

Alkér Katalin
A TÁJKÉPI KERT HATÁSA A KORTÁRS ANGOL ÉPÍTÉSZETBEN

Az angolok tájhoz való viszonya merőben eltér a többi európai népétől, - állítja Günther Vogt svájci tájépítész, több londoni park tervezője (Vogt, 2012) - még a szakkifejezéseik is másak. A magyar angolkert, vagy más nyelveken jardin anglais (francia), giardino all'inglese (olasz), englischer Garten (német) elnevezések pontos angol megfelelője a landscape garden vagyis tájképi kert, valójában azonban jóval tágabb fogalmat takarnak: a 18. században Angliában létrejövő új kerttípus és annak a klasszicizmus és a romantika korában átalakuló változatait jelentik, melyek aztán egész Európában teret hódítottak a barokk vagy ún. franciakerttel szemben. Miben állt az angolkert újdonsága és hogyan hat a mai angol tájszemléletre? Milyen következményei vannak a – jellemzően urbánus – kortárs angol építészetre? A tanulmány célja 'Az építészet önértéke. Kortárs angol tendenciák' c. kutatás fejezeteként ezen kérdések megválaszolása és a 'Tihanyi apátsági gyümölcsös' projekt számára hasznos tanulságok leszűrése.

Az angolkert

A kert mindig az adott kor emberének világképét, természethez fűződő viszonyát és a teremtés rendjéről alkotott elképzelését tükrözi. Megidézi az elvesztett Paradicsomot és egy óhajtott világ vágyát (von Buttlar, 1989). A középkorban egyre inkább geometrikus formát öltött, majd a barokk korban kimondottan a természet ellentétévé, matematikai-kozmosz összefüggések és a hierarchikus államrend szimbólumává vált. A barokk kertstílus Franciaországból kiindulva egész Európa abszolutista monarchiáiban elterjedt, míg a 18. század elején létre nem jött lázadásképp ellene az angol tájképi kert. Ez, mint művészeti alkotás a természet szépségeinek pontos mását és egy új, liberális Paradicsomot jelenített meg. Tükrözte a felvilágosodás emberének megváltozott viszonyát a természethez és a deista vallásfelfogást, ami Istent teremtményeiben dicsőíti. A természet végső soron a szabadságot szimbolizálta. Kultúrtörténeti szempontból jelentős lépés, hogy ekkor nyert először az érzéki tapasztalaton alapuló természetélmény önálló – előbb az értelemmel egyenrangú, majd dominánssá váló – éréket. Amíg a barokk korban a művészeti ágak alapvetően az építészetnek voltak alárendelve, addig az új természeteszmény jegyében a kert vált összművészeti alkotássá. Csakhogy egyre inkább a festészet elveire támaszkodott és ahelyett, hogy magát az érintetlen természetet jelenítette volna meg, sokkal inkább a festészetben, a költészetben és a történelemben megformált természetképet adta vissza. A szemlélő sok esetben iskolázott esztétikai érzékkel és átfogó műveltséggel kellett rendelkezzen befogadásához. Az árkádiái tájak a 17. századi idealisztikus tájképfestészetből (Poussin, Lorrain) kerültek a kertekbe, de nem a múlt utáni sóvárgást, hanem egy humánus és liberális társadalom eszményképét rajzolták ki. Művészi utópia, mely kritikai éllel támadja a tökéletlen valóságot, és a felszabadított érzelmek és szenvedélyek gazdagságát hirdeti.

Az angol tájképi kert első példája Alexander Pope költő twickenhami birtoka, melyet scenikai-színpadias elvek alapján alakított ki magának. A tájkert előnye a barokk színpadképhez képest, hogy egyidejűleg hozhatók létre benne a különböző helyszínek. A staffázsépületek a barokk színpadképből származtak a tájkertre. Amennyiben a látvány nem tükrözte híven a költői eszményt, szimbolikus alakokkal vagy feliratokkal utaltak rá. A vidéki villa az ellenzéki közösség központjává vált és példáját sokan követték szabadkőműves körökben. Szintén színpadszerűen alakította ki birtokát Burlington grófia Chiswickben (1725). Négyzet alaprajzú neopalladiánus villát tervezett rá, a parkban pedig klasszikus templomok kicsinyített mását szórta el, melyek a látogató számára meglepetésszerűen tárultak fel, önmagukba zárt külön-külön kis színpadképeként.

