

GONDOLATOK A TÁJESZTÉTIKÁRÓL¹

Karancsi Zoltán

SZTE JGYPK Földrajz Tanszék
E-mail: karancsi@jgypk.u-szeged.hu

Kulcsszavak: tájlesztés, kertkultúra, picturesque (festői)

1. Bevezetés

Az esztétikum nem egyedül a művészethez kötve él az emberi társadalomban. Az ember minden tevékenységének megvan a maga esztétikai oldala.

A tájlesztést gyakran a gondosan megtervezett szabadidőparkokkal vagy művészileg megszerkesztett tájrészekkel azonosították, amelyeknél a táj egy tájképet jelenített meg, ezért ezt az érzékszervi benyomást a képzőművészettel hozták kapcsolatba (BELL, S. 1999). A természet szépsége szintén a hagyományos értelemben vett esztétika világához tartozik. Manapság a természeti szépségre gondolva az ember által még kevésbé érintett tájakra asszociálunk, melynek a „vadon” a legextrémebb megjelenési formája.

A környezet az emberi élet vonatkozásában is rendkívül tágan és többféle szempontból értelmezhető fogalom. Két fő kategóriát különböztethetünk meg:

1. a természeti, táji környezetet;
2. a művi, vagyis az ember által alakított környezetet.

A két kategória csak ritkán választható szét a valóságban: a természeti és az ember által alkotott környezet egymást általában áthatja. Az ember művi környezete, mint „második természet”, mindig az elsőből születik, annak átalakítása, humanizálása révén. Az ember a természeti környezet egyre nagyobb hányadára nyomta rá bélyegét.

A tervszerűen művelt mező- és erdőgazdasági területeken már egyértelmű az emberi tevékenység átformáló jellege. Az emberi környezetnek ez a kategóriája természetesen szintén esztétikai értékek hordozója lehet.

A kertművészet bár szintén a vegetáció változtatására irányul, a beavatkozás inkább az elemek tervszerű elrendezését jelenti, s ezzel – az ember bizonyos fizikai, biológiai szükségleteinek szolgálatán túlmenően – céltudatosan érzelmi, pszichológiai és eszmei-esztétikai igényeket is hivatott kielégíteni (a botanikusok gyakran a természetes vegetáció igen drasztikus megváltoztatásaként értékelik a „kertművészetet”).

A környezet nem mindig előre megtervezett kompozíció. Legtöbbször spontán alakul, s lehet, hogy éppen ebben rejlik esztétikai értéke. Az ember által alakított „második természet” – művi környezet – legtipikusabb tevékenységi területe az építészet, ami a táj ipari felhasználásával (külszíni bányák kialakítása) együtt a természeti környezet legjelentősebb megváltozásához vezet (KARANCSI Z. 2004).

2. A tájkép

A képzőművészetek több ezer esztendő története során a tájkép, az emberi környezet sajátos megjelenítése viszonylag későre tehető. Alárendelt elemként ugyan szinte a kezdetektől kíséri a képzőművészetet, önálló műfajjá azonban először a kínai festészetben válik. A kínai tusrajz a vonalak s egyúttal a fehértől a feketéig terjedő tónusok művészete. De ezen kívül a szűksza-

¹ A tanulmány az OTKA (T 046373) támogatásával készült.

vúság, a kihagyások művészete, amely csupán jelzéseket használ az élet és a természet végtelenségének kifejezésére.

A geográfiai konkrétumoknál azonban fontosabb a kínai festészetnek az a vonása, amit a tájkép elnevezése rejt magában. A tájkép, kínaiul *shan-shui-hua* (hegy-víz-kép). A tájkép két alapvető elemével határozza meg a fogalmat: hegy és víz nélkül nincs kínai táj, tehát csak a kettő együtt jelenti meg a tájat, s ezért ezek elmaradhatatlanok a tájképről is.

