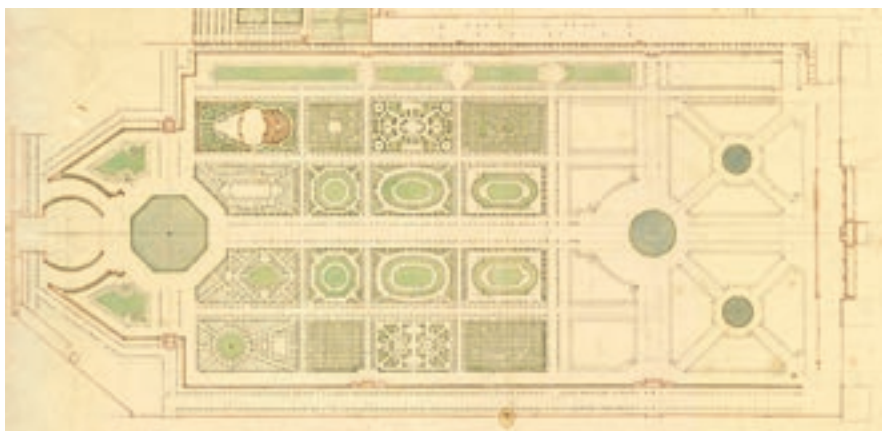


*kutatás*



André Le Nôtre (1613–1700): Versailles, terv a franciakerthez, 1661, akvarell

## RADNÓTI SÁNDOR A KERT ÉS A TÁJ

### II. FEJEZET

#### TERMÉSZET ÉS MŰVÉSZET

az első lépés a kert  
haszoncéljainak  
(veteményeskert,  
virágkert,  
gyümölcsös,  
szőlőskert,  
gyógynövénykert,  
legelő stb.)  
leválasztása  
élvezeti céljaitól

Most jutunk vissza ahhoz a kérdéshez, hogy kiinduló meghatározásunkat a táj és a kert fogalmi ellentétéről nem teszi-e semmissé a tájkertészet, illetve tájépítészet megjelenése. Hogy amikor a természetet tökéletesítik, díszítik, hibáit kijavítják, átalakítják, a patakokat új mederbe terelik, dombokat hordanak fel, ösvényeket vágnak, s általában módosítják a tájat, akkor a természet és a művészet, a természet által adott és az ember által alkotott mű ellentéte nem relativizálódik-e. Az első lépés a kert haszoncéljainak (veteményeskert, virágkert, gyümölcsös, szőlőskert, gyógynövénykert, legelő stb.) leválasztása élvezeti céljaitól.<sup>40</sup> A gyakorlatban persze a legtöbb kert gazdaság is volt, de hasznos részeit világosan elkülönítették. Lancelot Brown is épített falat a veteményesnek.

Lord Kames szerint a kert azzal válik hasznos művészetből szépművészetté, hogy leválik a hasznos célról, és élvezet tárgya lesz. A kertésznek „a természet kedvében kell járnia és őt díszíteni, így tökéletesíti művészetét; és a természet fitytyet hányva a szabályszerűségnek nagy változatosságban, merész kezekkel szórja szét tárgyait”.<sup>41</sup> Van e meghatározásban némi bizonytalanság (művészet ez, vagy természet?). Nem szabad elfelejtenünk, hogy az előző nemzedék a művészet kérdéseiben (is) meghatározó két gondolkodója, Shaftesbury és Addison a század elején nagyjából egy időben hangsúlyozta nagy nyomatékkal a természet elsőbbségét a művészettel szemben. Ez meghatározó maradt a brit művészbölcseleti gondolkodásban.

A kertművészet nem integrálódott autonóm művészetként a művészet modern – ma már inkább azt mondhatnánk: klasszikus modern vagy esztétikai – rendszerébe,<sup>42</sup> noha a 16. századtól a képzőművészethez hasonlóan erőfeszítéseket tettek arra, hogy kiemeljék a kézművesség státusából. A franciakert ugyan a 17. században vezető nemzeti művészetként, a Grand Siècle reprezentatív művészeteként, és egy nagy alkotó, André Le Nôtre (1613–1700) körül létrejövő művészetként a hagyományos műnemekkel való egyenrangúságot vívott ki magának,<sup>43</sup> s több rendszerezési kísérletben (Perrault-tól kezdve és még Kantnál is)

a 16. századtól  
a képző-  
művészethez  
hasonlóan  
erőfeszítéseket  
tettek arra,  
hogy kiemeljék  
a kézművesség  
státusából

így is szerepelt. Máshol viszont éppenséggel a mezőgazdasági tevékenység részeként említették.

a díszkert az elit kulturális gyakorlatához tartozott, bár inkább a megrendelő, illetve a befogadó, mint a megvalósító oldaláról

