

Gimesy Péter:

Christopher Dresser és az art botany, avagy a botanikai formák művészete

1. Bevezetés

Christopher Dresser (1834–1904) hazánkban kevésbé ismert tervezőművész, művészetelméleti és ösztönző teoretikus az 1850-es évek végén előadásorozatot tartott és összefoglalta botanikai és művészetelméleti nézeteit. A tizenegy részes előadásorozat címe: *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufactures* (Botanika a művészetre és a műiparra alkalmazva). Dresser ezt az első hosszabb tanulmányorozatot az 1849-ben alapított *The Art Journal* folyóiratban jelentette meg 1857-től 1858-ig. A tanulmányok a növény részeinek, arányainak botanikai ismertetését a művészetben megvalósítható ornamentális alkalmazhatóság szempontjából értelmezik. Ezzel az *art botany*, vagyis a művészi botanika mint kidolgozott módszertani lehetőség elsőként vált hozzáférhetővé a tervezőművészek számára. Dresser ezt a gyakorlatban is megvalósította, hiszen ekkor már a Tudományos és Művészeti Tanszék (Lecturer On Artistic Botany In The Department Of Science And Art) előadásai mellett a South Kensington Múzeumban is tanított botanikai alapismereteket és formatervezést. Annak ellenére, hogy a szakirodalom által kevésbé ismertetett forrásról van szó (Durant 1993, 11–13), jelentős korai Dresser forrásszöveggel ismerkedhet meg az olvasó. A tanulmányorozat addigi nézeteit összegzi és előkészíti a következő év botanikai-filozófiai fő műveit (*The Rudiments Of Botany* 1859, *Unity in Variety* 1859), illetve fogalmi hálóját tekintve megelőlegzi az 1860-70-es évek művészetelméleti fő műveit (*The Art of Decorative Design* 1862, *Principles of Decorative Design* 1873). Dresser az *art botany* egyik megalapozójaként ebben a cikksorozatban ötvözi először a tervező művészetet (design) és a botanikai háttértudást. A következőkben a tanulmányorozat, eddig a szakirodalomban publikálatlan szempontokat (*Naturphilosophie*, vitalizmus) felvető elemzését végzem el, majd kitérek az ornamentikában megvalósuló szuggesztív botanikára. Tanulmányom elsősorban forráselemzésre épül.

2. A művészi botanika összetevői

Dresser az 1857-ben írt első rész elején a botanikusok számára javasolja, hogy kezdjenek hozzá a művészetet díszítő növényi részletek felderítéséhez. Felsőro-

lásában kitér a korábbi történelmi korszakok (egyiptomi: lótosz; görög: palmetta; római: akantusz) növényi díszítésének folyamatos jelenlétére, ugyanakkor hangsúlyozza az ornamentika *hieroglifikus* jellegét. Ennek az ornamentika által közvetített jelképrendszernek (nyelvnek) feltárását és megismerését sürgeti: „Ha a modern kutatás nyomára bukkant hieroglifikus nyelvüknek, és kimutatta, hogy nem csak formáik kifinomultak, íveik kecsesek, részeik összessége tökéletes, hanem olyan nyelvet beszélnek, amely többet árul el, mint amit külső szépségük látszólag feltár, akkor miért ne hallgassuk beszédüket, és miért ne szívjuk magunkba örömmel értékes tanításaikat?”¹ A fentiekben jól érzékelhető Dresser egyik mestere, Owen Jones (1809–1874) ornamentika történetét ismertető 1856-os *Grammar of Ornamentjének* hatása. Dresser botanikai tudását a londoni School of Design-ban megalapozó tudós, John Lindley (1799–1865) is említi az 1846-os *The Vegetable Kingdom* előszavában a természetit közvetítő ornamentikát mint hieroglifikus nyelvet. „A nyelv, amelyen íródtak, valóban nem emberi: a Mindenható élő hieroglifái, amelyeket az ember értelmezhet. Jelentésük értelme a Természeti Rendszer rejtekében rejlik, és máshol nem található meg.”² A romantika által is kedvelt és a művészet rejtett üzeneteire utaló hieroglifa szimbólum, a *Naturphilosophie* és a *Naturwissenschaft* határán mozgó botanikai írásokban is rendre előkerül. Ennek kapcsán a Goethével levelező, Jénában tanult és a schellingi azonosságfilozófia hatása alá került botanikus és természetfilozófus Nees von Esenbeck (1776–1858) nevét mindenképpen meg kell említeni, hiszen az angliai botanikai szakmunkákkal elsősorban Robert Brown (1773–1858) és Lindley íásaival is kapcsolatba hozható. Esenbeck, Goethének írott levelében, saját 1821-ban megjelent *Handbuch der Botanikjének* második kötetét ajánlja. Esenbeck az illusztrációk legmegfelelőbb megoldásán gondolkozva a következőképpen fogalmaz: „valamit a növényvilág életéből kellene magában hordoznia, miközben megfelelő méltósággal szólna a szemhez - egy hieroglifikus írás a zöld világból”.³ Lindley 1832-es *An Introduction to Botanyjában* hivatkozik Esenbeck, 1820-as *Handbuch der Botanikjára* (Lindley 1832, 20.) és a mű során több helyen is említi Nees von Esenbecket amikor az egységről (*unity*) és a német ter-

