

A 19. századi ornamentika-teóriák antropológiai vonatkozásairól

Azok az ornamentika-elméletek, melyekkel a 19. század közepétől kezdve oly bőven találkozhatni, több, akkor formálódó tudomány érdeklődésének központjában állottak. Felhasználták őket nemcsak a művészettörténet-írás képviselői, hanem a régészet, a formálódó néprajztudomány, a kultúrhistoria és az érzékeléssel foglalkozó tapasztalati pszichológia művelői is. A század legvégén az ornamentika terepe lett annak a küzdelemnek is, melyet a modern építészek vívtak a mérnöki tudomány művészet-voltának elismertetéséért.

Gottfried Semper stílus-tana, vagy ahogy művének alcímében nevezi: praktikus esztétikája a hatvanas évektől kezdve szinte mindenki számára egyszerű és érthető támpontot kínált az ornamentika kialakulásáról és értelmezéséről. (1) A Semper írásai nyomában vagy fél évszázadon át gazdagon burjánzó ornamentika-tanok azonban a század utolsó évtizedére már nem elégítették ki sem a művészettörténet jelesebb művelőit, sem magukat az építészeket. (2)

A művészettörténet századvégi helyzetét egyszerű képpel jeleníti meg *Alois Riegl* egyetemi jegyzete. „A képzőművészetek történeti grammatikája” című művében írja, hogy a művészettörténet tudományának évszázados „épületén” először az esztétika töltötte be az építőmester szerepét, de ezt az épületet, melynek főhajója az építészet, mellékhajói a festészet és szobrászat voltak, nem egységes terv alapján emelték. Az esztétikát ezért elkergették. Az építés története folytatódott, s az elkergetett esztétika helyére új tervezőmestereket kerestek, akik megpróbálták helyreállítani, úgymond, a „művészettörténet összeomlott épületének egységét”. Az első ilyen építész – így Riegl – Gottfried Semper volt, aki a műalkotást a használat céljából és a technikából levezetve igyekezett meghatározni. Semper módszere azonban Riegl szerint nem vezetett a művészeti alkotás egységének egységes összefoglalásához; valamiféle jelentőségre csupán az iparművészet terén tett szert. (3) Bár Riegl Semper szerepét a művészettörténet épületének tervezésénél csupán az előcsarnokra – az iparművészetre – korlátozza, saját művészeti nézetein azonban igencsak meglátszik a nagy építész elméleteinek hatása. Ilyen hatás például a stílusok grammatikaként való meghatározása.

Riegl ímént idézett művében az egyes művészeti ágak kapcsolódását a történeti grammatikához hasonlítja. Idézem *Rényi András* fordításában: „Régen hozzászoktunk a ’művészeti nyelv’ metaforájának használatához. Azt mondjuk: minden műalkotás a maga meghatározott művészeti nyelvén beszél... De ha van művészeti nyelv, akkor e nyelvnek van történeti grammatikája is, persze szintén csak metaforikus értelemben.”

Riegl metaforája a művészet nyelvéről Semper nyelv-metaforájának továbbfejlesztett változata.

Mit is jelentett azonban ez a nyelv-metafora Sempernél és követőinél, s hogyan változott meg ennek értelme a 19. század legvégén?

Semper 1860-ban tette közzé a stílusok törvényszerűségeiről szóló elméleti művét. (4) Nézetei szerint az ornamentika az építészeti és kézműves technikából fejlődött ki,

a stílusok fejlődése pedig a civilizáció fejlődésének lenyomata. Kezdetei az emberiség – úgymond – „vad” állapotának korába nyúlnak vissza, mely kultúrfokon minden nép keresztül megy. A kezdeti „vad” állapot, valamint a civilizáció végének, az „elvadulás” állapotának jellemzői egybeesnek. A „vadak” díszítőművészetét a geometrikus, sokszorosán ismétlődő minták alkotják, melyek az ősember díszítő-ösztöneiből és munkakultúrájából fejlődtek ki. Semper szerint az ősi emberi tevékenységek, mint például a varrás és fonás, meghatározzák a stílusok formai jellegzetességeit és motívumait. Ugyanakkor általánosabb, szimbolikus értelmet is hordoznak, mivel kifejezik a világban meglévő összefüggéseket. (5)