Az új, festői kertstílus megteremtése William Kent nevéhez fűződik, aki eredetileg hintőfestő volt. Az 1730-40-es években számos tájkertet alakított át (Stowe, Rousham, Stourhead): folyómedret vágatott, a lágy hajlatú völgyeket grottaszerű híddal kötötte össze, a parton templomokat emelt (Ősi Erény temploma, Újfajta Erkölcstemploma, Brit

Aha a tájképi kert és a mezőgazdasági terület határán, Rousham, Wiliam Kent, 1738



Tájkép a Numát gyászoló Egeriával, Claude Lorrain, 1669



kiválóságok temploma). Ekkor alkalmazták először a gótikus stílust egy felmagasztalt középkorép megtestesítőjeként, a szabadság és a dicső nemzeti múlt képzetének megidézésére. Az antik görög demokrácia ideáját volt hivatott közvetíteni az ún. görög völgy, benne a Greek Revival stílusában tervezett kerti templomokkal. Kent épített először műromot, szintén a festői kompozíció és egyes itáliai emlékek tudatos megidézésének kedvéért. Így fordulhatott elő például, hogy a távlati hatásra tervezett staffázsépületek főhomlokzatához képest az oldalhomlokzatok elnagyoltak maradtak, vagy hogy egy hídon valójában nem lehetett átmenni.

A barokk kert tér-idő egysége eligazodást nyújtott a látogató számára, a tájkert ezzel szemben a határtalanság bizonytalan érzetét keltette és kanyargó útjaival véletlenszerű önmozgást generált. A kertművészeti alkotás egységét a kiindulópontba visszatérő útvonalvezetés, a körsétány biztosította. A barokk szimmetrikus-tektonikus egységének helyébe gondolati-érzelmi egység lépett, ami a kertben sétáló ember szubjektív belső világában állt össze az egyes látványokból és az azokhoz társított képzetekből, hangulatokból teljes egészé.

A tihanyi gazdaság kialakítása szempontjából érdekes lehet, hogy a díszfarm (ornamental farm, ferme ornée) típusa szintén a 18. században született meg, Horatius vidéki birtokának mintájára. A díszfarm egy mezőgazdasági művelés alatt álló terület parkszerű kertes tájjá történő kialakítását jelenti, az eredeti funkció megőrzése mellett. (Humphry Repton azonban elutasította az ornamental farm gondolatát, mert „gazdaságilag nem kifizetődő játszadozásnak” tartotta.)

„A búzamezők kellemes látványt nyújtanak, és ha a közöttük futó utakat némi gonddal alakítanak, ha a rétek természetes ékességét egynéhány, a művészet birodalmából odaiktatott elemmel megnemesítenék és feljavítanák..., akkor mindenki tetszetős tájképet formálhatna birtokából.” (Addison, 1712)

A gondolat összecseng Illyés Gyula 350 évvel későbbi írásával a balatoni üdülésről:

„A természet pihentet. A természet és a természetes. Az nyugtat meg, az a látvány, amíg az agyam és izmaim fáradtságát heverem vagy sétálok ki, az élet egyenletesen, biztosan tovább működik....

