelte a leginkább, s a legpontosabb meghatározás is nevéhez köthető. Helyesen mutatott rá, hogy a közkeletű

¹²⁵ THOMAS RICKMAN (1776-1841) 1815-ös *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture* vezette be az első pontos és máig meghatározó korszakolását. A *Specimens* is közöl periodizációt, II., p. XI-XVII

¹²⁶ „There is a marked likeness between the virtues of man and the enlightenment of the globe he inhabits--the same diminishing gradation in vigor up to the limits of their domains, the same essential separation from their contraries--the same twilight at the meeting of the two” *Seven Lamps*, p. 29.

¹²⁷ „A munkabeli jártasságnak és szorgalomnak piaci ára van; a tréfának, az élénk képzelőerőnek és kedélyállapotnak affekciós ára; ezzel szemben az adott szóhoz való hűségnek, az alaptételekből (nem pedig az ösztönből) következő jóakaratnak belső értéke van. A természetben és a művészetben semmi nincs, amit, ha ezek megszűnnének, a helyükre állíthatnánk; értékük ugyanis nem a belőlük fakadó hatásokban, hanem azokban az érzületekben, az akarati maximákban rejlik, amelyek ezen a módon még akkor is képesek cselekedetekben megnyilvánulni, ha az eredmény talán nem is kedvező rájuk nézve.” Immanuel Kant: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*. Gondolat, Budapest, 1991

¹²⁸ Horace Walpole kísértetéről Szerb, p. 444.

¹²⁹ Pugin: *Principles*, 45.

félreértéssel szemben a pittoreszk elsődlegesen nem a hanyatlást, hanem éppenséggel a magasztosságot igyekezett megragadni.¹³⁰ az elmúlás csak az eszköz a fennkölt megidézéséhez.¹³¹ A pittoreszk e fenségést a tárgyak bizonyos külsődleges, *lényegükhöz nem tartozó*, esetleges vonásaival igyekszik érzékeltetni.¹³² Az affekciós értékek elsődlegességét, a pittoreszk kifejezés lényegét e *külsődlegesség* jelenti: minél távolabb vannak a dolog szellemi lényegétől az őt háttérbe szorító külsődleges elemek, annál hatásosabb a pittoreszk.¹³³ A pittoreszk fennköltre való törekvését Ruskin *élősködő magasztosságként*¹³⁴ írta le.

A palladianizmushoz hasonlóan hal el e vita is. Morris középkori benyomást keltő új, szocialista világában csak az igénytelenség lenézett ócskaságaként tekintenek a pittoreszokra: „*Vedd észre, barátom, hogy nem látod köztük a szegénység jeleit: nem látod semmi nyomát lepukkant pittoreszoknak, melyről annyit kell tudnod, hogy régen a művész jellemzően így kendőzte el rajzkészségének hiányát.*”¹³⁵ Morris látókörén már kívül esett elődei nagy fogalmi harca, a jövőt vélte látni az általa megálmodott, részleges restauráció révén létrejövő új társadalmi rendben.

A műemlékvédelem

A News from Nowhere új, kommunista társadalomról és annak építészetéről alkotott látomásai a korábbi város teljes átépítésével valósulnának meg: valamennyi épület a XIV. századhoz hasonlatos stílust venne fel a proletárforradalmat követően, s a múlt emlékeivel lesajnálóan, megalázóan bánnának, mint a regényben felkeresett bölcs aggastyánjával, akinek emléke és tudása van még a szomorú korokról és emlékszik az elkeseredett proletárforradalomra. A múlt a kommunista utópiában eltörplendő és meg is gyalázandó, a részleges *társadalmi restaurációval* párhuzamos megtisztulási folyamatként.

¹³⁰ Ld. a megfelelő lábjegyzetet

¹³¹ Ha csakugyan az *egyetemes hanyatlás* kifejezése lenne a fő cél – érvel Ruskin – úgy annak a pittoreszk témájában is központi szerepet kéne játszania. „*Egy nemrég megjelent művészettörténeti írás határozottan állítja, hogy a pittoreszk lényege az egyetemes hanyatlás kifejezése. Érdekes lenne elgondolni, hogy milyen eredményre vezetne ezen pittoreszkról alkotott elképzelés ábrázolási kísérlete egy olyan festményen, melyen halott virágokat és rohadt gyümölcsöket ábrázol.*” „*A recent critic on Art, for instance, has gravely advanced the theory that the essence of the picturesque consists in the expression of "universal decay."* It would be curious to see the result of an attempt to illustrate this idea of the picturesque, in a painting of dead flowers and decayed fruit” Seven Lamps, p.188.

¹³² Mintha egy borostyánnal benőtt oszloptörödédek esetén a borostyán kacsaira fektetné a festő a hangsúlyt. „the artist who looks to the stem of the ivy instead of the shaft of the pillar,” Seven Lamps, p. 193.

¹³³ „the picturesque is developed distinctively exactly in proportion to the distance from the centre of thought of those points of character in which the sublimity is found” Seven Lamps, p. 189.

¹³⁴ Parasitical Sublimity. Seven Lamps, p. 189.

¹³⁵ Only note that there are no tokens of poverty about them: no tumble-down picturesque; which, to tell you the truth, the artist usually availed himself of to veil his incapacity for drawing architecture

Összetettebb képet mutat a romantika többi alkotójának viszonya az álló, régi épületekhez. Pugin stílustiszta, eredetitől alig megkülönböztethető formái hasonló elvet képviselnek, mint a reneszánsz műemlékekkel szemben tanúsított hozzáállása: a koraújkor a legapróbb részletig igyekezett az általa becsült épületemlékek *szellemének restaurációját* megvalósítani saját épületein. MICHELANGELO BUONAROTTI (1475-1564) aediculája a firenzei *Palazzo Medici-Riccardin*.

John Ruskin a gótika elveinek felhasználása mellett hevesen ellenezte a régi épületeken végzett műemlékvédelmi célú beavatkozások minden formáját. Saját értelmezésében az építészek által elkövetett árulás révén az épület legteljesebb pusztulását eredményezi: „*Sem a közvélemény, sem a műemlékekért felelősek nem ismerik a restauráció fogalmát: ez egy épület lehető legteljesebb elpusztítását jelenti; olyan mértékűt, mely után még a hiteles maradványokat sem lehet összegyűjteni, egy olyan pusztítás, mely után csak az elpusztított emlék hamis leírása marad meg*”.¹³⁶ Mindenekelőtt feleslegesnek érzi az egyes épületet létrehozó eredeti, egyedi építőszellem megidézésének megkísérlését, mivel az építők pontos, pillanatnyi szándéka nem deríthető fel minden részletében.¹³⁷ Lehetetlenség is egy felületet újraalkotni szándékozó építészeti beavatkozás, hiszen a vakolat és a benne lévő építőszándék abban a néhány centiméterben volt, ami éppenséggel teljesen megsemmisült.¹³⁸ Nincs is joga az utókor egyik periódusának sem kisajátítani az építők által minden nemzedék valamennyi örökösére egyaránt ráhagyott épületet kisajátítani.¹³⁹ A beavatkozás eredménye egy tetem lesz, melyet kegyetlenül elpusztítottak.¹⁴⁰ Értelmezésében a műemlékvédelem minden szempontból hazug szándék és cselekedet: egy felvállalhatatlan céllal kezd lehetetlen kutatásokba, hogy aztán az öröklét számára való megőrzés címén sajátítja az ki a maga javára, és teszi is azt tönkre, megmentést hazudva és a legteljesebb pusztítást eredményezve.

¹³⁶ „Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer : a destruction out of which no remnants can be gathered : a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.” Seven Lamps, p. 194

¹³⁷ „the hand and eye of the workman, can never be recalled.” Seven Lamps, p. 194.

¹³⁸ . What copying can there be of surfaces that have been worn half an inch down ? Seven Lamps, p. 195.

¹³⁹ We have no right whatever to touch them. They are not ours. Seven Lamps, p. 197

¹⁴⁰ „[ily módon] elkészíthető egy ház modellje, akárcsak egy tetemé” „You may make a model of a building as you may of a corpse.” Seven Lamps, p. 196.