¹ If modern research has found a clue to their hieroglyphical language, and has shown that not only are their forms exquisite, their curves graceful, and the aggregation of their parts perfect, but that they speak a language which discloses more than their external beauty seems to reveal, shall we not listen to their speech, and cheerfully imbibe their golden teachings? Dresser 1857, 17. (Saját fordítás: G.P.)

² The language in which they are written is not indeed human; it is in the living hieroglyphics of the Almighty, which the skill of man is permitted to interpret. The key to their meaning lies enveloped in the folds of the Natural System, and is to be found in no other place. Lindley 1853, VIII. (Saját fordítás: G.P.)

³ ...müsste etwas von dem Leben der Pflanzenwelt in sich tragen, dabey in angemessner Würde das Aug ansprechen, - eine Hieroglyphenschrift aus dem Grünen,.. Torsten 2003, 276. (Saját fordítás: G.P.)

mészterfilozófiai koncepciókról ír (Lindley 1832, 324–326). A fentebb idézett, hieroglifikus nyelvként felfogott ornamentika mellett Dresser pár sorral később megemlíti, hogy a természetet helyesen olvasók a középkor óta jól ismerik ezt az eredeti nyelvet. Dresser ezzel Puginre utal, aki az ornamentikában a művészet természetre utaló tiszta formáit kereste. Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) leginkább a *Gothic revival* etikai és vallási szempontból újraértelmező építészként és tervezőként ismert. Dresser látókörébe akkor került, amikor együtt dolgozott Dresser egyik mesterével, Owen Jones-szal, a Henry Cole (1808–1882) által az 1852-es Museum of Manufactures kiállítási anyagának összeállítására létrehozott bizottságban. Dresser Pugin-tól az 1849-es *Floriated Ornament*ből idéz (Dresser 1857, 17). A természethez visszanyúlás és a növények szerkezetének jobb megismerése Puginnál is jelentős érv. Dresserhez képest Pugin nem rendelkezett botanikai képzettséggel, de ugyanúgy felhívta a figyelmet arra, hogy a növényi struktúrák ismerete nélkül nem értelmezhető helyesen a természet. Dresser közvetlen elődjének tekinthető abban a véleményében is, hogy a művészek a természet minél jobb adaptációjára törekedjenek munkájuk során. Pugin a síkszerűség és funkcionális témakörében felvetett gondolatai előkészítik Dressernek a stilizálásra és a síkbeliségre való törekvést (*conventionalism and flatness*) előtérbe helyező díszítési elveit. Pugin szerint elsődleges fontosságú az ábrázolás funkcionalitásán keresztül elért szerkezeti összhang, építészeti következetesség. A modern festők és mintakészítők számára felhívja a figyelmet, hogy kövessék a síkra komponáltsághoz alkalmazkodó ornamentika absztrakt megoldásait, ahogy azt a középkori mestereknél is megfigyelhettük (Pugin 1849, 3). Pugin – és később majd ugyanúgy Dresser is – saját korának feleslegesen túldíszített ornamentikáját stílustalannak tartotta és felhívta a figyelmet arra, hogy a díszítésnek követnie és nem elfednie kell a tárgy rendeltetését. A *Floriated Ornament* harmincegy oldalnyi kromolitográfiát tartalmaz, mintái szimmetrikusan mutatják be a kristályos formákba rendezett növényi mintákat. Ez a szimmetriára komponáltság, egyszerűség, ugyanakkor dekorativitásra törekvés Dresser későbbi elméleti műveiben is megjelenik. Ezek a minták kiválóan használhatóak voltak a sablonok elkészítésére elsősorban a viktoriánus korban nagyon kedvelt tapéta mintákon, illetve textileken. Dresser a tanulmányosorozat későbbi részeiben többször kifejti nézeteit a stencilezés, sablonozás (*powderings*) technikájáról és a növényi formák adaptációjáról az adott díszítő mintákhoz (Dresser 1858, 237). Pugin a *Floriated Ornament* előszavának záró soraiban ismét felhívja a figyelmet a régi mesterek természetszemléletének követésére. A formák adaptálása nem képzelhető el a formatervezők (*designers*) alapelvekhez (*first principles*) való visszatérése és azok szellemiségének (*spirit*) átélése nélkül. A lélektelen másolás kerülendő, hiszen nem érheti utol a természetes eredeti kompozíciók erejét. Pugin a művész elsődleges feladatának azt tekinti, hogy miután belátta a Teremtő által