¶ Annak, hogy végül is hosszabb távon a kertművészet grand artként való kanonizációja nem sikerült, számos oka van. A díszkert az elit kulturális gyakorlatához tartozott, bár inkább a megrendelő, illetve a befogadó, mint a megvalósító oldaláról. Ez az elit növekedőben volt; a franciakert kifejezetten királyi és arisztokratikus alkotás volt, angolkertet viszont az előkelők mellett a művelt polgárok is rendeltek és terveztek, s ami még fontosabb, a kerteket – hasonlóan a korabeli művészeti gyűjteményekhez, a múzeumok kezdeményeihez – gyakran a felsőbb osztályok szélesebb közönsége előtt is megnyitották. De a művészetnek arra az új kulturális gyakorlatára, a magas művészetre, amely a 18–19. század fordulóján kristályosodott ki, olyan alapvető vonások voltak jellemzők, amelyeket a kertészetben csak korlátozottan lehetett érvényesíteni.

a művészet fölerősödő objektivációigénye és jellege sem volt a kerttel maradandóan megvalósítható

¶ Vegyük sorba ezeket. 1. Már maga a művészet fölerősödő objektivációigénye és jellege sem volt a kerttel maradandóan megvalósítható, hiszen az olyan – bizonyos állandósággal, befejezettséggel és lezárttsággal jellemezhető – műalkotásokkal szemben, mint a festmény, a költemény vagy a zenemű, a kertek inkább ki voltak téve az állandó változásnak és változtatásnak. Az előbbieknél kevésbé váltak művé. Megőrzésüknek nem volt és nem is lehetett olyan intézményes garanciája, mint más művészeteknél a múzeum, a „Salon”, a könyv-, metszet- és kottakiadás, az előadások rendszere, a szerzői jog stb. 2. Másodszor az innováció sajátos, a többi művészettel nem analóg értelmet kapott a kerttervezésben, ahol a nagy újítás a „Retour à la nature!” gyakorlati megvalósítása volt, a mesterkéltnek érzett geometrikus, formális kertekkel szemben. S ha érdemes is megemlíteni, hogy az új filozófiai esztétikákban – Kantnál és Schillernél (de nyomaiban már Addisonnál is) – a befejezett műalkotások kvázi-természeti jellegének és működésének nagy értéket tulajdonítottak, és a művészeti gyakorlatban ennek érdekében igyekeztek eltüntetni az ember által való megalkotottság nyomait, de mindezt metaforikus értelemben, míg a kertésznek nemcsak anyaga, hanem megvalósítandó célja is a valóságos természet volt, és ez a művészi megítélés tekintetében paradoxonhoz vezetett. 3. Ilyen paradoxon az is, hogy a műalkotás autonómiája egészen csekély mértékben értelmezhető ott, ahol a cél a természet hatásos működése és élvezeti értéke előli akadályok elhárítása. 4. Az eszményítésnek az objektivációnál, az innovációnál és az autonómiánál szorosabb köze van a tájkerthez, hiszen az ideális tájnak s a vele összefüggő idealizált életformáknak (pasztorál, „Beatus ille” stb.) megvan a maguk nagy hagyományú kultúrtörténete. Ám ezek átültetési ambíciója éppen a Brown-féle purista tájkerti mozgalomra volt a legkevésbé jellemző.

a kertek inkább ki voltak téve az állandó változásnak és változtatásnak



Johann Heinrich Müntz (1727–1798): *Strawberry Hill, Twickenham látképe délről*, 1755–59 (Lewis Walpole Library, Yale University)

A nagytiszteletű William Gilpin, salisburyi kanonok és a Lymington melletti Boldre lelkesze utolsó műve, amely a reggeli, déli és esti nap fényének hatásait ábrázolja harminc, természet után készült rajzon. 1810, aquatinta (Harvard University)







Pub. by J. G. & Co. 100, Strand, London.

DeLong sculp.

minél inkább  
önállósult és vált  
el az építészettől,  
annál inkább  
értékelődött fel  
matériája,  
a természet,  
ez a matéria,  
a föld, a fű,  
a fa beláthatóan  
vaskosabb,  
erőteljesebb, mint  
bármely más  
művészet anyaga