A fogalmak magukban hordozzák az ellentmondásokban való mozgást is: a hegy a nyugalom, a változatlanóság, az örökkévalóság princípiuma, a víz a mozgás, a változás, a pillanat és az elmúlás mozzanata ebben az ellentétpárban. Ugyanakkor formai ellentétekben is kifejeződik a különbség: a hegy az ég felé magasodó, a vertikális elem – szemben a víz lefelé hulló (vízesés), horizontálisan érvényesülő (folyam és tó) elemével. Ez a két ellentétes princípium és formai elv szervez képpé minden klasszikus kínai tájképet (MIKLÓS P. 1973). A kínai tájkép másképpen realista, mint az európai, hiszen elsődleges célja mindig az ember belső világának közvetítése valamilyen filozofikus tartalommal. A képekről hiányoznak az árnyékok, emiatt is elégtelen és borongós a képek hangulata. Gyakran kiegészül azonban a táj szöveggel, s a művészi kalligrafikus kínai írás harmonikusan illeszkedik a képhez. Értelem, érzelem, szem és szív egyszerre kap élményt az ázsiai képeken (SZARKA K. 2007).

Az európai embernek a hegyek kétezer éven át csak nyűgöt, fáradságot jelentettek, hiszen terméketlenek, és a közlekedésnek is útjában állnak, ráadásul banditák, eretnekek menedékei². Ezért amikor a 16. és 17. századi köznapi utazók átkeltek az Alpokon, eszükből sem jutott, hogy gyönyörködjenek a látványban. Kis túlzással – hosszú ideig észre sem vette a tájat, a természetet mint az esztétikum forrását. Mindez addig tartott, amíg a saját maga által teremtett mesterséges környezete, a civilizáció el nem választotta, ki nem ragadta belőle (KARANCSI Z. 2006).

Bár az európai piktúrában a 15. századi olasz reneszánsz művészetben háttérként már megjelenik, a táj tiszta formájában³ először csak a 17. századi németalföldi tájképfestők képein látható. Maga a táj fogalma is ekkor alakul ki.

A következő, a 18. század pedig már szinte az egész civilizált világban a természet s a természetes iránti rajongás jegyében telt. Az emberek már nem termőföldről, vagy lehetséges legelőként, esetleg egy tervezett kastély helyszínéül nézik a tájat, hanem felfedezik saját szépségét. Rousseau meg is fogalmazza az elveszett természetesség iránti vágyat. Az emberek érzékenyebb része pedig szinte fuldoklik az egyre műveltebb világban. S napjainkig érvényes az akkoriban megfogalmazott dilemma a civilizáció megítélését illetően. Boldogabb lett-e az ember attól, hogy már nem a „vadság” korában él?

A tagadó válasz mellett érveket gyakran a „szép” természet harmóniája szolgáltatja már több mint két évszázada. Ám a rousseau-i szemléletet követők olyan természetet sírnak vissza, amelyik sosem volt. Nem a vadállatok és haramiák miatt életveszélyes hatalmas európai őserdőt, a betegségeket terjesztő, büzlő mocsarakat sajnálják, hanem valamiféle „soha nem volt” elveszett paradicsomot vágynak vissza. A táj menekülés a sokszor kegyetlen, rideg valóságból. Az így létrejött idealizált tájkép imádata a festészetben még a 19. században is tart (SZARKA K. 2007).

3. A kertkultúra

A szelídített táj nem más, mint a kert. Kultúrája több évszázados, s a leginkább iparosodó, természetes tájaitól szinte teljesen megfosztott Angliában virágzik a mai napig tán a legeleve-

² Ugyanakkor pl. Svájcban a 12. században meginduló polgárosodás éppen a hegyeken átvető kereskedelmi utaknak köszönhetően indult fejlődésnek.

³ ahol az emberi alak mellékessé válik, vagy teljesen eltűnik.