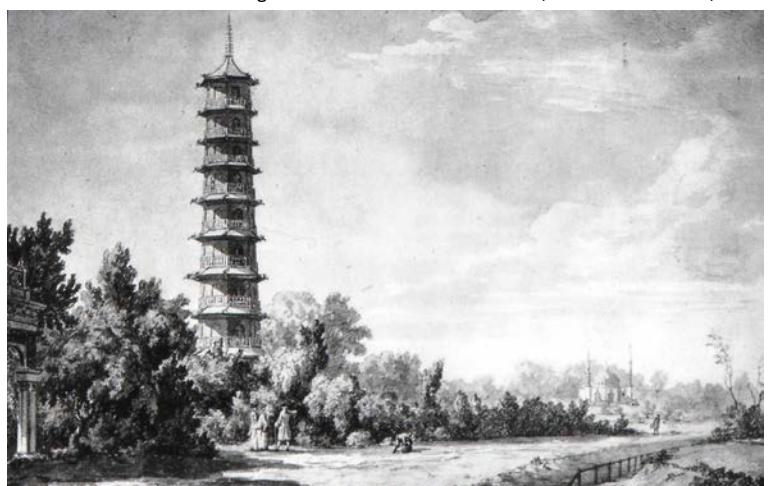
Nincs idegcsillapítóbb, mintha... sétautam épp kaszálás alatt álló rét mellett visz el. Vagy szőlő-vágók közt, amelyekben épp a kacsozást végzik, vagy a szüretelőtti gereblyézést. A léleknek lesz egyszeriben könnyebb, ha a távoli hegyoldalon épp burgonyát szednek.” (Illyés, 1962)

Az angol kert fejlődése során a kezdetben oly fontos tartalmi jelentés háttérbe szorult a látvány közvetlenül az érzékekre ható esztétikai értéke mögött. Az új szemlélet mestere, Lancelot Brown legfőbb célja a táj természetes jellegének megőrzése volt. Innen ered ragadványneve, a „Capability” is, mivel mindig a terület természet adta lehetőségeiből indult ki és ezek tökéletesítésén fáradozott. Kevés kerti épületet alkalmazott, tavakat viszont annál inkább. Szerkesztési alapeleme a kígyózó serpentinforma, az ún. szépségvonal. Capability Brownnal szemben Sir William Chambers a kínai kertművészet követését hirdette, ahol gyors egymást az ellentétes hatású, minden érzékszervet lekötő látványok a furulyaszótól akár a mesterséges földrengésig. Fő műve a Kew Gardens, melyben a klasszikus stílusú templomok mellett számos egzotikus építmény is helyet kapott (orangerie, kínai állatház, Alhambra, gótikus székesegyház másolat, mecset, kínai pagoda). Mintha a világ minden szépségét és érdekességét egy kertbe kívánná gyűjteni. Az egzotikus staffázsépületek stílusa összekapcsolódott a táji környezet hangulati jellegével. Az érzelem esztétikájának megfelelő kertek receptjeit mintakönyvek terjesztették. Soha nem látott romkultusz bontakozott ki – a mulandóság szimbólumaként, a nemzeti történelem emlékműveként és a kerti panoráma festői

Stourhead terve, Henry Hoare és Henry Flitcroft, 1741



Pagoda és mecset Kew Gardensben, William Chambers, 1763



staffázsaként egyaránt szolgált. Ahol rendelkezésre állt, ott valódi romok köré komponálták a kertet, ahol eredetileg nem volt, oda múromot építettek. Hasonlóan látványelemként élték divatjukat a remetelakok (eremitage), melyekben „bérremeték” éltek.

A 19. századra a kertművészet elsődleges jellemzőjévé a picturesque, a festőiség vált: a természetet tartalmi és érzelmi asszociációktól mentesen, kizárólag kompozíciós törvényszerűségek és a festői szépség szempontjából értékelte és alkalmazta. A stílus meghatározó mestere Humphry Repton. A kastélyok mellett geometrikus növénykompozíciókat hozott létre, melyek az épület szerkezetéből adódó átmenetet képeztek a természet felé és önálló funkcióval nem rendelkező mesterséges mintává váltak. Később egy tájkerten belül több önálló geometrikus kertet hoztak létre, ami a kertművészeti alkotás feldarabolódásához és a gardenesque keverékstílushoz vezetett.