Az ugyanis nem akart már itáliai vagy görög tájat létrehozni a brit szigeteken, csökkentette a kertben az építészetet, az allúziókat s az idealizálás egyéb eszközeit. Lényegében az volt a programja, hogy minden tájat leegyszerűsítsen, és saját karakteréhez segítsen. Ami viszont az eszményítés modernebb vonatkozását illeti, hogy a műalkotás közönsége idealiter az egész emberi nem, attól a magánkertek távol álltak. S mire a közkertek a 19. és 20. században közelítettek ehhez a feltételhez, addigra azok már legföljebb heteronóm, alkalmazott művészeti termékeknek minősültek. 5. Az autonóm műalkotásokban az idealizálás egy újabb vonatkozásaként létrejött valamiféle dematerializálódás, az anyag jelentőségének csökkenése. A mű matériájának a műtől független értékessége – aminek oly nagy jelentősége volt például a középkori ötvösség esetében – fokozatosan elveszítette a jelentőségét, s így vált el a mű a kincstől és – legalábbis részlegesen – a fényűzés tárgyaitól. Ám a kertművészet az ilyenfajta spiritualizálódásra nem találhatott saját utat, hiszen minél inkább önállósult és vált el az építészettől, annál inkább értékelődött fel matériája, a természet. Ez a matéria, a föld, a fű, a fa beláthatóan vaskosabb, erőteljesebb, mint bármely más művészet anyaga. A márvány anyagában – hogy a kor legnevezetesebb példájára szorítkozzam – megtestesül a Belvederei Apollón ideálja, és éppen ez szorította vissza – ahogy Winckelmann nyomatékkal hangsúlyozta – anyagságát. De a kert – és az angolkert különösképpen – nem szoríthatja vissza a maga közvetlen, érzéki jelenvalóságában természeti anyagát, s a végcélnak is földnek, fűnek és fának kell lennie. A kert recepciója nagyon is spiritualizálódott, de éppen annak az árán, hogy nem a művészet, hanem a természet művének tekintették. 6. A magas művészetre jellemző historizmusa. A műalkotásokat nemcsak a most élő generációknak szóló szolgáltatásnak tekintik, hanem állandóan tekintettel vannak történelmi múltjukra és jövőjükre. Erre a kert az 1. pontban említett okból, objektíváció jellegének változékony, bizonytalan, cseppfolyós jellegéből, művi voltának állandó természeti korrekciójából következően kevéssé alkalmas. A tájkertnek természetesen vannak nemcsak objektív, hanem reflektált, tudatosított történelmi összefüggései, de ezek felfogásmódja inkább a krónikás történelmi tudatra és nem a valóságos történelmi tudatra emlékeztet. Amikor rekonstruálják mintáikat (például az antik római villát), akkor mintegy megsemmisítik azt a történelmi időt, amely elválasztja őket amazoktól. 7. Végül a tájkert alkotójának szociális és szellemi karaktere sem illeszkedett a művészet klasszikus modern rendszerébe. A kertész nem – vagy csak kevéssé és bizonytalanul – indult el azon az úton, amelyen a zenész, a költő, a festő: azaz „a” művész a 18. század végére és a 19. századra jellemző átalakulási formáinak irányába. A zseninek és az eredetiségnek egyre nagyobb jelentősége támadt

a tájkert  
alkotójának  
szociális és  
szellemi karaktere  
sem illeszkedett  
a művészet  
klasszikus modern  
rendszerébe





William Gilpin (1724–1804) *Tintern apátság, 1770 nyara*. In: William Gilpin's *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales*, 1782, aquatinta

a kertész megőrizte  
vagy a mesterember,  
a specialista  
vagy a dilettáló  
úriember jellegét

a művészi teremtésben (elterjedt az „original genius”, „Originalgenie” fogalma), míg a kertész megőrizte vagy a mesterember, a specialista vagy a dilettáló úriember jellegét.

a kertek  
kialakítását és  
bemutatását  
meglepően nagy  
kertművészeti  
irodalom kísérte,  
sokszor tanköltemények  
formájában

¶ Mindez azonban csak a 18. század végére dőlt el, s az egész században élénken vitatták a kertművészet egyenrangúságát a nagy művészetekkel. A franciakeret előző századi nagy sikere egyrészt lehetőséget teremtett arra, hogy a kertművészetet most már általános értelemben igyekezzenek kanonizálni,<sup>44</sup> másrészt arra, hogy az e stílustörekvéssel szemben való fellépés újra a nemzeti – ezúttal a brit – művészet karakterét öltse magára. Mindehhez hozzájárult, hogy a kertek kialakítását és bemutatását meglepően nagy kertművészeti irodalom kísérte, sokszor tanköltemények formájában. Gyakran írtak le és gyakran rajzoltak le híres kerteket.

¶ A kortársak kifejezetten a 18. századi kertművészeti mozgalom újdonságának tekintettek, hogy – Horace Walpole aforizmája szerint – „[a] költészetet, a festészetet és a kertészetet, avagy a táj tudományát az ízlés emberei mindig is három nővérnek vagy a három új gráciának fogják tartani, amely díszbe öltözteti és felékesíti a természetet”.<sup>45</sup> A művészetelmélet történetének ismerői azonban nyilván észreveszik, hogy három új gráciáról csak azért lehetett beszélni, mert kettőről már kétszáz éve beszéltek. Arról van szó, hogy a horatiusi eredetű reneszánsz *ut pictura poesis* elméletbe fölvették harmadiknak a kertművészetet. Ezért beszél Stephanie Ross *ut hortus poesis*ről és Hunt *ut pictura hortus*ról.<sup>46</sup> „A 17. század végén a kertek a drámával és festészettel az akció ábrázolásának és bemutatásának egy olyan elméletében osztoztak, amely az *ut pictura poesis* reneszánsz tantételének utolsó virágzása volt.”<sup>47</sup>