nebben. Franciaországban a 17. században megjelenő kertek az ember természet feletti hatalmát hirdetik, legalábbis szigorú, geometrikus formára nyírt sövényei, szabályos mértani alakzatban elrendezett sövényei, virágai erről tanúskodnak (1. ábra). A környezet esztétikai elvek szerint való alakítása Angliában a 18. századra válik általánossá. Szemükben a franciák barokk kertjei szabályos geometrikus úthálózatukkal, idomított, nyesett bokraival-fáival a természet erőszakos architektonizálásának számított. Éppen ennek a szabályosságnak, matematikai precizitásnak üzentek hadat az angol kertek (2. ábra). A 18. század Angliájában jellegzetes kerttípus az ún. emblematikus kert, ahol rejtett utalások és üzenetek olvashatók ki a kertben sétáló kertlátogató által. Az ilyen kerteket az antik hagyományra utaló épületekkel, obeliszkekkel, szobrokkal és feliratokkal zsúfolták tele. A 18. század végére azonban az antik eredetű utalások és emblémák egyre kevésbé számítanak magától értetődőnek, ezért az olvasható kertek fokozatosan átalakulnak elsősorban a képi befogadáshoz hasonlítható tájkertekké (NEMES P. 2006).

Az ipari forradalom következtében eltűntek az erdők, elkezdődött a máig ható levegőszennyezés, s feléledt a vágy a természetes tájak iránt⁴.



1. ábra. Vaux le Vicomte, Maincy (Franciaország)
(f.: www.yannarthusbertrand.com)



2. ábra. Nottingham (Anglia)
(forrás: Karancsi Z.)

4. A picturesque (festői), mint esztétikai kategória

A *picturesque* esztétikai kategóriaként a 18. században jelent meg Angliában. Az elnevezés az olasz *pittoresco* szóból származik, amelynek jelentése festménybe illő, festői.

A picturesque esztétika jellegzetességeinek vizsgálata előtt röviden ki kell térni a Grand Tour hagyományára, a 17. századi francia-olasz tájképfestők hatására, valamint a fenséges filozófiai hagyományára, mivel ezek nélkül a picturesque nehezen értelmezhető.

A 18. században az angol művészeti élet legtöbb szereplője egyetemi tanulmányai után európai körúton vett részt; az ún. *Grand Tour* mintegy a műveltség megszerzésének lezárását jelentette. A hagyományos útvonal a La Manche csatornán át Párizsba vezetett, majd az Alpokon át Olaszország felé. A végállomás általában Róma volt, ahol a klasszikus kultúra emlékei mellett nagy érdeklődést váltottak ki a 17. század tájképfestők. Közülük is kiemelkedett a Rómában letelepedett francia Claude Lorrain [1600-1682], Nicolaus Poussin [1594-1665], valamint Salvator Rosa [1615-1673]. Aki tehette, vásárolt a képekből (különösen Lorraintól), vagy másolatokat készíttetett, és ezekkel tért vissza Angliába.⁵ A claudé-i tájkép legtöbbször

⁴ Az európai ember meglehetősen gyönyörködik mindabban, amit éppen szisztematikusan pusztít.

⁵ Claude Lorrain képeinek már életében komoly piaca volt, ezért sokat hamisították. Saját gazdasági érdekeinek védelmében Lorrain volt az első festő, aki illusztrált katalógust készített műveiről. Ezeket a tollrajzokat később kiadták, amely fontos forrásként szolgált a korabeli tájképfestők és a későbbi művészettörténészek számára.

antik (esetleg bibliai) jelenetet ábrázol, bár az előtér alakjai általában kevésbé hangsúlyosak, mint a perspektíva, a táj szerkezete, a levegő és a nap hatásának szín- és tónusvilága (a mitológiai jelenet gyakran csak a táj ábrázolásának ürügye). Claude, hasonlóan a tájképfestők további nemzedékeihez, műteremben festett, és bár az olasz táj kétségtelenül nagy hatással volt rá (vázlatokat, tanulmányokat a szabadban készített), a tájképei mindig idealizált, stilizált tájat ábrázolnak (Barrell, J. 1972).