Angolkert-reflexiók a 20. századból

A tájkert több mint egy évszázadon át volt a természeteszményt megtestesítő, téri és időbeli dimenziókat kitöltő, élő, szinte kinetikus műalkotás. A hozzá köthető festőiség kérdése visszatérő vitatéma az angol közéletben, aminek az Architectural Review is cikksorozatot szentelt. Nikolaus Pevsner építészettörténész 1954-es írásából jól kitűnnek a pro és kontra érvek és a picturesque lehetséges értelmezési lehetőségei a 20. században (Pevsner, 1954). Cáfolja azokat a nézeteket, melyek szerint a festőiség csupán egy tökéletlen vízió volna, ami minden komolyságot és igazságalapot nélkülöz, és a múlt iránti nosztalgiával elkendőzi az ipari társadalom valós kihívásait. A szabálytalanság és változatosság nem a véletlen elharapózása révén létrejövő káosz, hanem a természet által a művész rendelkezésére bocsátott sokkalta gazdagabb forrásanyag, mint amit az akadémikus elmélet valaha is szolgáltatna. Pevsner érdekes módon közös alapokra helyezi a picturesque és a száz évvel későbbi modern forradalmát, mégpedig azért, mert ugyanúgy a szabad képzeletre bízzák az alkotást, melyet egyik esetben a természet erői, a másikban a funkció inspirál – és nem szabályok, tengelyek vagy raszter, melyek mind a használhatóság rovására mennének. A 20. században a festőiség nem csak természeti környezetben értelmezhető, hanem a várostervezésben is, amikor az adott elemekből kell dolgozni, a régit és újat kell összhangba hozni. A genius loci-ra való érzékenység is a festőiségre vezethető vissza, amikor az egyetemes stílusnak megfelelő művet kell az adott régió hagyományaira alapozva létrehozni – és nem pedig egy mintakönyvet másolni. Az európai művészettörténet során többször előfordult, hogy az akadémikus stílus már nem tudott megfelelő válaszokat adni a kor aktuális kérdéseire. Elsőként a picturesque mozgalma volt az, mely a saját érzésekre való hagyatkozást az értelemmel és az alapelvekkel azonos rangra emelte. Ebben áll az angolkert elvitathatatlan művészettörténeti szerepe Nikolaus Pevsner szerint.

Az angolkert a nemzeti öntudatnak fontos eleme, ezért nem minden előítéllettől mentes fogalom. Ezekre világít rá Reyner Banham kritikus, az Independent Group meghatározó alakja 1962-ben írt Kent and Capability c. esszéjében (Banham, 1962). Nem született kellő számú mestermű, hanem csupán részletek villannak fel itt-ott, állítja. A tájképi kert egy háromdimenziós festmény, amit hasznossága kizár a művészet tárgyköréből. Az egyetlen önmagáért való értékkel bíró tájképi kompozíciónak Stourhead kertjét tartja, mivel, mint mondja, tisztán vizuális esztétikai mű, minden szentimentális utalástól mentes. A genius loci iránt fogékony, mégis szigorú koncepció, a kivitelezéssel egységben, mely egy ember víziójának teljességét tükrözi. Az angolkert-kultusszal szemben Banhamnak az a legfőbb kifogása, hogy „aristophilliában” szenved: az arisztokrácia vidéki birtokainak sznob indíttatású népszerűsítése a nemes patrónusokról szól és háttérbe szorulnak azok a középosztálybeli szakemberek, akik valójában létrehozói a kerteknek.

A természet és az épület viszonya végigkíséri a Smithson házaspárnak – a 20. századi angol építészet meghatározó