¶ A 18. században ez a doktrína nem kapott újabb ösztönzéseket, de amíg a művészetek összefüggésére az új rendszer nem adott jobb választ, addig a klasszicista, humanista elmélet (Winckelmann, Sir Joshua Reynolds) és az általános felfogás még őrizte a költői festészet és a festői költészet, valamint a kettő komplementaritásának elvét,<sup>48</sup> és a kertben továbbra is megjelentek a költészet és a festészet tartalmaival analóg tartalmak. A költői vagy festői kert is reprezentálta azt, amit a másik két művészet. Kölcsönösen megvilágíthatták vagy pontosabban megfejtették egymást. Ez a megfejtés a költeményt is, a festményt is és a kertet is allegorizálta. Ikonográfiai programok, allegóriák, példázatos jelképek jelentek meg, utalások hálója, amelyben, mint valami összművészeti alkotásban, minden szerepet kaphatott: a költői szöveg, a festmény (mint minta), a plasztikai alkotás, a természet. Mindemögött azonban már nem állt stabil elméleti háttér, sőt több lényeges ponton a tájkert, amely egyre inkább a természet ábrázolását vagy megjelenítését tekintette alapvető feladatának, ellentmondott

miképpen  
lehetséges  
a természetet  
magával  
a természettel  
utánozni

ennek a hagyománynak. Mivel az *ut pictura poesis* doktrínája elválaszthatatlan volt a művészet mimetikus felfogásától, nehézséget jelentett – mint mindjárt látni fogjuk –, hogy miképpen lehetséges a természetet magával a természettel utánozni. Másrészt e humanista tanítás szerint a művészetnek mindenekelőtt az emberi cselekvést kell utánoznia. Ezért írhatta a kérdésről szóló máig legfontosabb tanulmány szerzője, Rensselaer W. Lee, hogy a doktrínát a 18. században

¶ „olyan erők aknázták alá, amelyek hosszú távon megsemmisítették. A humanista nézőponttal szemben növekedett az érdeklődés a külső természet iránt, amelynek friss és felelősségtől ment szabadságát Rousseau, az érzelem apostola szembeállította az emberi lény életével, amelyet elnyom a szokás és az ész »hamis második hatalma«”.<sup>49</sup>

¶ Valóban, Walpole kései – 20. századi – publikálása óta sokat idézett megjegyzése, amely nem klasszikus kertesszéjében, hanem egy efemer kommentárjában jelent meg, inkább hagyományos, mint új gondolat. A rangvita, amelynek célja egykor a festészet emancipálása volt, s eredménye tematikus hierarchizálása lett, csúcán a költői történelmi tárgyú festményekkel, legalábbis elveszítette szellemi energiáinak nagy részét. Másfelől pedig a művészeti ágak összehasonlító egymáshoz rendelése inkább a közös tradíciókban, mint az új iránti érzékenységben találta meg közös alapját, s a műalkotás autonóm nyitottságával szemben az egymásra utalt művészetek inkább a zárt jelentéstulajdonításban váltak érdekeltté.

## A TERMÉSZET MINT TÁJ

¶ A picturesque elméleti kidolgozásának már nincs is köze az *ut pictura poesis* tanához, legföljebb közhelyként vetődik fel. Sokkal inkább arról van szó, hogy a tájkertészetet egy nagy és nála régibb művészettel kívánták legitimálni,<sup>50</sup> amely látásmódot kölcsönöz és látni tanít. Ebben persze benne van a Grand Tourt megjáró úriemberek lekicsinylése és szociális lenézése a királyság határait soha el nem hagyó és pusztán kertésznek képzett Brownnal szemben, aki véleményük szerint – ellentétben az egy évszázaddal korábban élt Claude-dal, aki szintén csak egyszerű cukrászinas volt – nem emelkedett fölül alacsony körülményein.<sup>51</sup> Annak a célnak, hogy a táj recepcióját a festői látással legitimálják, szinte karikatúrája a picturesque tourok ma már egészen abszurdnak tűnő eszköze, a Claude-üveg, az az aranybarnára színezett tükör, amely az ígérte, hogy a tájat Claude Lorrain koloritjával vonja be. Bizonyos értelemben a picturesque: élőkép, illetve élőképsorozat, s fel is hívták az összefüggésre a figyelmet a Vonzások

a tájkertészetet  
egy nagy és nála  
régibb művészettel  
kivánták  
legitimálni,  
amely látásmódot  
kölcsönöz és látni  
tanít

bizonyos  
értelemben  
a picturesque:  
élőkép, illetve  
élőképsorozat

és választásokban a tájtervezés és a társasági szórakozásként megrendezett élőképek között.<sup>52</sup>

¶ Mindenesetre a picturesque az ut pictura hortushoz, és általában az allegorikus vagy szimbolikus kertészethez képest gyökeres elméleti változást hozott a természethez való viszonyban.