Semper az emberiség fejlődésével kapcsolatos pozitívista antropológiára, vagy ahogyan akkoriban nevezték, társadalmi tudományra vagy etnológiára építette a maga stílus-tanát. (6) Azonban soha nem elégedett meg azzal a leegyszerűsített fejlődés-rajzzal, melyet – nézeteit félreértve – az ő munkáira hivatkozók számosan hirdettek. Semper művészeti nézeteiben ugyanis jelentős szerepet kaptak a művész-géniuszok korszakokat meghatározó teljesítményei is. Az építészeti stílusokról szólva 1869-ben el is határolta magát kora túlzott determinizmusától. Mint írja, egyes szerzők szerint az építészeti stílusokat nem feltalálták, hanem azok a biológiai fejlődés, öröklés és a különféle irányokhoz való alkalmazkodás révén alakultak ki, nagyjában úgy, ahogyan az egyes növény- vagy állatfajták az organikus világban keletkeznek. Szerinte azonban „a történelem egyesek egymást követő műve, olyan egyeseké, akik megértették korukat, és megtalálták a kor igényeinek megfelelő... kifejezőmódot”. (7) Semper már 1854-ben külön tanulmányt tett közzé a díszítőművészet és építészet viszonyáról. Ebben fejtette ki azt a nézetét, miszerint az építészetben szereplő valamennyi díszítmény vagy a test díszítéséből vagy az ősi háziiparból, annak gyakorlatából ered. (8) Mint írja, a díszítőművészet csak az építészet körében fejtheti ki igazi sajátosságait, mivel az építőművészet voltaképpen „az összes többi művészeti ág együttes kölcsönhatása a monumentális hatású műben, melyet valamilyen irányító eszme fűt át”. (9)

Az ősművészetek és stílusművészet kapcsolatának rendszerét Semper nemcsak írásai-ban fejtette ki, hanem szerencsénkre meg is jelenítette a bécsi Kunsthistorisches és Naturhistorisches Museum épületeihez tervezett külső, illetve belső díszítéseken. E díszítésekhez írott programja ma is leolvasható a múzeum-együttes ikonográfiai rendszeréből. Mint köztudott, a két nagy bécsi múzeum a Semper által tervezett Kaiserforum részeként épült fel a világtörténelem két tartománya, azaz a természet-történelem és az emberi történelem, azaz a civil történelem emlékei számára. (10)

A Naturhistorisches Hofmuseum díszítésének rendszerét Semper *Alexander von Humboldt* tézisére alapozta. Humboldt szerint a fizikai világ történetének megírásához nem elégséges az egyes természeti jelenségek leírása, hanem az íróknak éreztetnie kell az élet eredendő egységét is. (11) A Naturhistorisches Museum lépcsőházát Semper terveinek megfelelően ezért díszíti *Hans Canon* nagyméretű pannója, „Az élet körforgása”, előterében Kronosszal, az idők urával, s a körülötte kavargó, születő és meghaló élet forgatagával. Ez a múzeum nemcsak a természeti kincseknek volt szánva, hanem itt mutatták be a prehistorikus, bronzkori és vaskori régészet anyagát is. (12) A falak kép- és szobordíszeti mindenütt magára a leletanyagra utalnak. A természeti fejlődés részeként bemutatva kerültek ide az emberi civilizáció legrégebbi leletei, továbbá az egyetemes „Völkerkunde” emlékei. A falakat a világ egyes népfajait ábrázoló pannók és szobrok díszítik. (13) Ennek az emléksanyagának elhelyezését a természettudományi múzeumban nem csak a múzeumi hagyományok indokolták, hanem az is, hogy az etnográfia tudománya ezekben az évtizedekben szoros kapcsolatban állt a történeti-földrajzi kutatásokkal. *Adolf Bastian*, *Friedrich Ratzel* és *Wilhelm Wundt* földrajzi-etnográfiai elméletei voltak ekkor meghatározóak. (14)

A Kunsthistorisches Museum díszítésének ikonográfiai programját Semper 1874-ben tette közzé. A program fentebb kifejtett művészeti nézeteire épül, és az iparművészet va-

lamint a magas művészet kapcsolatát szemlélteti. (15) A múzeum homlokzatainak horizontális tagolásán Semper azokat a feltételeket jelenítette meg, melyek egy műalkotás létrejöttét alapvetően meghatározzák: a materiális alapokat a magasföldszint díszítése szimbolizálja, a művelődéstörténeti feltételekre az első emelet díszei utalnak, míg az atika a nagy művészek, a kiemelkedő individuumok szobrainak van szánva. Semper programírása szó szerint is megfogalmazza, hogy a homlokzatok díszítési rendszerét a stílushistória elveire építi. A három kategória, melyet Semper itt szimbólumokba öltöztetve megjelenít: az anyagszerűség, a kultúrhistória és a személyes kategóriája. A művészeti fejlődés a semperi szimbólumok nyelvén tehát az általánostól az egyedi, az individuális felé irányul. Fontos szempontja az is, hogy a művészet történetét nemcsak egyesek nagy művészi teljesítményeként, hanem a legszélesebb értelemben véve az emberiség civilizációs fejlődésének terepeként kezeli, amely civilizációs fejlődésben fontos helye van az anyaghasználattal és technikával kapcsolatos mozzanatoknak is.