A neopalladiánus Chiswick House, Lord Burlington, 1725



Chiswick House Cafe, Caruso St. John, 2010



alakjainak – munkásságát. Az 1956-os This is Tomorrow kiállításon a Patio and Pavilion nevet viselő installációval szerepeltek. A kert az ember elsődleges szükségletét, a világ egy darabkáját szimbolizálta, míg a pavilon a második szükségletet, egy körülzárt teret benne (Smithson, 1956). Visszaköszön később a kérdés az 1996-ban megjelent Olasz gondolatok, újragondolva c. könyvükben, mert mint azt írják, eltolódott figyelmük súlypontja az épületről, mint tárgyról az épületnek a környezetére kifejtett hatására (Smithson, 1996). Miképpen a 17. századtól fogva Angliában a táj megváltozott használatát különböző jelek (oszlopok, templomok, folik) elhelyezése demonstrálta, úgy ma is hasonló változás zajlik, melyhez hasonló eszköztár áll rendelkezésre – olvasható a Smithson házaspár Markers on the Land c. írásában. Részükről az angolkert téri és szociológiai szempontból érdemel figyelmet. A középkori értelemben fix és sérthetetlen földbirtok vállalkozás tárgyává vált, színpaddá, szórakozási és divatcikké, s ezzel párhuzamosan a reneszánsz épített elemei a városból vidéki környezetbe kerültek. Kétféleképp jelölik a tulajdont: egyrészt a tér határainak definiálásával, másrészt a tulajdonos felsőbbségének demonstrálásával. A jelenlegi funkcióváltás esetében használható elemek: kövek a távolság jelölésére, fagyűrűk egy helyet védendő, árnyat adó fák az idő múlásának szemléltetésére, kapuk, melyek a belépési pontot emelik ki és a terület lényegéről árulkodnak. A kilátók azon túl, hogy átlátást biztosítanak, vizuális menekülési utat képeznek. A tornyok a legősibb jelölőelemek, ugyanakkor vonalszerű összeköttetést is biztosítanak a terület különböző pontjai között. Pontszerű facsoportok titokzatos ligetet formálnak és várakozást ébresztenek. A tereprendezés önmagában véve arra utal, hogy a terület nem ugar, hanem az elkövetkező hasznosítást várja.

Az angolkert hatása a modern és a kortárs angol építészetben

Alison és Peter Smithson 1959-62-ben építettek hétvégi házat maguknak Wiltshire-ben, Dél-Angliában egy XVIII. századi tanya helyén. Az udvart körülölelő falat, a ház alapjait és kéményét adottságként, a valóság lenyomataként kezelték, de teljesen új helyzetbe hozták. A három irányba üvegezett pavilon ezekre települt rá, így tulajdonképpen átmeneti térré vált a külvilág és a kert között. Tovább erősítették ennek a bensőséges helynek a talált jellegét Smithsonék ideiglenes, összecukható bútorai. Lévén hogy saját nyaralójukat tervezték, szabadon kísérletezhettek az anyagokkal, új technológiákkal; beleépíthették a világról alkotott összetett elképzelésüket, – amit aztán az itt eltöltött 20 év folyamán többször megváltoztattak. Magukon a tárgyakon és térelemeken túl a picturesque, a festői fogalmát is újraértelmezte a kompozíciójuk: nem a táj romantikus szépségéről és az abba illesztett régmúltat idéző épületről szólt, hanem megfigyelőpontot létesített a félig természetes – félig mesterséges tájban, amit aztán belakhatott a mindennapi élet, kikezdhetett az időjárás. (Krucker, 2002) Amennyiben a picturesque kortárs fogalma alatt azon aspektusokat is figyelembe vesszük, mint az érzelmeknek a racionalitással azonos rangra emelése, az életorientáltság vagy az érzékelő ember dinamikus mozgásának jelentősége, akkor ezentúl nemcsak a tájra és a tájképi kertre, hanem akár a városra is vonatkoztatható lesz.

A Tony Fretton által 1999-2003-ban tervezett Holton Lee terápiás központ a világtól távol eső Dorsetben a természet, a művészet és a felekezethez nem kötött spiritualitás segítségével a teljes élet lehetőségével ismerteti meg vendégeit: testi-lelki fogyatékosokat és stressz sújtotta embereket és indítja el őket személyiségük fejlesztésének útján. A projekt téri szituációja és programja hasonló a tervezési feladathoz, ezért építészeti arculata is tanulságos: mind előképül, mind a Fretton-kutatás részeként. Kritikusan kezelendő a létesítmény erősen profitorientált volta és az esetleges visszaélés a terápiára szoruló kiszolgáltatott helyzetével. Építészeti szempontból figyelemre méltó az együttes telepítése, anyaghasználata, táji és épített környezetéhez való viszonya. Egyszerre jellemző rá a gazdasági épületek célszerűsége és a görög templomok szakralitása. Absztrakt, de mégis jól ismert elemekből építkezik. (Fretton, 2010) Elbizonytalanít és ezáltal felszabadít az előítéletektől mentes véleményformálásra. David