létrehozott természet utánózatatlan tökéletességét, a lehető legjobban kísérelje meg adaptálni és elrendezni a látottakat és így törekedni a Teremtő művének megértésére: „Isten műveit lehetetlen tökéletesíteni: a levelek, virágok természetes körvonalai tökéletesebbek és szebbek, mint az ember bármilyen leleménye. Amint már említettem, a régi mesterek jártassága a formák adaptálásában és elrendezésében rejlett.”⁴ Dresserre nagy hatással lesz a Pugin által leírt teremtett világ formáit megfelelő módon adaptáló művész példája, aki az így felismert formakészlettel gazdálkodik. Dresser utal a növények alapállapotára, ami az eredeti, természetes állapotukat jelenti (*natural state*, Dresser 1857, 17). Ennek megismerését azért is hangsúlyozza, mert az egyszerű, a természet erői által módosított botanika (*rustic botany*) alapjait megismerő művész így tud eljutni a kifejező, lenyűgözően ható botanikához (*suggestive botany*), mely már tartalmazza az adaptivitást (Dresser 1857, 17; Dresser 1858, 293). Azonban mindennek kezdete a tökéletes növény (*perfect plant*) működésének megértése. A botanikai nézőpont számára a növény egy tengelyből és függelékéből áll, míg a művészi nézőpont ebben egy oldalnézeti függőleges vetületű (pl. fák) és egy felülnézeti kör alakú (pl. virágok) nézetet lát (Dresser 1857, 17). A tökéletes növény fogalma összefügg az „egység a sokféleségben” (*unity in variety*) teleologikus és vitalista felhangokkal bíró gondolkörével:

Ezek a megfigyelések elvezetnek bennünket a növényvilág egy nagyszerű elvéhez - nevezetesen az erő központosításához, vagy az erőnek egy rögzített pontból centrifugális módon történő kifejtéséhez, ami csodálatos egységet kölcsönöz e növényvilág szerkezeteinek. Ez, a világegyetem Nagyszerű Irányítója által a természetben kidolgozott rendkívüli változatossággal együtt, eredményezte azt, amit „egység a sokféleségben” kifejezéssel illetnek.⁵

3. Vitális botanika

A fentebb ismertetett erőfogalom kapcsán jól érzékelhető, hogy Dressernél az *art botany*nak vannak vitalista összetevői. Ugyanis az erőközpontokat mozgó elv egy plurális erőter, hiszen a belőle részesülő újabb (reprodukált) központok

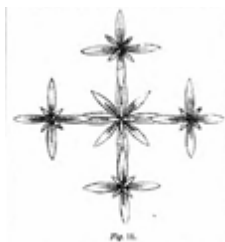
⁴ It is impossible to improve on the works of God; and the natural outlines of leaves, flowers, &c. must be more perfect and beautiful than any invention of man. As I have stated above, the great skill of the ancient artists was in the adaptation and disposition of their forms. Pugin 1849, 3. (Saját fordítás: G.P.)