Egy tipikus claude-i tájkép általában három párhuzamos síkra osztott táj. Az előtérben lévő alakok mögött szélesebb középső sáv húzódik, majd a látóhatár szélén, föld és ég találkozásánál, gyakran erős napfény mellett található a kép gyújtópontja. A kompozíció és a perspektíva, valamint a nap levegőben tükröződő fényhatásainak tudatos használatával a claude-i tájkép jellegzetessége a tér mélységének megjelenítése, amit tovább erősít a sajátos kompozíció, amely erőteljesen a kép középpontjába (a „mélység” felé) irányítja a szemlélő figyelmét. Ugyanezt a hatást erősíti azzal, hogy a kép két szélén általában egy-egy fa vagy facsoport található, amelyek egyfajta természetes keretbe foglalják a tájkép egészét. A táj egymással párhuzamos sávjai, a horizont jelzése, illetve az égbolt sötétebb és világosabb tónusainak váltakozása szintén hozzájárul a mélység érzéséhez. Az általában középpontban lévő, és legtöbbször felkelő vagy lenyugvó nap körül erős sárga színekkel, míg a kép többi részében egyenletes, mélyebb tónusokkal találkozunk. Claude sikerét nem kis részben a tónusok és színek mesteri kezelésének, és különleges atmoszférateremtő képességének köszönhetette (3. ábra).



3. ábra. Claude Lorrain: Csordát őrző Apolló (1654) – forrás: www.wga.hu

A claude-i tájkép olyannyira kanonikussá vált Angliában a 19. század második felére, hogy egyfajta védjegyként szolgált: számos korabeli angol festő és grafikus a biztos piac reményé-

ben a claude-i tájkép elemeinek felhasználásával biztosította festményei eladhatóságát. Ez azt jelentette, hogy az „eredetiség” nem számított elsődleges szempontnak, egy tájkép értékét, a befogadó ítéletét döntően meghatározta, hogy Claude stílusában festett képről van szó. Claude Poussin vagy Rosa neve is egyfajta márkanévvé vált.

A hatás ugyanakkor nem korlátozódott a festészet gyakorlóira és befogadóira – a claude-i tájleírás képi technikái a szorosan vett vizuális művészetek határán túl is rendkívül erősen hatottak, és a természet leírásának irodalmi módszereit éppúgy befolyásolták, mint a rendkívül elterjedt műkedvelő utazás szabályait (egészen odáig, hogy maguk a turista célpontok is megváltoztak). Megjelent a Claude-üveg (amely természetesen Claude Lorrainról kapta a nevét), amely a picturesque utazó⁶ számára ugyanazt a szerepet szolgáltatta, mint a legtöbb mai turista számára a fényképezőgép: olyan segédeszköz, amellyel az emlékek egy általában előre meghatározott kulturális és vizuális kódrendszer szerint rögzíthetők. Ez a segédeszköz (a fényképezőgéphez hasonlóan) a látvány és a szem közé ékelődik: a Claude-üveg vagy domború, általában sötét tónusú hordozható tükör (ez volt a legelterjedtebb), vagy szintén sötét (általában barnás) tónusú üveg, amelyen át az adott természeti környezet a Claude-festményekre jellemző vizuális tulajdonságokat kap (ebben az esetben egyfajta szűrő). A képpé formálás a tükör esetében a leghatározottabb, hiszen ennek használata közben az utazó az élvezni kívánt tájnak hátat fordított, és a tükör méretétől függően, keretbe foglalt kész „festményt” láthatott. A tükör domború felülete megfelelően széles perspektívát, míg sötét tónusa megfelelő atmoszférát teremtett a claude-i tájkép megidézéséhez. A korabeli útikönyvek határozott célja volt, hogy olyan helyekre vezessék az utazót, ahonnan ez a fajta rekonstrukció a legkönnyebb és a lehető legteljesebb hatású. Abban az időben ez a fajta picturesque látványokra való „vadászat” rendkívül elterjedt kulturális gyakorlatnak számított (NEMES P. 2006.).

A korabeli esztétikák másik központi fogalma a fenséges (sublime), és a fenségeshez is kapcsolódott ideális képi megjelenés: a Claude Lorrain mellett legnépszerűbb 17. századi olasz tájképfestő, Salvator Rosa tájképei voltak hivatottak megjeleníteni a fenséges kiváltotta élményt. A fenséges fogalom megjelenése komoly segítséget jelentett Grand Tour során az Alpokon átkelő angol turista számára az átélt élmény megfogalmazásához. A szédítő magasság és az emberihez képest hatalmas arányok keltette félelem (vagy legalábbis egyfajta megszeppentség) érzése pontosan megfelelt a fenséges kategóriájának, amely a nagy hatást kiváltani képes jelenségeket is magába foglalja, mint amilyenek a megdöbbentő, félelmetes vagy fenyegető természeti jelenségek. A Grand Tour résztvevői a francia-svájci Alpokban a gyakorlatban élték át egy (általuk jól ismert) esztétikai elmélet tételeit, és ezt a „tudást” hazahozták magukkal a brit szigetre: a skót hegyvidék (esztétikai, turisztikai) felfedezése nem véletlenül esik a 18-19. század fordulójára.

A claude-i tájkép Angliában a 18. század második felében az egyik legfontosabb ízlésformáló erővé vált: jellegzetességeit minden művelt műkedvelő embernek ismernie kellett, és akár ismerte az illető a pontos forrást, akár nem, Claude és társainak tájképfestészete a természet befogadását irányító szabályok egyik legfontosabb formálója volt. „Megjelent az ún. picturesque ízlés, egyfajta új tudományként (DANIELS, S. 1994.).

A belföldi turizmus a 18-19. század fordulóján lendült fel, mivel a csatorna túloldalán, Franciaországban, illetve a kontinens nagy részén a politikai helyzet nem volt túl megbízható, és mivel ekkorra vált a hintóval való közlekedés szélesebb rétegek számára is megfizethetővé. Az angol vidék eddig kevésbé becsült részei váltak divatossá, és a belföldi turizmus a művelt angol számára kötelező gyakorlat lett. Ekkor jelentek meg az első útikönyvek is, amelyek címében is megjelenik a picturesque szó, amit tudatosan használtak a festői természeti szépség leírására. A picturesque turizmus kellően szabályozott volt, s ezek figyelembevételével

⁶ A „picturesque traveller” kifejezés olyan műkedvelő természetjárót jelöl, aki picturesque látványokat keres. A legtöbb korabeli utazó (turista) ilyen céllal indul útnak.

kellett megkeresni és „azonosítani” a megfelelő tájakat. Az útikönyvek tanácsai a helyszín mellett kitérnek a megfelelő évszak és napszak megválasztására is.

Festészet, költészet és kertészet (tájművészet) összehasonlító vizsgálata óhatatlanul az átvitel és a különböző közegek problémájába ütközik. Hogyan lehet egy képi (kétdimenziós) minőségeket számon kérni a „valós” (háromdimenziós) világ látványán?

A picturesque a művészeti közegek átjárhatóságára épül.

Fenséges, szép és picturesque különválása a 19. század elejétől általános gyakorlattá vált. A picturesque-nek az „angol” jelleggel való fokozatos összekapcsolása az egyre önállóbb kulturális öntudattal rendelkező polgárság számára vált különösen fontossá. A picturesque esztétikák aranykora, a 18-19. század fordulója egyben komoly gazdasági és társadalmi változások időszaka is – az angol jelleg hangsúlyozása a nemzeti öntudat erősödésével párhuzamosan vált a picturesque elmélet részévé. Ez az ideológiai elem legjellegzetesebben a rom kultuszában érhető tetten. Az anglikán egyház önállósodásával számos szerzetesrend oszlott fel és volt kénytelen elhagyni kolostorát. Az elhagyott vagy lerombolt kolostorépületek és templomok romjai az angol táj részei voltak évszázadokon át, mindenféle különösebb kulturális jelentés és jelentőség nélkül. A picturesque ízlés erősödésével párhuzamosan, azzal egy időben a nemzeti érzés is egyre hangsúlyosabb szerepet kapott, és a romok a büszke angol önállóság emlékműveiként a dicsőséges nemzeti múlt egyik legfontosabb jelképévé váltak. Így beszélhetünk akár a rom kultuszáról is. Akinek a birtokán sajnálatos módon nem maradt fenn, vagy soha nem is volt „természetes” rom, azok építettek maguknak. A romok tervezése, kivitelezése komoly feladatot jelentett az építészeknek, kerttervezőknek, mint ahogy a romok mellett kötelezően megtalálható remete, a birtokon betölthető álláshelyek egyike volt.

A környezetre való odafigyelés (picturesque) változása (természetes, tervezett vagy akár ábrázolt), egybeesett az angol földreformmal. Ez volt az ún. enclosure (körbekerítés) gyakorlata, amikor a nagyobb földdarabokat felaprózták és körbekerítették. Az enclosure eredményeként jelentősen megváltozott az angol táj szerkezete (4. ábra). A picturesque tájeszménye egy enclosure előtti eszményen alapszik, így a picturesque óhatatlanul magában hordoz egy nosztalgikus (fájdalmas) elemet (NEMES P. 2006).



4. ábra. A leirtott erdők helyén körbekerített legelők Angliában (f.: Karancsi Z.)

5. Összegzés

Az embernek el kellett pusztítania a természetes környezetét ahhoz, hogy észrevegye annak hiányát. Miután ez bekövetkezett, a gazdasági tevékenységei valamint az erősödő urbanizáció miatt a természettől egyre távolabb kerülő ember megpróbálja újrateremteni mindazt amit elvesztett. Az olyannyira vágott erdők fái parkokban, kertekben jelennek meg újra.

A picturesque kulturális jelenséggént az átmenet és az átjárhatóság problémáját fogalmazza meg. Átmenetet képvisel a 18. századból a romantikába; egymásra vetíti a festészet egy lehetséges formáját a természetről való gondoskodás más közegeire; a befogadás és ízlésalkotás bizonyos szabályait próbálja átjárhatóvá tenni a tágon értett kulturális gyakorlat (mint amilyen a turizmus, a tájművelés) szélesebb területeire. Hatása is ennek megfelelően széles: a Louvre-ban képeket „gyűjtő”, a múzeumokat a fényképezőgép lenszén keresztül élvező turisták ugyanúgy a picturesque örökösei, mint a János-hegyi kilátó látogatói, a nagyvárosok parkjainak tervezői és használói. Végezetül a picturesque esztétikák által felértékelt „fenséges” vált a hollywoodi filmipar egyik legfontosabb eszközévé.

Összefoglaló

A tanulmány bemutatja a természeti szép kialakulásának körülményeit. A tájkép történetét a kínai piktúráról a németalföldi mesterek munkáin át az olasz táj inspirálta idealizált tájképekig elemzi, különös tekintettel Claude Lorrain munkásságára. Lorrain művészete alapozta meg a picturesque-t is, amely a 18. század Angliájában sajátos esztétikai kategóriaként jelent meg, és a különböző művészeti ágak (festészet, költészet, kertművészet) között teremtett sajátos kapcsolatot. A picturesque mindemellett fontos ízlésalakítónak vált a 18-19. században, de máig tartó hatása kimutatható. A tanulmányból megismerhetjük az európai kertkultúra két alapvető típusának legfontosabb jellemzőit is.

Irodalom:

- Barell, John 1972. *The Idea of Landscape and the Sense of Place. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge University Press.
- Bell, Simon 1999. *The Aesthetics of the Landscape*. In: Bell, Simon (ed.) 1999. *Landscape*. E & Spon pp. 63-96.
- Daniels, Stephen – Watkins, Charles 1994. *The Picturesque Landscape. Vision of Georgian Herefordshire*. University of Nottingham Press.
- Karancsi Zoltán 2004. A tájlesztés jelentősége. *Tájökológiai Lapok*. 2 (2): pp. 187-194.
- Karancsi Zoltán – Hann Ferenc 2006. Tájkép a művészetben, művészet a tájban. In: In.: *Táj, környezet és társadalom. Ünnepi tanulmányok Keveiné Bárány Ilona Professzor asszony tiszteletére*. SZTE TTK Szeged, pp. 335-344.
- Nemes Péter 2006. A táj esztétikája. *A picturesque mint esztétikai elmélet és gyakorlat*, In: Jeney Éva - Szegedy-Maszák Mihály (szerk): *A kultúra átváltozásai – kép, zene, szöveg*. Balassi, Budapest, pp. 32-50.
- Miklós Pál 1973. A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába. Corvina Kiadó, Budapest. P. 271.
- Szarka Klára 2007. A táj (fény)- képe. *Foto Mozaik*, X. évf. 3. sz. pp. 46-49.
- www.yannarthusbertrand.com
- www.wga.hu