Faith House, Holton Lee, Tony Fretton, 2001

Upper Lawn Pavilion, Wiltshire, Alison és Peter Smithson, 1962



Conradson a pihenőközpontról készült esettanulmányában pszichoterápiai és humángeográfiai szempontok mentén vizsgálja a természettel való találkozás érzelmi hatását (Conradson, 2005). A nyereség – új perspektívák megnyílása a kor emberének monotonná váló életében – számottevő piaci értéket képvisel. Conradson arra keresi a választ, hogyan alkot fogalmat az ember a sajátjától eltérő ritmusú környezetről, illetőleg ez a találkozás milyen érzelmi dinamizmusokat vált ki. A tanulmány saját diszciplínáján belüli tudományos értéke kétséges, maga a vizsgálat azonban rávilágít arra, hogy az adott építészeti mű mennyire komplex összefüggésrendszerbe kerül. A határtudományok eredményei fontos tanulságokkal szolgálhatnak a programalkotás során.

A már említett kulcsfontossággal bíró tájképi kertben, a Chiswick Gardenben áll Caruso St. John tiszta szépségű pavilonépülete. Mind Kent parkkoncepciójának, mind Burlington gróf neopalladiánus villájának lényegét megragadó új kávézó egyszerű, mégis nagyvonalú. Stabilitást és időtlenséget sugároz a vakítóan fehér, mészkő árkáddal körülvett lapos tetős tömeg. Jól példázza a festőiséghez való viszonyulás lehetséges mai módját, az értelem és az érzékek finoman őrzött egyensúlyát.

Konklúzió

Azt gondolom, korunk embere nem az értelem szabta kánonok rabságában él, még ha érzékelő képessége szűkülőfélben is van. Az angolkert nyújtotta festőiség ezért jelen esetben nem érzelmi töltete, hanem inkább az élő folyamatok megtapasztalásának élménye miatt fontos. Ember és természet viszonyának újradefiniálása minden kornak saját feladata. Ahogyan a Serpentine Pavilion is évről évre újjáépül, mialatt a Kensington Park lényegében változatlan marad.

Budapest, 2013. január 7.

Irodalomjegyzék

VOGT, Günther [2012]: City as Territory as Landscape. Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, MA, 2012. 10.04. http://www.youtube.com/watch?v=rO3W_OieLrU

von BUTTLAR, Adrian [1989]: Az angolkert. Balassi Kiadó, Budapest, 1999

ADDISON, Joseph [1712]: Upon the Pleasures of the Imagination. Spectator, 414 (új kiadás Oxford, 1965)

ILLYÉS, Gyula [1962]: Fák alatt. in Balaton, Corvina Kiadó, Budapest (digitális kiadás PIM, Budapest, 2011), p. 49

PEVSNER, Nikolaus [1954]: C20 Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast. The Architectural Review, 115, 1954. április, pp. 227-229

BANHAM, Reyner [1962]: Kent and Capability. in BANHAM, Mary, BARKER, Paul, LYALL, Sutherland, PRICE, Cedric (szerk.) [1996]: A Critic Writes: Essays by Reyner Banham, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, pp. 87-90.

CURTIS, Penelope [2008]: Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture. Getty Publications, Los Angeles, pp. 134-141.

SMITHSON, Alison & Peter [1956]: This is Tomorrow, Whitechapel Gallery, London, n.p.

SMITHSON, Alison & Peter [1996]: Markierungen auf dem Land. in SMITHSON, Alison & Peter [2001]: Italienische Gedanken, Weitergedacht. Birkhäuser Verlag, Basel, pp. 112-123.

KRUCKER, Bruno [2002]: Komplexe Gewöhnlichkeit. Der Upper Lawn Pavillon von Alison und Peter Smithson. gta Verlag, Zürich

FRETTON, Tony [2010]: Faith House & Artists' Studios, Poole, Dorset. in Wirz, Heinz (szerk.) Tony Fretton Architects, De aedibus international vol. 5. Quart Verlag, Luzern, pp. 26-34.

CONRADSON, David [2005]: Freedom, Space and Perspective: Moving Encounters with Other Ecologies. in Davidson, Joyce, Bondi, Liz és Smith, Mick (szerk.) [2007]: Emotional Geographies. Ashgate Publishing, Ltd., Aldershot, pp. 103-116.