⁵ These observations will lead us to a great principle in the vegetable world - viz., *the centralisation of power, or the exertion of a force in a centrifugal manner from a fixed point*, which gives a marvelous oneness to the structures of this kingdom. This, with the great variety worked out in nature by the Great Head of the universe, has given rise to what is termed 'unity in variety'. Dresser 1857, 17. (Saját fordítás: G.P.)

ugyanabból az erőből állnak. Ebből következően a növényvilágot mozgató erő rendelkezik, az eredeti egységes forma ismétlésének vagy reprodukciójának (repetition or reproduction) képességével (Dresser 1857, 19). Mindez egy ismétlődésre épülő struktúrát érzékeltet. Dresser a növényi struktúra mögöttes elvének keresését így folytatja:

Miután megmutattuk, hogy a központi tengely teljes köntöse egy centrifugális életerő eredménye, és hogy ez nemcsak az elsődleges tengelyben rejlik, hanem az oldaltengelyekben is; miután azt is megmutattuk, hogy ez az egy energia, hatásában módosítva, a növényvilág minden magasabban szervezett terményében is létezik, most továbblépünk, hogy megfigyeljük ezen egyetemes életerő módosulásának mértékét.⁶

Ezt a dinamikát tehát a centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) mozgatja, amely az egész növényvilágot uraló univerzális létfontosságú erőnek (*modification of this universal vital force*) megnyilvánulása (1. ábra). Ez a részlet azért is kiemelt fontosságú, mert kutatásaimra támaszkodva valószínűleg ez az életerő (szervező erő, létfontosságú erő, *vital force*) fogalmának kiterjesztése és az egyetemes életerő (*universal vital force*) első felvetése Dresser életművében.



1. ábra: Ideális virág felülnézeti ábrája (Dresser 1857, 19)

A vitalizmus fogalmát tehát Dresser a mögöttes szervező erő ontológiai értelmében használja. Amennyiben a botanikai-filozófiai írásokon belül keressük a felfogás előzményeit, akkor azt a 18. század végén találjuk meg Goethe 1790-ben írt, a morfológiai archetípust vitális hátérfogalmakkal is kereső művében (*Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára*, Goethe 1790, magyarul: Goethe 2005). Dresser korai botanikai írásainak vitalista összetevője ebben az esetben a vitalista filozófiák és botanikai filozófiai munkák sorát kibővítve

⁶ Having shown that the entire robe of the central axis is the result of a centrifugal vital force, and that this is not only inherent in the primary axis, but in lateral axes also; having also shown that this one energy, modified in effect, exists in all the more highly organised products of the vegetable kingdom, we now proceed to notice the extent of the modification of this universal vital force. Dresser 1857, 19. (Saját fordítás: G.P.)

egy botanikai és művészeti tematikájú szöveg ideológiai háttérét adja. Ebben az értelemben unikális ez a kapcsolódás; véleményem szerint ő volt az első, aki mindezt tervezőművészeti vonatkozásban tette. Későbbi műveiben, elsősorban az 1862-es *The Art of Decorative Design*ban, pedig mindez a tisztán ideális díszítést (*purely ideal ornament*) a szépséggel (*forms of beauty*) összekapcsoló pre-absztrakt művészet fogalmához vezet: „A tervező lelkének olyanná kell lennie, mint amilyen a növény életereje, mely egyre a szépség formáiban bontakozik ki, szabadon alkot, mégis örök törvények uralják”.⁷