*a picturesque fordulat megszabadítja a természetet az eszményi formák ellenőrzésétől*

¶ „A természet a maga közvetlen hatásait csak akkor fejtheti ki, ha már elsődlegesen nem allegorikus jelentések hordozójának tekintjük. A picturesque fordulat megszabadítja a természetet az eszményi formák ellenőrzésétől. Ez a szabadság teszi lehetővé a természet esztétikáját, és implicit módon megváltoztatja az esztétikai paradigmát a valóságos természet kisebb formáiban megtestesülő és az érzékek által elérhető ideális szépségtől a természetérzés irányába, amely az érzékeny szemlélő reakciójához kapcsolódik.”<sup>53</sup>

¶ Voltaképpen meglepő, hogy a picturesque elméletíróinak legfőbb ellenfele a fellépésük idején már halott Brown volt, hiszen ezt a rendkívüli jelentőségű paradigmaváltást a költői, allegorikus, emblematikus tájkertekkel szemben a maga redukcionista, purista, antiallegorikus stílusával a gyakorlatban az ő irányzata hajtotta végre. A vele szemben hangoztatott kifogást úgy is megfogalmazhatjuk, hogy nem alakított ki új viszonyt a tájfestészet korpuszával, amelyet a picturesque fordulat hívei szorgalmaztak, azaz nemcsak a költőiségről, hanem a festőiségről is lemondott, és ezzel kiteljesítette azt az antiintellektuális tendenciát, amelyet a herefordshire-i connaisseurök már nem oszthattak.

*a hangsúlytól függ, mennyiben kerül előtérbe a kultúra által felhalmozott természetábrázolás a valóságos természettel szemben, s mennyiben jelenti csupán a természet iránti érzék csiszolódását*

¶ A festői tapasztalatokból kölcsönzött természeti képnek azonban mindig megmarad az a belső ellentmondása, hogy a hangsúlytól függ, mennyiben kerül előtérbe a kultúra által felhalmozott természetábrázolás a valóságos természettel szemben, s mennyiben jelenti csupán a természet iránti érzék csiszolódását. A picturesque hol a természetet preferálta a festészettel szemben a Shaftesbury-Addison-féle hagyománynak és a felvilágosodás szellemének megfelelően, hol a festészet legitímálta a természetet, amiben nemcsak a művelt, a Grand Tourt megjárt úriember kulturális felsőbbrendűségének fitogtatását kell látnunk, hanem a klasszicista ízlés maradványát is, amelynek Winckelmann által megformált, de már Alexander Pope által is megelőlegezett („To copy Nature is to copy them”<sup>54</sup>) lényegi tanítása volt, hogy a természet közvetlen megjelenítésénél helyesebb azok művészetére hagyatkozni, akik már tökélyre vitték a természet utánzását.

*a természet közvetlen megjelenítésénél helyesebb azok művészetére hagyatkozni, akik már tökélyre vitték a természet utánzását*

¶ Igaz, nemcsak a festészetben (és a költészetben), de a tájkertészetben is esztétikai beavatkozással jelenítik meg a természetet tájként. De hogy ez a beavatkozás a természet mimézise-e, azaz katexochen művészet, reprezentáció, vagy pedig a reális természetről való gondoskodás, a természet óvása és díszítése (ahogyan

a kertészetet gyakran még átvitt értelemben is felfogják) abban bizonytalanság uralkodik.<sup>55</sup> Valóban, ha dombot emelnek, patakot duzzasztanak és ezáltal tavat alkotnak, irtással rétet hoznak létre, akkor ezt felfoghatjuk – aminthogy fel is fogták – a természet utánzásának. Azonban ez a reprezentáció rövidesen újra természet alkotta tájként prezentálja saját magát (hiszen a természetet, még ha az ember rendezte is el, mégsem tekinthetjük trompe l’oeil-nek), s csak a tájat keretező építmények és egyéb kerti díszek, valamint a sétautak őrzik meg hosszabb távon az emberi alkotás jellegét. Mivel ebben a kérdésben soha nem jutottak dűlőre, ezért került végül a művészet modern rendszerébe a kertművészet a heteronóm és nem az autonóm művészetek körébe. Lord Kames meghatározása is erre vall. „A kertészet – mondja – nem az invenció, hanem a természet utánzásának művészete, vagy még inkább maga a természet, feldíszítve.”<sup>56</sup> A tájról szóló klasszikus filozófiai tanulmány szerzője, Joachim Ritter félreértette Kames intencióját, amikor a tájkertről szóló exkurzusában a német idealizmus szellemében így értelmezte:

¶ „a természet esztétikai közvetítésével egységben tekintve a tájkert annyiban hoz újat és minőségileg mást, hogy itt az ember változtató és alakító beavatkozása formálja tájjá a természetet, amely ily módon *saját esztétikai jelenlétének közvetítőjévé válik*. Ebben az értelemben mondja Home azt, hogy a táj „maga a természet, díszítetten”.<sup>57</sup> (Kiemelés a szerzőtől.)

¶ Lord Kames aligha ebben az értelemben mondta ezt. Egyik megközelítésében a kert utánozza a természetet. Ez nem az invenció művészete – írja –, vagyis az akadémiai hierarchiában alacsonyabb rangú imitatív művészet, mint ahogy a tájfestészet is alacsonyabbra sorolódik, mint a költői – azaz történetelbeszélő – festészet.<sup>58</sup> Korrigálva ezt, a másik lehetőségnek azt látja, hogy az adott, készen talált természetet javítja, felismerve lehetőségeit, elhárítva hatásának akadályait.

¶ Az angol tájkert alkotói, befogadói s az egész ezzel kapcsolatos kiterjedt diskurzus résztvevői komolyan vették a természet elsőbbségét a művészet fölött. Thomas Whately azt írta, hogy a kertészet „épp annyira fölötte áll a tájképfestészetnek, amennyire a valóság az ábrázolásnak”.<sup>59</sup> Barátja, William Gilpin szerint pedig a műalkotások kevésbé alkalmasak a lelkesedésre, mint a természet művei. „A nagy eredeti eszméje olyan erős, hogy másolatának szegényesnek kell lenni, ha éppen nem ellenszenvet vált ki.” Hipple, akinél olvasom ezt, helyesen paradoxont észlel:

¶ „ez a rendszer elkülöníti a természet egy csodálatra kiváltképp alkalmas tulajdonságát, amely egyszersmind kiválóan alkalmas művészi tárgynak, hogy végül is megtagadja a művészetet a természetért, amely kezdetben csupán az előbbi témáját adta.”<sup>60</sup>

az egész ezzel kapcsolatos kiterjedt diskurzus résztvevői komolyan vették a természet elsőbbségét a művészet fölött





Ravenhill (?): Edmund Burke birtoka, Gregories Estate látképe, 1792. Akvarell





¶ De hát éppen erről a paradoxonról vagy belső feszültségről van szó. Nem szabad elfelejteni, hogy a tájkeretek kínálta tájélményt – mint hatásában egymás változatait – együtt kell elgondolni a maguk természeti adottságaiban változatlan tájakon való utazással és vándorlással. Erre a 18. század elejétől a Grand Tour pedagógiai intézménye kínálta lehetőséget, amelynek az Alpokon való átkeléssel a tájélmény mintegy mellékterméke volt, később pedig a hazai tájszépségek fülkeresése a picturesque túra keretében a fő céljá vált, s ennek legfőbb propagandistája éppen William Gilpin volt.

¶ A korszak elején Addison, a végén Price is szükségét érezte, hogy művészet és természet viszonyának paradoxonára választ keressen.

¶ „Bár számos olyan vad tájjal találkozunk, amely üdítőbb, mint a mesterséges látványok, a természet alkotásait ennek ellenére annak arányában találjuk még kellemesebbnek, minél jobban hasonlítanak a műalkotásokra; mert ez esetben kettős elvből fakad a gyönyörünk: egyrészt a tárgyak maguk kellemesek a szemnek, másrészt pedig egyéb tárgyakra hasonlítanak. Éppannyira gyönyörködünk a szépségük összehasonlításában, mint pusztá szemléletében, s az elménkben egyként jeleníthetjük meg őket mint utáztatokat és mint eredetiket. Ebből származik egy szép fekvésű táj által kiváltott élvezet, amelyet ligetek és rétek, erdők és folyók tesznek változatossá; vagy amelyet az olyan, szándékolatlanul kialakult tájképek okoznak – fákkal, felhőkkel és városokkal –, amelyeket alkalmanként a márvány erezetében fedezünk föl, vagy a sziklák és barlangok különös mintázata; egyszóval, mindaz, ami olyan változatosságot vagy szabályszerűséget mutat, hogy azt valamely terv hatásának tekinthetjük, egy olyan tárgyon, amelyet a véletlen művének nevezünk.”<sup>61</sup>

¶ „A természet másolatait akkor is érdemes tanulmányozni, ha az eredeti előttünk áll, mert nem nélkülözhetjük azt, ami minden művészetben és tudományban olyan jelentős, az elmúlt korok felhalmozott tapasztalatainak jótéteményét. A kertészet művészetének esetében a festményeket kísérletek gyűjteményének kell tekintenünk, amely megmutatja, hogy miképpen kell a fákat, az épületeket, a vizet stb. elrendezni, csoportosítani, egyesíteni a legszebb és leghatásosabb módon, minden stílusban, a legegyszerűbbtől és leginkább rurálistól a legmagasztosabbig és legdíszesebbig.”<sup>62</sup>

¶ Addison mélyebb reflexiójának a végén felismerhetjük Kant cél nélküli célszerűségének előzményét. Price pedig nyilvánvalóan Hume időtesztjének az adósa. Figyelemre méltó: mindkettő arra kíván magyarázatot adni, hogy a közvetlen természetélmény mellett miért és hogyan játszhat szerepet még a kultúra is. Azt is mondhatnánk, hogy ezekben az esztétikai elme-futtatásokban a művészet szerepét kell igazolni, míg később, legalábbis a hegeli esztétikától kezdve a természetét

*a természet alkotásait ennek ellenére annak arányában találjuk még kellemesebbnek, minél jobban hasonlítanak a műalkotásokra; mert ez esetben kettős elvből fakad a gyönyörünk: egyrészt a tárgyak maguk kellemesek a szemnek, másrészt pedig egyéb tárgyakra hasonlítanak*

*ezekben az esztétikai elme-futtatásokban a művészet szerepét kell igazolni, míg később, legalábbis a hegeli esztétikától kezdve a természetét*

a természetét. Schillernek, aki a vizuális művészetek terén nem volt túl otthonos, s a kertművészetről is meglehetősen tájékozatlanul nyilatkozott, abban bizonyosan igaza volt, hogy „a lelkiismeretes szemlélődő figyelmét nem kerülheti el, hogy az elragadtatás, amivel a tájak látványa eltölt bennünket, elválaszthatatlan attól a képzettől, hogy ezek a szabad természet és nem a művész alkotásai”.<sup>63</sup>

a kertészetnek az a törekvése, hogy felnyissa a tájat, tájként jelenítse meg magát, illetve különböző tájképzetek elől elhárítsa az akadályokat, mind ezt a prioritást fejezte ki

¶ A természet elsőbbsége fejezi ki a korszellemet, s a kertészetnek az a törekvése, hogy felnyissa a tájat, tájként jelenítse meg magát, illetve különböző tájképzetek elől elhárítsa az akadályokat, mind ezt a prioritást fejezte ki. Közismert, hogy ez a szellem erőteljesen hozzájárult a személyiség érzelmi kultúrájának kidolgozásához, s nemegyszer eljutott a szentimentalizmus olykor karikatúrába hajló rajongó túlhabszásaihoz. Ugyanakkor ennek a szellemnek a szociális-politikai-kulturális küldetése megmutatkozik abban, hogy a trón és az oltár elleni 18. századi küzdelemben szerte Európában a franciakert a természetellenes önkény metaforájává vált az angolkert liberális természetességével szemben. A kettő gyökeresen különböző életformá(ka)t kínált és jelképezett. A szabadság filozófiája is ki tudta magát fejezni ezekkel a képekkel:

¶ „Kétségtelen, sokan őszintén gondolják, hogy az emberi lényeket teremtőjük tervezte görcsösekknek és törpéknek, amiképpen sokan azt is gondolták, hogy a fák sokkal szebbek, ha lenyesik a koronájukat, vagy állatformára vágják őket, mint ahogy a természet alkotta őket.”<sup>64</sup>

¶ A szép társas lét és az abban gyakorolt érzelmi gazdagodással, valamint a társadalmi eszményekkel való identifikáció örömein túl azonban a természetézés egy ettől merőben különböző egzisztenciális érzéskomplexumtól is elválaszthatatlan. Ezt nevezte Edmund Burke a fenséges önfenntartás rettenetének és gyönyörének.<sup>65</sup> A történelmileg-kulturálisan meghatározott tájkonstrukciókban megjelenik az ember szociabilitása, de minden – végső soron uralhatatlan – tájban egyúttal feltárul az ember egzisztenciális korlátozottsága, a halál, a betegség, a fájdalom lehetőségének állandó jelenléte és elkerülhetetlensége. Szécsényi Endre pontos meghatározásában

minden – végső soron uralhatatlan – tájban egyúttal feltárul az ember egzisztenciális korlátozottsága, a halál, a betegség, a fájdalom lehetőségének állandó jelenléte és elkerülhetetlensége

¶ „[a] szépség, finomság, jólneveltség a *sensus communis* közegében értelmezhető; ellenben a határtalanul kiterjedt fizikai univerzum fenséges élménye, amely a magányos individuum létezésének rettenetével kapcsolatos, azokat a lélektani és egzisztenciális feltételeket tudatosítja, amelyeket nem a szociális közeg határoz meg, ugyanakkor minden emberi létezés végső határait írják le.”<sup>66</sup>

¶ Egzisztenciális korlátozottságunk tudatosítása, amely oly gyakori velejárója a tájélménynek, s melynek következtében maga a táj *memento morivá* válik, nemcsak rettenetesh, hanem gyönyörhöz is vezethet, méghozzá nem pusztán a közvetlen fenyegetettség távollétének, az elodázásnak erkölcsileg néha kétes

értelmében, mely némi szerepet játszott Burke elméletében. A természet rendjének elfogadása lehet ennek az érzésnek a forrása, amely radikálisan megkülönböztetendő a társadalom rendjének elfogadásától.