Ruskin a századokig épülő katedrálisok egyedülálló, befejezettnek¹⁴¹ tekinthető állapotának megőrzésére egyedül a karbantartást tartja elképzelhetőnek: „*Viseljétek jó gondját a műemlékeiteknek, és akkor nem kell restaurálnotok őket.*”¹⁴²

A műemlékvédelem kezdeteinek kortárs kritikája azonban hangsúlytalan maradt,¹⁴³ s szinte valamennyi középkori épületet stílusziszta igénnyel restaurálták Európa-szerte.¹⁴⁴ A múltat álló műemlékeiben nem sikerült Ruskinnak nem sikerült szándékai szerint a lelkes korszaktól megóvnia és megőriznie. Ugyanakkor Pugin képes volt feleleveníteni, feltámasztani, és újból *élő hagyománnyá* tenni a gótika *megformáltságát* (Gestaltung).

Más aspektusában vált eleven tradícióvá a Morris saját utópiájában maga képére formált (kommunista) céhes kézműves: az élő hagyomány nála gótikus *megformálásra* (Schaffen) vonatkozott. Saját, és műhelye érdeklődésének megfelelően tanult meg eredendően sokirányú képzettsége¹⁴⁵ mellé szövetet festeni, szőnyeget szőni,¹⁴⁶ vagy betűt szedni és illuminálni.¹⁴⁷ Morris e középkoriasságában volt első és kiemelkedő, az utókor azonban elsősorban nem a romantika, hanem a modernizmus szemszögéből ítélte meg e korszakot, és a teoretikus és történeti kutatások a *későbbi* fontos alapelvek eredetét keresték a romantikában.

Az angol romantikus építészetelmélet a későbbi kutatások tükrében

A Modern Mozgalom műalkotásain a historizmussal szemben felvállalt kontraszt, megnyilvánulásaiban az ellenszenv érzékelhető. A megformálás drasztikus megváltozásai mellett azonban döntő jelentőségű az építészetelméleti eszmék folytonos jelenléte: ezek állandó, aktív formálódása is kimutatható a két kor folyamán.

Későbbi tudósként a gótikus megújulást első ízben Sir Kenneth Clark (1903-1983) kutatta első tudományos munkájában (*The Gothic Revival*, 1928), azonban a későbbi elméleti írások mellőzik e művét.¹⁴⁸ Meglátása szerint “*a gótikus megújulás legfőbb*

¹⁴¹ Vö. Pugin és a meglegedetlenség.

¹⁴² „Take proper care of your monuments, and you will not need to restore them.” *Seven Lamps*, p. 196.

¹⁴³ A műemlékvédelmi beavatkozások és helyreállítások valamennyi templomra kiterjedtek. „*Probably there is not a church in England entirely unaffected by the Gothic Revival.*” Clark, p. 9. Angliában kiemelendő George Gilbert Scott szerepe.

¹⁴⁴ “mit értettek a középkori mesterek a gótikához”? A Steindl Imrének tulajdonított idézet forrása Mezős Tamás: *Rekonstrukció és/vagy hitelesség* http://arch.et.bme.hu/korabbi_folyam/11/11mezos.html

¹⁴⁵ *Sources*, p. 18.

¹⁴⁶ *Sources*, p. 24.

¹⁴⁷ Szerb, p. 614.

¹⁴⁸ Bibliográfiájában nem hivatkozik rá Pevsner és Watkin sem.

öröksége nem épületeiben, hanem alapelveiben és ideában rejlik,”¹⁴⁹ és a kortársak historista formakincssel szembeni averziójukkal párhuzamosan a teóriában megjelenő, a modern alapelveinek romantikától való elméleti eredeztetési szándéka mutatja meglátása helyességét.

A romantika eredményei helyett annak ideáit kereste a modernizmus egyik legkiemelkedőbb elméleti alkotója, Nikolaus Pevsner, aki a gótikus megújulás által lefektetett alapelvekből vezette le a modern művészet elméleti hátterét. A Modern Mozgalom eredetét feldolgozó munkáiban a romantikus elmélet morális, valamint funkcionalista-utilitarista jellegét emeli ki, mint meghatározó szellemi előzményt.

A társadalmi elkötelezettség szerepét hangsúlyozza a *Modern formatervezés úttörői (Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius, 1936, magyar fordítás 1977)* című munkája. Pevsner Morris mindenre kiterjedő művészeti tevékenységében látja a historizmus korlátolt, érzéketlen formaalkotásával való szakítás kezdetét; ugyanakkor ő egyben a romantikusok közvetlen örököse középkor iránti rajongásával és művészetének társadalmi, vallási, morális, politikai¹⁵⁰ szándékaival. Morris felismerte és elfogadta Ruskin azon elméletét, mely szerint az újkori művészek társadalomtól való fokozódó eltávolodásából származik a művészet általa is tapasztalható hanyatlása, és társadalmi reform előkészítésére szánta el magát.¹⁵¹ Olyan művészetet álmodott, melyet sokan készíthetnek és sokan élvezhetnek, használói egyben készítői is: „művészet a nép által a népért végezve, mely örömeire szolgál készítőjének és használójának”¹⁵²

A kész műalkotás előállítási folyamatában, a munkában rejlő értékekre Ruskin hívta fel a figyelmet: az építés tevékenységének lelket nemesítő hatása egyenrangú, vagy fontosabb, mint az elkészült épület pusztá léte, az építészet művelésének szelleme előrébbvaló a folyamat eredményénél.¹⁵³ „Nem a márványtemplomokat, hanem az őket megépítő szellemet akarom viszontlátni.”¹⁵⁴ „Egyáltalán nem önmagukért akarok

¹⁴⁹ „the chief legacy of the Gothic Revival is to be found not in buildings, but in a body of principles and ideals.” Clark, p. 219.

¹⁵⁰ Összegyűjtött munkák, XXII. kötet, p. 47., idézi Pevsner, Modern formatervezés, p. 15.

¹⁵¹ Modern formatervezés, p. 14.

¹⁵² „art made by the people, and for the people, as a happiness to the maker and the user”. Hopes and Fears for Art. 2. Art of the People, XLVII. bekezdés. Az új művészet a polgárháborút követő amerikai kormányzat ideáihoz hasonul: „that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth” Abraham Lincoln: Gettysburg Address. 1863

¹⁵³ Vesd össze Gestaltung és Schaffen: az alkotás (Schaffen) és megalkotottság (Geschaffensein) szerepe

¹⁵⁴ „I do not want marble churches at all for their own sake, but for the sake of the spirit that would build them.” Sacrifice, VIII.

*márványtemplomokat, hanem azért a szellemiségért, ami megépítené őket. Nem a templomot akarjuk, hanem az áldozatot; nem az elismerés érzelmét, hanem az imádat cselekvését; nem az ajándékot, hanem az adást.*¹⁵⁵ A művészet feladata Isten szolgálata: ¹⁵⁶ *az építés Istennek tett szolgálat és áldozat.* A műalkotás megítélése is ettől függ: *„örömmel végezte-e a mester a munkáját?”*¹⁵⁷

William Morris ezzel szemben kevésbé hangsúlyozza a vallásos elhivatottság szükségességét, a munka e valláson alapuló, deontologikus etikai meghatározottságát, és azt elsősorban a dolgozó önnön boldogságának szolgálatába állítja – aki éppúgy lelki üdvéért dolgozik, mint a Ruskin által leírt gótikus mester. *„A művészet az ember munka felett érzet örömének kifejeződése.”*¹⁵⁸ Az öröm forrásaként szolgálni képes alkotómunka az elitista művészet társadalomtól idegenkedő gyakorlatával ellentétben lehetővé tenné, sőt igényelné és elősegítené a művészet mindenhol való megjelenését és művelését.

A morális indíttatású, tudatos társadalmi szerepvállalás jelentősége Pevsner elméletében a modernizmus legmeghatározóbb jegyek egyikévé emelkedik. David Watkin kiemeli, hogy a Modern Mozgalom eredetkutatása során a mellette való érvelésben az építészet morális jelentősége ugyanolyan súlyt kap, mint a romantika számára. Az etikai megközelítés elsődleges szerepe alapján közeli párhuzamot lehet kimutatni Pugin *Contrasts* (1836) és Pevsner *Modern formatervezés úttörői* (1936) című munkái között. Áttételesen Watkin Morus és Pevsner munkái, s a közöttük született angol építészetelmélet folytonosságára mutatott rá annak társadalomtudományos motivációi alapján.

Pevsner *Modern formatervezés úttörői* című munkája a moralitás szerepét hangsúlyozza. A későbbi, hasonló címet kapott *Modern építészet és formatervezés eredete* (*The Sources of Modern Architecture and Design*, 1968) a modernista építészet közismertebb aspektusából indul ki: a funkcionalitás elvének meghatározó szerepűvé válását kutatja. Pevsner Pugin elméletében mutat rá a funkcionalitás elvének kitüntetett szerepére:¹⁵⁹ *„az épületnek nem lehet olyan része, amely nem szükséges a kényelem, a*

¹⁵⁵ „It is not the church we want, but the sacrifice; not the emotion of admiration, but the act of adoration, not the gift, but the giving.” *Sacrifice*, VIII.

¹⁵⁶ „the arts will never flourish until they have been primarily devoted to that service” *Seven Lamps*, p. 20.

¹⁵⁷ „I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this : Was it done with enjoyment was the carver happy while he was about it ?” *Seven Lamps*, p. 173

¹⁵⁸ „Art is man's expression of his joy in labour.” *Plutocracy*, XIII. bekezdés.

¹⁵⁹ *Sources*, pp. 9-10.

konstrukció és szerkezeti helyesség megvalósításának szempontjából”, valamint: „a legkisebb részletnek is jelentéssel kell bírnia, vagy egy meghatározott célt kell szolgálnia.”¹⁶⁰ Példának Pugin a gótikát hozza fel, annak fiatornyait, mely egyszerre esztétikus, függőlegességében hordozza a feltámadás eszméjét, egyben terhével nélkülözhetetlen szerepet tölt be a gótikus épület erőjátékában.¹⁶¹ „kettős; misztikus és természetes szándéknak megfelelően: spirituális rendeltetésük, akárcsak bármilyen más függőleges elemnek a keresztény építészetben, a Feltámadás eszméjének hirdetése, a fizikai szándékuk az eső elvetése.”¹⁶²

Pugin racionális alapú érvelése kiterjed a szerkezeti fejlettségre is, mely által a gótika felül képes múlni a görögös építészetet. A fáradtságos munka dicsőségét hirdető¹⁶³ Ruskin írásaiban a munkakörnyezet is kitüntetett szerepet kap: leírásában és az azt alátámasztani hivatott részletes érvelésében elveti bármilyen dísz létjogosultságát a munkavégzésre szánt területen. Tudatában van a középkori üzletek vonzó és dekoratív megjelenésének, de azt elsősorban az otthonhoz való szoros kapcsolatából vezeti le Ruskin: „Ne keverd a díszítést az üzletiséggel.”¹⁶⁴ A munka magasztos cselekedetét kell megilletnie minden a figyelemnek: ez a díszről való mentesség és üresség a gyakorlatiasság és haszonelvűség pátoisa a romantikus elméletben.

Szőges ellentétben áll a sivárság óhajításával Morris elképzelése. Barátaival karöltve formálta meg környezetét, és a maga számára való megformáltságnak egyenrangú a másoknak készített termékekkel. Az ember minden eszközét és szerszámát ugyanazzal az örömmel kell a maga számára elkészítenie, mint

¹⁶⁰ „there should be no features about a building which are not necessary for convenience, construction, or propriety” és the smallest detail should have a meaning or serve a purpose. True Principles, p. 1.

¹⁶¹ „the cluster of pinnacles [...] are not carried up for mere ornament, but, by their weight, to increase the resistance of the great pinnacle”. True Principles, p. 5. és

¹⁶² „answering a double intention, both mystical and natural: their mystical intention is, like other vetrical lines and terminations of Christian architecture, to represent an emblem of the Resurrection, their natural intention is that of upper weathering, to throw off rain.” Pugin: Principles, p. 8.

¹⁶³ „A munka dicsőítői: A »munka« dicsőítésében, a »munka áldásáról« való fáradhatatlan beszédben én ugyanazt a hátsó gondolatot látom, mint az általánosságban közhasznú, önzetlen cselekedetek dicséretében: vagyis érzem benne a félelmet minden individualitással szemben. Ha kissé tüzetesebben vesszük szemügyre a munkát, a reggeltől estig tartó szorgos-dolgos igyekezetet, mindjárt rájövünk, hogy ez a munka a legjobb rendőrség, mindenkit ez tart kordában és határozottan akadályozza a gondolkodás fejlődését és a függetlenség vágyát; mivel rengeteg idegi energiát fogyaszt, és azt a gondolkodástól, töprengéstől, álmodozástól, gondoktól, szeretettől, gyűlöletől vonja el, és csupán a könnyed és szabályos kielégülés kisszerű célját tartja szem előtt. Ekképp az állandóan dolgozó társadalomban nagyobb lesz a biztonság: és a biztonságot mostanában úgy imádják, akár a legfőbb istenséget – Most pedig figyelme! Ez ám a szörnyű! Pontosan a »munkás«, a dolgozó ember lett veszélyessé! Minden csak úgy nyüzög a »veszedelmes egyénektől«! Mögöttük pedig a veszedelmek veszedelme – Az Individuum!” Friedrich Nietzsche: *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*. Holnap, Budapest, 2000. III/173.

¹⁶⁴ „You must not mix ornament with business” Seven Lamps, p. 119.

műtárgyait.¹⁶⁵ A kisebb műtárgyak kézműves, érzékeny, természetes, esztétikus kivitelére való összpontosítás vezetett hatott később termékenyen a kontinens formatervezőire az *Arts & Crafts* által ihletett *Art Nouveau* korszakában.



XXI. Arts & Crafts



XXII. Art Nouveau

Az elsősorban esztétikai intenciókat megfogalmazó Art Nouveau angol hatásra jött létre, azonban egy korai kísérlettől¹⁶⁶ eltekintve nem jelent meg Angliában. Szerb Antal azonban ehhez hasonlóan a kizárólagosan a szépségre törekvő *esztétizmust* nevezte meg Ruskin és Morris munkásságának legfőbb jellemzőjeként.¹⁶⁷

Az esztétikai intenciók kiemelt szerepét mutatja az építészet Hét Lámpás bevezetőjében szereplő definíció. „Az építészet az ember alkotta létesítmény olyan elrendezésének és feldíszítésének művészete, mely által annak látványa hozzájárul szellemi jólétükhöz, erejükhöz és örömeikhez.”¹⁶⁸ Az építmény létrehozásának folyamata az építés. Az építés¹⁶⁹ mindenre kiterjedő *tevékenysége*, az összeerősítés a dolgok célszerű létrehozásának szándékával történik, melynek eredménye a célját betölteni képes alkotás. Az építés az a képesség, amely által a hajó sebesen úszik, egy bástya szilárd, erős és tartós lesz, valamint amelynek révén egy templom kellő számú ember befogadására alkalmassá válik. Mindezek művészi értékét az építészet adja. A várfok

¹⁶⁵ A narrátor által a fürdőzésnél megismert ifjú: „I am fond of working in gold and fine metals; this buckle here is an early piece of mine.” „Szeretek értékes fémekkel foglalkozni, ez az öv it rajtam egy korai darabom” Nowhere, II. fejezet.

¹⁶⁶ Lásd: Art Nouveau

¹⁶⁷ Szerb, p. 612.

¹⁶⁸ „Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his mental health, power, and pleasure.” Seven Lamps, p. 8.

¹⁶⁹ Eredetiben: build, confirm

magasságának gyakorlati kérdése kívül esik az építészetben, azonban ezt a teljesen közönséges bástyát építészeti művé emeli, ha a legszűkebb rendeltetésén túli elemekkel bővül. A firmitas és az utilitas gyakorlatiasságán felülálló szépművészetiesség az épületekben az építészet.

A Hét Lámpásban a venustas, a szépművészeti minőség hordozza az eszmei, elméleti, elvi igazságokat és szándékokat: minden morális tartalmat e szféra hordoz, ebben valósul meg a társadalmi viszonyok leképezése. „*A létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását.*”¹⁷⁰ Az esztétizmus azonban „*az a művészetfelfogás, amely a művészet feladatát elvont esztétikai elvek kielégítésében látja, s a formai tökéletességet a művészet társadalmi feladatainak elébe helyezi; az úgynevezett tiszta művészethez való vonzódás.*”¹⁷¹ Ruskin a szépművészeti minőségben azonosítja a művészet társadalmi szerepkörét; erkölcsi pátoz lengi be az építészet gyakorlatias dimenzióitól független szépséget. A szellemi motiváció anyagiságától teljesen megfosztott hangsúlya inkább a Hét Lámpás *idealizmusát* látszik alátámasztani.

Az építészetelméleti venustas Hét Lámpásban leírt egyik eleme annak szépsége: hétből egy Lámpás szól a szépségtől, melynek eredetét a természetben jelöli meg: a szép a természetesnek a lét borzalmaait ismerő emberi megformálása révén jön létre.¹⁷² A venustas pragmatikus rétegekről való leválasztásával arisztokratikus, művészetelméletet fogalmaz meg Ruskin, ami azonban nem l’art pour l’art.¹⁷³ Morris később a szépművészet arisztokratikus jelleget demokratizálta, és megalkotását fogalmazta újra, radikálisan társadalmi szemszögből. Az esztétizmus Angliában jellemzően a viktoriánus moralizmus ellenfeleként lépett fel.¹⁷⁴

A későbbi korok értékelései – ruskini hasonlaltal az éppen általa elítélt – műemléki restaurációhoz hasonló ténykedése folyamán részben olyanra formálták a romantikáról alkotott képünket, ahogy azt ők maguk sosem látták: a tőlük sok szempontból meglepően eltérő értékrendű jövőéből. Egyértelműen léteznek azonban a romantikus világnézet saját értékei is: eredetük ugyan nem irodalmi, de az irodalomtörténet helyesen írta le az összetevőket.¹⁷⁵ Az angol romantikus

¹⁷⁰ A tragédia születése, p. 54.

¹⁷¹ Bakos, p. 232.

¹⁷² Seven Lamps, p. 103.

¹⁷³ Fülep, pp. 294-298.

¹⁷⁴ Szerb, e különbséget érzékeli, de nem tartja meghatározónak: pp. 613-614.http://en.wikipedia.org/wiki/Art_for_art%27s_sake

¹⁷⁵ Ld a Szerb Antal részt.

építészetelmélet nemzeti jellege, természethez fűződő közeli viszonya, néphez való közelsége, az érzelmek hangsúlyossága, valamint az alkotó zseni szerepe tisztázandó a romantika önmeghatározásának leírásához.

A romantika saját értékei

Anglia romantikus építésze nem történelmi fordulatból ered; a historizmusba való átmenetet a történelem megértésének, a történelemtudat felébredésének pillanatához lehet kötni. A pittoreszk révén a romantika ideái már évtizedekkel a francia forradalmat megelőzően megjelentek, és terjedni kezdtek. Az romantika Angliában a történelmi folytonosságba ágyazódik be, része és követője a hagyománynak, nem pedig fordulat hordozója. A romantika anakronizmusa, vágyódása történelmi értelemben hagyománytisztelő, konzervatív mozgalomnak tűnik.

Folytatólagos hagyományként a romantika – a kontinensen végbement forradalmi hullám és restaurációt követően – Angliában tudott leginkább szerves folytatója lenni a szintén angol eredetű pittoreszk preromantikának. A romantika a történelemben nem fordulatot idézett elő, hanem követte a hagyományt, az *angol* hagyományokat.

A modernizmus úttörőiként¹⁷⁶ is leírható romantikus nemzedék előremutató gondolataik mellett művészetükben és elméletükben számos olyan jellemvonást hordoztak magukban, amelyek jellegzetesen az angol művészet sajátjai. Nikolaus Pevsner angol művészetről szóló munkájában emeli ki az építészet változatlan térformálási elvét, a racionális, utilitarista szemléletet, a művészegyéniség távolságtartását alkotásától, a konzervatív magatartás, a kontrasztosság, és a prédikátori szintű szószólás művészi szerepe.¹⁷⁷ Historista beállítottsága ellenére a romantika hordozta az angol művészet valamennyi kortalan értékét. E folytonosság vezetett később a modernizmus angol földön történő előkészítéséhez.

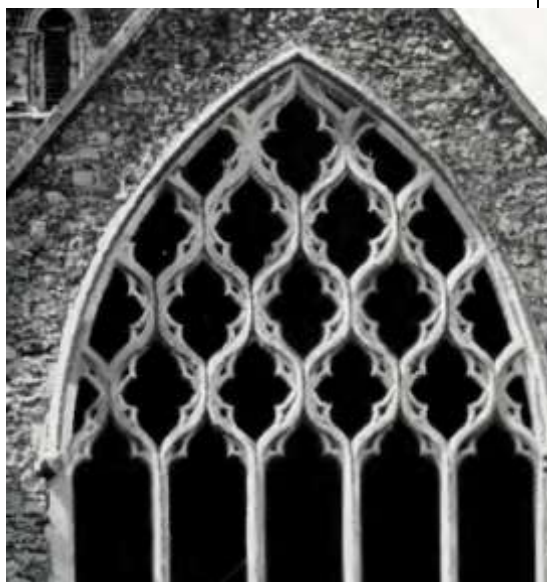
A romantika angol értékei

A nemzeti kultúra romantika számára meghatározó léte, más nemzetektől való megkülönböztetésének létjogosultsága Anglia esetében tűnik a leginkább igazolhatónak. A történelem, a helyszín és a stílusok európai történetét vizsgálva az angliai stílusok párhuzamos létezésének angolsága vitathatatlan. A gótika egyedülálló, regionálisan

¹⁷⁶ Nikolaus Pevsner: A modern formatervezés úttörői.

¹⁷⁷ Englische, pp. 1-248.

független stílusa az angol Perpendicular;¹⁷⁸ valamint e stílus újkor során tapasztalható folyamatos jelenléte évszázadokon keresztül első pillantásra elkülöníthető építészeti eredményezett. E művészeti jelenség kiterjedése a kulturális, nemzetiségi határokkal – minden más nemzettel ellentétben – földrajzi értelemben is pontosan lehatárolható.



XXIII.-XXIV. Perpendicular

Az angol építészet és elméleti gondolkodásmódjának konzervativizmusa

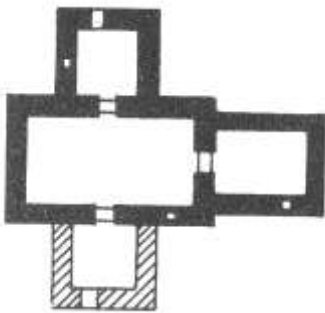
Európai szemszögből nézve az angol építészet földrajzi elkülönüléséből vezethető le a kontinenshez fűződő sajátos viszonya: elszigeteltsége. Angliában nem volt meghatározó középkori monumentális építészet az 1066-os normann betörést megelőzően, s a XIX. századig is csak egyes esetekben jutottak át a La Manche-csatornán az újítások – jellemzően Nagy-Britannia irányába. Egyedülálló középkori építészetük ismeretében nem vitatható el az innováció szerepe az angoloktól, ugyanakkor mégis a fontolva haladás a jellemzőbb, a hagyománytisztelet lassú változásainak tűnnek az angol építészet stílusváltozásai a kontinens szemszögeből.

A XIX. századig majdnem kizárólagos angol import különlegessége a mozzanat ritka bekövetkezésével párosuló kiterjedt hatás: az egyszer meghonosodni képes stílus jelentős és hosszú távú változásokat képes előidézni. A gótikában románkorból megszokott karzatokkal lehet találkozni a gótikus templomokon, de hasonlóan

¹⁷⁸ Englishness, pp. 81-116.

kontinensről jövő hagyományként rögzült az egyenes szentélyzáródás és a négyzetes torony hangsúlyos jelenléte.¹⁷⁹

Építészeti sajátos formanyelv is kialakult a kontinentális hatások mellett, melyek az angolszász korig visszavezetnek. Bradford-upon-Avon¹⁸⁰ temploma is mutatja már azt az elgondolást, hogy a térszervezetek terei egymástól független entitást hordoznak: mellékhajók elszigeteltségük révén önálló értékkel is bíró térrészek lehetnek az angol templomokban. A legjellegzetesebb angol középkori konstrukció azonban egyben a legmeghökkenőbb: a Wells négyzetét megerősítő bordák éppenséggel a tér eszmei középpontját zárják le. Sajátos a tér magas és hosszú elrendezése, Perpendicular térfalképzési elv a függőlegesek sűrű sorolása.

	
XXV. Bradford upon Avon	XXVI. Wells katedrálisa

Jellemzően azonban mindezek hiányoznak az új templomokból. A tömegképzés esetenként ugyan hasonlít az eredetiekre, azonban a stílusztisztaság mércéjével nem megfelelő mértékben: Pugin templomai hangsúlyos, lendületes nyugati tornyukkal és alaprajzilag is átlátható belsejükkel inkább a német későgótikára hasonlítanak.¹⁸¹ Az egyetlen épület, ahol az angolos, Perpendicular térfalképzés és a hosszantiság meg képes jelenni, egyben a stílus leghíresebb épülete, a Palace of Westminster, azonban mutatja a gótika XIX. századi felhasználhatóságának hiányosságát: egy neoreneszánsz jellegű alaprajzon valósult meg – Pugin azonban ennek megfelelően tartotta az épületet Tudor-stílusban.

¹⁷⁹ Cs. Tompos-Zádor-Sódor, p. 550.

¹⁸⁰ Cs. Tompos-Zádor-Sódor, p. 339.

¹⁸¹ ld. Nürnberg, Frauenkirche

Angol sajátjának mondja a célszerű megoldást minden helyzetben kieszközölő, gyakorlatias, hűvös, *racionalis megközelítést* a Morustól eredő építészetelméleti hagyomány továbbvivőjeként Pevsner: az ő érdeme, hogy a nem angol földön létrejött, funkcionalitást hirdető Modern Mozgalom szellemi forrásának angliai eredete minden kétséget kizáróan igazoltnak tekinthető.

Ugyanez a konzervativizmus hatott ösztönzőleg az új anyag, a vas felhasználására, és a hagyománytisztelettel rekesztette ki az angol romantika magát a vas alkalmazásából. Ruskin a vasat – a középkori helyzetnek megfelelően – a kiegészítő szerkezetekhez tartja alkalmasnak.¹⁸² Szélesebb elterjedése mindenekelőtt a helyes arányérzék veszélyezteteti,¹⁸³ mert csak más anyagot imitálva alkalmazható. E vasról alkotott véleményben is érthetővé válik, hogy miért nem azonos az sem építészet, sem a historizmus a historizálással: ugyanaz az ok, a félrevezetés, az anyag törvényeinek való meg nem felelés adja a görög kőtemplom anyaghistorizáló jellegét is.¹⁸⁴ Az anyag törvényeit figyelembe nem vevő, szövetszerű mérnökszerkesztési gyakorlatban látja Ruskin a gótika hanyatlását is.¹⁸⁵ A következetes, anyagszerű építészetnek a vas felhasználásához meg kell értenie az új anyagot, anyagszerű igazságait és anyagtani formavilágát: Anglia kimaradt e felfedezésből.

A belső távolságtartás

Az elmélet töretlen továbbélése és kérlelhetetlensége ellenére az alkotók esetén kritizálható hozzáállásként említi Pevsner az elmélet és gyakorlat ellentétes, távoli viszonyát. Jellemzően angol alkotói élethelyzetnek tekinti a *belső meghasonlást*, az alkotói meggyőződésüktől eltérő tevékenységét: témától való idegenséget érez abban, ahogy az angol alkotók a társadalomtudományokra hivatkoznak, és saját művészi hitvallásuk helyett¹⁸⁶ más tudományok érveit használják fel. Egyben ez hivatott előkészíteni az épület egységének szétválását,¹⁸⁷ a terek tetszőleges módon való öltöztethetőségét; ez a bizonytalan távolság szüli később a historizmus bizonytalan

¹⁸² Például szegekként, ajtószereplvényekként. *Seven Lamps*, p. 40.

¹⁸³ *Seven Lamps*, p. 56.

¹⁸⁴ Ld megfelelő l.j.

¹⁸⁵ *Seven Lamps*, p. 69.

¹⁸⁶ „*scheinbare Mangel eines inneren zwanges ist Englisch.*” *Englische*, p. 32.

¹⁸⁷ „*Anglia volt az első ország, amely feladta a külső és belső egységét, épületeit olyan ruhába öltöztetve, amelyeket nem rá, hanem más korokra és célokra szabtak.*” „*England war das erste Land, daß die Einheit von Innen und Außen aufgab, und Bauten in Kleider hüllte, die nicht für sie, sondern für Bauten anderer Zeiten und zwecke gemacht waren.*” *Englische*, p. 50.

stílusválasztási problémáit is, amely a kor építészeti *álarcosbáljához* vezet.¹⁸⁸ Ugyanez a távolságtartás teremt teret a humorosságnak is.¹⁸⁹

Érthetetlennek tűnne a távolság érzékelése a valamennyi romantikus szerző műveiből áradó szeretet és rajongásuk a középkor iránt: azonban Pevsner rámutat, hogy nem föltétlenül az önmagukban is változékony, egyértelmű tulajdonságok az angol művészet jellemzői, hanem annak *polaritásai*, melyek ritka pillanatokban éppen az ellenkezőjébe csapnak át. A romantika írásain angolos hűvösséget legfőljebb az ellenfelek elítélésében lehet tapasztalni tőlük való elzárkózottságot.

Pevsner általánosnak szánt leírása ellentmondani látszana a romantika elméleti alkotói munkásságában való jártasságának: a gótikus stílus felélesztése néhány megkérdőjelezhető épületet és ellentmondásos helyzetet¹⁹⁰ is hagyott maga után a remekművek mellett, de az alkotásoknak éppenséggel az elvei és az ahhoz való ragaszkodás a fontos, modernizmus számára is. A neogótika más alkotói viszont kevésbé voltak hűek elveikhez: Sir George Gilbert Scott (1811-1878) például az általa olasz neoreneszánsz stílusban megtervezett kormányhivatal (Foreign Office) kapcsán saját maga írja le az összes lépést, ahogyan a szigorú neogótikáról lépésenként mondott le az olasz reneszánsz javára Lord Palmerston miniszterelnökkel való konzultációi eredményeként, majd egyúttal méltatta magát (!) saját, szigorúan anyagi érdekeinek felismerésért.¹⁹¹ Scott megalkuvó, divororientált alkotói munkájának kontrasztjában még tisztábban látszik kortársainak elvhűsége. A historizmus más alkotói ugyan tényleg opportunistá módon kezelték a stílust, mint – jobb belátás híján – a megrendelőt föltétlenül kiszolgáló képességet, jártasságot. A romantika elvszerűsége nem e példával jár elől az építészet elmélet történetében: elvszerű világnézetük emeli ki őket korukból.

Vitatható az építészet teljes álarcosbállá változása: „*Szellem és stílus egysége.*”¹⁹² Pugin gótikus újjászületéshez kötött konzervatív építészete éppen e kötöttség miatt nem találhatott formai követőkre a következő században. Elv- és hithű szellemiségük révén

¹⁸⁸ „Angliát tenni felelőssé a viktoriánus-kori építészeti álarcosbálért nem válik a nemzet szellemi alkotóerejének dicséretére.” „England für den Maskenball der Baukunst im viktorianischen Zeitalter verantwortlich zu machen ist kein Kompliment an der Künstlerischen Genius der Nation.” Englische, p. 53

¹⁸⁹ Munkához való viszony tekintetében érdekes az építészetelméleti alkotó Wotton megjegyzése: „A követ egy igaz ember, akit azért küldenek külföldre, hogy hazudozzon és ármánykodjon hazája érdekében.” „An ambassador is an honest man sent abroad to lie and intrigue for the benefit of his country.” Sir Henry Wotton, Augsburg, 1604.

¹⁹⁰ A legszembetűnőbb példa Morris szocialista tanai mellett végzett drága, költséges művészeti tevékenysége. Englische, p. 70.

¹⁹¹ Some Architectural, p. 177-180. „We are struck by the hypocrisy of this story”, lenyűgöző képmutatás.

¹⁹² Apology, p. 31.

azonban elméleti – és részben a gyakorlati – téren a romantikusoknál jobban nem tudta senki a században, milyen célokkal rendelkezik.

Prédikátorszerep

Utópiáik révén eredetileg a társadalomtudósok igyekeztek az építészetnek formai kánont adni. Az angol romantikus építészetelmélet később formai indíttatásból óhajtja az új világot megformálni: ideológia és történelem mellett az építészettörténetből merítik gondolataikat, és a történeti épületekben meglátott helyesebb világba való vágyódásukat akarták megvalósítani. E fordított jelenség, az angol művészet mindenkor társadalomtudományos elkötelezettsége más műfajokban is igaz.

Ahogy angol kulturális eredmény a történelmi regény, úgy az angol festőhöz, köthető a történelmi festészet kibontakozása is. Szemben a kortárs európai későbarokk festészettel, nem a távoli mitológiát akarja allegóriák révén megjeleníteni, hanem alakjait megneemesítve (antik) *mutat példát* emberi tartásból. Pugin templomai is erkölcsi példamutatásként emelkedtek az anglikánizmus pogányságába süllyedt angolok előtt.¹⁹³

A századforduló e történelmi-historizáló művészeti példamutatást már nem tűzte ki célul: Morris művészete Puginnal ellentétben egyedül szellemét tekintve volt középkori, stílusában már nem. Felismerte, hogy ha egy alkotófolyamat – így a katedrálisépítkezés – kizárólag az ő saját – adott esetben tökéletes, középkori – társadalmi viszonyai között jöhetett létre, akkor a stílus megidézése ugyanolyan épülettetemet eredményez, mint a műemlékvédelem. Morris az alkotófolyamatból indult ki, amikor maga kezdte el felépíteni középkori szellemű, kézműves, természet közeli világát, saját életével mutatott példát.

A természet jelentősége

A természetesség Ruskin számára az isteni teremtett világot jelenti, melyből az emberi akaraterő hozza létre a művészeti szépséget.¹⁹⁴ Az építészetben az Isten által teremtett, látható világ isteni, tehát szép anyagszerűségének kell a teremtéssel analóg alkotómunka

¹⁹³ „Azzal érvelni, ahogy Pugin teszi, hogy az Egyház által isteni igazságok kifejezésének céljából alkalmazott művészetek valahogy önmaguk is átítatódnak az örök igazságok szellemiségével különös materialista eretnokség.”
Morality, p. 17.

¹⁹⁴ Seven Lamps, p. 103-104.

révén megformáltan megjelennie.¹⁹⁵ Az isteni szépség egyetemes és ösztönös,¹⁹⁶ mely megtapasztalandó. A megtapasztalás gyakorisága alapján legsűrűbben látható forma a legtermészetesebb és a legszebb, melyhez imitációval¹⁹⁷ juthatunk hozzá. Az alkotó minden mozzanata a Teremtés közvetlen formai-gondolata átvétele által és révén szép,¹⁹⁸ nem elrejtettsége alapján: nem a mélystruktúrában gyönyörködik a szem, mivel azt Isten okkal rejtette el előlünk. A természetességgel összefügg a szépség mértéke is: a legtermészetesebb forma és gondolat a legszebb.¹⁹⁹ ezért ez egyben a leggyakoribb.²⁰⁰

A forma szépsége általánosságától függ. Megformálását az alkotó a maga természetességében, természetes gondolatai (analógiák) mentén hozva létre művét. A ruskini gondolatban a természet maga is csak gondolati analógia, a felfogást segíti, mivel a természet tulajdonképpen csak hordozója egy elvont – isteni – szépségnek.²⁰¹ Ruskin számára a természet az isteni, általános lét elvont igazságainak analógiája.

Az elvont, absztrakt igazság, az anyagszerűség jelenik meg az anyagban is²⁰² – akár csak a tartószerkezetben –; ezért tilos hamis módon elfedni,²⁰³ és javasolja az őszinte elfedések helyett is a konzisztens falat. Az anyag és megformálása egyszerre hordoz, isteni aracionális és emberi racionális igazságot (természetességet).²⁰⁴

Távol áll ettől Morris elgondolása: saját formáinak *közvetlen* egyértelműségében rejlik természetessége. Keveset szól a természetről – inkább a ruskini gondolatok mentén fel is használja. Utópikus társadalma a természetben is az élvezetet látta, melyre példának Periklész Athénját idézi.²⁰⁵ Ugyanennyire kevés áttételt hordoz utópikus London képe, melynek folyójában fürödni lehet, levegője tiszta, és házai kertesek – mint az ipar által be nem szennyezett vidéken.

¹⁹⁵ „I have endeavoured to show in what manner its majesty was attributable to a sympathy with the effort and trouble of human life”. Seven Lamps, p. 103.

¹⁹⁶ universal and instinctive, Seven Lamps, p. 103.

¹⁹⁷ man cannot advance in the invention of beauty, without directly imitating natural form. Seven Lamps, p. 104

¹⁹⁸ „all most lovely forms and thoughts are directly taken from natural objects” Seven Lamps, p. 105.

¹⁹⁹ „be most natural which are most frequent ; or, rather, that on the shapes . which in the every-day world are familiar to the eyes of men, God has stamped those characters of beauty which He has made it man's nature to love ; while in certain exceptional forms He has shown that the adoption of the others was not a matter of necessity, but part of the adjusted harmony of creation. I believe that thus we may reason from Frequency to Beauty, and vice versa; that, knowing a thing to be frequent, we may assume it to be beautiful ; and assume that which is most frequent to be most beautiful : I mean, of course, visibly frequent ; for the forms of things which are hidden in caverns of the earth, or in the anatomy of animal frames, are evidently not intended by their Maker to bear the habitual gaze of man.” Seven Lamps, p. 106.

²⁰⁰ it is their opinion that Nature, as an indulgent parent, has freely given us all the best things in great abundance, such as water and earth, but has laid up and hid from us the things that are vain and useless.” Morus

²⁰¹ it is out of the power of man to conceive beauty without her aid. Seven Lamps, p. 105.

²⁰² Vö.: „Das Steineme ist im Bauwerk.” „Das Bauwerk ist im Stein.” Ursprung, p. 10.

²⁰³ Vö. Pugin

²⁰⁴ Ursprung, pp 19-20.

²⁰⁵ Plutocracy, IX. bekezdés.

XXVIII. AWN Pugin	XXXIX. Morris

A népiség

A természetesség mellett lassan bontakozott ki a vidéki, tájközei élethelyzet, a népiség. A művészet jellemzően városi polgárok és arisztokraták kezében összpontosult, akik megrendelői és tervezői is voltak a műalkotásoknak. Az egyetlen kapcsolódási lehetőséget a kivitelezés jelentette. Sir Thomas Hope a díszítés kapcsán már érzékelte az eluralkodó gépiség által készült termékek művészeti elégtelenségét.²⁰⁶ A művészi élet színvonalának emelését a szegények arisztokraták által megrendelt művészetének kivitelezésébe való intenzívebb bevonásával képzelte el: munkát adva a dolgozóknak, hogy az arisztokratikus díszítési gyakorlatot műveljék.²⁰⁷

A romantikus szemlélet nem az arisztokrácia erejéből akarta fokozni az elitista művészeti termelést, hanem a nép saját munkakultúrájából merítve hozni létre újat. *The Poetry of Architecture* (1837), Ruskin fiatalkori írása szüleivel tett utazásairól a népi és vidéki építészetet vizsgálta, annak helyi jellegzetességeit és a megfigyelt különbségek okait. A módszertannál azonban a művészetföldrajzi rendszerezés erősebb igényt jelentett a munkában: a következtetéseket területi és nem műszaki-technológiai szempontokból vizsgálta.

Morris társadalomképében a nép által létrehozott,²⁰⁸ a népszerű közművészet²⁰⁹ újratereztése és elterjesztése volt a legfontosabb. A művészet és a művészek

²⁰⁶ „the powers of mere machinery can never emulate or supplant the mental faculties of man” Idézi Krufft, p. 371

²⁰⁷ „giving new food to the industry of the poor, but new decorum to the expenditure of the rich”. Idézi Krufft, p. 371

²⁰⁸ Lásd! by the people

²⁰⁹ popular art. Plutocracy, IV. bekezdés

hierarchiáját egyaránt elvetette, és a céhes kézművesség mindenre való kiterjesztését tűzte ki célul. „*A legjobb művész is csak dolgozó volt, míg a legalázatosabb munkás is művésznek számított.*”²¹⁰ Hope arisztokrata-esztétikus döllyfe idegen volt számára, inkább az esztétika szocialisztikus²¹¹ vonásait kereste.

Alkotásból kiinduló művészetfelfogása a gyakorlati hasznosságban látta meg a szépet, az esztétikát az előállításban és a használatban tapasztalható örömként írta le. A használati tárgy szép megformálásának igényét terjesztve valóban a népért cselekedett: a szegény háztartásoknak nem lévén csak iparművészeti termékük. Az iparművészet az eszköz (Zeug) és a műalkotás (Kunstwerk) keveréke lett: így igyekezett példaadó módon terjeszteni a művészet örömét.

Az érzelmi töltet

A műalkotás élvezete által keltett öröm, benyomás, kellem vezérelte a pittoreszket. Tudományos megalapozottságot utólag lehetett számon kérni rajta – mert saját korában ezt senki nem igényelte. Végül stíluszavarokhoz vezető, meggondolatlan historizálása és felületessége, eszközei elsősorban a melankolikus ártatlan érzelmekeltést célozták.²¹²

A pittoreszkkal szembeni romantikus kritika ugyan pontosan látta a stílusalkalmazások tudatlanságából eredő, megkérdőjelezhető őszinteségét, Pugin kárhoztatta is a hatásosságon alapuló építészetet „*Isten tiszteletére nem emelhetünk olyan épületeket, melyek mesterkélt módon keltenek kedvező benyomást.*”²¹³ Meg nem is: „*Az építészet egyik legnagyobb feladata, hogy egy épületet hatalmasabbnak és egyszerre könnyedebbnak láttasson, mint amilyen a valóságban.*”²¹⁴ Watkin értelmezésben ez nem meglepő: Pugin minden érvel igyekezett a gótika feltámadását támogatni, szenvedélyes érvelése a stílus iránti *rajongásból* fakadt.²¹⁵

Rajongás vezérelte Ruskin gótika védelmében, és Morris új középkori társadalomért írt írásait is. Munkájukban leltek örömet és ezt hirdették, saját példájukon

²¹⁰ „the best artist was a workman still, the humblest workman was an artist” Plutocracy, III. bekezdés.

²¹¹ Kruft, p. 371.

²¹² Ld a megfélelőt

²¹³ „We should never make a building erected to God appear better than it really is by artificial means.” True Principles, p. 38.

²¹⁴ One of the great arts of architecture is to render a building more vast and lofty in appearance than it is in reality. True Principles, p. 54.

²¹⁵ Morality, p. 20.

keresztül. Szerb Antal már gyermeki naivitásnak érzi lelkesültségüket;²¹⁶ e lendület nem tanultságukból, hanem életerejükből fakadt. Morris iskolaellenessége a nevelésben látott életerőt lohasztó szándékból fakadt: nem tanultságát érezte életében meghatározónak, hanem azt a szellemet, amivel maga tanult meg mindent.

A zseni

Morris ereje nem tanultságában, hanem tanulni vágyásában és készségében rejlik. Ugyanakkor írásai is jelzik, hogy nagyon művelt és tájékozott, ismeri az építészettörténetet és az utópista szocializmust, valamint Ruskin valamennyi gondolatát. Művészetében az eredetiség nem föltétlenül csak újdonságot jelentett, sokkal inkább azt, ahogy a romantika felhalmozódott tapasztalatát ő felhasználta.

A tanult ismeretek hangsúlya jellemzi még Pugint: apjától örökölt építészettörténeti és historicista szemlélete erősen evokatív minőségű műalkotásokat eredményezett. Nehezen szakad el a már a gótika által is ismert legmagasabb rangú funkciótól, és tudása alapvetően a winckelmanni gondolat mentén a nagyszerű régiek *másolását* hivatott megalapozni.

A Hét Lámpásban olvasható stílusjavaslatok²¹⁷ enyhülést mutatnak az önként vállalandó szigor tekintetében. Ruskin Puginhoz hasonlóan föltétlenül régi stílust akar, amelynek változásainak ő viszont már teret engedne, átszabva azt a megfelelő igényekre.²¹⁸ Meglátásai sokkal inkább a gótikus stílusban látott *elvekből* származtathatók, a formai megfontolások szigora nála a következetes, de invenciózus szellemiségű alkotásért érvel.

Morris esetén teljesen elmarad a formai historizálás – ezért tekinthető inkább már a századfordulót tudatosan – alkotóközösségben ténykedve – előkészítő művésznek. Az Arts & Craftsnek egyedül a középkor elvei, szellemisége, erkölce, társadalma volt *restaurációt* igénylő előképe. Morris fogadta el először, hogy „*Minél kevésbé másoljuk a híres régieket, annál hasonlóbba leszünk hozzájuk,*”²¹⁹ és alkotómódszertani historizálással élesztette fel a középkor szellemiségét és igazságait.

²¹⁶ „Ez a gyermeklelkű és zseniális ember úgy gondolta, hogy a középkori ember boldog volt, mert szép kis házában, szép tárgyak között életét nagyobbára szép tárgyak előállításával töltötte, olyasmin fűrt-faragott, amit szeretett”. Szerb Morrisről, p. 614.

²¹⁷ Seven Lamps, p. 208.

²¹⁸ Seven Lamps, p. 203.

²¹⁹ A Conjectures on Original Composition (1759) idézi Szerb, p. 438.

Következtetés

Az angol romantika elvrendszerének egyetemes és örök érvényű megfogalmazása révén volt képes elterjeszteni a középkoriasság revideált szellemét, új stílus helyett *szellemet* alkotott meg, az őt követő irányzatokra elsődleges forrásként hatást gyakorolva formálta át az építészettörténetet legfontosabb elgondolásai alapján.

A romantika története két évszázadon keresztül elnyúló szellemtörténeti folyamatot jelöl, mely jól megkülönböztethető korszakokra tagolható, s e periodizációt a belső elméleti dinamika indokoltta is teszi. Nagyjából felezi a romantikus szellemiség időszakát a historizmus kezdete: azt megelőzően *szenimentális historizálás* eszközével élő preromantika, majd a *historicista historizálás* tudatos eszközével élő érett romantika azonosítható.

Részletesebben taglalva egymást követő, elhúzódó szakaszok írhatók le: ilyen a más művészet iránti preromantikus *igény* felébredése, valamint a történelemre kiterjedő felvilágosodás-kori tudományos kíváncsiság megjelenése – és elutasítása a *dilettantizmus* javára. A dilettantizmus tiszta ösztönösségének, szentimentalizmusa elvtelen komolytalanságot eredményezett, és végül egyedül a tiszta *történelmiségre* redukálódott az építészeti formálás közmegegyezése (magyarán stílusa).

A részletes gyakorlati bemutatástól való tartózkodás éppen e ponttól vált az elméleti célok szempontjából okafigyottá. A történelmiség e közös minimumának megállapítását követően az elméleti megalapozottságú építészet más irányt vett, mint a gyakorlatias szemlélet, és más módon volna tárgyalandó a Pugin szigorúságától Scott elvtelenségéig terjedő romantikus szellemiség: a gyakorlatias szemlélet ugyanis továbbra is keveredett a klasszicizmussal, és elvtelenségével a legnagyobb ellensége volt a romantika elméleti alkotóinak. A preromantikus stíluspluralizmus közvetlen elődje volt a megengedő szemléletnek, az *eklektikának*, mely ugyanazon történelmi alapon maradt, mint a fiatal érett romantika ezernyolcszáz körül.