4. Ornamentális botanika

Dresser az ornamentikát tartotta a természet és a művészet összehangolására alkalmas legfontosabb eszköznek. Az ábrázolhatóság kérdését abból a szempontból közelítette meg, hogy a természet alapvetően domború és dekoratív (*relief decorations*) növényi formáit, hogy lehet átültetni díszítőművészeti szempontokat figyelembe véve a síkfelületekre. Dresser azt a konklúziót vonja le, hogy az adott esetekben szükséges az ornamentális díszítésre is kiterjeszteni a célhoz való alkalmazkodás elvét (*the principle of adaptation to purpose*), ahogy ezt a természet is teszi (Dresser 1857, 55). A hasonló egységek sorozatából álló struktúrákat alkalmasnak tarja arra, hogy vízszintes vagy függőleges díszként díszítsen egy padlót vagy falat. Példaként a vízszintes helyzetben tehát padlódíszítő mintaként a szártalan kankalin szétterülő „felülnézeti” virágának alkalmazását, míg az oldalról nézhető, vagyis faldíszítésként alkalmazható hosszabb szárú tavaszi kankalint javasolja (Dresser 1857, 55). A tanulmány sorozat nyolcadik részétől a botanikai elemzésekről a hangsúly a tisztán ornamentális tehát művészeti szempontokra tevődik át (*a purely ornamental point of view*). A mintakönyvként felfogott természet lehetőségeiről így ír: „Mivel ennek a szemléletnek számos aspektusa van, először is a növények virágait a természet mezejére szórt természetes díszeknek, következésképpen elszigetelt kis díszeknek tekintjük, amelyek ismétlődnek” (Dresser 1858, 237). Dresser itt a kor díszítőművészetében elterjedt faldíszítő tapéta mintára utal, az „elszigetelt kis díszeket” említi, amelyek ismétlődnek, stencilizhető sablonként (*powderings*) „működhetnek”. Ezek a minták önálló fal vagy textil díszítő motívumként felhasználhatóak. A *diaper* (gyémánt) minta a csiszolt gyémántra hasonlító alakjáról kapta a nevét; ezek a mintázatok lépcsőzetes, fokozatos, váltakozó sorokban, rombusz alakzatban rendeződnek. A forma, a textúra és a szín befolyásolják ornamenta-

⁷ The designer's mind must be like the vital force of the plant, ever developing itself into forms of beauty (...) Dresser 1862, 188–189. (Saját fordítás: G.P.)

kába „átírt” hatásukat. Dresser felhívja a figyelmet a spontán megvalósuló egyszerű díszítés (*simple powderings*) jelenségére, amikor maga a természet alakít ki hasonló egységekből dekoratív felületet. A természet tehát eleve tartalmazza az általa megjelenített és a díszítőművész által „leképezett” díszítés típusokat (*powdering, diaper*). „Megtapasztalván az egyszerű díszítést, az összetettre kell pillantanunk. A különböző karakterű virágok gyakran úgy vannak összevonva, hogy együttesen egyetlen összetett csillagszerű díszítményt alkotnak: így a körömvirág, a napraforgó, a gyermekláncfű, a krizantém és a kőrisvirág számos apró virágból áll, amelyek úgy vannak elrendezve, hogy egyetlen díszítmény hatását keltik, nem pedig sokét.”⁸ Ezek után a sormintát alkotó diaper-re is hoz példákat: „Aztán van egy másik rombusz (*diaper*) alakzat osztályunk, amely abban különbözik az előzőtől, hogy csak a két felük egyforma, és nem hasonló egységek összessége. Az eltérés vagy a részek eltérő fejlettségi fokában, vagy a tagok egyenlőtlen halmazában vagy egyesüléseiben áll.”⁹ A teljesen azonos elemekből álló és ismétlődő sormintákat kutatva arra jut, hogy azokat a mikroszkópos botanikai vizsgálatok során tapasztalhatjuk a legközvetlenebbül. Ezeket a szimmetrikus, de nem teljesen szabályos formákat a természet diaper (rombusz) mintáinak (*nature's diaper patterns*) nevezi (Dresser 1858, 238). Utóbbiakra a fa kergének apró pikkelyeit és a rügyeket említi meg. A mikroszkopikus világ művészetben való alkalmazásának lehetőségét Dresser először itt veti fel az életműben (Dresser 1858, 238). A rombusz formák mikroszkopikus szinten tapasztalt megjelenése, lehetőséget jelent egy univerzális alapformára való következtetésre.