### Jegyzetek

- [40] William Shenstone például 1764-es *Unconnected Thoughts on Gardening* című művében a konyhakertészetet (kitchen-gardening), a virágkertészetet (parterre-gardening), illetve a tájkép (landskip) vagy más néven picturesque kertészetet különbözteti meg. In: Hunt & Willis (Eds.): *The Genius of the Place*, i. h. 289.
- [41] Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism* [1762] Ed.: Peter Jones. Indianapolis: Liberty Fund, 2005. Vol. 2. CHAPTER XXIV: *Gardening and Architecture* 465. [oll.libertyfund.org/titles/1860](http://oll.libertyfund.org/titles/1860).
- [42] Vö.: Paul Oskar Kristeller: „The Modern System of the Arts” [1951/2] In: Kristeller: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990. Jaques Rancière: *Esztétika és politika*. Műcsarnok, Budapest 2009. 16.
- [43] Vö.: Stefan Schweizer: *Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerkanspruch*. Deutscher Kunstverlag, Berlin, München 2013, passim, különösen 208–307.
- [44] Ennek kulcsműve Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680–1765) 1709-es, de az egész században olvasott, hivatkozott és fordított *Théorie et pratique du jardinage*-a volt. Vö.: Stefan Schweizer: i. m. 281.
- [45] Paget Toynbee (Ed.): *Satirical Poems Published Anonymously by William Mason. With Notes by Horace Walpole*. Clarendon Press, Oxford 1926. 43. Idézi John Dixon Hunt több helyen, pl. „Emblem and Expression...” i. h. 75.
- [46] Vö.: Stephanie Ross: „Ut Hortus Poesis – Gardening and Her Sister Arts in Eighteenth-Century England”. In: *The British Journal of Aesthetics*; Oxford 25.1, Winter 1985; John Dixon Hunt: „Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque. In: Hunt: *Gardens and the Picturesque*, i. h.
- [47] Hunt: i. h. 114.
- [48] Vö.: Christopher Hussey: *The Picturesque*. I. h.19. Hussey esszéje a 18. század első felének angol tájköltőit (James Thomson, John Dyer stb.) azzal jellemzi, hogy a természetet az ideális tájfestmények közegén keresztül érzékelték. Vö.: i. m. II. fej.
- [49] Rensselaer W. Lee: „Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting”, *Art Bulletin*, Vol. 22. No. 4. 1940. 261.k. [collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2022%20No%204%20Lee.pdf](http://collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2022%20No%204%20Lee.pdf). A „false secondary power” idézet William Wordsworth *The Prelude*-jének II. könyvéből, *The Schoolboy*.

- [50] Vö.: Uvedale Price: *Essays on the Picturesque*, i. h. 10.
- [51] Vö.: i. m. 242.
- [52] Vö.: David Marshall: *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750–1815*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 2005. 17.
- [53] Dabney Townsend: „The Picturesque”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55,4. Autumn, 1997. 366.
- [54] Alexander Pope: *An Essay on Criticism: Part I*. poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44896.
- [55] A reprezentáció és realitás ambivalenciáját a kertészeti irodalomban részletesen illusztrálja David Marshall: *The Frame of Art*. i. h. 16–39. Lásd korábban ugyanezt: „The Problem of the Picturesque”. In: *Eighteenth-Century Studies*, Vol 35. No. 3. Spring, 2002. 413–437.
- [56] Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism*, i. h. 443.
- [57] Joachim Ritter: „Két exkurzus A táj című tanulmányhoz”. In: Ritter: *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*. Atlantisz, 2007. 153. Papp Zoltán fordítása.
- [58] Amikor a kertművészet egyenlőségéről van szó az „ut pictura...” elméletének stílusában, akkor a kertnek kevésbé a tájfestészettel, mint inkább a történelmi festészettel való analógiája vetődött föl, amit persze megkönnyített, hogy a mintául vett klasszikus tájképek maguk is ambicionálták, hogy az akadémiai hierarchiában a tájba illesztett történeteikkel magasabb polcra kerüljenek. A témák e hierarchiája csak a 19. században kerül le a napirendről.
- [59] Thomas Whately: *Observations on Modern Gardening*. i. h. 31. Ezt a bevezetőben tett megállapítást később finoman pontosítja, amennyiben megállapítja, hogy a tájképfestő szabadságában áll a válogatás, a kompozícióját zavaró elemek eltüntetése, az év- és napszak megválasztása, a fények használata. Egy nagy mester nagyszerűen mutathatja be a természetet, s ezzel csiszolhatja a szépérzékét, de autoritása mégsem abszolút: csak vázlatokként szabad felhasználni, nem modellként. Vö.: i. m. 126.
- [60] Hipple: i. m. 198.
- [61] Addison, mint a 7. jegyzetben.
- [62] Uvedale Price: *Essays on the Picturesque*, i. h. 4.
- [63] Friedrich Schiller: *Ueber den Gartenkalender auf das Jahr 1795*. gutenbergspeigel.de/buch/ueber-den-gartenkalender-auf-das-jahr-1795-3312/1.
- [64] Vö.: Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Magvető, Budapest 2008. Fogarasi György fordítása.
- [65] Vö.: Edmund Burke: i. m.
- [66] Szécsényi Endre: *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában*. Osiris, Budapest 2002. 147.