Amíg Bécsben az ornamentikával való foglalkozás jószerivel a céhes tudományosság körén belül folyt, nálunk 1885-től szinte egyedül Huszka József gyűjtései és vállaltan, sőt harcosan historizmus-ellenes nézetei kapcsolódtak össze a magyar ornamentikával. Huszka nemcsak abban volt eredeti, hogy – a kereskedelmi minisztérium támogatásával – szisztematikusan gyűjtötte a nép körében használatos tárgyakról ellesett motívumokat, hanem abban is, hogy ezekre a motívumokra sajátos elméletet épített a magyarok ornamensekben tovább élő, ám lényegében változatlan – azaz történelmen kívüli – ősi forma- és hitvilágáról. Európa kulturális régióival kapcsolatos, fentebb említett képzetek is megjelentek Huszka munkáiban, saját rajztanári műveltségén átszűrve azokat.

A Semper követői által közzétett hatalmas irodalomból, mely a stílusok történetével mint egyben az ornamensek történetével foglalkozik, emeljük ki még a zürichi *Jacob Häuselmann* kézikönyvét. A fejlődés folyamatával foglalkozó kötete bővebb elemzését nyújtja a stílusok kialakulásával kapcsolatos milió-elméleti toposzoknak, melyek első alkalmazását a művészet történetében *Winckelmann*nak tulajdonítja. Mint *Häuselmann* írja, *Winckelmann* éles tekintete vette először észre, hogy az ősi nagy kultúrák, az egyiptomiak, etruszkok és görögök művészetére mily nagy hatással volt a klíma, a szokások, a vallás és a nemzetiség. *Häuselmann* szerint a stílus nem egyéb, mint a formaképzésnek és a művészetnek a kor- és népkarakter által determinált módja, melyet a formák nyelveként kell értelmeznünk, s amely egyben megfelel a természet és anyag követelményeinek is. (16) A művészet keletkezéséről szóló nézetek bevonultak a művészeti és iparművészeti oktatás anyagába. Nemcsak az ornamentika nyelv-jellege vált közvélekedéssé, hanem az erre épülő antropológiai, il-

letve a nemzetek eltérő formanyelvére vonatkozó következtetések is. (17)

Ezen antropológiai következtetések azonban másként hangzottak a hetvenes és más-ként a kilencvenes években. A hetvenes években egyre nagyobb hangsúlyt kaptak a népkarakter és ornamentika összefüggéseivel kapcsolatos nézetek és viták. A vita nem azon kérdés körül folyt, hogy a népi ornamentika valóban tükrözi-e a népkaraktert, ebben ugyanis a vitázó felek többnyire egyetértettek, hanem akörül, hogy a különböző népek ornamentikái kapcsolatban állnak-e a magas kultúrával, vagy sem. A művészettel foglalkozók többsége a művészet e két szférájának összefüggésére hívta fel a figyelmet. Például *Pulszky Károly*, aki a művészettörténeti stílusok, valamint a keleti virágos ornamentika kapcsolatára hivatkozik, amikor lándzsát tör a magyar virágos ornamentika magas-művészeti eredete mellett. *Pulszky* kifejti, hogy a perzsa és török befolyást mutató virág-

és állatmotívumok nem eredeti népi motívumok, mivel azok a magas művészet befolyása nyomán jöttek létre. Nem volt egyetértés abban sem, hogy a kor iparművésze mely korszakhoz vagy stílushoz, motívum-örökséghez forduljon. *Ipolyi Arnold* 1878-ban a Történelmi Társulat nagygyűlésén tartott beszédében például határozottan elutasította a „derűre-borúra” alkalmazott naturalista motívumokat, így a természetes virágok utánzatait, de kora barokk és rokokó divatját is, melyet, mint írja, mindenütt láthat: „itt a zopf, a barock, a rococo ízlés tekerődő, pohosan és püposan csavart alkotásaival, melyeknek azért nem is keresek magyar műnevet”. (18) *Ipolyi* az elsők egyike, aki a népművészet motívumkincsét gyűjti és tanulmányozásra ajánlja. (19) A népművészetről szólva azonban nem valami történelmen kívül esett világról beszél, hanem az a nemzeti művelődésről alkotott képének szerves eleme.

Összefoglalva mondhatjuk, hogy *Pulszky Károly* a népi ornamensek kialakulását, akárcsak *Ipolyi*, a művészettörténeti stílusváltozások időhorizontján szemlélte. A nyolcvanas és kilencvenes évek régészeti és etnográfiai publikációiban azonban egyre inkább e motívumok őstörténeti összefüggéseire esik a hangsúly. (20) Bécsben az elsők egyike, *Moritz von Hoernes* tett közzé az európai prehistorikus tárgyakról olyan monográfiát, mely az ősművészet emlékeit művészetként tárgyalja. *Hoernes* a bécsi Naturhistorisches Museum kurátora volt. 1898-ban jelentette meg a tudománytörténet által korszakosnak nevezett *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* című művét. (21) Az 1330 illusztrációval gazdagított kötet nemcsak a nyugat- és dél-európai régészeti emlékekről ad áttekintést, hanem Közép-Európáról is. *Hoernes* kiválóan ismerte a magyarországi, erdélyi és délvidéki emlékanagot is.

Hoernes véleménye szerint a művészet őstörténete a tágabb értelemben vett kultúrhistoria tárgya. Vitatja *Max Dvořák* megállapítását, mely szerint a kultúrhistoria csupán egyik „segédtudománya a művészettörténetnek”. (22) Szerinte a helyzet éppen fordított: a művészettörténet csupán segédtudománya a kultúra történetének. *Hoernes* műve azért érdemi meg figyelmünket, mert emlékanagjának tagolásánál legfontosabb iránytűje a régészeti leletek ornamentikája. Ebben a vonatkozásban utal a korábbi ornamentika-elméletekre is, megkülönböztetve a régebbi és újabb tanokat. Az előbbiekről szólva *Hoernes* vitatja *Semper*nek azt a nézetét, miszerint a művészet legrégebbi formáit a természeti népek geometrikus mintáiban lelhetjük föl. Ezzel szemben *Hoernes* nagyjából két egymás mellett és egy időben élő irányzatot különít el az európai művészet első évezeideiben: a geometrikus ornamentikájú tárgyakat, valamint a naturalista képformálás emlékeit. E kétféle típus mögött *Hoernes* szerint kétféle néptípus áll. A geometrikus formakincs a paraszti népeké, melyek vallásos világa jelenik meg a sematikus formákban. E népeket passzívnak és nőiesnek ábrázolja; az agyagedényeket díszítő asszonyok konzervatív világával magyarázza a geometrikus formák állandóságát. Szembeállítja ezekkel a vadászó népek uralomra törő kultúráját, melyet összefoglalóan „Herrenkultur”-nak nevez. E népeket a naturalizmusra való törekvés és antropomorf ábrázolások jellemzik. Ezen csoportok által készített állatábrázolások szerinte többnyire nem a vallásos igényeket elégítették ki, hanem ezekben a profán művészet kezdeteit kell látnunk. A Krisztus előtt 1000 körüli Európa kulturális térképét *Hoernes* három koncentrikus körben elhelyezkedő kulturális zónára tagolja. A legbelső kört a mykenei és görög kultúrkör alkotja a maga gazdag antropomorf emlékanagójával, ezt veszi körbe széles sávban a közép-európai paraszti kultúra övezete. Ezt az övezetet a kevésbé fejlett geometrikus ornamentika jellemzi. A legkülső sávon a nyugati és északnyugati vadászó népek kultúrájának köre helyezkedik el gazdag naturalizmusba hajló állatábrázolásokkal.

A „Herrenkultur” fogalma a germanisztika különböző ágaiban a 19. század második felében bukkant fel, megjelenésének történetével, valamint későbbi szomorú tündöklésével most ne foglalkozunk. Fontos viszont megjegyeznünk, hogy ez a fogalom nem volt ismeretlen a magyarországi archeológia és néptörténet művészetértelmezésben sem. (23)

Hoernes elhatározta magát azoktól a historizáló kutatóktól, akik a prehistorikus emlékeket egyetlen nép történelmének kinyomozására használták fel. Tegyük hozzá, Hoernes valóságos történetet, s nem pedig népmítológiát írt. (24) Fontos megállapítása, hogy a legrégebbi idők – prehistorikus – művészete néhol tovább élt a népművészet formáiban. (25) Az archeológia és néprajz tárgyainak hasonlóságaival az ő nyomán kezdtek Bécsben foglalkozni. Az 1905-ben megrendezett állandó etnográfiai kiállítás kapcsán Hoernes röviden össze is foglalta a képzőművészet történelmében megjelenő legáltalánosabb csoportjait. E szerint háromféle művészetről lehet szó: a régmúlt idők „alacsonyabb” művészetéről, a későbbi idők „alacsonyabb” művészetéről, mely magába foglalja az európai és Európán kívüli „népművészetet”, valamint a történelmi idők magasabb művészetéről. Hoernes növendéke, *Arthur Haberlandt*, az osztrák Néprajzi Múzeum kurátora, néhány év múltán önálló tanulmányokban tette közzé az ősművészet és népművészet formái és felfogásbeli párhuzamait. (26)

Amíg Bécsben az ornamentikával való foglalkozás jószerivel a céhes tudományosság körén belül folyt, nálunk 1885-től szinte egyedül *Huszka József* gyűjtései és vállaltan, sőt harcosan historizmus-ellenes nézetei kapcsolódtak össze a magyar ornamentikával. Huszka nemcsak abban volt eredeti, hogy – a kereskedelmi minisztérium támogatásával – szisztematikusan gyűjtötte a nép körében használatos tárgyakról ellesett motívumokat, hanem abban is, hogy ezekre a motívumokra sajátos elméletet épített a magyarok ornamentikájában tovább élő, ám lényegében változatlan – azaz történelmen kívüli – ősi forma- és hitvilágáról. (27) Európa kulturális régióival kapcsolatos, fentebb említett képzetek is megjelentek Huszka munkáiban, saját rajztanári műveltségén átszűrve azokat. Az uralkodó típusú népek kultúrájának sokféle formakincsét, mint például a mükénéi és krétoi leleteken fennmaradt motívumokat Huszka a fentebb említett „Herrenkultur” ideológiája mentén kapcsolta össze a hasonló tradíciójúnak vélt hun-magyar kultúra formavilágával.

Amikor a Nemzeti Múzeumból kiköltözött az Etnográfiai Osztály, és 1898-ban végre megnyithatta első önálló nagy állandó kiállítását, a leglelkesebben a művészeti írók fogadták. Nem csupán azért, mert végre alkalom nyílt a jelen és közelmúlt népi, paraszti kultúráinak megismerésére, hanem azért, mert egyesek szemében ez az új múzeum voltaképpen a hiányzó prehistorikus emlékegyetemet mutatja be. *Lyka Károly* például a Budapesti Naplóban ismerteti a kiállítást. Véleménye szerint ez az emlékegyetem nemcsak a nép megismerése miatt fontos, hanem szerinte a „néprajz a jelenkor fehér lapjára vetített képe a rég elmúlt időknek”. Másként fogalmazva a néprajz egyben történelmi tudomány is, mely mintegy „transzponálja a múltat a jelenbe”. (28) Az emberiségnek a néprajzi kiállításon szemléltetett fejlődése, az egyetemes etnográfia emlékegyeteme *Lyka* szerint azt is tanúsítja, hogy „a megélhetési küzdelemben kifejlődött ügyesség és leleményesség hogyan változott át művészetté, hogy a praktikusból miképp vedlett ki a szép. A művészetek és műiparnak dúsán illusztrált története ez abból a korból, amely a rendes műtörténetnek éráit megelőzi”. (29)

A népi és ősi formakincs összeboronálásának fentebb vázlatosan bemutatott esetei, illetve tudományos és tudományosan kívüli divatja egyik kiindulópontja lehetett annak a változó szemléletnek, mely a falu kultúrájára mint valami idegenre és ősire kezdett tekinteni. A falusi kultúra felfedezésének mozgalmait ezek a nézetek erősen determinálták. *Moravánszky Ákos* „Des entfernte Dorf” című tanulmányának találó megfogalmazásával: „a közép-európai művészek közös tapasztalata volt a 19. végén a saját országukban újonnan felfedezett kultúra megragadó élménye. A falu kultúrája egyrészt úgy tűnt fel, mint saját identitásuk organikus része, mely mégis egyben mint megszokott életükkel, a modern várossal ellentétes, idegen világ jelent meg előttük”. (30) Tegyük hozzá, a falu eltávolodásának, egzotikussá válásának jelenségéhez minden bizonnyal hozzájárult e kultúra időhorizontjának eltávolodása is. Szemben például *Pulszky* imént említett egyetemes kultúra-felfogásával, mely a falura mint az egyetemes művészeti mozgások peremvidé-

kére tekintett, az újabb archeológiai analógiák szuggesztíója nyomán a falu mintegy kihullani látszott az ember által még belátható história folyamatából.

Amikor a 19. század végén *Lechner Ödön* és követői számára a népművészet immár ősi vagy időtlen formakincse látszott az építészet megújítójának, ismét előtérbe kerültek a semperi eredetű elképzelések a téralakítás ősi formáiról, illetve annak textilis eredetéről. Semper „Der Stil” című művében egy óceániai kunyhó rajzát közölte annak bizonyágaképpen, hogy a terek lehatárolásának eredete a textil-szerű szövédékek használatára, vagy ahogyan ő nevezi: a „Textrin”-re vezethető vissza. Szerinte ugyanis a teret nem az épület vázát alkotó anyagok, a fa vagy kő formálta meg, hanem a textilművészet. Mint írja: a fal (Wand) eleinte független magától a falazattól (Mauer). A fal szó (Wand) minden germán nyelvben azonos szógyökre vezethető vissza, s a térelhatárolás régi jelentésére és típusára emlékeztet. (31) Sempernek ez az építészet eredetével kapcsolatos elképzelése – melyet az irodalom „felöltöztetés-elméletnek vagy -elvnék” (Bekleidungstheorie) – nevez, ellentétben állt *Karl von Bötticher* interpretációjával, mely az ősi kunyhó első formáját a vitruviusi lombkunyhóban vélte felfedezni. (32)

A „felöltöztetett” falak *Otto Wagner* és *Lechner Ödön* épületeit éppúgy jellemezték, mint *Adolf Loos* terveit. *Moravánszky Ákos* a két előbb említett építész postatakarékpénztári (bécsi és pesti) épületeivel kapcsolatban állapítja meg ezt. (33) *Lechner Hold* utcai házának falai sátorfalakként feszülnek a faragott gerendákra emlékeztető pillérek közé, a kanyargó, furcsa tetődíszek pedig óriási szalagokként repkednek az ég kékje előtt. Az Iparművészeti Múzeum lechneri falformálásával kapcsolatban is felmerült a semperi felöltöztetés-elmélet szempontja. (34)

Amíg a lechneri épületek sátorponyvaszerű falain dús ornamentika burjánzik, ezzel egy időben a modernizmus hangadói számára az ornamentika csupán fölösleges cícomának tűnik. A modern építészek ornamentika-ellenessége sem mentes azonban saját koruk kulturális antropológiájának vonatkozásaitól. Azok az újabb tudománytörténeti elemzések, melyek számba veszik a modern építészet eszmei forrásait, azt is hangsúlyozzák, hogy a modernitás-viták legtöbbször nem is az építészetről, hanem az ornamentikáról folytak. Az építészet a technika modernizálódásával valahol az alkalmazott és szabad művészetek határán helyezkedett el. Az építészet művészet volta körüli bizonytalanságot jól kifejezi *Hermann Muthesius* 1893-ban megjelent írásának címe: „Művészet vagy mesterség az építészet? (35) Ekkor már legtöbbször úgy vélik, az építészet nem a tradícióból vagy történelemből, hanem pusztán a technikából ered. Ez a felfogás korszakos változásnak tűnt. Az építészet művészet voltának legitimációja immár nem függött a művészeti hagyományoktól. A modernizmus fogalmi köré ugyanakkor sajátos retorikai panelek épültek. Ilyen gondolati panel volt a célszerűség fogalma, mely mintegy feloldozást adott a történeti szempontok érvényesülése alól. Ehhez járultak még a higiénia és a művészeti igazság, őszinteség szempontjai. (36) Az új szemlélet számára az ornamentika immár nem a civilizáció fokának jelzése, mint Semper nyomán korábban vélték, nem is a síkok és szerkezetek szimbolikus megerősítése, mint *Bötticher* nyomán elterjedt, hanem csupán „álca”, „maszk”, a hazugság eszköze. (37) Míg a mérnöki tudományokkal kapcsolatosan használt fogalmak és jelzők egyre inkább hangsúlyozzák e tevékenység intellektuális voltát, s ez az intellektualitás válik az építészet művészet voltának fedezetévé, addig az ornamentikával kapcsolatosan

A századforduló építészetről szóló programírásaiban és kritikáiban egyre inkább szembeállítják a modern építészet férfias intellektualizmusát az ornamentika retrográd voltával, mely csupán valami női dolog; kerekded formák, hullámok, ívek és vonalak változó divatja: efemer jelenség. Nőies és alacsonyabb rendű, másutt még keleti-esnek is mondják.

használt fogalmak negatív konnotációt kapnak. Az ornamentika kapcsán használt retorikus panelek, jelzők között egyre többször fordul elő, hogy az individuális, önkényes, játékos, kanyargós, divatos, fantáziadús (azaz nem intellektuális). Amikor 1908-ban Adolf Loos büntetthez hasonlítja az ornamentikát, hosszú folyamat ért végkifejletéhez. (38)

Röviden összefoglalva: a századforduló építészetéről szóló programírásaiban és kritikáiban egyre inkább szembeállítják a modern építészet férfias intellektualizmusát az ornamentika retrográd voltával, mely csupán valami női dolog; kerekded formák, hullámok, ívek és vonalak változó divatja: efemer jelenség. Nőies és alacsonyabb rendű, másutt még keletiesnek is mondják. (39) Tegyük hozzá, hogy ebbe a nyelvi leértékelődési folyamatba az etnográfia és archeológia, valamint a kulturális antropológia fentebb kifejtett nézetei az alacsonyabb rendű ornamentikákról, a fejletlen, vagy másként vad népek ornamentális művészetéről is belejátszhattak. Hogy azután a „vadakkal” kapcsolatos toposzok hogyan váltak a tízes évekre egyes művészeti mozgalmak és manifesztációk tárgyává, vagy hogy a „vadakkal” kapcsolatos művészeti fogalmakból hogyan vált a 20. században politikai formációkra használatos történetfilozófiai kategória – gondolok itt például *Lehel Ferenc* különös és elszomorító „Neobarbarizmus” című, általa történelemesztétikának nevezett művére (40) –, további elemzés tárgya lehet.

Jegyzet

- (1) Semper, Gottfried (1860): *Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten*. 2 Bde sammt 15 Farbdrucktafeln, Frankfurt a. M.
- (2) Fernández, María Ocón (2004): *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*. Berlin.
- (3) Riegl, Alois (1899): *A képzőművészetek történeti grammatikája*. Magyar fordítását lásd Rényi Andrásról www.renyi/riegl-ok.htm, Lásd továbbá: Radnóti Sándor (1989): Későantik és modern. Alois Riegl művészetelmélete. In: Riegl, Alois: *A későrómai iparművészet*. Művészet és elmélet. Corvina. Budapest. 236–237.
- (4) Semper 1. jegyzetben i.m.
- (5) Semper, Gottfried (1980): *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*. Braunschweig, 1852. Magyarul: Tudomány, ipar és művészet. Válogatta, szerkesztette és az előszót írta Hans M. Wingler. Budapest.
- (6) Az emberiség fejlődésével kapcsolatos tudományokat éppúgy nevezték társadalmi tudománynak, antropológiának és etnológiának. Lásd: Zsigmond Gábor (1976): Láczy Gyula és a századvégi evolucionista társadalmi kutatás válaszfűtjai. *Ethnographia*, 1–2., 237–252. Semper biológizmusra korának széles körben elfogadott nézeteire támaszkodott. Semper Magyarországon tervezésre is felkérték: Sisa József (1985): Gottfried Semper és Magyarország, *Művészet-történeti Értesítő*, 1–2., 1–10.
- (7) Az építészeti stílusokról (1869). In: Semper, Gottfried (1980): 5. jegyzetben i.m. 102–103.
- (8) Semper 5. jegyzetben i.m., 1980, 105. Semper stílus-tanát legrészletesebben 1860-ban kiadott *Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik* című művében fejtette ki. E műve második kiadását használtam. (Buch, Erster [1878]: *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst von Professor Gottfried Semper*. Zweite Auflage, München.)
- (9) A díszítőművészet és az építészet viszonyáról. Előadás 1854-ben. Németül megjelent: *Kleine Schriften*. Stuttgart-Berlin. (1884) Az idézet forrása: Gottfried Semper: *Tudomány és művészet valamint egyéb íráskok az építészetéről, az iparművészetéről és a művészeti oktatásról*. Az 5. jegyzetben i.m. 9.
- (10) A történelem e két hagyományos ága, a *histoire naturelle* és *histoire civile*. A história két tartományának tradicionális felfogásáról lásd: Meijers, Debora J. (1995): *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*. Schriften des Kunsthistorischen Museums, 2. Skira. Wien. 105–111.
- (11) A Naturhistorisches Museum Semper által írt programját, az épület belső és külső dekorációs rendjét mélyrehatóan bemutatja Riedl-Dorn, Christa (1998): *Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien*. Mit einem Beitrag von Bernd Lötsch. Holzhausen. Wien. 184–199. Semper közelebbi rokonai között több ismert természettudós is volt. Unokaöccse, Karl Semper zoológus, a Würzburgi Egyetem Zoológiai Anatómiai Intézetének direktora, Darwin levelezőtársa volt.
- (12) A képeket kiváló osztrák tájfestők sora, köztük Emil Schindler, Robert Russ, Julius von Blaas, Josef Hoffmann, Albert Zimmermann készítette a múzeum munkatársainak pontos útmutatása, nemegyszer fotói alapján.
- (13) A teljes ikonográfiai programot közli Riedl-Dorn a 11. jegyzetben i. m., Anhang 4. Kulturhistorischer Spaziergang durch die Schausäle, 275–281.
- (14) Kósa László (2001): *A magyar néprajz tudománytörténete*. Osiris, Budapest. 114–118.

- (15) A programot közli Georg Kugler: *Sempers figurales Programm*. In: Kriller, Beatrix – Kugler, Georg (1991): *Das Kunsthistorische Museum*. Die Architektur und Ausstattung. Wien. 37–72 és függelék.
- (16) „Die Form eines Gegenstandes seiner Bestimmung und der Natur seines Materials entsprechen muss”. Häuselmann, J. (1885): *Anleitung zum Studium der dekorativen Künste. Ein Handbuch für Kunstfreunde und Künstler, Kunsthandwerker und Gewerbetreibende, Zeichenlehrer und Schüler höherer Unterrichtsanstalten*. Zürich & Leipzig. Bevezető IV, és 4. Az idézet helye: 160. Häuselmann többek között Owen Jones, Gottfried Semper, Kanitz, Jacob Falke és Karl Bötticher műveit idézi forrásként.
- (17) Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások*. Budapest. 183–202
- (18) Ipolyi Arnold (1887): *A műipar fejlődése az egyházművészetben. Az alapítandó magyar iparmúzeum javára a Nemzeti Múzeumban tartott felolvasások sorából, I. 1874*. Műtörténelmi tanulmányok. Közrebocsátja Bunyitai Vince. Ipolyi Arnold kisebb munkái. IV. Budapest. 411–421.
- (19) Ipolyi Arnold (1877): *A magyar iparélet történeti fejlődése*. Megnyitó beszéd. A Magyar Történelmi Társulatnak Pozsonyban 1877. augusztus 23. tartott vidéki nagygyűlésén. Klny, Budapest. 25–27. Gervers-Molnár Veronika (1989): *Ipolyi Arnold hímezésgyűjteménye*. A magyarországi hímezés történetének vázlata. Ismét közölve: Ipolyi Arnold emlékkönyv. Szerk. Cséfalvay Pál és Ugrin Emese. Budapest. 164–196.
- (20) Magyarországon az 1876-ban Budapesten rendezett nemzetközi őstörténelmi és régészeti kongresszus előkészítésével szinte egy időben Trefort Agoston miniszter létrehozott egy antropológiai tanszékét, ez azonban főleg az embertani antropológiát művelte. Sebestyén Gyula (1912): *Anthropologia és ethnographia. Ethnographia*, 268–276.
- (21) Hoernes, Moritz (1915): *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr.* Wien. Én a második kiadást használtam.
- (22) Hoernes 21. jegyzetben i. m. Bevezetés VI.
- (23) A lovas népek uralomra törő kultúrájával kapcsolatos művek közül utalunk itt elsősorban Vámbéry Ármin munkáinak szemléletére. Kósa 14. jegyzetben i.m. 90., 254.
- (24) Hoernes 21. jegyzetben i. m. Bevezetés, VII.
- (25) Schmidt, Leopold (1960): *Das Österreichische Museum für Volkskunde*. Weden und Wesen eines Wiener Museums. Wien. 59.
- (26) Leopold Schmidt 25. jegyzetben i.m. 60
- (27) Fejős Zoltán (2006, szerk.): *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*. Kiállítási katalógus, Néprajzi Múzeum, 2005–2006. Budapest.
- (28) Lyka Károly (1898): A Néprajzi Múzeum. *Budapesti Napló*, 3. 166. 186–187.
- (29) Lyka a 28. jegyzetben i.m. 187.
- (30) Ákos Moravánszky (2002): Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnische Artefakt*. Ákos Moravánszky. (Hrsg.) Böhlau, Wien–Köln–Weimar, *Ethnologica Austriaca*, Bd 3. 21–40.
- (31) Ocón Maria Fernandez idézi Gottfried Sempertől, valamint Semper, Gottfried (1851): *Die vier Elemente der Baukunst* című művéből a 2. jegyzetben i. m. 111.
- (32) Bötticher és Semper nézeteinek összefüggéseiről lásd: Emlék márványból vagy homokkőből. *Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. (1976) Válogatta, fordította és az előszót írta. Marosi Ernő. Budapest. 75. 301–302.
- (33) Moravánszky Ákos: Méhek és szegecsek. Lechner Ödön budapesti és Otto Wagner bécsi Postatakarékpénztára. *Századvég*, 11.
- (34) Lechner ezek kapcsán ugyan nem a népi textielekről, hanem mint alkalmas építő és díszítő anyagról, kerámiákról beszélt. A Múzeum falain azonban jól elkülöníthető módon láthatóvá tette az épület kő kváderes vázát, valamint e váz közeit kitöltő – díszített – mezőket. A középrizalit ablakai pedig egy széthúzott sátor ajtófüggönyeinek vonalát sugallják. Moravánszky 17. jegyzetben i.m. 189–190.
- (35) Idézi Fernandez, Ocón 2. jegyzetben i.m. 12
- (36) Ld. *Die Maske der Geschichte*. Das „Maschienenornament”: Tauschung, Fälschung, Lüge című fejezet. Fernandez, Ocón 2. jegyzetben i.m. 135–139.
- (37) Moravánszky 17. jegyzetben i.m. 146–147.
- (38) Loos, Adolf (1997): *Ornament und Verbrechen*. Ismét kiadva: Adolf Opel (Hg): *Adolf Loos. Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930*. Unveränderter Neudruck der Ertsausgabe von 1931. Wien.
- (39) Megállapításaim a századforduló építészeti irodalmának nyelvezetéről Fernandez, Ocón elemzésén alapul lásd 2. jegyzetben idézett mű.
- (40) Lehel Ferenc (1939): *Neobarbarismus*. Történelemesztétika. A „Nemzeti Művészet” kiadása, Budapest.