A historizmus közös forrása a történelem. A historizmus célja, hogy a „*történelmi tapasztalatokból leszűrje azokat az elveket, melyek segítségével az »ésszerű« társadalom, az »ésszerű« állam megteremthető.*”²²⁰ A történelemre, történetiségre irányult figyelem az emlékek kutatásának fellendülését, és a tudományos

²²⁰ Lukács, p. 19.

építészettörténet ismereteinek bővülését hozta. A historizmus a történelemből vonta le saját elveit, és a romantikus szemlélet is a lezárult régműltből vezette le saját igazolását, létrehozta hivatkozásrendszerét, az eleven építészetelméleti hagyományok mentén. Az elvek elsődlegessé válása végül az új, konstruktivista, *folymat, megformálás alapú* művészeti paradigma létrejötte követte – a megformáltság historizmusának elhagyásával.

A preromantika formakeresésével szemben a romantikus szellem az elvek keresésében, az érett romantikában értette meg saját művészetének lényegét, és tulajdonképpen kritikáját is: hagyománytisztelő és történelemtudattal rendelkező gyakorlatias alaphelyzetében ítélte el a másolás klasszicizáló kultúráját és a hagyományos dilettantizmust. Az elméleti művek hangsúlyából kiderül, hogy a romantikát e tagadás, akárcsak a gótika vizsgálata, az elméleti hagyományok, nemzetük művészete és az alkotók saját zsenialitása egyaránt befolyásolta.

A romantika szkepszissel fogadta a felvilágosult eszméket, és a hozzájuk kapcsolódó művészeti pozitivizmust. Egyensúlyi szerepét a preromantikával szemben kellett mégis meghatározni. Elveit a gótikából merítette, átlényegítette a tudattalan érdeklődést és tudatos rajongássá fokozta. Elméleti hagyományaiból fakadt morális tartása, és e legfőbb angol tulajdonságot a művészet számára Ruskin közvetítette leghitelesebben.

A művészetet a természetes anyag és az ember hozza létre: mindkettőnek igazságai vannak, a természetes anyag és a természetes (ösztönös) formáló gondolatok, ahol a természet csak gondolati analógia – Istenhez. Az anyag igazságai objektívek és ésszel felfogható módon megismerhetők. A művészi ihletettség azon gondolati analógiák rendszere, amely révén az általánosan jelenlévőt megragadja és elvonatkoztatja. Lángelme tehát az igazságot, a morális, társadalmi, és – Ruskinnál mindenekelőtt – a vallási igazságot formálja meg és hozza létre. Az igazság megformálása a művészeti tevékenység. Ruskin definíciója szerint a művészet az igazság működése annak eredményétől függetlenül.

A folyamatra helyezett hangsúlyt Morris végül a művészet eredményét *általános társadalmi (hedonista) boldogsága és az általános igazság megvalósítása* jelenti. A munkálkodás örömeiből kiindulva ragadja meg a művészetet – a historizmus számára elsődleges *megformált hagyomány* helyett az *eleven hagyomány*. A művészet halála

ennek a társadalombeli elevenségnek a megszűntével következett be, ahol a hierarchikus művészet kiszakadt a társadalomból. Minden erejével – csoportosulásai, a Preraffaellita Testvériség valamint céhe révén – a művészeteken majd a – írásaival – a társadalmon belüli kohézió megerősítésén dolgozott.

Az angol romantika stílusában a korszakhoz köthető, ugyanakkor az igazságban az örök kifejezésmódot találta meg; a művészet és igazság viszonyának feltárásában érte el legfőbb eredményét. Hanyatlását világnézetének és művészetszemléletének vallási végletességének későbbi elutasítása, és a romantikus szellem hanyatlása okozta. Istentől, és általában a végletességektől való elfordulás később más szemszögből, más hangsúllyal, de a művészet számára az eredetiség, a természettel való viszony, és az erkölcs, az igazság kérdése megkerülhetetlen marad.

Felhasznált irodalom

- B. Szűcs Margit: *Az Építészet története. Reneszánsz*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003
- Cs. Tompos Erzsébet; Zádor Mihály; Sódor Alajos: *Az Építészet története. Középkor*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1978
- Fülep Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920-1970*. Magvető, Budapest, 1976.
- Hajnóczy J. Gyula. *Az építészet története. Ókor II*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam, Stuttgart, 1960
- Kalmár Miklós: *Az Építészet története. Historizmus, Századforduló*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001
- Kant, Immanuel: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*. Gondolat, Budapest, 1991
- Lukács György: *A történelmi regény*. Magvető, Budapest, 1977.
- Marx, Karl; Engels; Friedrich: *A kommunista kiáltvány*. Kossuth, Budapest-Ungvár, 1980
- Koselleck, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Atlantisz, Budapest, 2003
- Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. C. H. Beck, München. 1985
- Morris, William: *Art under Plutocracy. Today*, <http://www.marxist.org/> 1884
- Morris, William: *News from Nowhere*.
<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1890/nowhere/nowhere.htm>
- Morris, William: *The Housing of The Poor. Justice*, <http://www.marxist.org/> 1884. július 19.
- Morris, William: *The Revival of Architecture. Fortnightly Review*,
<http://www.marxist.org/> 1888. május

- Morris, William: Useful Work versus Useless Toil. <http://www.marxist.org/> 1884
- Nagy Gergely Domonkos: *A folyamatos gótika. Építészeti jelenségek a barokk korban*. BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék TDK, Budapest, 2006
- Nietzsche, Friedrich: A tragédia születése avagy a görögség és a pesszimizmus. Európa, Budapest, 1986
- Pevsner, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői*. Gondolat, Budapest, 1977
- Pevsner, Nikolaus: *Das Englische in der englischen Kunst*. Prestel, München, 1974
- Pevsner, Nikolaus: *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Clarendon, Oxford, 1972
- Pevsner, Nikolaus: *The Englishness of English Art*. Praeger, New York, 1956
- Pevsner, Nikolaus: *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames and Hudson, London, 1968 Gondolat
- Platón: *Az Állam*. mek.oszk.hu/03600/03629/03629.htm
- Pugin, Augustus Charles: *Specimens of Gothic Architecture*. Taylor, London, 1823
<http://www.archive.org/details/specimensofgothi02pugi>
- Pugin, Augustus Welby Northmore: *An Apology for The Revival of Christian Architecture*. Grant, Edinburgh, 1895
<http://www.archive.org/details/a604881400pugiuoft>
- Pugin, Augustus Welby Northmore: *An Earnest Address on the Establishment of The Hierarchy*. Charles Dolman, London, 1851
- Pugin, Augustus Welby Northmore: *The True Principles and Revival of Pointed or Christian Architecture*. Grant, Edinburgh, 1895.
<http://www.archive.org/details/a604878600pugiuoft>
- Ruskin, John: *The Poetry of Architecture*. <http://www.gutenberg.org/ebooks/17774>
- Ruskin, John: *The Seven Lamps of Architecture*. George Allen, Sunnyside, 1889
<http://www.archive.org/details/lampsofarchseven00ruskrich>
- Szentkirályi Zoltán: *Az építészet története. Barokk*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004.

Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Budapest, 1973

Vitruvius, Marcus Pollio: *Tíz könyv az építészetéről*. Quintus, Szeged, 2009

Watkin, David: *The English Vision*. London, Murray, 1982

Watkin, David: *Morality and Architecture*. Clarendon, Oxford, 1977

Képjegyzék

Címlapon	Ch. Barry-AWN Pugin: Palace of Westminster., Kalmár
I.	en.wikipedia.org
II.	True Principles
III.	en.wikipedia.org
IV.	en.wikipedia.org
V.	en.wikipedia.org
VI.	en.wikipedia.org
VII.	en.wikipedia.org
VIII.	Kalmár
IX.	en.wikipedia.org
X.	wga.hu
XI.	wga.hu
XII.	en.wikipedia.org
XIII.	en.wikipedia.org
XIV.	Kalmár,
XV.	Kalmár
XVI.	all-souls.ox.ac.ukíí
XVII.	News from Nowhere
XVIII.	en.wikipedia.org
XIX.	Specimens
XX	True Principles
XXI	True Principles
XXII	Sources
XXIII	Sources
XXIV	Englishness
XXV	Englishness
XXVI	Cs. Tompos
XXVII	Enlishness
XXVIII	true Principles
XXIX	Sources