5. Összegzés

Dresser életművének korai szakasza díszítőművészi, tervezői pályája kezdetéig tart és még az *art botany*, vagyis a művészi botanika jegyében telik. Ezekben a korai, tehát pályakezdő években 1854-61 között Dressert, elősorban a botanikai kutatás és a sokrétű tanári tevékenység jellemzi, majd eközben 1857-től kezdi írni ornamentikai, művészi–botanikai és művészetelmélet felé veze-

⁸ We have now noticed simple powderings, and hence must glance at the compound. Flowers of diverse characters are often so aggregated as unitedly to form but one compound star-like ornament: thus the Marigold, Sunflower, Dandelion, Chrysanthemum, and Coreopsis are composed of a number of small flowers, so arranged as to give rise to the effect of one ornament, and not many. Dresser 1858, 237. (Saját fordítás: G.P.)

⁹ Then we have another class of diapers which differ from the former, in having their two halves only alike, and not being an aggregation of similar units. The variation consists either in the diverse degrees of the development of the parts, or in the unequal aggregations, or unions, of the members. Dresser 1858, 237–238. (Saját fordítás: G.P.)

tő első tanulmányait. Ebben a korai művében az 1870-es évekre kiteljesedő művészetfilozófiájának több alapfogalma megjelenik. A *Botany as adapted...* jelentős kapcsolódási pont az 1800 körüli vitalista művészet filozófia és botanikai filozófiai művek felé is. Dresser első tanulmányorozatának jelentősége az életmű szempontjából az, hogy újító módon két addig egymástól elválasztott terület (botanika és tervezőművészet) összekapcsolására törekszik. Számára a művész törekvéseit úgy érheti el legjobban, ha a természetből összegyűjtött formák (*rustic botany*) ideális átíratát adva (*suggestive botany*) a szépséget közvetíti megvalósított műalkotásaival. Dresser művészete tehát azok közé az első példák közé sorolható, amely megvalósítja az absztrahált növényi elemek variációkban gazdag ugyanakkor funkcionalista ábrázolását, abból a célból, hogy azok dekoratív mintaként és formatervezett tárgyakként egyaránt alkalmazhatóak legyenek. Az 1860-as évektől kibontakozó művészete így válik fontos előzményévé a századforduló absztrakciós törekvéseinek.

Irodalom

Dresser, Christopher (1857). Botany as Adapted to the Arts, *The Art Journal* 19. 17–19, 53–55, 86–88, 109–111, 249–252, 340–342.

Dresser, Christopher (1858). Botany as Adapted to the Arts, *The Art Journal* 20. 37–39, 237–239, 293–295, 333–335, 362–364.

Dresser, Christopher (1862). *The Art of Decorative Design*, London: Day and Son.

Durant, Stuart (1993). *Christopher Dresser*. London: Academy Editions.

Goethe, Johann Wolfgang von (1790). *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Gotha: Ettinger.

Goethe, Johann Wolfgang (2005). *A növények metamorfózisa*. Mosonmagyaróvár: Pisztráng Kör Waldorf Természetvédő és Természetjáró Egyesület.

Lindley, John (1832). *An Introduction to Botany*. London: Longman.

Lindley, John (1853 [1846]). *The Vegetable Kingdom: or, The structure, classification, and uses of plants, illustrated upon the natural system* (3rd. ed.). London: Bradbury & Evans.

Pugin, Augustus Welby Northmore (1849). *Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs*. London: Henry G. Bonn.

Torsten Kanz, Kai (Bearb.) (2003). *Christian Gottfried Nees von Esenbeck. Briefwechsel mit Johann Wolfgang von Goethe nebst ergänzenden Schreiben*. (Acta Historica Leopoldina 40.) Halle (Saale): Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina.